

Guy ROSA

Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire.

Ce n'est pas sans raison qu'elle l'est et il importe qu'elle le reste -ou plutôt le redevienne.

Elle a été mise au centre du débat sur le théâtre romantique une erreur de l'histoire littéraire, pas fâchée peut-être d'opposer les romantiques entre eux et de prendre Hugo en flagrant délit -un de plus- puisque ses quatre drames en prose, le premier dès le lendemain de *Cromwell* et de sa *Préface*, en infirmeraient la doctrine réputée favorable au vers. Il est vrai que rétrospectivement l'écho -déformé- de la bataille d'*Hernani* et l'éclat de *Ruy Blas* équilibrent à eux seuls la production dramatique contemporaine, presque exclusivement en prose¹. Mais, précisément, une histoire littéraire attentive devrait en conclure à l'inefficacité, voire à l'inexistence de la question du vers puisque le choix de l'alexandrin reste si rare qu'il n'opère aucune discrimination, ni des auteurs, ni des sous-genres du drame. Erreur de perspective donc², mais si manifeste qu'elle semble intéressée. Elle réduit l'ambition romantique à une initiative formelle. De même le débat sur le théâtre a-t-il été ramené à la question des trois unités. Opération géniale puisqu'elle récupère au bénéfice d'une conception ornementale et rhétorique de la littérature le plus grand effort jamais fait pour l'y soustraire. Le beau, disaient les romantiques, ne fait qu'un avec le vrai; la littérature n'est pas arrangement séduisant d'un discours venu d'ailleurs; les règles la dénaturent en lui retirant sa capacité d'être par elle-même source et lieu de vérité. Ces jeunes gens, traduit-on, impatients du joug de leurs aînés, demandèrent un assouplissement des règles qui entravaient l'expression d'une sensibilité nouvelle. Le statut de la littérature étant en jeu, il suffisait d'affecter de croire que c'était ses formes pour retourner contre elle-même toute l'entreprise romantique. L'histoire littéraire a pactisé de la sorte avec l'ennemi.

Non sans excuses cependant. Comme il arrive souvent aux pensées vraiment novatrices, les textes doctrinaux romantiques, plus nets sur les moyens que sur les fins, voire prenant ceux-ci pour celles-là, restent à demi conscient de leur portée³. L'oiseau de Minerve ne se lève qu'à la tombée de la nuit; il a fallu plus d'un siècle et le renoncement complet des écrivains à l'ambition romantique pour qu'elle soit pleinement comprise et trouve sa description clairement conceptualisée dans les travaux de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy et, surtout, dans ceux de Paul Bénichou. Encore la magistrale clairvoyance de ce dernier reste-t-elle entravée par la résistance qu'oppose sa conviction personnelle: il ne croit pas que la littérature puisse être "révélation... lumière sur notre destinée". Mais ce n'est rien, disons-le en passant, auprès de la dégradation qu'inflige à la pensée de Bénichou comme au romantisme lui-même cette nouvelle histoire littéraire, plus traître encore que l'ancienne lorsqu'elle réduit l'entreprise romantique à l'esprit d'entreprise, l'ambition de la parole à un discours d'ambitieux, la gloire littéraire à la gloriole et le sacre du poète à sa consécration sociale. Péchés véniels donc que de

¹ Seules les adaptations-traductions de Shakespeare et Schiller sont régulièrement en vers. Les "scènes historiques" sont en prose, le "drame moderne" aussi. Casimir Delavigne écrit en vers, mais ce sont des "tragédies"; son *Don Juan d'Autriche* (1835) est en prose, mais c'est une "comédie". Les titres de Dumas en vers se comptent sur les doigts d'une main. *La Coupe et les Lèvres* ainsi que *A quoi rêvent les jeunes filles* sont en vers, mais d'un statut ambigu; dans les *Comédies et proverbes*, seule *Louison* est en vers.

² D'ailleurs plus marquée dans les ouvrages récents, tels *Drame et tragédie* de Jean-Marie Thomasseau (Hachette, 1995) et, dans les pages sur le drame, *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle* de A. Vaillant, J.-P. Bertrand et P. Régnier (Nathan, 1998) qui méritent assez d'admiration pour qu'on puisse leur objecter ce point de détail.

³ Hugo en a conscience : "Ce mot, *romantisme* [...] a selon nous, par sa signification militante, l'inconvénient de paraître borner le mouvement qu'il représente à un fait de guerre; or ce mouvement est un fait d'intelligence, un fait de civilisation, un fait d'âme; et c'est pourquoi celui qui écrit ces lignes n'a jamais employé les mots *romantisme* et *romantique*." V. Hugo, *Œuvres complètes*, vol. "Critique", *William Shakespeare*, Bouquins-Laffont, 1985, p. 432. Les références seront données dans cette édition.

donner une importance indue au choix du vers pour le drame, et d'autant plus excusable que les romantiques apportaient à sa forme un renouvellement indiscutable.

*

Sa doctrine est connue, son effet moins aisément mesurable, sa valeur mérite discussion. L'innovation majeure de l'écriture romantique réside, on le sait, dans l'emploi du mot propre. La *Préface de Cromwell* s'y attarde, comme la *Lettre à lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, avec de réjouissants exemples. En cela Hugo va plus loin que tous les autres, - Vigny est plus timide-, et la presse stigmatise ses excès pour chacun de ses drames. Sans aucune mauvaise foi : "vieillard stupide" et "Quelle heure est-il? -Minuit bientôt" nous laissent froids⁴, mais on s'étonne aujourd'hui encore de trouver un manche à balai, quoiqu'en vers parfaitement réguliers, dans un placard d'*Hernani* :

Serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure
Le manche du balai qui te sert de monture?⁵

Notons cependant que cette révolution-là vise la langue littéraire tout entière et n'atteint le vers que par ricochet. Elle transgresse essentiellement la hiérarchie des genres; tel vocable proscrit de la tragédie est bienvenu en prose ou dans les vers burlesques et accepté en comédie -parce que les bourgeois ne sauraient parler la langue des princes ou des seigneurs. Lorsque Hugo ou Vigny invoquent à ce propos l'autorité de Molière, ils n'ignorent pas que l'argument est irrecevable et ne vaut pas contre le vers tragique mais contre une conception de l'art d'écrire qui segmente ses formes pour que les genres y aient leurs privilèges comme les ordres dans la société. Il faut prendre la *Réponse à un acte d'accusation* au pied de la lettre⁶ : non comme un nouvel art poétique, mais comme une déclaration des droits de l'homme lisant et écrivant, une nuit du quatre août littéraire. Seulement, l'ancien régime poétique plaçant toujours les formes versifiées plus haut que celles en prose -du coup moins strictement réglementées-, le vers avait plus à souffrir de ce nivellement qui " [jetait] le vers noble aux chiens noirs de la prose" et celui de la tragédie plus que les autres.

Est-il pour autant prosaïsé? C'est affaire de talent et de manière. Car l'élargissement du lexique, susceptible d'assimiler drame en vers et en prose et de les éloigner ensemble du modèle tragique, peut également servir à relever le vers. Il lui rend, chez Hugo, loin de l'abstraction et de la grisaille classiques, les ressources de la métaphore et les couleurs de l'image, laissant dire à Ruy Gomez ce que la prose lui aurait interdit d'accord avec Boileau:

Tous ces jeunes oiseaux,
A l'aîle vive et peinte, au langoureux ramage,
Ont un amour qui mue ainsi que leur plumage.⁷

La rime y trouve également son compte -cet exemple le prouve- et le "sein" retrouvant sa rondeur en renonçant à rimer avec "dessein", peut engager cette surprise sonore au beau milieu d'un épanchement lyrique:

HERNANI
Oh! Laisse-moi dormir et rêver sur ton sein
Doña Sol! Mon amour, ma beauté...
DONA SOL
Le tocsin!
Entends-tu le tocsin?⁸

Bien plus, il arrive que le vers, en usant d'une familiarité qui serait interdite à la prose elle-même, produise un de ces contrastes puissants que Hugo inaugure ne poésie:

HERNANI
Hélas, j'ai blasphémé! Si j'étais à ta place

⁴ Voir les *Mémoires* de Dumas, l'*Histoire du romantisme* de Gautier et aussi l'abondant dossier critique de *Hernani* dans l'édition dite de l'Imprimerie Nationale (Ollendorf, 1912), qu'on abrégera I.N.

⁵ *Hernani*, I, 2, vol. "Théâtre I", *op. cit.*, p. 548.

⁶ Sa valeur dépasse le théâtre, mais sa date (fictive) -1834- le vise.

⁷ *Hernani*, III, 1, *op. cit.*, p. 588. Aux premières représentations, Hugo avait accepté "change" au lieu de "mue".

⁸ *Ibid.*, II, 4, p. 384.

Doña Sol, j'en aurais assez, je serais lasse
De ce fou furieux, de ce sombre insensé
Qui ne sait caresser qu'après qu'il a blessé.⁹

Où l'on aura entendu combien le vulgarisme est à la fois souligné et sublimé par le franchissement de la césure et par le contraste avec la cadence des deux vers suivants; combien aussi une simple diérèse rend son énergie étymologique au "fou furieux", qui serait commun en prose. Surtout, l'élargissement de la langue permet une diversité de ton exclue de la tragédie. Il y a, chez Hugo, des vers de Molière, des vers de Corneille, quelques uns de Racine -sans compter ceux de Hugo, qui sont de toutes sortes. Cette polyphonie, qui fit d'abord l'effet d'une cacophonie, est le trait distinctif du drame hugolien.

Si l'on équilibre cette surcharge poétique du discours par la résistance calculée au "beau vers"¹⁰, par l'extrême variété de la longueur de la phrase qu'autorisent enjambement et rejet, et par le refus -radical chez Hugo, plus tempéré chez Vigny, de l'inversion -"De la reine en ce lieu je promenais le chien" n'étant pas une facilité seulement mais aussi un outil de la distinction tragique-, on comprend que la langue dramatique de Hugo n'occupe pas une position intermédiaire entre la prose et le vers tragique, mais se situe de part et d'autre de ce dernier : à la fois plus discret et plus exhibé que lui, plus prosaïque et plus ouvertement poétique. Il contenait tout à la fois une concession et une provocation. De là sans doute la versatilité des réactions et leur ambiguïté. Entre la tragédie et le drame en prose, dont la théorie s'élaborait depuis un siècle et qui entre au Théâtre Français avec *Henri III et sa cour* sans encombre et sans éclat, il y avait place pour un compromis dans un système aménagé des genres. Le Tout-Paris littéraire réuni chez Hugo pour la lecture de *Marion de Lorme* l'entendit-il ainsi, comme une anticipation, plus talentueuse, du *Marino Faliero* de Casimir Delavigne? Toujours est-il que pour *Hernani*, trois mois après, la froideur a remplacé l'enthousiasme dans le même auditoire, donnant le signal d'une résistance qui conduit Hugo à accepter le soutien des bandes révoltées que l'on sait. Elles criaient "à la guillotine les genoux" qui n'est pas un mot d'ordre esthétique; les bourgeois, eux, sifflaient, mais venaient et payaient.

*

Quant à la prosodie, sa réforme, semblable à celle de la langue dramatique et cohérente avec elle, n'invoque pas non plus étourdiment l'exemple de Molière et de Racine -celui des *Plaideurs* : elle met également en cause la distinction des genres, qui laisse d'ailleurs la comédie s'écrire indifféremment en prose ou en vers, mais non les principes de la versification. De fait, il s'agit de déplacer le mode de formation du vers plus que de l'affaiblir : l'enrichissement de la rime -"ce générateur de notre mètre", dit Hugo¹¹-, lui-même autorisé par l'élargissement du vocabulaire, compense le rejet et l'enjambement qui dispensent de l'inversion, varient la longueur de la phrase et allègent la cadence. C'est le fameux "vers brisé". L'est-il tant que cela? Moins qu'on ne croit, ce me semble, mais sûrement plus que ne l'écrit Maurice Souriau décrétant que la césure est beaucoup moins observée dans l'*Othello* de Vigny que dans *Hernani* où il compte "plus de cent pages où l'on ne trouverait pas une seule infraction à la règle de l'hémistiche"¹². Cent pages! Cent vers serait encore cinq fois trop, si du moins la "règle de l'hémistiche" ne se contente pas de vouloir que la 6^e syllabe reste susceptible de porter l'accent et, concrètement, tombe ailleurs qu'en milieu de mot, sur un article ou un *e* muet -infraction majeure et sans exemple jusqu'à Verlaine et Rimbaud¹³.

Sont commis en revanche -et si fréquemment dans les vers fractionnés entre plusieurs personnages qu'il faut les laisser de côté- tous les manquements aux règles que les manuels de prosodie alors en usage¹⁴ dérivent de la prescription générale:

Que toujours dans vos vers, le sens, coupant le mot,
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

⁹ *Ibid.*, III, 4, p. 599.

¹⁰ Voir la *Préface* de *Cromwell*, vol. "Critique", *op. cit.*, p. 29 et sa note 13, de Hugo, p. 44.

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² *De la convention dans la tragédie classique et dans le drame romantique* [thèse], Hachette, 1885.

¹³ Voir J. Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Ramsay, 1988, p. 19-26.

¹⁴ Ceux de Quicherat par exemple, dont Hugo cite le nom dans *William Shakespeare*.

Aucun syntagme fort ne doit donc chevaucher la césure à moins qu'il n'en autorise la pause en se poursuivant jusqu'à la fin du vers. C'est le cas de la préposition régissant un nom:

Le bonheur entre avec / l'étranger qu'on reçoit¹⁵

reste acceptable mais

Chante-moi quelque chant comme parfois le soir

Tu m'en chantais, / avec des fleurs / dans ton œil noir¹⁶

n'est satisfaisant que comme trimètre. De même pour la séparation du nom et de son complément.

Recevable, si le trimètre l'est lui-même, dans

Ah! Vous croyez bandit...

Que teints de sang, / chargés de meurtres, / malheureux!

Vous pourrez après tout faire les généreux!¹⁷

elle ne l'est plus dans

Duc! /-crois aux derniers mots de ma bouche, / j'en jure

qui reste une vétille auprès du vers suivant:

j'en jure

Je suis coupable, / mais sois tranquille, - / elle est pure.¹⁸

Moins clair le cas du verbe régissant un infinitif. Rien à redire à

Monsieur, vous qui venez / de me parler ici...¹⁹

mais

Mon hôte, / je te dois / protéger en ce lieu²⁰

fait trébucher la prononciation qui, sauf acrobatie, efface la césure pour

Moi, j'eus tort. / Je devais savoir qu'avec ton âme

On n'a point de galant lorsqu'on est doña Sol.²¹

A plus forte raison la coupe à l'hémistiche est-elle illégalement franchie lorsqu'elle devrait séparer

le verbe et le complément :

Dis-lui d'entrer, / fais lui nos excuses, / cours vite²²

le nom et l'épithète :

La bague est de bon goût, - la couronne me plaît

Le collier est d'un beau travail, / - le bracelet...²³

le sujet et l'attribut :

Car c'en est trop enfin, ton âme est belle et haute

Et pure, / et si je suis méchant, / est-ce ta faute?²⁴

ou pire :

Détrompe-toi. / Je suis une force qui va.²⁵

Il arrive même que l'auxiliaire et le verbe s'accordent pour enjamber une césure exténuée:

Oh! Le ciel m'est témoin

Que volontiers je l'eusse été chercher plus loin!²⁶

Exemple exceptionnel mais pas unique, non plus que ceux des autres rubriques, dans les 25 pages d'*Hernani* -400 vers- d'où nous les extrayons.

¹⁵ *Hernani*, *op. cit.*, III, 2, p. 590.

¹⁶ *Ibid.*, II, 4, p. 584.

¹⁷ *Ibid.*, II, 3, p. 579.

¹⁸ *Ibid.*, III, 5, p. 604.

¹⁹ *Ibid.*, II, 3, p. 581.

²⁰ *Ibid.*, III, 3, p. 596.

²¹ *Ibid.*, III, 1, p. 587-588.

²² *Ibid.*, III, 1, p. 587.

²³ *Ibid.*, III, 4, p. 597.

²⁴ *Ibid.*, III, 4, p. 599.

²⁵ *Ibid.*, III, 4, p. 600.

²⁶ *Ibid.*, II, 3, p. 577.

On les accumulerait pourtant en vain et la statistique de ces écarts ne rendrait pas non plus compte de leur valeur, qui s'apprécie aux modalités de leur emploi. Par rapport au sens d'abord. La générosité amoureuse de doña Sol et le débordement de l'expression par le sentiment suffisent à absorber l'allure spectaculaire d'un rejet²⁷ :

Hernani! Je vous aime et vous pardonne, et n'ai
Que de l'amour pour vous.²⁸

Mieux; lorsque la fierté du vieux don Ruy Gomez cède à son cœur et fait cascader les rejets, le texte s'en explique ouvertement :

Ecoute : on n'est pas maître
De soi-même, amoureux comme je suis de toi,
Et vieux. On est jaloux, on est méchant; pourquoi?
Parce que l'on est vieux; parce que beauté, grâce,
Jeunesse dans autrui, tout fait peur, tout menace;
Parce qu'on est jaloux des autres et honteux
De soi. Dérision! Que cet amour boiteux...²⁹

La versification des drames romantiques de Hugo prépare donc la voie au *Théâtre en liberté*, mais sans en adopter encore la poétique³⁰. Les mêmes techniques, généralisées et appliquées à des personnages ou des situations conçus *more geometrico* y conduiront à l'exhibition du conflit entre le vers et la langue, peut-être entre le poème et le drame; pour l'heure, l'expressivité demandée à l'alexandrin bloque son émancipation. Pure appréciation, dira-t-on, et il est vrai qu'on est rarement en peine d'une harmonie imitative et jamais d'une harmonie figurative. Mais force est de constater que le *Théâtre en liberté* offre volontiers de longues suites, des tirades entières de vers irréguliers tandis que dans *Hernani*, par exemple, il ne s'en succède jamais plus de six ou sept. Dans tous les cas le désordre affectif naturalise un bouleversement prosodique d'autant plus violent qu'il est bref et l'alexandrin régulier reste le fond donnant relief à ces figures. Mais elles s'en détachent d'autant mieux; et il est vrai que par illusion acoustique leur fréquence apparente s'en accroît d'autant. De là sans doute pour une bonne part la surprise, ravie ou scandalisée, des premiers spectateurs, -ceux d'*Hernani*- puis leur indifférence, l'oreille s'habituant à reconnaître dans les vers de Hugo une prosodie moins transgressive que leur langue qui soutenait, elle, une poétique nouvelle pour le drame -prose et vers.

Comment étaient-ils prononcés? Il faut se résoudre à l'ignorer et les enregistrements que l'on a de Mounet-Sully ou de Sarah Bernhardt ne le font pas regretter. En revanche les témoignages permettraient de mesurer l'écart perçu avec les cadences accoutumées, s'ils n'étaient pas contradictoires. Un important article de Jean Gaudon dément en effet ce qu'on croit savoir. Il y analyse un exemplaire d'*Hernani* annoté par Hugo lui-même pour toutes les interruptions, quolibets et rires entendus à la représentation³¹. Or si les sifflets alimentent largement les catégories ayant trait au contenu -le matériel, l'inconvenant, le poétique et l'expression nue des sentiments- aucun ne semble avoir jamais visé la versification, "escalier dérobé" compris. Gautier et Dumas nous auraient-ils menti? Hugo était-il trop sûr de son fait pour prendre note de ces sifflets-là? ou le public, passée l'élite cultivée des premières représentations, était-il déjà sourd au vers? On le croirait si la versification de Hugo n'était l'objet de plusieurs plaisanteries dans les parodies d'*Hernani*, qui certes étaient le fait de professionnels, mais destinées à un public sans doute moins compétent que celui du Français³².

On en resterait à cette incertitude sans le témoignage de Berlioz. Il est précieux, moins parce qu'il a, lui, de l'oreille, que parce que ses préventions, très vraisemblablement partagées par la majorité du public, le conduisent à une appréciation contradictoire mais réfléchie, et très éclairante.

²⁷ P. Nebout l'observe dans sa thèse, *Le Drame romantique*, Lecene-Houdin, 1895.

²⁸ *Hernani*, III, 4, p. 598

²⁹ *Ibid.*, III, 1, p. 588.

³⁰ Voir notre "Vers brisé, comédies cassées - Sur l'emploi du vers dans le 'second théâtre' de Hugo", *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 2/3 1993.

³¹ J. Gaudon, "Sur *Hernani*", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n° 35, mai 1983.

³² Voir S. Vielledent, "Les parodies d'*Hernani*", communication du 29 mai 1999 au Groupe Hugo (Université Paris 7) publiée sur <http://groupugo.div.jussieu.fr>

"Tu m'as demandé, Nanci, écrit-il à sa sœur en avril 1830, mon opinion sur *Hernani*; la voilà! Je trouve des choses et surtout des pensées sublimes, des choses et des idées ridicules, peu de nouveauté dans tout cela; mais quant aux vers, comme je les déteste au théâtre, ces enjambements de l'un à l'autre, ces hémistiches rompus qui font donner au diable tous les classiques me sont entièrement indifférents, parce que, quand on parle, cela ressemble exactement à de la prose; à cet égard même, je les aimerais mieux; toutefois, je trouve que, puisque *Hernani* est en vers, et que Hugo sait bien les faire quand il veut, il était plus simple de faire des vers suivant le goût de la masse, cela aurait épargné bien de la fatigue aux poumons des merles du parterre; c'est une innovation qui ne mène à rien. Mais Hugo a détruit l'unité de temps et l'unité de lieu; à ce titre seul, je m'intéresserais à lui comme au brave qui, à travers les balles, va mettre le feu à la mine qui doit faire sauter un vieux rempart."³³

Choix décidé en faveur de la prose au théâtre; indifférence donc aux enjambements et à la césure; avec cependant que le vers brisé, ressemblant plus à de la prose, devrait avoir la préférence mais irritation des habitudes dérangées par un versificateur largement assez habile pour les satisfaire; mise à l'écart, finalement, de la question du vers jugée secondaire au regard de la poétique dramatique : tout y est et tout s'y explique, y compris, d'une certaine manière, la position de Hugo lui-même, dès la *Préface de Cromwell*.

*

On lit mal, ou à moitié, les deux pages qu'elle consacre à l'alexandrin³⁴. Hugo commence, il est vrai, par prendre simplement sa défense : on l'a condamné "sans l'entendre" -à tous les sens- par lassitude de ses défauts dans la tragédie dite classique. En réalité, non seulement le vers ne fait pas plus que la prose obstacle au vrai ni au naturel, mais il a des mérites propres. D'une part il rend l'expression de l'idée plus serrée, plus stricte en même temps que plus complète et plus développée : "Le vers est la forme optique de la pensée" -métaphore apparemment décisive puisqu'elle vient de définir le drame lui-même : "il faut... que le drame soit un miroir de concentration". D'autre part, le vers "communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes ou vulgaires" et confère donc cette grandeur que les préfaces ultérieures ne cesseront de demander au drame d'autant plus impérativement qu'il s'adresse au peuple.

Suit la description du vers idéal, longuement énumérative et peut-être ordinairement négligée parce qu'elle semble bavarder alors qu'elle indique l'essentiel : la valeur du vers tient à sa capacité d'expression universelle; il lui suffit d'oser être "libre" pour pourvoir "tout dire", "tout exprimer", passer "du sublime au grotesque" et de la comédie -qui peut être en prose ou en vers- à la tragédie - toujours en vers. Lui seul peut se faire "tour à tour positif -comme la prose et mieux qu'elle puisque lui peut se faire prosaïque- "et poétique" -il l'est naturellement, "tout ensemble artiste" -certains prosateurs le sont- "et inspiré" -cela lui appartient en propre. Et, après un rapide examen des questions techniques -enjambement, inversion, rime- le texte célèbre de nouveau l'ubiquité du vers, "inépuisable dans la variété de ses tours [...] insaisissable [...] prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère" -assurant donc l'unité de l'œuvre sans cantonner ses ambitions³⁵.

S'il faut penser que le romantisme transfère au poète la responsabilité d'inventer la vérité, qu'il n'était jusqu'alors chargé que d'orner, et s'il faut penser aussi que la distinction des genres -surtout s'ils sont hiérarchisés et soumis à la jurisprudence des "modèles"- préforme une vision du monde qui leur est sous-jacente (puisque un genre assigne une perspective à un sujet, que les malheurs des princes relèvent de la terreur et de la pitié, jamais du rire, et que la rencontre du peuple avec son souverain est d'avance censurée par la frontière entre la tragédie et la comédie), on comprend pourquoi le drame

³³ H. Berlioz, *Correspondance générale de Berlioz*, Flammarion, 1975, t. 2, p. 321-322.

³⁴ *Préface de Cromwell*, vol. "Critique", *op. cit.*, p. 28-30.

³⁵ Vigny répète, assez platement : "La prose, lorsqu'elle traduit les passages épiques, a un défaut bien grand, et visible surtout sur la scène, c'est de paraître tout à coup boursoufflée, guindée et mélodramatique, tandis que le vers plus élastique, se ploie à toutes les formes: lorsqu'il vole on ne s'en étonne pas, car lorsqu'il marche, on sent qu'il a des ailes." *Lettre à lord*** sur le soiré du 24 octobre 1929 et sur un système dramatique*, *Œuvres complètes*, la Pléiade, 1950, t. I, p. 292.

trouve aux yeux de Hugo son instrument adéquat, voire nécessaire, dans ce vers indispensable à la représentation de la société comme un tout et de l'individu comme sujet parce qu'il peut seul gagner le point de vue de la totalité, "parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites".

Or cette universelle ubiquité du vers menace son existence autant qu'elle la fonde, du moins son existence propre, puisque si sa vertu tient à l'ouverture de son champ expressif, il doit perdre toute identité esthétique. "Répétons-le surtout. Le vers au théâtre doit dépouiller tout amour propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur : français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires; comédie, tragédie, rires, larmes, prose et poésie". On peut difficilement être plus clair : la poésie englobe la prose et la supériorité du vers tient à ce que, comme M. Jourdain en avait le pressentiment, tout ce qui est prose n'est point vers, tandis que tout ce qui est vers peut être prose. Mais être tout, c'est n'être rien : "cette plénitude énorme, au fond, c'est le vide"³⁶. Quel caractère donner à ce qui se définit précisément par le fait de n'en avoir aucun qui lui soit propre? Si bien que lorsque la *Préface* veut maintenant rassurer M. Jourdain et sauver la propriété du vers, elle ne produit plus que d'assez faibles arguments : commodité mnémotechnique, garantie contre l'imagination des acteurs, pérennité. L'apologie d'un vers inassignable se retourne donc en critique exactement symétrique de la prose : "Elle a les ailes bien moins larges."

De fait peut-être mais sûrement pas de droit puisque le vers restreint l'usage de la langue par des contraintes ajoutées. Si bien que devant cette objection implicite, Hugo, qui ne manque pas de logique contrairement à ce qu'on croit, se voit conduit à conclure brutalement par l'indifférence du choix entre ce vers qu'on pourrait dire "sans qualité" et la prose qui par définition n'en a aucune: "Au reste, que le drame soit écrit en prose, qu'il soit écrit en vers, qu'il soit écrit en vers et en prose, ce n'est là qu'une question secondaire".

Que tel soit bien le sens qu'il faut donner à cette étrange prise de position en faveur du vers, préféré pour sa transparence, sa neutralité, sa nullité, la preuve s'en trouve dans les développements ultérieurs de la théorie hugolienne. Ils traitent cette fausse question par un silence progressivement plus profond. La *Préface* de *Cromwell* la disait "secondaire", mais la tranchait; aucune autre préface n'y revient et le mot même de *vers* ne figure dans aucune -signe qu'elle n'intéresse pas le drame. Signe *a contrario*, c'est la longue introduction à *Littérature et philosophie mêlée*, de portée plus générale³⁷, qui règle la question du vers ou plutôt la dissout. Déjà la *Préface* de *Cromwell* l'avait subordonnée à celle de la langue : "Au demeurant, prosateur ou versificateur, le premier, l'indispensable mérite d'un écrivain dramatique, c'est la correction..."; ici, un long historique conduit à montrer dans la langue du 19^e siècle la synthèse de celles des siècles précédents. Si bien qu'elle hérite, pour ainsi dire, de la qualité essentielle reconnue par la *Préface* de *Cromwell* au vers, l'universalité : "langue forgée pour tous les accidents possibles de la pensée, langue qui, selon le besoin, a la grâce et la naïveté des allures comme au seizième siècle, la fierté des tournures et la phrase à grands plis comme au dix-septième siècle, le calme, l'équilibre et la clarté comme au dix-huitième". Empruntant l'une et l'autre à l'ubiquité de cette langue, prose et poésie échangent leurs qualités : "Comme poésie, elle est aussi bien construite pour la rêverie que pour la pensée, pour l'ode que pour le drame... Comme prose... elle a mille propriétés, mille ressources... Elle a aussi sa prosodie particulière... sans [laquelle] il n'y a pas plus de prose que de vers." Le travail du poète achèvera cette fusion : "Il faudra... à la scène une prose aussi en saillie que possible, très fermement sculptée, très nettement ciselée...; il faudra à la scène un vers où les charnières soient assez multipliées pour qu'on puisse le plier et le superposer à toutes les formes les plus brusques et les plus saccadées du dialogue et de la passion. La prose en relief, c'est un besoin du théâtre; le vers brisé, c'est un besoin du drame."

³⁶ *Quatrevingt-treize*, II, 1, 2, vol. "Roman II, *op. cit.*, p. 864. Hugo médite souvent cette proportionnalité inverse entre l'extension et la compréhension.

³⁷ Quoique publié entre *Lucrece Borgia* et *Marie Tudor*, premières pièces en prose et qui en sont ainsi justifiées. (vol. "Critique", *op. cit.*, p. 54-55.

Cela dit, Hugo n'y revient plus³⁸. Sinon peut-être, indirectement, par deux formules de *William Shakespeare* qui laissent pantois. L'une commente, assez brièvement, la double écriture du drame élisabéthain: "Ici la prose, là le vers; toutes les formes, n'étant que des vases quelconques pour l'idée, lui conviennent"; l'autre la justifie: "car, l'art émanant de l'absolu, dans l'art comme dans l'absolu, la fin justifie les moyens"³⁹. Quarante ans plus tôt, pour *Cromwell*, le même ton souverain répondait de la forme donnée à l'histoire de Cromwell: "De cette scène il a fait ce drame. Il l'a jeté en vers parce que cela lui a plus ainsi."

*

Faute de jouir des droits du génie, reste donc ici à rendre compte du choix fait par Hugo tantôt du vers, tantôt de la prose. L'histoire littéraire l'explique, le plus souvent, comme résultant non du caractère des œuvres mais d'une stratégie de leur réception. Elle observe, avec raison, que le drame en prose confortait le système des genres en le corrigeant et que le drame en vers, concession apparente, le détruisait plus sûrement, surtout s'il parvenait à supplanter la tragédie dans son temple du Théâtre Français. Que Hugo, fils d'un général spécialiste de la défense des places fortes, ait voulu employer l'alexandrin à miner la tragédie n'est pas, faute de preuve, sans vraisemblance. "Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il beaucoup cassé" dit-il de Napoléon détruisant l'Ancien régime par sa manière brutale et ironique de le remplacer⁴⁰; de même l'alexandrin brisé brisant le vers classique. Ainsi comprend-on, d'ordinaire, l'affaire d'*Hernani*, et l'on y ordonne le reste de la carrière dramatique de Hugo, guerre dont l'enjeu serait resté celui de la première bataille. A tort.

D'abord parce que c'est la troisième après la chute d'*Amy Robsart*, en prose, et l'interdiction de *Marion de Lorme*, épisode décisif; ensuite parce que les faits interdisent d'écrire de la sorte le cursus théâtral de Hugo; enfin parce que l'histoire de la réception de ses pièces prouve que le vers y est quantité négligeable.

Personne n'ignore que *Marion de Lorme*, écrite avant *Hernani* fut jouée après, mais, le plus souvent, l'atténuation des motifs de cette interversion la réduit à une simple substitution et le bruit de la bataille couvre son sens en faisant oublier la querelle initiale. Il n'est pourtant pas banal qu'on interdise, en pleine répétition au Théâtre Français, la pièce acceptée d'un poète pensionné; qu'il obtienne audience du Roi pour arbitrage; que le gouvernement lui offre, en dédommagement et pour prix de son silence désormais, une nouvelle pension. Encore moins qu'elle soit publiquement refusée. L'acte de censure lui-même et l'éclat que Hugo donne à son insubordination étaient de nature à modifier entièrement sa position littéraire et politique. De fait, tout le milieu des lettres et du théâtre entend le rappel à l'ordre -de là cette froideur à la lecture d'*Hernani* après l'enthousiasme pour *Marion*⁴¹, le peu d'empressement des directeurs de salles, les réticences des sociétaires-, et il ne reste au poète que le choix entre une nouvelle subordination, à l'opposition cette fois -Carrel en personne la lui offre, il la refuse fort sèchement⁴²- et l'irrégularité. Les combattants d'*Hernani* -Dumas le signale⁴³-

³⁸ La Préface à l'ouvrage de W. Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, Didier, 1844, est très brève et n'ajoute rien. La lettre à J. Lacroix sur la traduction de Shakespeare (éd. I.N., *Correspondance*, I, p. 591) rejette, comme la Préface de *Cromwell*, le mélange de prose et de vers dans la même œuvre, avec une argumentation curieuse sur l'inexistence de la prose en anglais.

³⁹ *William Shakespeare*, II, 1, *Shakespeare. Son génie - 2*, loc. cit., p. 377 et 351.

⁴⁰ [*La Civilisation*], "Proses philosophiques de 1860-1865", vol. "Critique", loc. cit., p. 605.

⁴¹ Madame Hugo laisse un charitable doute: "Les mêmes à peu près qui avaient entendu *Marion* entendirent *Hernani*. Soit que cette pièce mordît moins sur les invités que *Marion*, soit qu'on voulut faire payer à son auteur le bruit glorieux qu'avait fait *Marion*, *Hernani* fut froidement accueilli...". *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Plon, 1985, p. 456.

⁴² Sur cette visite, voir A. Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, Mercure de France, 1985, p. 81 sq. et l'article qu'elle cite de J. Gaudon.

⁴³ "La première représentation d'*Hernani* a laissé un souvenir unique dans les annales du théâtre: la suspension de *Marion de Lorme*, le bruit qui se faisait autour d'*Hernani*, avaient vivement excité la curiosité publique." (A. Dumas, *Mes Mémoires*, ed. C. Schopp et P. Josserand, Laffont-Bouquins, t. I, p. 1100). Ce "bruit" est celui que provoque le comportement de la censure: selon une technique maintenant adoptée par certains juges, la censure avait laissé filtrer hors de ses bureaux des extraits du texte immédiatement employés à une campagne de discrédit préventive dans la presse. Hugo avait

ont été recrutés par la censure de *Marion de Lorme*. Non pas admirateurs de la tragédie contre partisans du drame, mais, toutes opinions confondues dans un camp comme dans l'autre, tenants de la suprématie, libérale ou contraignante, de la société sur l'écrivain et libertaires de la souveraineté de l'art -pour l'art ou pour le peuple au choix. Le vers offrait à tous un peu plus qu'un prétexte, un peu moins qu'un symbole.

On comprend qu'il n'ait pas longtemps servi de signe de ralliement et qu'il puisse moins encore fournir son enjeu à la carrière dramatique de Hugo. Sans doute est-il tentant d'en faire le récit comme du siège de l'alexandrin régulier retranché au Français. Les trois premiers assauts loyalement versifiés rencontrent la résistance du pouvoir et du public; repli stratégique, avec occupation des citadelles moins défendues ou traîtres, sous le camouflage de la prose : *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* et *Angelo*; dernière campagne : *Ruy Blas* s'empare d'une place annexe -le Théâtre de la Renaissance- avant l'échec final -moins dû à la supériorité du faible Ponsard qu'à la témérité d'un chef présomptueux. Ce schéma épique correspond à la constance des efforts de Hugo pour obtenir du Français la reprise des pièces reçues et l'inscription de *Ruy Blas* au répertoire; il trouverait confirmation -en un sens mais démenti en un autre, dans le succès de toute l'entreprise puisque, à partir de 1846, les reprises d'*Hernani*, de *Marion* -mais aussi d'*Angelo*, réparent l'insuccès des *Burgraves*; surtout, en le fondant sur la volonté du poète, il rationalise le puissant tropisme vers l'alexandrin que semblent illustrer la fortune historique, du Second Empire à nos jours, d'*Hernani* et de *Ruy Blas* et aussi cette résurgence hugolienne que seraient les tubes d'Edmond Rostand. Il achoppe sur toutes les autres réalités de l'exécution et de la réception du théâtre de Hugo.

Si le drame en vers joué au Français avait été sa grande ambition, pourquoi refuser, en 1831, *Marion* à Mlle Mars et l'offrir à la Porte-Saint-Martin? Pourquoi écrire en prose *Angelo*, destiné aux reines du Français, Mlle Mars et Marie Dorval? Pourquoi le détour par le Théâtre de la Renaissance au moment même où le Français reprend *Hernani* et *Marion de Lorme*? D'ailleurs, Mlle Georges exceptée, les mêmes acteurs assument indistinctement prose et vers. Bien plus, l'alexandrin brisé, littérairement si novateur, semble aller de soi pour sa diction. Chose curieuse, tous les autres aspects de l'exécution du drame -décor, gestuelle, interprétation, etc.- suscitent quantité de commentaires -et de directives ou de plaintes de Hugo lui-même-, la prononciation du vers aucun. On le conçoit sans peine de l'alexandrin régulier dont la norme d'exécution était établie; on imagine mal que ni Hugo -qui se fâche d'un béret sur le tête de Mlle Mars, ni la critique⁴⁴, qui s'amuse de la tête baissée de Juliette, ne relève jamais une diérèse lourde, un enjambement trop marqué, ou pas assez, un vers ternaire démantibulé par le souvenir de la césure. Tous les écrits théoriques instituent une distinction neuve entre le vers parlé du drame et le vers chanté de la tragédie; aucun acteur ne se voit reprocher de chanter le vers brisé ni de le réduire à de la prose. Force est de conclure que la norme de sa diction s'est immédiatement imposée parce qu'elle dérivait naturellement de celle du vers classique, déjà acquise en comédie, et que les deux formes de l'alexandrin appartenaient encore au même univers prosodique.

Tant qu'il fut familier, Mlle Mars, Rachel et Sarah Bernhardt firent communier le public sous les deux espèces⁴⁵. Il nous est, tout entier, devenu étranger. Nous n'en savons plus entendre -et dire- que la cadence rudimentaire : ce galop qu'on croit racinien et qu'ont ressuscité les rappeurs. De là des

protesté auprès du Ministre de l'intérieur, le censeur Briffaut s'était défendu... Sur cette affaire, voir l'Historique de l'édition de l'Imprimerie Nationale, *op. cit.*

⁴⁴ Une seule exception : "Michelot était un don Carlos assez médiocre, dont les coupes du vers moderne embarrassaient la diction". Mais elle est tardive : Gautier, dans *Le Moniteur* du 21 juin 1867 (éd. I.N., *op. cit.*, p. 780).

⁴⁵ La "classicisme" d'*Hernani* est très précoce : "On est étonné, écrit Gautier à la reprise de 1845, que la postérité soit venue si vite pour *Hernani*. On y assiste comme à un des chefs d'œuvre de nos grands maîtres, et chaque spectateur achève lui-même le vers commencé par l'acteur.[...] Cet *Hernani* si sauvage, si féroce, si baroque, si extravagant [...] on en met des morceaux dans les cours de littérature et les jeunes gens en apprennent des tirades pour se former le goût. C'est maintenant une pièce classique." (cité par l'édition de l'I.N., *op. cit.*, p. 738). Mais il n'est pas encore question de la versification. C'est à partir de la reprise de 1867 qu'aucune critique n'omet de parler, avec louange, du vers, laissé de côté jusque là. C'est aussi à partir de cette date que la diction du vers par les acteurs obtient quelques remarques. Le vers commence-t-il alors à cesser d'être un mode d'expression naturel au théâtre?

afféteries intégristes chez certains metteurs en scène; l'écrasement tranquille du vers chez les autres; de là, dans le public, la certitude que la bataille d'*Hernani* fut le triomphe d'Edmond Rostand; de là aussi peut-être, en partie, la surévaluation de la question du vers dans l'histoire littéraire.

Car, Annie Ubersfeld l'a montré⁴⁶, l'accueil fait aux drames de Hugo ne dépend ni de leur forme -vers ou prose- ni de son adéquation aux salles où ils sont joués. Leur succès constant auprès du public contraste avec l'hostilité constante et somme toute désintéressée de l'institution : directeurs de salles, brigadiers des claques, acteurs souvent, critique surtout. Elle s'esquisse au lendemain de l'interdiction de *Marion de Lorme* et s'organise après celle du *Roi s'amuse*; Hugo l'appelle la "censure littéraire". Du moins ses attendus le sont-ils : matérialisme philosophique et stylistique; irréligion d'une vision du monde sans providence; immoralité de la coexistence des passions basses avec les plus nobles aspirations; violence des situation et recours aux émotions du mélodrame; alternance voire mélange du tragique et du comique -d'un comique bouffon de surcroît; confusion des intérêts individuels avec les enjeux de l'histoire; dégradation des hautes figures françaises; orgueil, abus de la force, viol du public. Au milieu de tout cela, rien ou presque pour le vers: la cause est entendue depuis *Hernani* mais il devient d'année en année plus difficile de prétendre que Hugo ne sait pas les faire. Lorsque les choses devinrent trop claires pour qu'on dût continuer à les taire, il y eut un journaliste pour écrire -dans une feuille légitimiste bien sûr: "Que M. Hugo ne s'y trompe pas, ses pièces trouvent plus d'opposition à son système politique qu'à son système dramatique; on leur en veut moins de mépriser Aristote que d'insulter les rois [...] et on lui pardonnera toujours plus aisément d'imiter Shakespeare que Cromwell."⁴⁷

*

Reste qu'*Amy Robsart*, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo* sont écrites en prose. Pourquoi? La réponse, dès lors qu'on la cherche du côté indiqué par Hugo, dans le caractère des œuvres, est indiquée par leur titre avec une triviale évidence : parce que leur personnage principal est une femme - parfois deux. *Marion de Lorme* dira-t-on? Didier et Saverny en sont les héros, bien plus que *Marion*. Une certaine aura héroïque demande la virilité du vers; la prose convient à la parole féminine, amoureuse, vengeresse ou plaintive, toujours "intime" alors même que royale. Au reste Hugo, qu'il me pardonne, ne sait pas faire parler les femmes en vers -du moins pas longtemps. Il n'est que de mesurer la longueur des rôles; et les parodistes déjà s'amusaient de voir une doña Sol, sans voix sous les tirades des trois héros infliger à Mlle Mars son premier rôle muet. Le génie, dit Michelet, a les deux sexes de l'esprit; celui de Hugo donne à l'un le vers, la prose à l'autre.

⁴⁶ Dans *Le Roi et le Bouffon*, Corti, 1974.

⁴⁷ Cité par A. Ubersfeld, *ibid.*, p. 341.