

Masques et poètes : le suicide romantique

En 1774, paraissent *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe, suscitant une vague de suicides de jeunes gens qui se tuent au pistolet, se jettent par la fenêtre ou se noient, le livre en poche. L'œuvre, à la portée troublante, qui fut interdite dans certaines régions allemandes, influença significativement les écrivains de l'époque et du siècle à venir. Le roman de Goethe examine l'opposition entre le poète et une société pragmatique, mais aussi (et surtout) la problématique d'une passion impossible à assouvir : deux motifs que l'on rencontre dans le drame romantique français un demi-siècle plus tard, bien qu'il mette rarement en scène des suicides « wertheriens » purs, c'est-à-dire des suicides passionnels par désespoir. Des drames que nous nous proposons d'examiner, seul *Antony* pourrait en offrir un exemple. Dans *André del Sarto*, ce n'est pas uniquement une passion vouée à l'échec qui incite le peintre de Musset à s'empoisonner, mais également ses soucis financiers. Chez Hugo, *Hernani* et *Doña Sol* se suicident parce qu'ils y sont contraints, entre autres, par une force extérieure ; la mort volontaire de *Ruy Blas* est un suicide d'honneur ; le Tituti du *Suicide*, fragment dramatique peu connu de l'auteur, renonce à la vie par dégoût de l'existence, de même que Chatterton, le héros de Vigny, dont le modèle historique s'est réellement suicidé en 1770, peu de temps avant la parution du roman de Goethe : ce sont, pour ainsi dire, deux suicides « faustiens ». Cependant, une dimension quasi philosophique est sous-jacente à toutes les morts volontaires évoquées : le suicide, comme par un coup de baguette magique, remédie aux problèmes identitaires propres aux protagonistes romantiques en consolidant leur moi déchiré par le doute. Afin de mieux cerner le contexte au sein duquel la problématique identitaire est mise en jeu, passons d'abord par une brève comparaison entre la lecture du mélodrame et celle du drame romantique.

1. Déchiré, décentré : le héros romantique et son lecteur virtuel

Lorsque l'on compare les mélodrames précédemment étudiés aux drames romantiques de notre corpus, force est de constater que, dans l'optique de la lecture, le mouvement cathartique ne change pas radicalement pour ces derniers, ce qui n'est par ailleurs pas tout à fait étonnant – le modèle dramatique aristotélicien ne sera mis en question que vers la fin du siècle. Le lecteur virtuel balance donc toujours entre l'inquiétude et l'espoir, en proie aux renversements dramatiques imposés par l'auteur ; et les protagonistes romantiques suicidaires suscitent chez lui une pitié qui est soutenue par les discours des personnages. Il serait toutefois intéressant d'examiner certaines différences entre les deux genres évoqués, sur le plan des mondes fictionnels et de leur transformation. Il n'est pas toujours aisé de départager le drame romantique du mélodrame en raison de leur influence réciproque ; ainsi, nous venons de voir que la question du genre pouvait se poser à propos de *La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois ; de même, on souligne souvent l'influence manifeste du mélodrame dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo⁴⁶¹. La comparaison des mondes fictionnels, même au sein d'un corpus aussi limité que le nôtre, nous permettra éventuellement de mieux éclairer cette problématique.

Cercles spatio-temporels

Dans les cinq drames romantiques qui nous intéressent, à l'inverse des mélodrames, on ne trouve guère de cercle familial bien consolidé : l'exposition présente au lecteur virtuel une multitude de cercles intimes dont les liens, de plus, semblent être assez fragiles pour se briser d'un instant à l'autre même

⁴⁶¹ Sur *Hernani* et *Ruy Blas* comme deux tentatives de subvertir le modèle mélodramatique, voir l'article de François Lévy « *Hernani* et *Ruy Blas*, ou le mélodrame transfiguré » in *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, dir. J. Wulf, Rennes : P.U.R., 2008, pp. 159-164. Dans une autre optique, on peut se référer à *L'Imagination mélodramatique...* de Peter Brooks (« Le mélodrame et le drame romantique » in *op.cit.*) : Brooks conclut que dans *Hernani*, Hugo procède par l'addition simple du modèle tragique au modèle mélodramatique, incapable de choisir entre les deux. La logique de la subversion, incluant une sorte de synthèse, nous paraît toutefois plus convaincante dans ce cas.

lorsqu'il s'agit des protagonistes amoureux. La famille est absente ou n'existe qu'à titre nominal, comme c'est le cas des deux pièces de Hugo et d'*Antony*, ou bien elle est dysfonctionnelle : *André del Sarto* nous présente ainsi une famille en pleine décomposition ; dans *Chatterton*, même si Kitty est mariée et a deux enfants, une discordance trop importante se manifeste au sein du cercle familial : John Bell est un tyran et représente le monde pragmatique auquel les trois protagonistes « sauvages » s'opposent. Qui plus est, les intérêts purement « familiaux » restent étrangers au drame romantique : tout au plus vise-t-il la réunion d'un couple amoureux ; or cette réunion n'a pas pour objectif la création d'une famille, mais l'assouvissement d'un désir passionnel.

Ainsi, c'est le cercle intime qui se trouve être le noyau constitutif ou le cercle de base du monde romantique ; de ce fait découlent deux conséquences. D'un côté, le drame romantique est surtout le drame de l'espace intérieur qui se projette dans l'espace scénique à travers de nombreux monologues ; cet espace intérieur devient par ailleurs souvent le hors-scène véritable. Cela dit, dans les drames en question, le hors-scène « concret » ou l'espace que l'on peut effectivement imaginer entourer l'espace scénique, est plutôt généralisé et universel, comportant, selon la pièce, des paysages urbains ou naturels, des fleurs, des lacs et des montagnes anonymes, etc. Soulignons pourtant que contrairement au mélodrame, l'Imaginaire s'épanouit dans le drame romantique : la place laissée aux images poétiques devient plus importante, surtout chez Musset à qui l'on a reproché, à l'époque, entre autres, un style excessivement « poétique » ; sur ce point, nous pouvons postuler, à côté du hors-scène « concret », l'existence d'un hors-scène « abstrait » que constituent les images qui n'ont pas de référents « réels » (entendus comme faisant effectivement partie de l'univers de référence de la fable et possédant les coordonnées spatio-temporelles précises), et qui n'existent que dans et par l'imagination d'un personnage – c'est dans ce hors-scène que les images poétiques s'enracinent et d'où elles arrivent dans l'espace scénique *via* le discours des personnages.

D'un autre côté, le cercle familial étant absent ou défectueux, les mondes possibles romantiques ne s'inscrivent plus dans un cadre bien délimité ; ils sont donc d'emblée désordonnés. Le mot « désordre » semble par ailleurs le mieux caractériser leur dramaturgie : selon Florence Naugrette, le désordre propre au théâtre romantique se manifeste non seulement dans le mélange des genres ou dans l'ambition des dramaturges à écrire pour un public « universel », où toutes les classes sociales soient fusionnées, mais aussi dans la transformation du modèle mélodramatique « classique » ; la violence romantique, notamment, devient gratuite, dépourvue de toute justification cohérente ; pire encore, c'est souvent la société elle-même qui en est la cause première⁴⁶².

Par ailleurs, si le cercle familial perd de son importance, le cercle social en gagne par rapport au mélodrame. Le protagoniste romantique se définit souvent par son opposition à la société. De ce point de vue, l'exemple le plus remarquable est sans doute celui de *Chatterton* de Vigny qui se fonde sur l'opposition du monde spirituel des protagonistes au monde pragmatique des antagonistes. En ce qui concerne le théâtre hugolien, Anne Ubersfeld fait remarquer qu'on peut y repérer deux espaces. L'espace A est « déterminé et fermé » ; tout ce qui se trouve dans cet espace est également déterminé soit par une fonction, soit par un rang – c'est l'espace des classes sociales, ajouterons-nous. En revanche, l'espace B est indéterminé et libre ; pourtant, comme l'espace A est un espace fermé, un actant appartenant à l'espace B ne peut pénétrer ce premier que par effraction ou au prix de sa vie⁴⁶³. Cette opposition sert alors de moteur dramaturgique. En même temps, dans les mélodrames de notre corpus, le cercle social est un cercle de référence uniquement virtuel : les protagonistes sont donc amenés à s'opposer surtout au cercle familial qui est « adjacent » à leur espace intime.

⁴⁶² Voir Naugrette F., « Le mélange des genres dans le théâtre romantique français : une dramaturgie du désordre historique » in *Revue internationale de la philosophie*, no. 255, 2011, pp. 27-41.

⁴⁶³ Ubersfeld A., *Le Roi et le bouffon*, Paris : J. Corti, 1974, pp. 410-411.

Quant au cercle divin, on ne s'étonne pas que la Providence soit inexistante dans le drame romantique contrairement au mélodrame ; d'une certaine manière, ces mondes fictionnels sont régis par la Fatalité qui revêt souvent un visage humain, agissant depuis le cercle social. De plus, même si les protagonistes adressent des prières à Dieu, implorant le plus souvent sa pitié, celui-ci reste sourd. Chez Hugo, toutefois, il n'est pas rare que les appels des personnages aux forces supérieures obtiennent une réponse : mais c'est une force magique qui semble exaucer leurs prières⁴⁶⁴. La vérité ou la justice « objective », en tant que telle, n'existe donc pas dans le drame romantique, à l'inverse du mélodrame qui se réfère souvent sinon à la justice humaine, du moins à la justice divine. Le cadre familial est défait, le cadre social se révèle une force antagoniste : l'identification première et positive du lecteur virtuel s'effectue donc à partir du ou des espaces intimes ; et il n'est pas rare que ces derniers soient eux-mêmes traversés par des tensions conflictuelles.

Identité(s)

Dans le mélodrame, on l'a vu, le mouvement cathartique⁴⁶⁵, ponctué par des scènes, se fonde essentiellement sur l'existence du secret et sur son dévoilement, ainsi que sur l'omniscience du lecteur virtuel. Dans le drame romantique, le secret perd son importance primordiale : si secret il y a, il est dévoilé bien avant le dénouement (comme c'est le cas de l'adultère dans *André del Sarto* ou de l'entreprise de don Salluste que Ruy Blas apprend à la fin de l'acte III) ; de plus, le dévoilement peut ne pas avoir de conséquences néfastes. Bien au contraire, la révélation du secret contribue parfois à renforcer l'espoir des protagonistes et, du même coup, celui du lecteur virtuel : la passion soigneusement cachée s'avère réciproque (*Ruy Blas*, *Chatterton*) ; les traîtres conspirant contre le

⁴⁶⁴ Voir *infra*, pp. 298-299.

⁴⁶⁵ Qui se fonde, pour rappel, sur la tension dramatique et sur la tension cathartique ; celles-ci se définissent respectivement par l'alternance de l'inquiétude/l'espoir ou de la crainte/la pitié ; étant donné que ces deux tensions connaissent des montées et des descentes, atteignant leurs extrêmes pendant les *scènes*, et qu'elles sont sous-jacentes à l'ensemble de l'action, il nous semble plausible de parler de *mouvement* cathartique.

roi obtiennent le pardon (*Hernani*) ; la bâtardise d'Antony ne fait qu'attirer Adèle (*Antony*).

Le mouvement cathartique est en conséquence soutenu, d'une part, tout simplement par l'attachement émotionnel du lecteur virtuel au devenir très incertain du couple amoureux, et de l'autre, par son identification aux protagonistes : l'espace intérieur de ceux-ci n'est jamais parfaitement consolidé, comme cela peut être pourtant le cas dans le mélodrame classique⁴⁶⁶. Bien au contraire, l'espace intérieur d'un protagoniste est souvent fracturé⁴⁶⁷. Il se trouve ainsi en conflit non seulement avec le monde extérieur, mais aussi avec lui-même : les héros romantiques qui ne se remettent jamais en question sont rares. Le conflit intérieur s'amplifie souvent par la contradiction entre deux passions qui ont du mal à coexister : l'amour et la vengeance. Ce conflit est particulièrement manifeste dans *Hernani* et dans *Antony* ; *Ruy Blas* s'interroge également sur ces thèmes.

C'est donc souvent l'identité du protagoniste qui constitue le « secret » dans le drame romantique : généralement, il s'agit d'un secret intérieur, le personnage ignorant sa propre nature véritable, égarée au milieu d'identités qu'il endosse à tour de rôle, comme chez Hugo ; il se peut aussi qu'il essaie de cacher le versant de l'identité qu'il considère en tant que son moi véritable au cercle social, comme Chatterton ou Antony, afin de se protéger, car la société ne l'accepte pas tel qu'il est. L'écran symbolique et/ou imaginaire est alors dressé entre l'espace intime et l'espace extérieur : soit son effraction coïncide avec la mort volontaire, soit elle en est la cause première.

⁴⁶⁶ Même dans le mélodrame plus tardif, les protagonistes traversent rarement des crises d'identité : c'est pour cela par ailleurs que *La Vénitienne*, mettant en lumière la question du masque et de l'identité, ferait un beau drame romantique s'il n'était pas centré autour de la reconstitution du cercle familial.

⁴⁶⁷ Nous empruntons le terme à Anne Ubersfeld qui s'en sert dans *Le Roi et le bouffon* pour caractériser le moi des personnages hugoliens (« S'il y a drame, c'est qu'il y a fracture du *je-sujet*... », *op.cit.*, p. 481) ; une sorte de fracture identitaire est également propre aux protagonistes des autres auteurs de notre corpus.

Dans le texte dramatique, l'identité fracturée des protagonistes se manifeste de telle manière que le lecteur virtuel s'y identifie forcément : l'écartèlement de son espace intime est ainsi extrême. D'un côté, le lecteur virtuel se voit « partagé » entre les personnages ; de l'autre, par l'identification à l'espace intime d'un personnage, son espace intime devient sujet à un nouveau dédoublement, le plus souvent conflictuel. Bien évidemment, chez un lecteur *empirique*, ce genre d'écartèlement reste inconscient ; toutefois, il peut influencer sur la lecture : subjectivement, il nous semble que les drames romantiques se prêtent moins aisément à la lecture que les mélodrames, ou, du moins, la lecture en est moins plaisante (au sens barthésien du terme...). Les personnages de mélodrame possèdent une identité plus ou moins unifiée⁴⁶⁸, tandis que par l'identification aux protagonistes romantiques, nous ressentons notre propre identité comme étant ébranlée et troublée. De même, le réseau constituant un monde mélodramatique est beaucoup plus stable grâce aux liens familiaux ; celui d'un monde romantique n'est jamais aussi solidement soudé et peut présenter des brèches d'entrée de jeu.

De ce fait, il n'est pas étonnant que l'ensemble des mondes possibles romantiques de notre corpus s'avère déformé par le ou les suicides finaux. Leur déformation ressemble à celle que nous avons précédemment décrite⁴⁶⁹ : à l'exception du *Suicide* de Hugo, où le monde possible disparaît, et d'*André del Sarto* de Musset, où la société en tant que telle est quasiment absente, c'est le cercle social qui subsiste après la mort du ou des protagonistes. Par le suicide, le monde fictionnel se trouve donc exempt de sa dimension passionnelle et/ou poétique, pour ne pas dire imaginaire : seul le cadre symbolique reste.

Or dans ce cas, la reconstitution et l'épuration du monde possible ne peuvent pas avoir lieu, compte tenu, entre autres, du traitement de la violence particulier au drame romantique. Vu que la violence n'est jamais punie ou

⁴⁶⁸ Leurs conflits intérieurs sont rapidement voilés par les illusions ; de plus, c'est une passion et non pas leur identité en tant que telle qui en est la cause première.

⁴⁶⁹ Voir *supra*, pp. 205-207.

justifiée au dénouement, comme nous l'avons souligné plus haut, la reconstitution de l'ordre – le retour à l'ordre initial ou idéal – est impossible, d'autant plus que l'ordre initial est pour la plupart inexistant, et l'état idéal inatteignable, car c'est la société elle-même qui l'empêche. Les protagonistes n'ont pas d'appui stable dans l'espace-temps extérieur, à l'inverse des héros de mélodrame qui peuvent compter sur leur famille (même lorsqu'ils ne le désirent pas) ; dans un tel contexte, les liens amoureux s'avèrent, eux aussi, instables ; et la passion amène souvent les protagonistes à des paradoxes logiques qu'il est impossible de résoudre autrement qu'en s'éliminant du tissu de fiction.

Étant donné que le monde possible est déformé, au dénouement, par la mort, la catharsis s'avère toujours « jouissive », c'est-à-dire procédant par une effraction de l'écran symbolique et/ou imaginaire – par une rupture nécessaire à la jouissance. Notons sans tarder que Musset, Dumas et Vigny suggèrent, pour le lecteur virtuel, une catharsis fondée sur une pitié puissante pour le personnage suicidé, tandis que chez Hugo, notamment dans *Hernani* et *Ruy Blas*, la lecture se termine par une catharsis où l'admiration et même une certaine satisfaction du lecteur virtuel n'excluent pas la jouissance à proprement parler.

Deux différences majeures se présentent donc entre les mélodrames et les drames romantiques du corpus quant à la structure des mondes possibles et aux enjeux de l'acte suicidaire. Premièrement, dans le drame romantique, le cercle familial n'est plus primordial : le protagoniste se confronte ainsi directement tantôt au cercle social, tantôt à d'autres cercles intimes, tantôt à lui-même⁴⁷⁰ ; il tente donc de dresser un ou des écrans qui protègent son identité fracturée et s'apparentent, d'une certaine manière, au voile du secret mélodramatique au sein du dispositif fictionnel. Le drame romantique fait ainsi un

⁴⁷⁰ Cf. sur ce point l'article de J.-M. Thomasseau « Dialogues avec tableaux à ressorts » in *Europe*, No. 65, 1987, pp. 61-71. En comparant deux scènes à « tableaux », l'une d'*Hernani* et l'autre de *Dago, ou les Mendiants d'Espagne* de Cuvelier de Trie (1806) qui se servent quasiment du même dispositif, Thomasseau souligne que si chez Hugo, ce dispositif sépare les protagonistes, chez de Trie, « tous les bons se retrouvent enfermés ensemble » (p. 66) dans la cachette pour mieux se sauver.

pas vers l'intériorisation des conflits, l'espace intime des personnages étant constamment « exhibé » au sein de l'espace scénique ; d'ailleurs, cette intériorisation prend une ampleur encore plus impressionnante dans le drame symboliste, et notamment chez Maeterlinck : son théâtre est fondé sur les conflits métaphysiques, touchant non seulement les esprits, mais aussi les âmes des personnages⁴⁷¹. Deuxièmement, le réseau RSI d'un monde possible romantique étant d'emblée assez fragile, c'est-à-dire plus accueillant à toute sorte de violence que celui d'un monde mélodramatique, l'acte suicidaire n'est jamais à même de l'ordonner et peut donc paraître gratuit et mal justifié, comme, par exemple, le double suicide d'Hernani et de doña Sol. Qui plus est, une troisième différence se fait jour sur le plan du traitement des passions : si dans un mélodrame, la passion immodérée et/ou impossible constitue une faute envers le cercle de base, et le suicide en est la réparation, chez les auteurs romantiques, la passion n'est jamais considérée en ces termes. Elle peut être adultère ou coupable du point de vue du cercle social, à la rigueur, elle peut constituer l'une des causes principales du suicide, mais la mort volontaire, dans ce cas, ne sert pas à la racheter : on verra que le suicide, s'il ne sert pas à réunir les amants, expie d'autres fautes que celles de passion.

La focalisation du regard « intime » du lecteur virtuel du drame romantique se trouve ainsi « inversée » : en général, son attention est focalisée sur le ou les cercles intimes, à partir desquels il appréhende tout ce qui leur est extérieur, tandis que le mélodrame, et surtout le mélodrame classique, préfère focaliser son attention d'abord sur le cercle familial pour la diriger ensuite vers le cercle intime, en procurant ainsi à son lecteur un cadre de référence plus ou moins stable. En même temps, la lecture du drame romantique se fonde sur une fragilité ou sur une instabilité essentielle qui est liée à l'identité du personnage,

⁴⁷¹ Dans la philosophie de Maeterlinck comme dans son théâtre, l'âme est une notion particulièrement fascinante, se déployant à la fois sur le plan physique et métaphysique : nous y reviendrons en détail au sein du chapitre V.1.1, « Le dispositif symboliste : à la frontière du transcendant ».

III

donc à la problématique de la permanence du soi et du même. C'est elle que nous nous proposons d'explorer, d'abord chez Hugo, chez qui la permanence de l'identité est assez relative, puis chez Musset, Vigny et Dumas – dans leurs drames, la société met en danger l'ipséité des protagonistes, provoquant ainsi leur suicide. Nous nous pencherons également sur l'influence des enjeux identitaires sur le mouvement cathartique et, partant, sur le lecteur virtuel, les changements de l'identité se manifestant souvent au sein des scènes.

2. Masques sans poète : suicides hugoliens

La lecture des deux drames est déjà un spectacle⁴⁷².

À ce stade de nos réflexions, nous devons avouer, de manière plus subjective, que nos lectures du théâtre de Hugo ont depuis toujours été accompagnées d'un sentiment de malaise assez mystérieux. Nous avons beau admirer les personnages nobles, apprécier le mélange subtil du sublime au grotesque, trouver l'intrigue infiniment prenante – le sentiment insidieux ne disparaissait pas. Nous étions curieuse d'en trouver l'explication ; et la révélation se produisit le soir où nous assistions à la représentation de la *Tempête sous un crâne*, spectacle de Jean Bellorini d'après *Les Misérables*⁴⁷³. Quand le père Madeleine proclama à voix haute « Je suis Jean Valjean ! », en confirmant son identité par le dévoilement d'un *moi* inébranlable, nous comprîmes tout à coup que même si dans *Hernani* et dans *Ruy Blas*, qui nous intéressaient tout particulièrement à cet instant-là, les moments similaires n'étaient pas rares, Jean Valjean, pour ainsi dire, n'apparaissait jamais derrière un masque ôté. Dans les drames de Hugo, à l'inverse d'autres drames romantiques, le moi de poète était absent et l'identité des protagonistes se transformait sans cesse. Un masque en cachait un autre sans révéler l'existence d'un moi ou d'un *être* stable que l'on pourrait atteindre, ce qui expliquait peu ou prou le vertige provoqué par la lecture.

Peu de temps après, nous avons trouvé une confirmation de cette hypothèse subjective qui fut à la source de notre réflexion. « Il est très frappant qu'il n'y ait jamais dans aucun drame de Hugo un personnage qui ait raison, qui soit présenté comme *ayant raison* par opposition aux autres, et qui puisse être considéré comme l'expression, ou de la pensée, ou de la sensibilité de l'auteur », fait remarquer Anne Ubersfeld dans le chapitre « Le drame carnavalesque » du

⁴⁷² Ledda S., *Hernani et Ruy Blas : de flamme ou de sang*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2008, p. 179.

⁴⁷³ *Tempête sous un crâne*, d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, adaptation de J. Bellorini et C. de la Guillonnière, mise en scène de Jean Bellorini, CDN de Saint-Denis - Théâtre Gérard Philipe, 2 avril 2016.

*Roi et le bouffon*⁴⁷⁴. De même, Ubersfeld évoque le fait que le sujet chez Hugo comporte toujours une fracture au niveau du moi ; et que cette fracture insupportable peut être « provisoirement comblée par le mensonge et le masque »⁴⁷⁵. Effectivement, les protagonistes hugoliens éprouvent souvent du mal à se définir : si Ubersfeld parle du dédoublement des personnages, nous aimerions postuler que les masques qu'ils empruntent s'avèrent parfois encore plus nombreux ; il est donc difficile de cerner leur identité « primaire », ce qui peut sembler étonnant dans la mesure où ils respectent à la lettre les lois de l'honneur : dans un monde possible mélodramatique, ce respect confère pourtant au personnage un moi solide...

Sur ce point, creusons la notion même de masque, que nous avons déjà utilisée à propos de *La Vénitienne* d'Anicet-Bourgeois, et tâchons d'expliquer son lien avec la notion d'identité. Souvenons-nous des deux versants de l'identité selon Ricœur qu'il s'agit d'abord de détailler. Pour Ricœur, l'identité relève d'un phénomène instable et sans cesse changeant ; l'*idem* et l'*ipse* sont pour lui deux manières de conférer à l'identité une stabilité certaine qui désignent la permanence du soi dans le temps ; l'*idem* traduit la permanence par la répétition, mais également par ce que le sujet possède de commun avec l'Autre (soit le lieu d'intersection du cercle intime d'un personnage et des cercles extérieurs), tandis que l'*ipse* signifie la permanence au fil des changements qui est, en même temps, une permanence différentielle (ce par quoi un personnage est unique et/ou s'oppose aux autres). Cela n'empêche que l'*ipse* peut lui-même être soumis à des formes de fluctuations : au sein de notre corpus, l'*ipse* d'un personnage peut être amené à changer sous l'influence des cercles extérieurs ; ce qui provoque, en général, des situations troublantes sur le plan de l'action. Ainsi, chez les personnages de mélodrame (surtout chez les personnages du mélodrame classique), nous avons observé une ipséité quasi inébranlable ; la

⁴⁷⁴ *Op. cit.*, p. 466.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 481.

peur de se trahir ou de ne pas rester fidèles à soi-même, dans ce sens, dépasse chez eux la peur de la mort, la mort pouvant être alors considérée comme refuge de l'*ipse*. Chez Hugo, la situation devient plus complexe, voire se rapproche de l'acception moderne de l'identité : l'identité du personnage change en fonction de la situation scénique. Tout au long de l'action, le personnage s'attribue ou s'invente des masques référant, pour la plupart, à un statut social : leur nombre est limité, mais le personnage peut en changer « à volonté ». Derrière les masques se dissimule le versant de l'identité « stable » ou « primaire », le moi « essentiel » du personnage qui, à l'inverse des masques, ne peut pas être rejeté, renié ou échangé contre un autre, et constitue, métaphoriquement parlant, le noyau de l'espace intime que le personnage essaie de protéger. Cela dit, si l'on suit Ricœur, l'identité stable à proprement parler est inconcevable : dans la vie « réelle », l'identité d'un homme prend forme à partir de discours quasiment innombrables qu'il fait de lui-même et que les autres font de lui. En même temps, l'identité d'un personnage fictionnel se conçoit à partir d'un nombre de discours assez limité : par conséquent, elle semble être relativement stable et même posséder un noyau de stabilité qui ne change pas indépendamment des circonstances. Il nous paraît donc intéressant d'étudier de près le rapport de ce versant de l'identité « primaire » aux masques afin de mieux comprendre certains enjeux dramaturgiques, mais aussi – et surtout – les enjeux de la mort volontaire qui, dans ce contexte, sont étroitement liés à la construction de l'identité du personnage.

Pour illustrer brièvement la multiplicité des masques chez Hugo, prenons l'exemple d'*Hernani*, dont le personnage éponyme se présente d'abord comme amoureux de doña Sol, puis comme bandit, puis il change de nom en devenant le noble Jean d'Aragon, puis redevient Hernani au dénouement et meurt comme amoureux de doña Sol – sans oublier qu'il s'introduit en tant que pèlerin anonyme dans la demeure de don Ruy Gomez pour ôter son habit et se proclamer Hernani devant tout le monde. Il est à noter, de plus, que la compositrice d'identité « passionnelle » d'Hernani, que nous appelons dorénavant

l'être amoureux, le seul qui possède une stabilité relative, s'avère néanmoins être constamment assujéti au doute (cf. à cet égard les dialogues entre Hernani et doña Sol dans les actes I-III), car les masques lui sont pour lui et pour la plupart d'entre eux, conflictuels. En conséquence, la question « qui est-il ? » peut se poser de manière légitime pour Hernani, de même que pour don Carlos qui, amoureux, se comporte souvent comme traître, mais ne manque pas de « revêtir » son masque royal et noble dès qu'un danger le menace. Dans le monde fictionnel d'*Hernani*, le changement d'identité est souvent lié aux enjeux de l'honneur ; ce changement, à certaines conditions, peut protéger le personnage de la mort.

Tout cela dit, il est difficile de séparer l'ipséité de la mêmeté chez Hugo : le cercle social est composé de telle manière qu'il se manifeste rarement comme force antagoniste ; les conflits surgissent entre les cercles intimes, dans *Hernani* de même que dans *Ruy Blas*. C'est donc la problématique de l'ipséité en tant que telle que ces deux drames mettent en lumière ; et c'est le passage de l'espace A dans l'espace B, si l'on reprend les termes ubersfeldiens, qui présente le danger le plus important pour l'ipséité des protagonistes, même si à première vue, ce passage n'implique pas de risques particuliers.

Chez Musset, Dumas et Vigny, la situation est inverse : les protagonistes se conçoivent d'entrée de jeu, par leurs discours, une identité stable qu'ils considèrent comme unique identité possible ; en revanche, les circonstances extérieures ou bien le cercle social leur imposent souvent, de manière brutale, de s'en débarrasser tout en changeant les habitudes constitutives de l'identité. Pour s'en protéger, les protagonistes essaient de se forger un masque « temporaire », destiné au regard extérieur, qui ne tarde pas, par la suite, à entrer en conflit avec la première identité qu'ils se sont créée, ce conflit ayant pour dénouement le suicide.

Nous avons donc choisi d'appeler « masque » une composante d'identité destinée à dissimuler ou à protéger le cercle intime du personnage de la mort effective ou symbolique, élaborée en réponse à une demande venant de

l'extérieur. Soulignons qu'il faut comprendre le terme de « masque » ainsi employé au sens métaphorique, pour ne pas dire au sens métaphysique : il s'agit d'une fonction et non pas d'un objet. Même s'il peut parfois « s'incarner » au niveau technique du dispositif (sous forme d'un costume), c'est surtout aux niveaux symbolique et pragmatique qu'il appartient – entre autres, le masque sert à modifier les relations entre les actants. En général, le masque constitue l'écran entre le cercle intime du personnage et l'espace extérieur ; l'enlèvement ou la chute du masque – comme le dévoilement du secret dans un mélodrame – coïncide souvent avec les moments dramaturgiques les plus forts, voire avec les *scènes* proprement dites, tout en fragilisant la barrière séparant le sujet de la mort.

Ainsi, pour ce qui est de l'interminable carnaval d'identités hugolien, seul la mort volontaire l'arrête en conférant au personnage une stabilité identitaire, pareille à celle d'un héros de mélodrame. Au cours de l'action, les masques peuvent tomber ; or, fait remarquer Jean Gaudon, «[l]e personnage qui apparaît, le visage nu, sous le regard d'autrui [...] n'est pas plus transparent qu'auparavant»⁴⁷⁶ : surtout parce que les masques protègent, en fait, l'être amoureux que la mort révélera en les ôtant au dénouement⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ Gaudon J., *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Paris : Eurédit, 2008, pp. 58-59.

⁴⁷⁷ Ce qui nous incite à penser aux drames de Maeterlinck dans lesquels la lumière de la mort vient éclairer l'âme du personnage.

2.1. *Hernani*⁴⁷⁸ : l'honneur à double tranchant

Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux⁴⁷⁹ !

En 2010, lorsque nous enseignions la littérature française au Lycée Descartes de Tartu, nous avons demandé à nos élèves⁴⁸⁰, dans le cadre d'un contrôle de lecture, ce qu'ils avaient pensé du dénouement d'*Hernani* et si, selon eux, la pièce aurait pu se terminer d'une autre manière. La question n'était pas tout à fait gratuite : on souligne souvent que les premiers quatre actes de *L'Honneur castillan* forment une structure mélodramatique parfaite – à la fin du quatrième acte, le traître (don Carlos) est converti et la vertu récompensée⁴⁸¹ –, tandis que le dernier acte présente au lecteur un dénouement tragique qui semble contredire et même dévaloriser les événements antérieurs.

Les jeunes lecteurs empiriques ont alors qualifié le dénouement de triste, voire d'excessivement cruel ; plusieurs ont avoué que pour eux, le triple suicide final était inattendu et frappant – et qu'ils s'étaient apitoyés sur le destin des protagonistes. En ce qui concerne la reconfiguration possible de la dernière scène, certains ont proclamé que don Ruy Gomez « aurait pu laisser les jeunes en paix », tout en soulignant son âge trop élevé et le fait que son désir d'épouser doña Sol comportait une dimension incestueuse ; d'autres ont suggéré que Ruy Gomez aurait pu pardonner à Hernani suivant l'exemple de don Carlos. Cela dit, la plupart des jeunes lecteurs voulaient transformer la fin tragique de la pièce en un *happy end* de mélodrame, peut-être par souci d'harmoniser le dénouement qui leur paraissait discordant, mais, de toute évidence, surtout par identification au couple amoureux. Toutefois, certains élèves, parmi les plus sensibles à la littérature en général, ont trouvé que le dénouement découlait de la logique inhérente à l'œuvre et que, de ce fait, il

⁴⁷⁸ Hugo V., *Hernani*, éd. C. Eterstein, Paris : Flammarion, 1996. Pour les citations, nous indiquons le numéro de l'acte, celui de la scène et celui du ou des vers cités (ex. : I, 3, 355).

⁴⁷⁹ *Ibid.*, III, 4, 1032.

⁴⁸⁰ Il s'agissait d'une soixantaine d'élèves en terminale. Les contrôles de lecture, rédigés en estonien, se trouvent en notre possession.

⁴⁸¹ Cf., entre autres, *L'Imagination mélodramatique* de Peter Brooks, *op.cit.*, pp. 132-133.

était impossible de le modifier : la promesse donnée par Hernani à don Gomez, ont-ils noté, était irréversible.

Masques protecteurs

Incontestablement, le monde fictionnel d'*Hernani* est régi par les lois de l'honneur, d'ailleurs intimement liées à la problématique identitaire et à la mort : ce lien se manifeste souvent sous la forme d'un *quod licet Jovi, non licet bovi* protecteur, et ce pendant les premiers quatre actes. Au dernier acte, la situation change, et l'honneur ne saurait plus faire écran à la mort. D'ailleurs, seules les identités appartenant à l'espace A, espace socialement déterminé, sont protectrices ; et être amoureux dans le monde fictionnel en question est aussi dangereux qu'être bandit si l'on ne possède pas de masque protecteur « officiel » – pourtant, ce dernier se heurte inévitablement à la facette « passionnelle » d'une identité. En même temps, le masque royal de don Carlos l'oblige parfois à être plus noble qu'il n'en aurait envie, l'honneur faisant obstacle à toute sorte de violence. Ainsi, Don Carlos amoureux ne tarde pas à croiser le fer avec Hernani (I, 2), mais lorsque le retour inattendu de don Gomez l'oblige à se servir de son nom de roi afin d'éviter le duel avec le vieux duc, il est obligé, de même, de laisser partir Hernani. La situation se répète à la fin de l'acte IV : le roi devient empereur⁴⁸² ; or sa nouvelle identité, qui le protège des intentions mortifères des conjurés, le contraint aussi à faire preuve de clémence, ce qui permet, entre autres, la restitution du nom de Jean d'Aragon à Hernani.

De la même manière, au début du second acte, don Carlos amoureux se trouve sous la fenêtre de doña Sol ; Hernani l'attrape pour le convoquer en duel, mais don Carlos échappe au danger en se forgeant une double défense : d'abord il revêt son masque royal, puis se sert de l'invitation au suicide. De la sorte, il vise à rendre Hernani doublement esclave : d'abord en lui rappelant

⁴⁸² « ... suis-je bien *un autre homme* ? » demande alors don Carlos à Charlemagne (IV, 5, 1793, n.s.).

III

qu'il est son seigneur, puis en l'invitant à le tuer ; et c'est le fait de se nommer roi et d'inclure, par conséquent, Hernani et lui-même au sein de l'espace A, qui permet à don Carlos d'agir de la sorte.

DON CARLOS

Je suis votre seigneur le roi.

Frappez, mais pas de duel.

HERNANI

Seigneur, qu'il te souviene

Qu'hier encor ta dague a rencontré la mienne.

DON CARLOS

Je le pouvais hier. J'ignorais votre nom,

Vous ignoriez mon titre. Aujourd'hui, compagnon,

Vous savez qui je suis et je sais qui vous êtes.

HERNANI

Peut-être.

DON CARLOS

Pas de duel. Assassinez-moi. Faites⁴⁸³ !

Si dans le mélodrame, l'invitation au suicide semblait marcher tant bien que mal, dans l'extrait en question comme ailleurs dans la pièce, elle remplit parfaitement sa fonction qui est, en général, d'inverser la relation maître/esclave, toujours selon l'acception hégélienne : bien que pour Hernani, la hiérarchie ne fasse pas sens, frapper un adversaire qui ne se défend pas est toujours une action ignoble. Il laisse donc son rival partir sans se venger en lui

⁴⁸³ II, 3, 584-590.

prêtant, de plus, son manteau que don Carlos accepte sans broncher⁴⁸⁴. Exceptionnellement, le costume qui n'appartient pas à l'espace A, espace déterminé, s'avère ici protecteur (mais il est destiné aussi à couvrir la fuite du sein de l'espace B). À partir de cet instant, par ailleurs, les rivaux sont quittes, chacun d'eux ayant sauvé, à son tour, la vie à son adversaire.

Au troisième acte, le costume du pèlerin anonyme sous lequel Hernani pénètre dans la demeure de Ruy Gomez lui garantit la protection inébranlable de la loi de l'hospitalité tant qu'il reste dans le même espace. Le « quant à ton nom, tu te nommes mon hôte »⁴⁸⁵ de don Gomez protège Hernani même lorsque le bandit déchire sa robe de pèlerin et propose aux autres de s'emparer de lui (III, 3) : une fois donnée, la parole de l'honneur ne se rétracte pas. Le vieux duc est pourtant amené à le regretter *a posteriori*, en apprenant que son hôte est en fait son rival. Notons qu'Hernani lui-même invite le vieillard à le tuer deux fois de suite, avant l'arrivée et après le départ de don Carlos, et don Gomez semble être prêt à se battre, mais ce n'est toujours qu'en duel ; or la première fois, c'est l'arrivée de don Carlos qui l'en empêche, restituant à l'adversaire de Gomez son statut d'hôte, et la seconde fois, la promesse de vengeance – promesse d'honneur – fait reculer la menace de la mort⁴⁸⁶.

Dans le monde possible d'*Hernani*, les masques appartenant à l'espace A permettent donc au personnage de rentrer, directement ou de façon détournée, « dans le système » tout en bénéficiant de sa protection qui fait obstacle à la violence de manière générale. On voit que don Carlos, personnage à l'allure d'un traître mélodramatique, en profite avec plus d'aisance qu'Hernani. Celui-ci se sert de masques d'une autre manière ; ainsi que don Gomez dont l'identité subit une transformation importante à la fin du troisième acte. En

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 624.

⁴⁸⁵ III, 2, 850.

⁴⁸⁶ Par ailleurs, Hernani manque à sa promesse : « Je te vengerai, duc. – Après, tu me tueras » (III, 7, 1288). Ruy Gomez n'est pas vengé ; au dénouement, il a donc d'autant plus le droit de réclamer la vie d'Hernani que celle-ci lui appartient *de jure et de facto*.

fait, parmi les protagonistes, il n'y a que doña Sol dont le moi reste intègre au cours de l'action.

L'être amoureux

Doña Sol se définit par son amour immuable pour Hernani qu'elle ne met jamais en doute, contrairement à son bien-aimé⁴⁸⁷. Cette permanence du moi est continuellement confirmée par le fait que doña Sol préfère mourir plutôt que vivre sans celui qu'elle aime⁴⁸⁸ ; elle est donc assurée de manière absolue. La disposition à mourir de la protagoniste se trouve renforcée sur le plan technique du dispositif, notamment par l'utilisation des objets scéniques que le lecteur virtuel saisit de son regard intime. Piégée par don Carlos, doña Sol lui enlève le poignard afin de sauver son honneur, mais également afin de rester fidèle à Hernani ; pour échapper au mariage avec don Ruy Gomez, elle cache ce même poignard au fond de son écrin nuptial⁴⁸⁹ et l'emporte sur elle lorsque don Carlos l'emmène du château ducal ; au dénouement, elle vide à demi la fiole destinée à son mari lorsqu'elle comprend que celui-ci ne démentira pas sa promesse : ainsi, l'idée abstraite de mourir, orientée vers l'avenir, s'incarne au niveau technique du dispositif.

Les trois protagonistes masculins se définissent, en conséquence, par leur amour pour doña Sol. Toutefois, si chez elle, l'amour est la composante d'identité principale, chez Hernani, don Carlos et don Gomez, l'être amoureux a tendance à se heurter incessamment aux autres facettes de leur moi. Cela se manifeste surtout chez Hernani : il lui suffit de rester seul avec doña Sol, qu'il se met à la persuader que bandit, il ne pourra lui offrir que l'échafaud et la mort et qu'il vaut mieux pour elle d'épouser le duc, d'accepter

⁴⁸⁷ Il suffit de se souvenir du « Je vous suivrai », répété trois fois en réponse aux hésitations prolixes d'Hernani (I, 2).

⁴⁸⁸ Cf. « Souviens-toi que si tu meurs, je meurs ! » (II, 4, 708) ; « Seigneur, ce n'est pas lui ! Ne frappez que moi-même ! » (III, 5, 1089), etc. Ce trait est par ailleurs caractéristique des héroïnes tragiques amoureuses, que ce soit chez les dramaturges de l'Antiquité ou ceux du XVIIIe siècle. Cf. Loraux N., *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris : Hachette, 1985.

⁴⁸⁹ Souvenons-nous par ailleurs que déjà dans la première scène de l'acte III, doña Sol laisse entendre à don Gomez ses intentions suicidaires. Cf. III, 1, 751-753 ; 789-794.

l'offre du roi ou de le fuir (I, 2 ; II, 4 ; III, 4) ; en même temps, la vue de doña Sol en parure de noces amène Hernani à déchirer sa robe de pèlerin, garante de sa sécurité, et à s'exposer ainsi au danger mortel (III, 3). Sur ce point, notons que de la même façon, Hernani se déclare Jean d'Aragon lorsque, à la fin du quatrième acte, don Carlos le néglige en choisissant de n'emprisonner que les conjurés nobles :

DON CARLOS, *au duc d'Alcala*

Ne prenez que ce qui peut être duc ou comte.

[...]

HERNANI, sortant du groupe

Je prétends qu'on me compte ! [...]

Puisqu'il faut être grand pour mourir, je me lève. [...]

Je suis Jean d'Aragon⁴⁹⁰...

Paradoxalement, même si les deux changements de masque rapprochent Hernani de la mort (on peut les qualifier ainsi de comportement suicidaire), ce rapprochement lui offre une protection sur le plan « psychologique » : la mort s'avère ici une version du monde préférable à la version du monde la plus probable, constituant une sorte d'écran devant un événement possible terrifiant. Dans le premier cas, Hernani préfère mourir plutôt que de voir doña Sol mariée ; dans le second, il préfère monter à l'échafaud plutôt que de se voir manquer à la vengeance et, du même coup, à son serment.

L'idée de la vengeance, dans l'esprit d'Hernani, s'oppose également à l'idée de l'amour, en faisant surgir, au sein de l'espace intime du protagoniste, un nouveau conflit lié à l'être amoureux :

... Entre aimer et haïr je suis resté flottant,

⁴⁹⁰ IV, 4, 1717-27.

III

Mon cœur pour elle et toi [don Carlos] n'était point assez large,
J'oubliais en l'aimant ta haine qui me charge ;
Mais puisque tu le veux [...]
Mon amour fait pencher la balance incertaine,
Et tombe tout entier du côté de ma haine⁴⁹¹.

La métaphore de la « balance incertaine »⁴⁹² illustre d'ailleurs parfaitement l'essence d'un moi hugolien indéterminé ; toutefois, il est rare que cette balance « tombe entière » d'un côté ou de l'autre. Notons de même que curieusement, l'idée de vengeance est formulée, dans ce monologue, en termes de jalousie violente : « Ce qu'ils veulent de toi, tous ces grands de Castille, / c'est quelque titre creux [...] Moi, pour vouloir si peu je ne suis pas si fou ! / Ce que je veux de toi, ce n'est point faveurs vaines, / C'est l'âme de ton corps, c'est le sang de tes veines... »⁴⁹³. La vengeance s'apparente à une passion furieuse ; et Hernani « désire » don Carlos au même titre qu'il désire doña Sol. La clémence de don Carlos évacue pourtant ce désir violent, tout en éliminant le conflit qui y est lié : ainsi, Jean d'Aragon peut être un amant heureux ; pourtant, il ne peut pas exister tant qu'Hernani n'a pas rempli son serment – de ce point de vue, le masque de Jean d'Aragon est un masque factice.

Quant à Don Carlos, il souffre également d'une fracture passionnelle du moi : tout en insistant qu'il est roi, il se considère esclave amoureux de doña Sol⁴⁹⁴, laquelle remet constamment en question son rang auguste⁴⁹⁵ ; cette fracture ne disparaît que lorsqu'il devient empereur qui « à la place du cœur

⁴⁹¹ I, 4, 386-392.

⁴⁹² *Ibid.*, 391.

⁴⁹³ *Ibid.*, 399-404.

⁴⁹⁴ « C'est le roi ton seigneur, c'est Carlos ton esclave ! » (II, 2, 486)

⁴⁹⁵ Cf. « Si Dieu faisait le rang à la hauteur du cœur, / Certes, il serait le roi, prince, et vous le voleur ! » (II, 2, 495-96) ; « Roi don Carlos, vous êtes / Un mauvais roi ! » (III, 6, 1210-11). Hernani ne manque pas non plus d'occasion pour faire remarquer à son rival le caractère indigne de son comportement (cf. II, 3, 558-60).

[...] n'a qu'un écusson »⁴⁹⁶. Charles Quint n'a plus le droit d'être subordonné au sentiment. Et le vieux duc, en présence de sa nièce ou de ses jeunes rivaux, éprouve aussi des difficultés à accepter lui-même : bien que par ses discours, il cherche à se valoriser en mettant en avant sa noblesse ou encore son amour « profond, solide, sûr, paternel, amical »⁴⁹⁷, il donnerait, de toute évidence, « le tout pour être jeune et beau »⁴⁹⁸. L'être amoureux du personnage, par lequel la permanence identitaire devrait pourtant se manifester de la manière la plus claire – le monde peut s'écrouler, mais l'amour ne disparaît pas –, s'avère ainsi le lieu d'interrogation constante, lieu d'instabilité par excellence. L'être amoureux remet en cause les masques d'un personnage, et s'avère être remis en question lui-même : j'aime, pourtant ai-je le droit à l'amour si je suis bandit, empereur ou vieillard ?

Lecture dynamique

Au sein de ce monde fictionnel désordonné, l'espace intime du lecteur virtuel d'*Hernani* subit ainsi un double écartèlement. D'abord, cet espace s'écartèle entre les personnages. L'identification au couple amoureux suppose une distance suffisamment faible, toutefois, en ce qui concerne l'identification à don Carlos et à don Gomez, elle a tendance à augmenter à certains moments de l'action : il est difficile de ne pas admirer la clémence de don Carlos⁴⁹⁹ et la dignité de don Gomez, mais cela n'exclut pas que leurs actions puissent revêtir un caractère scélérat. Une certaine instabilité est donc conférée même à

⁴⁹⁶ IV, 4, 1771.

⁴⁹⁷ III, 1, 767.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, 750.

⁴⁹⁹ La clémence qui, comme le fait remarquer Arnaud Rykner dans son article « Hugo lecteur de Corneille : jeux de miroirs et jeux de rôles » (in *Elseneur* [Caen], « Postérités du Grand Siècle », sous la dir. de Suzanne Guellouz, n° 15-16, février 2000, pp. 35-52), doit beaucoup à celle de l'Auguste cornélien (p. 49). Notons que cet article éclaire également l'existence, dans l'œuvre (dramatique) de Hugo qui n'a pas encore atteint sa quarantaine, d'une certaine propension à s'approprier Corneille et son œuvre « comme un autre soi-même » (p. 50), donc sur un plan quasiment identitaire. Cette tendance à se forger des avatars ne pourrait-elle expliquer, du moins en partie, la quantité de masques que se créent les personnages d'*Hernani* et de *Ruy Blas* ?

l'identification au personnage, contrairement, par exemple, au mélodrame classique où un traître reste traître tout au long de l'action et que l'identification est, de ce coup, plus stable.

De l'autre côté, l'espace intime du lecteur virtuel se trouve écartelé entre les composantes du moi (les masques et l'être amoureux) d'un protagoniste. Les monologues ou les tirades des protagonistes masculins d'*Hernani* manifestent souvent un doute et des conflits intimes non négligeables ; en conséquence, à l'inquiétude principale du lecteur virtuel, liée au devenir du couple amoureux, s'ajoute une dimension nouvelle, celle de l'inquiétude « identitaire ». Dans cette optique, l'espace intime du lecteur virtuel d'*Hernani* se trouve, pour ainsi dire, constamment troublé, car il cherche à atteindre, de même que les personnages, une stabilité, voire simplement un état de repos. Et si dans un mélodrame, le cercle familial confère des limites protectrices à cette agitation et que, de plus, les crises d'identité chez les personnages de mélodrame sont moins prononcées, dans un drame romantique, le mouvement du réseau de fiction qui s'inscrit au sein de l'espace intime du lecteur virtuel peut s'avérer d'autant plus violent que presque rien, hormis le cercle social antagoniste, ne cherche à le contenir. Pourtant, la transformation perpétuelle décrite est en même temps garante du plaisir de la lecture : le lecteur, qu'il soit virtuel ou empirique, n'aurait rien à faire d'un réseau de fiction immobile.

La lecture d'*Hernani* s'avère donc un processus extrêmement dynamique, et ce non seulement quant au mouvement et donc à la transformation perpétuelle de l'espace intime écartelé du lecteur virtuel, mais également en ce qui concerne les niveaux Symbolique et Imaginaire dudit réseau fictionnel en général. Au niveau de l'intrigue, les points de bifurcation se succèdent à un rythme effréné, à l'exception, peut-être, du quatrième acte où c'est le hors-scène « abstrait » qui devient, pour ainsi dire, le lieu de l'action. Cela dit, *Hernani* est un drame de l'action par excellence : il suffit, à cet égard, de jeter un œil sur le premier acte, ce qui nous permettra également d'illustrer la manière dont peut fonctionner la *scène*.

Penchons-nous notamment sur les points de bifurcation qui sont liés aux instants où un personnage entre (violemment) dans l'espace scénique. D'abord, don Carlos y fait irruption pour ordonner à doña Josefa de le cacher dans l'armoire en lui proposant de « [c]hoisir de cette bourse ou bien de cette lame »⁵⁰⁰ ; ensuite, pendant la rencontre des deux amoureux (I, 2), sa présence muette dans l'armoire génère une sorte d'inquiétude chez le lecteur virtuel omniscient. Cette inquiétude atteint son extrême à l'instant où don Carlos sort de sa cachette, mais elle est aussitôt atténuée par le caractère grotesque de cette apparition. L'inquiétude regagne alors progressivement son maximum : après un duel verbal, les rivaux croisent les épées. À cet instant, le lecteur virtuel ne sait pas s'il doit s'attendre a) à la mort d'Hernani ; b) à la mort de don Carlos ; c) à une autre issue (en conséquence, il peut espérer l'apparition de don Gomez que les amants ont évoquée auparavant)⁵⁰¹.

Effectivement, à l'instant même le duc vient frapper à la porte, interrompant le duel et éliminant les versions du monde a) et b) ; il est à noter que son « effraction » au sein de l'espace scénique est précédée par une agitation quasi comique autour de l'armoire. Au cours du monologue de don Gomez (I, 3), qu'Hernani et doña Sol essaient vainement d'interrompre, le lecteur virtuel est ressaisi par l'inquiétude que l'on peut imaginer atteindre son comble au vers 276 (« Ma hache, mon poignard, ma dague de Tolède ! ») ; de toute évidence, tout se converge vers une bataille violente. Cela met de nouveau le lecteur vir-

⁵⁰⁰ I, 1, 20.

⁵⁰¹ Certes, en réalité, on ne formule jamais d'une telle manière les variantes du déroulement de l'intrigue : un lecteur empirique, à ce que l'on peut supposer, ne ressent qu'une sorte d'inquiétude très vague à ces instants liés à la menace de la mort ; de plus, il ne manquera pas de se dire que l'auteur n'a aucun intérêt de mettre à mort les protagonistes au premier acte. Cela rend, en fait, son inquiétude plaisante ; c'est la même inquiétude que l'on éprouve, par exemple, en jouant un jeu de rôle sur PC : les monstres que le personnage affronte sur son chemin ont l'air effroyable et dangereux, pourtant, le joueur sait qu'il se trouve dans un monde fictionnel et qu'il peut toujours recommencer le jeu à partir du moment où il l'a sauvé pour la dernière fois. Il faut noter néanmoins que, selon notre propre expérience, à partir de l'instant où l'immersion au sein de ce monde devient profonde (et si, de plus, dehors, dans le monde « réel », il fait nuit...), l'inquiétude commence à devenir de moins en moins plaisante et les monstres deviennent réellement effroyables...

tuel face à trois versions du monde logiquement possibles : a) la mort d'Hernani et/ou de don Carlos ; b) la mort de Ruy Gomez ; c) un imprévu qui fera obstacle à la mort. C'est alors que don Carlos dévoile son identité royale, en supprimant, par le changement de masque, les versions du monde a) et b).

L'incertitude diminue, mais elle n'est pas pour autant éliminée : Hernani reste dans l'espace scénique et, sachant que le duel entre les deux rivaux n'a pas été mené à bien, le lecteur virtuel peut continuer à s'interroger sur le devenir du monde possible qui se trouve au croisement de deux chemins : a) le duel sera repris, par conséquent, l'un des adversaires pourra mourir ; b) Hernani échappera au duel (cet espoir est par ailleurs soutenu par l'apparition du *roi* don Carlos au début de la scène). Le danger mortel est écarté : don Carlos « daigne encor protéger » la fuite d'Hernani. S'ensuit le monologue enflammé de celui-ci (I, 4) qui conduit le lecteur virtuel à se demander a) si Hernani obtiendra vengeance ou b) s'il échouera.

Le premier acte comporte 415 vers. Dans notre édition, il occupe 27 pages qui peuvent être lues en une dizaine de minutes au minimum, voire en une vingtaine de minutes. Pendant ce temps, le lecteur, qu'il soit empirique ou virtuel, s'achemine à pas rapide de carrefour en carrefour : le devenir du monde fictionnel est ainsi constamment soumis à l'interrogation et les protagonistes menacés par la mort ; mais la menace est chaque fois détournée par un événement imprévu qui ouvre lui-même sur un nouveau danger. En comparant l'exposition d'*Hernani* à celle de n'importe lequel des mélodrames de notre corpus, nous sommes amenée à constater que dans ces derniers (exception faite, peut-être, de *Valentine* de Pixérécourt), l'action se déroule de façon assez lente et solennelle. Un mélodrame a besoin d'insister sur l'état initial ordonné du monde possible, que ce soit par l'action ou par la narration ; qui plus est, la mort menace rarement les protagonistes dès le tout début. L'exposition d'*Hernani* s'avère donc rien qu'à elle seule extrêmement chargée et tendue ; l'inquiétude du lecteur virtuel, qui est en même temps garante de la curiosité du lecteur et du plaisir de la lecture, est influencée par la densité des événe-

ments et par l'utilisation du grotesque qui atténue la tension. La tendance se confirme pour les quatre actes suivants, abstraction faite du monologue de don Carlos. Pourtant, même si ce dernier suspend l'action au niveau de l'intrigue, il fonctionne parfaitement au niveau de l'Imaginaire.

Le plan de l'Imaginaire d'*Hernani* possède par ailleurs une dynamique propre : il se déploie principalement sur un axe vertical, celui de l'ascension et de la chute, que l'on retrouve dans *Ruy Blas* ainsi que dans le fragment dramatique *Le Suicide* sur lequel nous nous pencherons vers la fin de ce chapitre ; il apparaît que la verticalité est propre à l'Imaginaire de la fiction hugolienne en général. Florence Naugrette souligne sur ce point que la verticalité est « l'une des formes optiques expressives de la pensée d'un sublime qui se caractérise par sa réversibilité même »⁵⁰². De même, l'Imaginaire se partage, dans *Hernani*, entre deux espaces intimement liés⁵⁰³ : l'espace scénique concret, fondé sur le spectaculaire, et le hors-scène aux dimensions universelles qui englobe non seulement la nature (montagnes et forêts), mais aussi, plus abstraitement, l'Empire dont rêve don Carlos, et qui possède une dimension quasiment métaphysique se manifestant à travers les symboles, pour la plupart ceux du pouvoir impérial.

En revenant sur le monologue de don Carlos (IV, 2), la tension entre le haut et le bas se manifeste d'abord au niveau purement technique : le roi se trouve dans les « caveaux qui renferment le tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle » et qui sont soutenus par de « grandes voûtes » ; la même tension est par la suite mise de nouveau en œuvre dans le monologue. Sans entrer excessivement dans les détails, exposons-en la dynamique générale. L'imagination de don Carlos, et donc celle du lecteur virtuel, effectue un va-et-vient continu sur l'axe vertical⁵⁰⁴ : elle s'élance d'abord du tombeau de Charlemagne vers les

⁵⁰² Naugrette F., *Le Théâtre de Victor Hugo*, Lausanne : Ides et calendes, 2016, p. 73.

⁵⁰³ Voir *ibid.*, pp. 78-79 et Ubersfeld A., *Le Roi et le bouffon*, *op. cit.*, pp. 586-588.

⁵⁰⁴ Rappelons que l'imaginaire de celui-ci obéit parfaitement aux indications textuelles et qu'en même temps, le lecteur virtuel suit le mouvement inscrit dans la dimension « imagée »

hauteurs, là où l'empereur et le pape arrangent « l'univers comme un faucheur son champ » (1467), puis commence à redescendre, en passant par les rois qui se haussent « sur la pointe des pieds » (1472) pour voir le pape et l'empereur, et revient vers le tombeau (« Si haut que soit le but où votre orgueil aspire, / Voilà le dernier terme !... », 1510-11). De ce lieu, l'imagination remonte de nouveau « au plus haut de la spirale immense » (1514); et don Carlos s' imagine jeter un regard en bas, où il voit le peuple, océan profond et dangereux (1537-1544), pour revenir au « faite étroit » sur lequel il devra se tenir s'il devient empereur (1550). Là, les hésitations s'emparent du roi et il « tombe à deux genoux » pour implorer Charlemagne de lui apprendre ses secrets et de lui verser « du fond de ce tombeau, / Quelque chose de grand, de sublime et de beau » (1563-64), puis rentre dans le sépulcre en refermant la porte sur lui. Ainsi, le tombeau de l'empereur constitue un dispositif « universel » qui réunit, de manière synthétique, à la fois l'ascension et la chute, la nuit et la clarté, le terrible et le sublime, tout en donnant accès à l'outre-tombe, donc à quelque chose d'essentiellement innommable (et en faisant écho, d'une certaine manière, à l'armoire grotesque du premier acte). Somme toute, le monologue de don Carlos entraîne l'imagination du lecteur virtuel dans une oscillation rapide entre le haut et le bas et ouvre, à travers l'image du tombeau de Charlemagne, sur le sublime, voire sur le Réel, tout en compensant l'absence de l'action « physique » dans l'espace scénique : dans ce sens, le monologue en question fait scène, mais cette scène se déploie essentiellement au sein de l'imaginaire du lecteur virtuel, et ceci non pas à travers la narration des événements passés, comme par exemple dans la tragédie classique, mais surtout à travers la relation des événements imaginaires qui ont lieu dans le hors-scène « abstrait ».

du texte (sur ce dernier point, nous nous inspirons de Bachelard – voir *supra*, pp. 77-78). Il va de soi qu'un lecteur empirique ne suivra pas nécessairement ce mouvement : il se peut qu'il ne voie, sur sa scène intime, que don Carlos monologuer.

Scène hugolienne

Compte tenu de ce mouvement continu de bifurcation en bifurcation et des cieux aux enfers (donc à la fois horizontal et vertical), il serait intéressant de nous interroger sur la nature même de la scène hugolienne. Partant de la prémisses que toute bifurcation ne fait pas scène, et de l'hypothèse qu'une scène comporte nécessairement une bifurcation, tâchons de trouver d'autres éléments constitutifs qui assurent un effet sur le lecteur virtuel, tout en continuant la réflexion que nous avons entamée dans la partie précédente⁵⁰⁵. Dans *Hernani*, semble-t-il, on peut définir la scène comme suit : la scène se fonde sur une bifurcation, ou, plus précisément, sur l'attente et l'expérimentation d'un événement décisif qui élimine toutes les versions du monde déductibles du texte hormis une. Une telle bifurcation est en premier lieu soutenue par l'Imaginaire qui doit, à cet endroit, mettre en branle l'imagination du lecteur (virtuel) afin de favoriser la circulation du Réel au sein du dispositif ; elle est en outre appuyée par la présence de la mort qui peut se manifester sous forme d'une menace imminente. À la bifurcation en question, le lecteur virtuel peut se voir muni d'une omniscience relative par rapport aux personnages ; enfin, la bifurcation « scénique » peut aussi être liée à la transformation identitaire d'un personnage, mais ces deux derniers critères sont secondaires.

Il semble, en outre, qu'une scène puisse également se déployer dans le temps de la lecture, englobant, si besoin est, plusieurs scènes « dramatiques ». Les bifurcations du premier acte que nous venons de passer en revue, selon nous, ne font pas tout à fait scène : leur succession est trop rapide et ne donne pas au texte, sur le plan de l'Imaginaire, le temps de se cristalliser en tableau. Au mieux pourrions-nous parler des moments « scéniques ». En revanche, le

⁵⁰⁵ Il nous paraît que, dans l'optique de la lecture *empirique*, la meilleure façon, et aussi la plus simple, est de définir la scène comme « ce que l'on retient lorsqu'on a refermé un livre » (Rykner A., *Paroles perdues...*, *op.cit.*, p. 254). Cela dit, la scène doit à la fois frapper et fasciner : d'une part, être nouée autour d'un événement inattendu et/ou brutal (rupture dans le Symbolique), de l'autre, convoquer en pleine mesure l'imaginaire du lecteur ; et, à partir de l'Imaginaire mis « sous tension », proposer une ouverture sur le Réel.

monologue de don Carlos qui est centré, *a priori*, sur la résurrection de Charlemagne en la personne du roi, s'avère être une scène véritable : nous avons montré que l'Imaginaire s'y affirme pleinement ; l'événement décisif, dans le contexte du monologue, est l'entrée de don Carlos dans le tombeau qui traduit en même temps sa transformation plus que probable en empereur qui se confirme par la suite. Certes, la scène en question est assez abstraite ; pour donner un exemple plus « spectaculaire » et concret, penchons-nous brièvement sur la fameuse scène de la galerie des portraits (III, 6).

Elle commence par l'irruption de don Carlos au sein de l'espace scénique : pour Hernani, caché derrière le portrait de don Gomez sans rien voir ni entendre, la menace de mort devient imminente ; le lecteur virtuel se trouve, en conséquence, face à deux versions du monde qui peuvent se réaliser : dans l'une (A), Hernani est livré au roi qui le fait monter sur l'échafaud ; dans l'autre (B), Hernani reste sain et sauf dans sa cachette. Tout dépend du choix de don Gomez ; et le texte postule implicitement que les deux sont possibles : Hernani est le rival du vieux duc ; en même temps, il se trouve protégé par la loi de l'hospitalité. L'attente du choix définitif est longue et inquiétante ; de plus, l'hésitation du lecteur virtuel est d'emblée augmentée par deux circonstances : avant de commencer sa tirade, don Gomez fait comprendre au roi que son prisonnier lui sera livré (« Vous serez satisfait »⁵⁰⁶) ; et non seulement don Carlos, mais aussi doña Sol semble croire le vieux duc : la jeune fille « cache sa tête dans ses mains et tombe sur le fauteuil »⁵⁰⁷. Curieusement, pendant que don Gomez passe d'un portrait à un autre, la tension diminue : il devient évident que cette longue « promenade » doit rappeler au roi les lois de l'honneur qu'il paraît avoir oubliées ; de plus, l'impatience de don Carlos et les menaces faites à don Gomez prêtent à une identification ironique d'un côté, et à l'admiration du vieux duc de l'autre. Pourtant, la version du monde A ne peut

⁵⁰⁶ III, 6, 1131.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

pas pour autant être éliminée avant que le roi n'ait quitté l'espace scénique ; et, en fait, la tension – ou l'inquiétude postulée par le texte – remonte quand don Gomez, obligé de choisir entre doña Sol et « le traître », et ayant proposé en vain sa tête à don Carlos pour racheter celles de sa nièce et de son hôte, « en proie à une horrible hésitation [...] lève en tremblant la main vers le ressort » ; c'est l'instant culminant de la scène, celui du choix définitif qui se traduit à l'instant suivant par le « [p]rends-la donc ! et laisse-moi l'honneur ! »⁵⁰⁸. Ici, en fait, on peut aller jusqu'à dire qu'il s'agit d'un instant cathartique qui ouvre sur le sublime : l'inquiétude diminue, et l'admiration pour don Gomez est immense. Ce choix imposé transforme pourtant radicalement le moi du vieux duc : le sujet jusqu'ici loyal (et dont les ancêtres ont toujours fait preuve d'une fidélité exemplaire au roi) renonce à son dévouement qui soutenait pourtant son identité ; et la transformation s'avère être douloureuse (« [m]a vieille loyauté sort de mon cœur qui pleure »⁵⁰⁹).

De même, au niveau de l'Imaginaire, l'espace-temps fictionnel est « mis sous tension ». La galerie des portraits constitue un dispositif authentique : le niveau technique, c'est-à-dire les tableaux et la cachette, est intimement lié aux niveaux symbolique et pragmatique ; de plus, la galerie réunit en elle le passé, le présent et l'avenir imminent du monde fictionnel : le passé par les portraits des ancêtres de don Gomez ; le présent par le portrait du vieux duc, et l'avenir inquiétant par la cachette existant derrière ce dernier portrait, ainsi que par les mouvements que don Gomez effectue dans cet espace⁵¹⁰. Qui plus est, les portraits constituent un écran « d'honneur », pour ainsi dire : au niveau technique, ils dissimulent Hernani ; au niveau pragmatique, les regards des ancêtres, dirigés sur don Gomez, lui rappellent son devoir, en constituant un

⁵⁰⁸ *Ibid.*, 1243.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, 1246.

⁵¹⁰ Notons que la même synthèse temporelle est présente dans le monologue de don Carlos ; et nous pouvons la relever dans la scène du suicide que nous examinerons par la suite. Nous avons observé un effet similaire pour certaines scènes des mélodrames. Émettons donc l'hypothèse qu'une *scène* aurait tendance à s'inscrire dans un temps « global » ou « absolu », dépassant ainsi le cadre du présent scénique.

point de focalisation scopique intense (cf. « Oh ! voilez-vous ! votre regard m'arrête », *ibid.*, 1241). La mort, dans ce contexte, se traduirait par l'effraction de l'écran : il suffirait que don Gomez actionne le ressort pour que la menace de la mort, incarnée dans l'espace scénique par la présence de don Carlos, commence à se réaliser. Ainsi, la scène des portraits, comme on vient de voir, comporte une bifurcation inquiétante qui s'inscrit parfaitement dans un dispositif « imaginaire » ; de plus, l'effet de scène repose sur l'omniscience du lecteur virtuel, sur la transformation identitaire de don Ruy Gomez (qui, de ce fait, emprunte le chemin du traître), ainsi que sur la suspension de l'action dans le temps. Le suicide final emprunte la même logique : la scène du suicide commence par l'appel du cor venant du hors-scène et termine au tomber du rideau.

Le suicide

À première vue, la fin du quatrième acte d'*Hernani*, comme nous l'avons évoqué, est parfaitement mélodramatique : le « traître », à savoir ici don Carlos, est converti et la vertu récompensée. L'ordre semble être rétabli grâce à la transformation de don Carlos en Charles Quint, transformation qu'il confirme lui-même à Hernani :

DON CARLOS

Allons ! relevez-vous, duchesse de Segorbe,

Comtesse Albatera, marquise de Monroy...

(À *Hernani*)

— Tes autres noms, don Juan ?

HERNANI

Qui parle ainsi ? le roi ?

DON CARLOS

Non, l'empereur⁵¹¹.

Le rétablissement de l'ordre se traduit ainsi par l'attribution et/ou la restitution des noms ainsi que par la reconnaissance, au sein de l'espace A, de l'actant principal de l'espace B. Hernani est dorénavant reconnu comme Jean d'Aragon ; le couple est légitimé. Don Carlos se voit attribuer le nom de Charles Quint et le rang d'empereur. Les identités, après une transformation, semblent également se fixer une fois et pour toutes : le monde fictionnel est ainsi reconstitué, voire « épuré » par la clémence du nouvel empereur, mais aussi par le refus de la vengeance d'Hernani ; accepté, enfin, sous le nom de Jean d'Aragon, celui-ci n'a plus « que de l'amour dans l'âme »⁵¹² ; le conflit intime entre la vengeance et l'amour disparaît à cet instant-ci. À première vue, la violence est définitivement évacuée du monde fictionnel, comme au dénouement d'un mélodrame classique ; pourtant, don Ruy Gomez reste à l'écart de ce mouvement général (« Mais, comme lui, je n'ai point pardonné »)⁵¹³. Il n'a pas complètement tort de le faire : Hernani a manqué à son serment (« Je te vengerai, duc. – Après, tu me tueras ! »⁵¹⁴) qu'il avait prononcé devant les portraits des Silva en jurant, de plus, sur la tête de son père ; et il vient lui-même de confirmer que la vengeance ne sera jamais menée à bien. Dans le monde fictionnel d'*Hernani*, il est donc impossible de se débarrasser de son masque tant que ce dernier reste lié à des promesses qui n'ont pas été accomplies ; on ne peut pas mener l'existence de Jean d'Aragon tant qu'Hernani n'a pas rempli ses serments. En ce qui concerne le vieux duc, à la fin du quatrième acte, il subit une transformation au même titre que les autres personnages ; or il s'agit d'une transformation négative : dans le contexte du nouvel

⁵¹¹ IV, 4, 1754-57.

⁵¹² *Ibid.*, 1765.

⁵¹³ *Ibid.*, 1788.

⁵¹⁴ III, 7, 1288.

ordre qui vient d'être instauré, don Gomez se mue en traître qui refuse la pitié et la clémence⁵¹⁵.

La scène du suicide⁵¹⁶ se fonde ainsi sur un mouvement « antithétique ». Vu que don Gomez, jusqu'ici garant de l'honneur, cesse de l'être au sein du monde fictionnel nouvellement reconstitué, l'honneur ne fait plus l'écran à la mort, mais, à l'inverse, la laisse se rapprocher. Avec le vieux duc déguisé en domino, le désordre ancien revient dans le monde fictionnel pour croître encore : le carnaval des identités, qui s'était arrêté pour un temps court, recommence. Jean d'Aragon, soucieux de refouler dans l'oubli son masque ancien (« Je sais qu'il existait autrefois, dans un rêve, / Un Hernani, dont l'œil avait l'éclair du glaive... »⁵¹⁷), est obligé, en entendant le cor, de le revêtir de nouveau (« Nommez-moi Hernani ! »⁵¹⁸) ; d'ailleurs, il est curieux de noter que doña Sol et don Gomez ne l'appellent, tout au long de cet acte, que par le nom de don Juan⁵¹⁹, nom ambigu, à une valeur double, qui fait référence à Jean d'Aragon ainsi qu'au personnage de Molière. L'identité du protagoniste reste ainsi embrouillée par une multitude de noms ; et l'être amoureux se retrouve plongé au cœur d'un conflit existentiel.

Pour le lecteur virtuel, la scène du suicide repose sur les mêmes fondements que les scènes précédemment examinées : d'abord, grâce à son omniscience, le texte le fait basculer du plaisir engendré chez lui par l'image idyllique du couple heureux dans l'inquiétude et la crainte, dès que le premier appel du cor se fait entendre hors scène ; l'ignorance de doña Sol qui interprète naïvement

⁵¹⁵ Au dénouement, Hernani aussi bien que doña Sol implorent la pitié à don Gomez (cf. V, 5, 2026-34 ; V, 6, 2079-82) : celui-ci reste indifférent à leurs prières.

⁵¹⁶ V, 3, 1979 – V, 6, 2167.

⁵¹⁷ V, 3, 1919-20.

⁵¹⁸ *Ibid.*, 1989.

⁵¹⁹ À une seule exception près, suivie d'ailleurs par l'opposition vive d'Hernani : « Hernani de mon cœur ! – Quel est ce nom, madame ? / Ah ! ne me nomme plus de ce nom, par pitié ! » (V, 3, 1916-17). Doña Sol obéit : pourtant, elle n'appelle jamais son mari Jean d'Aragon.

ce « bruit lointain » comme la satisfaction de ses désirs (« Dieu ! je suis exaucée ! »⁵²⁰) fait surgir chez lui une sorte de pitié.

Observons sur ce point que dans *Hernani*, comme d'ailleurs dans *Ruy Blas*, les désirs des protagonistes sont souvent exaucés ; or les conséquences en sont néfastes : « une voix des nuits, tendre et délicieuse »⁵²¹ que doña Sol aspire tant à entendre s'avère être la voix de la mort ; de même, les vœux de Ruy Blas disant qu'il se « damnerai[t] pour dépouiller [s]a chaîne, / Et pour pouvoir comme eux [s]'approcher de la reine »⁵²² se réalisent de manière extrêmement précise : pour pouvoir marcher « vivant dans [s]on rêve étoilé », il se damne effectivement. Il apparaît que doña Sol, d'une certaine manière, se rend compte que les prières prononcées à voix haute peuvent être entendues, mais son amant s'en soucie peu :

HERNANI [...]

Oh ! qu'un coup de poignard de toi me serait doux !

DOÑA SOL, *suppliante*

Quoi ! ne craignez-vous pas que Dieu ne vous punisse

De parler de la sorte ?

HERNANI [...]

Eh bien ! qu'il nous unisse !

Tu le veux. Qu'il en soit ainsi⁵²³ !

De plus, juste avant l'irruption de don Gomez masqué au sein de l'espace scénique au cinquième acte, doña Sol, emportée par le caractère sublime de la nuit de noces, s'exclame : « Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant, / Et

⁵²⁰ V, 3, 1979.

⁵²¹ *Ibid.*, 1971

⁵²² *Ruy Blas*, I, 3, 425-26.

⁵²³ III, 4, 1032-35.

j'aurais bien voulu mourir en ce moment ! »⁵²⁴. Dans cette optique, nous pouvons postuler, avec une certaine réserve, que le dénouement tragique de la pièce est conditionné non seulement par le serment qui lie Hernani et don Gomez, mais, également, par l'accomplissement du désir du jeune couple : le dieu du monde fictionnel que les protagonistes habitent n'est pas sourd ; il entend les prières les plus sincères que les personnages lui adressent. Le « faites attention à ce que vous voulez, car vous l'aurez » fonctionne bel et bien dans *Hernani*. Cela nous amène par ailleurs à nous demander si le monde fictionnel en question ne serait pas existentialiste plutôt que fataliste, comme maints chercheurs le soulignent en s'appuyant sur « la Fatalité s'accomplit » de don Gomez : en effet, peut-on dire que celui-ci incarne la Fatalité implacable quand c'est Hernani qui manque à son serment et qu'il désire lui-même si ardemment être uni avec doña Sol dans la mort⁵²⁵ ?...

Revenons au lecteur virtuel alarmé par le bruit du cor : son inquiétude, en fait, ne cesse d'augmenter jusqu'à l'instant où doña Sol porte la fiole mortelle à ses lèvres et la rend par la suite à Hernani qui vide le flacon. Le geste de reprendre la fiole et de l'approcher de ses lèvres est réitéré et interrompu à plusieurs reprises : le suicide à proprement parler est précédé par une longue hésitation ; l'être amoureux du protagoniste entre sur ce point en conflit avec le masque d'Hernani qui doit obéir à la loi de l'honneur⁵²⁶. Cela dit, la version du monde où Jean d'Aragon, le seul masque ou nom « compatible » avec l'être amoureux, puisse s'enraciner dans le cercle intime du personnage, ne peut se

⁵²⁴ V, 3, 1961-62. Le motif de la réunion sublime dans la mort sera repris et exploité par le théâtre symboliste : souvenons-nous de la Sara et de l'Axël de Villiers ainsi que, par exemple, de l'Alladine et du Palomides de Maeterlinck. Notons également que l'œuvre hugolienne en particulier et le drame romantique en général ont fortement influencé Villiers, comme le démontre Florence Naugrette (voir « Villiers et le drame romantique » in *Littératures*, n° 71, 2014, pp. 17-29).

⁵²⁵ Sur ce point, bien sûr, on peut dire que chaque monde fictionnel est fataliste de par sa nature même : les fatalistes évoquent un grand livre dans lequel le destin de chaque homme est gravé (l'essence précédant ainsi l'existence) ; on ne saurait pas trouver de meilleure image quant au destin d'un personnage fictionnel...

⁵²⁶ De plus, non seulement Hernani, mais « Aragon doit payer cette dette à Silva » (V, 6, 2058) : le protagoniste est donc lié par une double contrainte.

réaliser qu'à la condition que don Ruy Gomez daigne accorder son pardon au jeune couple (ce que le lecteur virtuel espère ainsi que les protagonistes).

Or, il devient clair que le pardon est impossible et que le moyen unique de faire cesser le conflit double (intérieur et extérieur) est la mort. Le geste suicidaire traduit alors le franchissement du point de bifurcation : les amants ne peuvent plus être sauvés, et l'inquiétude laisse sa place à la pitié. Cette dernière est d'autant plus puissante que l'effet du philtre ressemble à « une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore »⁵²⁷ et que la souffrance transparait dans les paroles d'Hernani et de doña Sol ; or cette pitié laisse, à son tour, sa place au sublime, soit à une sorte d'admiration suggérée au lecteur virtuel : la souffrance n'est plus ; au niveau de l'Imaginaire, la mort volontaire, envisagée comme une nuit de noces⁵²⁸ ou encore comme un sommeil profond, crée un nouveau monde possible ; la fin se transfigure en un commencement⁵²⁹ :

...Vers des clartés nouvelles

Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.

Partons d'un vol égal vers un monde meilleur⁵³⁰...

Sur l'axe vertical de l'Imaginaire hugolien, le suicide des amants se révèle donc être une ascension vers les « feux dans l'ombre »⁵³¹ et non pas une chute : la statue du Commandeur que don Gomez est censé évoquer n'entraîne pas don Juan-Hernani aux enfers, mais tombe elle-même à côté des corps des deux amants. Par ailleurs, à l'inverse de nombreux mélodrames, le geste suicidaire n'est pas refoulé hors scène et appartient pleinement à l'Imaginaire : la chute lente et paisible des deux corps dans l'espace scénique fait contraste avec

⁵²⁷ V, 6, 2140.

⁵²⁸ *Ibid.*, 2163

⁵²⁹ Notons que sur le plan temporel, la scène du suicide réunit, de nouveau, trois temporalités principales : l'effraction du passé, représenté par don Gomez, au sein du présent de l'action, et l'image d'un « meilleur » avenir.

⁵³⁰ *Ibid.*, v. 2152-54

⁵³¹ *Ibid.*, 2160.

l'élévation « virtuelle » tout en la renforçant. Les amants « s'asseyent l'un près de l'autre » avant de s'étendre par terre ; leurs voix commencent à s'affaiblir graduellement jusqu'à ce qu'elles s'éteignent ; leurs répliques sont entrecoupées par des points de suspension ; enfin, ils comparent la mort au sommeil. De plus, les masques d'Hernani-Jean d'Aragon-Don Juan perdent de leur importance : en choisissant la mort, Hernani accomplit sa promesse ; le conflit intime est résolu ; seul l'être amoureux subsiste dans la mort. À partir de l'instant où le poison est consommé, pour doña Sol, qui, jusqu'ici, s'adresse à Hernani en l'appelant « mon don Juan », ce dernier redevient « jeune amant »⁵³² ou simplement « mon époux »⁵³³.

Ainsi, pour le lecteur virtuel, la scène du suicide, comprenant l'acte suicidaire en tant que point de bifurcation final, résulte en une catharsis que nous avons choisi d'appeler « synthétique » et qui fait écho à la logique sous-jacente du mélange des genres propre à l'œuvre dramatique de Hugo en général. D'une part, le suicide des amants, comme nous venons de le montrer, se révèle sublime, bien qu'il soit représenté dans l'espace scénique, suscitant de l'admiration et se déployant, dans le hors-scène « abstrait », sur un axe horizontal, celle de l'élévation ; de l'autre, il ne faut pas oublier que don Ruy Gomez se suicide également : même si sa mort est résumée par un simple « *il se tue* », le lecteur virtuel éprouve néanmoins une sorte de pitié-mépris envers le personnage qui, de plus, se tourmente tout au long du « départ » du couple (« Ô douleur ! », 2154 ; « Qu'ils sont heureux ! », 2158 ; « Oh ! je suis damné », 2167, sur lequel la pièce se clôt). Dans un mélodrame, la mort du traître a tendance à rendre la catharsis plaisante, car le lecteur virtuel est amené dans ce cas à éprouver une forte satisfaction teintée par la pitié-mépris ; tandis que dans *Hernani*, aimerions-nous postuler, la catharsis finale reste jouissive : non seulement don Ruy Gomez n'est un traître que dans le contexte de l'ordre

⁵³² *Ibid.*, 2145.

⁵³³ *Ibid.*, 2162.

nouvellement rétabli, mais aussi la scène du suicide dans son ensemble figure-t-elle une rupture brutale dudit ordre ; or cette rupture permet d'apercevoir le sublime qui se cache derrière l'écran, dans un autre monde possible. Le monde fictionnel en question n'est pas pour autant « épuré » : en fait, de ce monde, seule l'écorce sociale, composée de personnages secondaires, subsiste. Don Carlos, dès qu'il devient empereur, n'apparaît plus dans l'espace scénique en devenant une figure quasi transcendante ; Hernani, doña Sol et don Ruy Gomez se tuent ; le monde fictionnel est ainsi déformé par l'effacement des cercles intimes.

Bien que l'on insiste souvent sur le caractère mélodramatique propre au théâtre hugolien, nous pouvons constater, après d'autres chercheurs, que si Hugo reprend certains traits caractéristiques du mélodrame dans *Hernani*, c'est pour y composer un monde fictionnel unique dans son genre. Ce monde est d'emblée désordonné, se reposant, en l'absence de cercle familial, sur l'entrecroisement conflictuel des cercles intimes in(ter)dépendants. Les cercles intimes des protagonistes masculins, dont l'être amoureux est fracturé par le doute, sont dissimulés derrière les masques protecteurs : soit ces derniers protègent le protagoniste de la mort omniprésente, ce qui rend par ailleurs la lecture de l'œuvre extrêmement intense au niveau de l'intrigue, soit ils font écran à une version du monde terrifiante.

Le changement et/ou l'enlèvement du masque s'inscrivent souvent au sein d'une scène, dans le cadre de laquelle les émotions du lecteur virtuel atteignent leur ampleur maximale. En plus de se déployer sur un plan spatio-temporel autour d'un point de bifurcation, la scène est soutenue par l'Imaginaire et peut également se reposer sur l'omniscience du lecteur virtuel. Dans ce sens, le triple suicide final fait également scène ; et bien que, sur un plan, il déforme le monde fictionnel, sur un autre plan, le texte postule l'apaisement et l'épuration de l'espace intime troublé du lecteur virtuel qui est censé s'identifier surtout au jeune couple : métaphoriquement parlant, la mort rend les masques d'Hernani

III

désuets, tout en affirmant, de manière absolue, son être amoureux. Dès que la fiole mortelle est vidée, l'hésitation cesse. En consolidant l'identité d'Hernani, la mort fictionnelle consolide l'espace intime du lecteur virtuel dans le cadre d'une catharsis « synthétique » où l'admiration côtoie la pitié-mépris sans pour autant rendre le dénouement « plaisant ». *Ruy Blas* aboutit au même type de catharsis, mais le lecteur virtuel y arrive par d'autres voies.

2.2. *Ruy Blas*⁵³⁴ : l'homme et le diable

– C'est égal, voyez-vous, je vous ai bien aimée⁵³⁵.

Les protagonistes de *Ruy Blas* pourraient, *a priori*, former un beau quatuor mélodramatique : à l'inverse d'*Hernani* où les fonctions du traître sont attribuées, à tour de rôle, à don Carlos et à don Gomez, dans la pièce en question, ce rôle est définitivement attribué à don Salluste ; Ruy Blas et la reine constituent un couple amoureux « en devenir » ; et don César possède des traits de caractère du niais. En même temps, et tout à fait comme dans *Hernani*, les principes du genre sont subtilement subvertis : le lecteur peut s'attendre à un mélodrame, mais ses attentes seront trompées ; en fait, *Ruy Blas* est un drame de synthèse qui, comme le fait remarquer Hugo dans la préface, pourrait personnifier et résumer à la fois le drame, la comédie et la tragédie⁵³⁶. De même, Hugo postule que son drame peut être interprété de trois points de vue différents : purement historique, purement humain et purement littéraire ; encore peut-on y trouver un sujet philosophique et un sujet dramatique, etc. La préface prévoit donc pour *Ruy Blas* un lecteur virtuel « absolu » : de toute évidence, seul Hugo lui-même pourrait correspondre à ce dernier ; nous nous limiterons, compte tenu, entre autres, du caractère achronique propre à notre lecteur virtuel, à construire celui-ci au croisement du purement humain et du purement littéraire, en passant par la philosophie. Hugo en offre d'ailleurs la licence : « que chacun y trouve ce qu'il y cherche [dans *Ruy Blas*], et le poète [...] aura atteint son but »⁵³⁷, note-t-il en conclusion.

Or, nous y avons repéré un jeu d'identités similaire à celui qui se met en place dans *Hernani*. Ce jeu se situe aux confins du sublime et de la mort ; et si la reine et don César-Zafari n'y participent pas pleinement, Ruy Blas s'avère être la marionnette de don Salluste : « [v]ous n'êtes que le gant, et moi, je suis la

⁵³⁴ Hugo V., *Ruy Blas*, éd. de P. Berthier, coll. Folio théâtre, Paris : Gallimard, 1997.

⁵³⁵ *Ibid.*, V, 4, 2222.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁵³⁷ *Idem.*

main »⁵³⁸, adresse celui-ci à Ruy Blas qui croit agir de sa propre initiative. Don Salluste, d'ailleurs, est un traître tout-puissant, que l'on peut comparer à cet égard au Romuald de *La Nuit du meurtre*⁵³⁹ ; bien qu'il soit chassé, au début, de l'espace A (espace social), il maîtrise parfaitement le cours des événements qu'il manipule à son gré pour réussir sa vengeance : symptomatique de ce point de vue est la promesse de l'obéissance qu'il fait rédiger et signer à Ruy Blas au premier acte pour l'en menacer à la fin du troisième (« Puis elle [la reine] recevra, ceci n'a rien d'obscur, / Sous cachet, un papier [...] Écrit, te souvient-il avec quelle écriture ?... »⁵⁴⁰). Ainsi, comme Romuald, don Salluste s'amuse à réarranger le monde fictionnel pour mettre en scène sa propre version du monde : c'est lui qui prête à Ruy Blas le costume – et, en conséquence, l'identité de don César ; c'est lui qui élimine le don César véritable de l'espace scénique lorsque le personnage commence à gêner le bon déroulement de l'intrigue. Pourtant, celui-ci est le seul protagoniste véritablement libre de cette pièce qui ne se laisse pas facilement manipuler.

Le masque et la liberté

De fait, don César-Zafari est comparable à un *trickster*⁵⁴¹ : n'appartenant à une famille noble que de nom, il transgresse perpétuellement les interdits moraux et sociaux ; le vol, la ruse et le meurtre ne sont pas pour lui des péchés : tandis que don Salluste avoue que le comportement de son frère le fait rougir,

⁵³⁸ III, 5, 1479. Ou bien encore, une trentaine de vers plus tôt : « ... un laquais, d'argile humble ou choisie, / N'est qu'un vase où je veux verser ma fantaisie. [...] Je vous ai fait seigneur. C'est un rôle fantasque », *ibid.*, 1421-26.

⁵³⁹ Voir *supra*, ch. II.2.2.

⁵⁴⁰ III, 5, 1487-89.

⁵⁴¹ Le *trickster* (joueur de tours) ou encore le fripon divin, que nous entendons ici dans l'acception jungienne, est une figure archétypale et mythique : ce qui le définit, en premier lieu, c'est son indépendance parfaite de tout cadre de référence, y compris social ; en d'autres termes, le *trickster* est amoral, son comportement n'est défini que par son désir de jouer : il n'est méchant que dans la perspective des normes sociales. Cela dit, Jung considère le *trickster*, sur le plan psychanalytique, comme « enfant intérieur », absolument libre et indéterminé. Force est de constater que don César s'avère beaucoup plus humain qu'un *trickster* « idéal » : s'il n'a jamais aimé, il peut éprouver de la compassion ; et il se tient toujours à certaines notions de l'honneur.

don César lui-même n'en éprouve pas la moindre honte. Refusant les normes, il est bon et méchant à la fois et change facilement de registres, en passant du grotesque au sérieux en un tour de main : ainsi, il peut, sur un ton ironique, mettre son épée au service de don Salluste pour décliner sa proposition à l'instant suivant, en soulignant, avec une certaine gravité, qu'il vit « avec les loups, non avec les serpents »⁵⁴². Pour lui, Zafari et César ne sont que des rôles à jouer⁵⁴³ ; un être libre, sans projet particulier, il n'agit pas, mais réagit aux circonstances qui s'offrent à lui ; une certaine connotation infernale lui est également attribuée : ayant pénétré, par la cheminée, dans la demeure de don Gomez, il fait remarquer que sa « jambe a souffert diablement dans [s]a chute »⁵⁴⁴ – l'allusion à Lucifer, ange déchu, est ici évidente⁵⁴⁵. L'ipséité de don César-Zafari se manifeste donc principalement à travers sa liberté tricksterienne, donc quasiment absolue, qui s'oppose à l'enfermement (méta)physique des autres protagonistes : la reine est prisonnière du château royal, regrettant sa liberté ancienne ; don Salluste, malgré son omnipotence visible, est esclave de son projet de vengeance ; de plus, il est exilé de l'espace social ; Ruy Blas, à son tour, se trouve assujéti à don Salluste...

Le don Carlos d'*Hernani* s'apparente, lui aussi, à une figure de trickster : il est roi, certes, mais nous avons vu que pour lui, l'identité royale est un masque qu'il revêt peu ou prou « à loisir » jusqu'à ce qu'il devienne empereur. De fait, sur le plan identitaire, on peut repérer dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas* un protagoniste « libre », un *trickster* qui manipule ses masques avec plus ou moins d'aisance du fait qu'il se trouve au sommet de la hiérarchie du monde fictionnel ou, inversement, en dehors de tout cadre hiérarchique (don Carlos/don César) ; et un protagoniste « subordonné » auquel son masque est imposé par

⁵⁴² I, 2, 260.

⁵⁴³ Cf. IV, 2, 1653.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 1594.

⁵⁴⁵ Pour une analyse exhaustive des motifs « diaboliques » et faustiens dans deux drames hugoliens, voir l'article de F. Naugrette « Petits arrangements avec le diable : Figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* » in *Le Diable*, Paris : Nizet, 1997, pp. 169-186.

l'extérieur (Hernani/Ruy Blas) : le refus de continuer à le porter l'expose alors à un danger mortel. Notons aussi que c'est à l'instant où don César-Zafari veut *se faire reconnaître* en tant que don César qu'il se fait saisir par l'alcade (cf. « Mais je suis don César en personne », IV, 8, 1998) ; et don Carlos se retrouve dans une situation similaire : lorsqu'il accepte définitivement le statut de l'empereur en changeant de nom, il perd sa liberté. Les masques (ou les noms) sont toujours liés au système en vigueur au sein du monde fictionnel, pour ne pas dire à un régime de représentation ; on peut les manipuler si l'on se trouve aux confins du système, s'approchant de la position d'un spectateur extérieur ; pourtant, dès qu'un personnage « libre » assume de plein gré un masque, le système s'en empare. Quand un masque est imposé au personnage de l'extérieur, il peut se révolter en le refusant, mais la révolte contre l'ordre l'expose alors logiquement à la mort : dans cette optique, l'exemple de Ruy Blas est encore plus probant que celui d'Hernani.

Or, comme dans le cas d'Hernani, il est difficile de cerner l'identité « première » de Ruy Blas. Le manteau seigneurial et le nom de don César lui sont prêtés par don Salluste ; la livrée de laquais n'est aussi qu'un costume : « ...l'habit odieux sous lequel tu me vois, / Je le porte aujourd'hui pour la première fois », avoue le personnage à don César-Zafari⁵⁴⁶, mais se demande en même temps si c'est vraiment du déguisement qu'il s'agit⁵⁴⁷ ; une hésitation liée à l'identité se manifeste donc d'entrée de jeu. Il semble d'ailleurs que rien ne cachait l'identité « première » de Ruy Blas que dans le passé qu'il évoque à Zafari dans leur unique entretien :

⁵⁴⁶ I, 3, 347.

⁵⁴⁷ Cf. « Don César : [...] Mais toi ! cette livrée ? est-ce un déguisement ? / Ruy Blas, *avec amertume*. : Non, je suis déguisé quand je suis autrement. » (I, 3, 279-80)

... Où j'avais froid la nuit, où j'étais libre enfin !

– Quand tu me connaissais, *j'étais un homme encore*. [...]

Nous nous ressemblions au point qu'on nous prenait

Pour frères⁵⁴⁸...

La ressemblance évoquée est non seulement physique, mais aussi spirituelle. Or si Zafari a su rester un homme « [q]ui n'a rien eu jamais et n'a rien souhaité »⁵⁴⁹, Ruy Blas, entraîné par ses ambitions et par ses projets, marchant toujours « vers un but invisible »⁵⁵⁰, a dû renoncer à la liberté et accepter de rentrer au sein du système, ce qu'il n'a pu faire qu'en tant que serviteur. Son moi libre, celui du passé, reste donc caché derrière les masques ; l'amour envers la reine le tient également dans les chaînes, et ce n'est que par la mort volontaire qu'il pourra enfin revenir vers lui-même.

En ce qui concerne l'espace intime du lecteur virtuel de *Ruy Blas*, le texte dramatique suggère pour lui un écartèlement moindre que pour le lecteur virtuel d'*Hernani* ; de plus, cet écartèlement s'avère être, d'une certaine manière, plus plaisant, se fondant non seulement sur les conflits intérieurs et extérieurs du personnage éponyme, mais également sur l'insouciance de don César-Zafari qui fait contraste avec ces derniers : les masques que ce personnage porte n'entrent pas en conflit avec son moi, tandis que chez Ruy Blas, le masque de laquais contredit l'être amoureux, sinon l'être tout court ; et même lorsqu'il revêt le costume de don César qui lui permet d'atteindre son rêve, la menace de la révélation pèse sur lui. En même temps, par son refus tout à fait désintéressé du système, pour ne pas dire de l'ordre symbolique, don César-Zafari devient un personnage profondément fascinant qui apparaît côtoyer l'absolu ou l'infini beaucoup plus aisément que n'importe lequel autre person-

⁵⁴⁸ *Ibid.*, 284-88, ns.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 296. Ne rien avoir et ne rien souhaiter, d'ailleurs, est la condition de la liberté indispensable selon certaines religions.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 305.

nage de la pièce⁵⁵¹ ; il ne se résume pas à une simple figure grotesque : ainsi, en s'identifiant à lui, le lecteur virtuel peut se rapprocher du Réel de manière moins « violente ». *Trickster* ou émanation du Réel, Don César-Zafari fascine véritablement.

Le couple amoureux

Quoi qu'il en soit du côté des masques et de la liberté, le lecteur virtuel, tel que nous l'avons conçu, s'intéresse en premier lieu au devenir du couple amoureux qu'il désire, tout naturellement, voir heureusement réuni⁵⁵² même si cette union est d'emblée posée, par l'ordre symbolique, comme impossible. Cet intérêt entraîne le lecteur virtuel dans le mouvement cathartique qui, dans *Ruy Blas*, ressemble à celui d'*Hernani* : à un certain moment de l'action, l'espoir et l'attente du lecteur virtuel sont comblés grâce à la constitution du couple pour être aussitôt démantelés ; en d'autres termes, le rêve du protagoniste – et, par identification, celui du lecteur – s'accomplit, mais cette ascension est suivie d'une chute brutale qui se termine par la mort, résultant, sur le plan de la lecture, en une catharsis « jouissive ».

Pourtant, si dans *Hernani*, la mort menace perpétuellement le personnage éponyme et que l'action s'avère, de ce coup, extrêmement dynamique, procédant par de nombreuses péripéties violentes, dans *Ruy Blas*, l'évolution de

⁵⁵¹ Cela explique probablement le charme « négatif » toujours propre aux personnages-tricksters : il suffit de penser, à cet égard, au docteur Gregory House, héros de la série télévisée éponyme ; ou bien encore à Pierrot dans certaines de ses figurations fin-de-siècle.

⁵⁵² Sur ce plan, la lecture empirique offre en général beaucoup plus de variations, surtout en ce qui concerne les mondes fictionnels contemporains. À une époque, avouons-le, nous avons passé beaucoup de temps sur les forums web consacrés à *Harry Potter* ; nous avons donc eu l'occasion d'en étudier la réception de manière « non officielle ». Après la publication de la dernière partie de cette saga, on y menait, entre autres, des batailles très violentes autour de la question de la « légitimité » du couple Harry Potter/Ginny Weasley : une partie importante de fans avait du mal à supporter l'idée même de cette union, en préférant voir à la place de Ginny un autre personnage féminin. Dans *Ruy Blas*, la situation est plus simple : la reine n'a pas de rivale ; Ruy Blas n'a pas de rival que l'on pourrait prendre au sérieux. Pourtant, on ne saura jamais si à l'époque, il n'y eût pas de lecteur (ou de spectateur) à qui la mort de Ruy Blas procurait une certaine satisfaction mêlée au mépris, car il aurait préféré voir la reine unie avec don Guritan... Mais on rentre ici dans la problématique de la lecture « récalcitrante » que, pressée par le temps et l'espace, nous ne pourrions pas traiter en détail.

l'action est plus uniforme et moins troublée : de manière métaphorique, Ruy Blas s'élève graduellement vers l'accomplissement de son rêve à partir de la fin du premier acte jusqu'à la fin du troisième, où un renversement dramatique important se produit et que la mort entre en jeu ; par la suite, de la fin du troisième acte jusqu'au dénouement, l'action s'apparente à une descente imparable aux enfers, guidée par don Salluste que l'on peut facilement comparer à un démon. L'exposition s'avère plutôt informationnelle, présentant au lecteur le monde fictionnel en désordre que le traître veut arranger à sa guise dans le cadre de son projet vindicatif. L'action se noue à la fin du premier acte où commence la création du couple amoureux, assurée par don Salluste. Cette création comporte trois étapes soutenues par l'Imaginaire et qui sont liées à la transformation identitaire du personnage éponyme. D'abord, le laquais est transformé en seigneur par don Salluste qui l'habille littéralement, l'ornant d'une épée, d'une écharpe ainsi que de son manteau (I, 4), pour l'introduire, sous ce nouveau costume, au sein du cercle social, établissant sa nouvelle identité à la cour (I, 5) et lui ordonnant « [d]e plaire à cette femme [la reine] et d'être son amant »⁵⁵³. Avant ce changement, Ruy Blas confirme par sa propre signature qu'il est prêt à obéir à son maître. Les deux dernières scènes rappellent donc la conclusion du pacte avec le diable ; pourtant, force est de constater que Ruy Blas le désire lui-même :

Oh ! mon âme au démon ! je la vendrais pour être

Un des jeunes seigneurs que, de cette fenêtre,

Je vois [...]

Entrer, la plume au feutre et l'orgueil sur le front !

Oui, je me damnerais [...]

⁵⁵³ *Ibid.*, 584.

pour pouvoir comme eux m'approcher de la reine

Avec un vêtement qui ne soit pas honteux⁵⁵⁴ !

De plus, le masque dans *Ruy Blas* se révèle plus matériel et plus concret que dans *Hernani* ; il est lié au costume et aux objets scéniques à travers les didascalies et à travers le discours des personnages. Pour *Ruy Blas*, le changement de costume revient donc au changement d'identité. La transformation identitaire se manifeste également à travers les décors. Dans son analyse des didascalies de *Ruy Blas*, Jean-Marie Thomasseau démontre notamment que les tableaux présents dans l'espace scénique comportent, de ce point de vue, une forte charge symbolique. Aux premiers actes, les tableaux concrets (ainsi le tableau de Danaé, une image de la Vierge, etc.) figurent les protagonistes réduits à leur image et qui « n'ont pas encore accédé à une existence autonome », tandis que « quelques vieux portraits enfumés et à demi effacés » que l'on retrouve sur les murs au quatrième et au cinquième acte traduisent le fait que les personnages présents sur scène assument désormais « entièrement son identité » ; et « c'est à cause de cette prise en charge d'identité [...] que le drame se joue »⁵⁵⁵.

Les deux étapes suivantes de la création du couple amoureux sont les scènes de la reconnaissance entre Ruy Blas et la reine (II, 3 ; III, 3) qui se fondent, exceptionnellement, sur les bifurcations « positives »/« optimistes » : cela dit, lorsque dans *Hernani*, l'action arrive à une bifurcation, le premier chemin mène le plus souvent vers une issue mortelle et l'autre vers un refoulement temporaire de la mort ; or en ce qui concerne les deux scènes en question, le lecteur virtuel s'attend, au moment d'y arriver, soit à un rapprochement entre la reine et Ruy Blas, soit à l'échec de ce rapprochement⁵⁵⁶ : si cette bifurcation est in-

⁵⁵⁴ I, 3, 421-28.

⁵⁵⁵ Thomasseau J.-M. « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien » in *Littérature*, no. 53, 1984, pp. 87-89.

⁵⁵⁶ ... que le texte postule implicitement, par exemple, *via* le comportement de Ruy Blas : celui-ci essaie, la première fois, d'éviter que la reine l'identifie à l'inconnu qui lui apportait des fleurs.

quiétante, elle l'est de manière plutôt positive ; rien ne menace encore la vie des protagonistes.

L'effet de la première scène de la reconnaissance repose d'un côté, toujours sur l'omniscience du lecteur virtuel qui sait que Ruy Blas *est* l'inconnu mystérieux qui, la nuit, se risque pour apporter une fleur et un billet doux à la reine, et que la reine, de toute évidence, est elle-même éprise de cet inconnu ; de l'autre, sur l'incarnation de l'espace du souvenir, celui du passé, habité par l'image d'une « main sanglante empreinte sur le mur »⁵⁵⁷, au sein de l'espace scénique, dans lequel l'être amoureux de Ruy Blas transparaît, par hasard, à travers le masque de don César : « ... son manteau se dérange et laisse voir sa main gauche enveloppée de linges ensanglantés »⁵⁵⁸. Les sentiments cachés de la reine se laissent entrevoir, également par hasard, grâce au morceau de dentelle qu'elle fait tomber en retirant le flacon de sa poitrine – par ce biais, le hors-scène « concret » se relie à l'espace scénique et le niveau technique du dispositif à ses niveaux symbolique et pragmatique. Le plaisir de la lecture repose donc sur l'attente de la transformation de l'inconnu du souvenir en Ruy Blas « en chair et en os », ce qui crée, à son tour, une ouverture sur l'avenir ; mais aussi ce plaisir est augmenté par la « mise en mouvement » de l'Imaginaire et par la constitution de nouveaux liens entre les trois dimensions du monde fictionnel, à savoir le RSI. Il est à noter que les protagonistes se reconnaissent en tant qu'amoureux (leur reconnaissance est rendue encore plus concrète par la rencontre des regards suivis d'un silence⁵⁵⁹), mais que les sentiments ne se disent pas au sein du cercle social présent dans l'espace scénique. Ce n'est que dans la troisième scène de l'acte suivant que les aspirations de Ruy Blas (et celles du lecteur) seront pleinement satisfaites.

⁵⁵⁷ II, 2, 756.

⁵⁵⁸ II, 3, p. 107. Une perspective d'avenir insoutenable pour Ruy Blas – veiller auprès de la chambre à coucher royale pour laisser rentrer le roi la nuit – le fait pâlir, chanceler, tomber « épuisé sur un fauteuil » et se faire découvrir ; nous avons noté que, dans une circonstance pareille, l'Hernani était amené à déchirer sa robe de pèlerin protectrice. Sur ce point, on voit que le masque peut ne pas résister à perspective terrifiante de l'avenir.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 108.

La scène en question se trouve de nouveau à l'intersection de trois temporalités : des six mois passés, pendant lesquels Ruy Blas fuyait la reine et que la reine l'épiait de sa cachette⁵⁶⁰, de l'instant présent où « le cœur se déchire » pour « laisser voir tout ce qu'on y cachait »⁵⁶¹ et de l'avenir qui s'annonce radieux (« Quand vous m'appellerez, je viendrai. Je suis prête »⁵⁶²). Au niveau technique, la reine trahit sa cachette ; au niveau pragmatique, les masques tombent, en laissant apparaître, derrière eux, les êtres amoureux, voire les âmes. Pour la reine, d'ailleurs, l'âme se situe en dehors de toute hiérarchie (cf. « Don César, je vous donne mon âme / Reine pour tous, pour vous je ne suis qu'une femme »⁵⁶³). De même, la reine ayant quitté l'espace scénique, Ruy Blas se rend compte de la transfiguration qu'a vécue son être :

Cet ange qu'à genoux je contemple et je nomme,
 D'un mot *me transfigure et me fait plus qu'un homme*.
 Donc je marche vivant dans mon rêve étoilé !
 Oh ! oui, j'en suis bien sûr, elle m'a bien parlé.
 C'est bien elle. Elle avait un petit diadème
 En dentelle d'argent⁵⁶⁴...

Cet extrait confirme par ailleurs que le costume dans *Ruy Blas* sert à identifier le personnage, mais il est également utile pour cerner la « réalité » : c'est le petit diadème de la reine qui permet à Ruy Blas de se persuader du caractère non illusoire de la scène précédente. Celle-ci se construit, métaphoriquement parlant, autour d'un dévoilement, sinon autour d'un déchirement du voile ; or ce déchirement, contrairement, par exemple, à celui du voile du secret dans un

⁵⁶⁰ Curieusement, à l'inverse des cachettes d'*Hernani* (armoire et cachette derrière le portait de don Gomez), d'où l'on n'entend ni ne voit rien, celle de *Ruy Blas* laisse parfaitement voir et entendre.

⁵⁶¹ III, 3, 1238-39.

⁵⁶² *Ibid.*, 1273.

⁵⁶³ *Ibid.*, 1269-70.

⁵⁶⁴ III, 4, 1289-94, n.s.

mélodrame, n'amène pas les personnages à la mort⁵⁶⁵, mais les élève, au contraire, vers le sublime : la reine est comparée à un ange, et Ruy Blas se retrouve « [d]evant Dieu qui [l]'entend »⁵⁶⁶. Le sublime, dans ce sens, participe à la jouissance propre à la lecture : gisant du côté du Réel, il parvient au lecteur de l'autre côté de l'écran de la représentation pendant les scènes ; ces dernières, qu'elles soient « positives » ou « négatives », confèrent donc au réseau fictionnel un mouvement particulièrement intense ; et sur un autre plan, le lecteur virtuel est ici en présence de la réalisation d'une version du monde que, jusqu'à cet instant, on croyait impossible, voire en présence de la réalisation du Réel...

« J'étais tourné vers l'ange et le démon venait »⁵⁶⁷

Une fois son monologue terminé, Ruy Blas retombe brutalement des hauteurs qu'il avait atteintes : don Salluste revient dans l'espace scénique, vêtu d'une livrée « pareille à celle du page de Ruy Blas » (III, 5) – le costume du valet le protège, lui permettant de pénétrer dans le palais royal ; en même temps, l'inversion des costumes souligne, de manière négative, l'humiliation violente et inattendue que Ruy Blas doit subir.

L'Imaginaire de *Ruy Blas* se développe donc principalement au sein de l'espace scénique dans lequel la chute du personnage éponyme prend parfaitement forme : le rétablissement du pouvoir du traître se traduit par la pantomime décrite dans les didascalies. Si au niveau discursif, Ruy Blas essaie de braver la tempête, ses gestes trahissent le fait que la bataille est d'emblée perdue : il reste tête nue devant don Salluste qui se couvre ; il reste debout tandis que don Salluste prend place dans un fauteuil ; pire encore, il ferme la croisée et ramasse le mouchoir sur l'ordre de son maître tout en restant habillé en sei-

⁵⁶⁵ En fait, le lecteur critique n'oublie pas que « plaire à cette femme et être son amant » fait partie du projet diabolique de don Salluste ; or le lecteur naïf, emporté vers les cieux par l'identification aux protagonistes, ne devrait pas s'en souvenir ; l'apparition de don Salluste à la fin de la quatrième scène s'en avère d'autant plus brutale...

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 1304.

⁵⁶⁷ III, 5, 1312.

gneur. Enfin, l'abîme infernal se laisse voir à travers le discours de Ruy Blas⁵⁶⁸ ; l'avenir y apparaît sous forme d'une « machine effroyable » :

... Puis, sous la meule, afin de voir comment elle est,
 Jeter une livrée, une chose, un valet,
 Puis la faire mouvoir, et soudain sous la roue
 Voir sortir des flambeaux teints de sang et de boue,
 Une tête brisée, un cœur tiède et fumant,
 Et ne pas frissonner alors qu'en ce moment
 On reconnaît, malgré le mot dont on le nomme,
 Que ce laquais était l'enveloppe d'un homme ! [...]
 Mais il est temps encore⁵⁶⁹ !...

Grâce à l'amour de la reine qui l'a fait « plus qu'un homme » et en s'appuyant sur les discours révélateurs de don Salluste (« vous n'êtes que le gant... »), Ruy Blas commence à retrouver son ipséité : par cette courte rêverie, il arrive, pour ainsi dire, à saisir l'homme sous l'enveloppe du laquais ; la reconnaissance se produit à la limite de l'ascension et de la chute définitive ; et dans la dernière séquence de la scène, le personnage éponyme commence à changer de masques avec une rapidité étonnante : d'abord, il demande grâce à don Salluste en se jetant à ses pieds (1461-64) ; à l'instant suivant, en se rappelant qu'il est duc d'Olmedo, il « relève le front sur le pied qui [l']écrase » (1469) ; mais, au bout du compte, la révolte est inutile : don Salluste rappelle à Ruy Blas que celui-ci s'est engagé, par sa signature, à « le servir comme un bon domestique » (1494) ; le démon retire de sa poche le pacte oublié entre-temps et Ruy Blas est obligé de remettre son masque ancien.

⁵⁶⁸ Cf. v. 1397, 1400, 1438.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, 1451-59.

Cette scène est donc le début de la descente aux enfers qui se poursuit jusqu'au dénouement. Chez le lecteur virtuel, une sorte de ravissement laisse sa place à l'inquiétude de plus en plus profonde : la réapparition grotesque de don César-Zafari (qui participe aussi, comme nous l'avons noté, à l'imaginaire de la chute « diabolique ») n'y remédie qu'en partie, car même si à première vue, le personnage arrive à mêler les cartes de don Salluste, en réalité, il ne dérange rien, mais contribue à la réalisation efficace du projet du traître. Il n'est donc pas étonnant qu'au début du dernier acte, on retrouve Ruy Blas au seuil du suicide, contemplant la fiole contenant du poison ; d'ailleurs, il préfère mourir habillé en laquais, puisque c'est le laquais qui a commis le crime :

Oui, meurs maintenant, lâche ! et tombe dans l'abîme !

Meurs comme on doit mourir quand on expie un crime ! [...]

Il écarte sa robe noire sous laquelle on entrevoit la livrée qu'il portait au premier acte.

– Meurs avec ta livrée enfin sous ton linceul⁵⁷⁰ !

Le suicide est donc d'entrée de jeu posé comme suicide expiatoire ; mais la première tentative n'aboutit pas : pleine d'hésitation, elle est minée par les images fulgurantes du passé radieux et celles de la réalité insupportable qui s'alternent (cf. par exemple « Son sourire, sa voix... – Je ne la verrais plus ! »⁵⁷¹) et dont la succession rapide est interrompue par l'apparition de la reine. Elle montre à Ruy Blas un autre billet oublié : une invitation au rendez-vous qu'au premier acte, Ruy Blas a rédigé de sa main à la demande de don Salluste, tout en croyant que c'était à l'une des maîtresses du seigneur que le billet serait adressé. Malgré l'opposition vive de son amoureux, la reine s'acharne à rester dans le piège. *Via* l'identification au couple, le lecteur virtuel peut ressentir, à cet instant, de la crainte : d'un côté, le piège se referme sur la reine sans que celle-ci en ait conscience ; de l'autre, c'est Ruy Blas qui l'a con-

⁵⁷⁰ V, 1, 2033-36.

⁵⁷¹ V, 1, 2060.

duite dedans de manière aveugle, sans s'en rendre compte. Qui plus est, l'Imaginaire s'emplit sur ce point de motifs littéralement infernaux⁵⁷² avant qu'un « homme en noir », que les protagonistes « reconnaissent avec terreur », n'entre dans l'espace scénique.

La dernière *scène*, comprenant le suicide, se fonde sur une sorte d'épuration et de stabilisation de l'identité du personnage (qui se manifeste également sur le plan de l'Imaginaire) et, par procuration, sur la stabilisation de l'espace intime du lecteur virtuel. Ruy Blas ôte le masque de don César :

DON SALLUSTE, *montrant Ruy Blas*

César vous aime. [...]

Il est duc d'Olmedo, Bazan, et grand d'Espagne... [...]

RUY BLAS, *comme se réveillant tout à coup*

Je m'appelle Ruy Blas, et je suis un laquais ! [...]

laissant tomber sa robe et se montrant vêtu de la livrée ; sans épée

Je dis que je me nomme

Ruy Blas, et que je suis le valet de cet homme⁵⁷³ !

La robe qui tombe dévoile la livrée ; derrière le masque de don César, le laquais apparaît. Cela n'empêche pas pour autant le traître d'agir, en lui donnant l'occasion d'humilier la reine (« je vous ai donné mon laquais pour amant »⁵⁷⁴) ; c'est alors que Ruy Blas, furieux, lui enlève son épée. L'honneur revient ici en jeu : don César ne peut ni désarmer ni tuer don Salluste ; or à Ruy Blas, laquais ou homme du peuple, tout est permis, même de devenir

⁵⁷² « ... Je suis un démon. Fuis ! / Mais c'est toi, pauvre enfant, qui te prends dans un piège ! / Mais c'est vrai ; mais l'enfer de tous côtés t'assiège ! », *ibid.*, 2092-94 ; cf. aussi l'évocation de Satan au vers 2100, quelque peu avant l'apparition de don Salluste.

⁵⁷³ V, 3, 2138-47.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 2163.

bourreau⁵⁷⁵ – surtout lorsque l’adversaire s’avère être un homme qui « n’a point d’âme »⁵⁷⁶. Significatif est, entre autres, le fait que Ruy Blas refuse de se battre en duel avec don Salluste, tout en soulignant qu’il n’est pas gentilhomme : il se soustrait donc, un instant, aux lois de l’honneur afin de commettre un meurtre nécessaire pour protéger la reine ; d’une certaine manière, à l’inverse d’Hernani, qui reste subordonné à ses masques jusqu’à ce que la mort vienne les lui ravir, Ruy Blas s’affranchit de leur joug, mais le refus du masque imposé l’oblige toutefois à affronter la mort.

Le meurtre de don Salluste est une action coupable que Ruy Blas a du mal à supporter. Dans la scène ultime de la pièce, c’est, d’une certaine manière, son être même qui prend parole pour obtenir l’absolution de la reine, en insistant sur le fait qu’il n’est pas infâme :

... Pourtant je n’ai pas l’âme vile.

Je suis honnête au fond. [...]

Oh ! croyez-moi, je n’ai pas l’âme vile ! [...]

Ayez pitié de moi, mon Dieu ! mon cœur se rompt⁵⁷⁷ !

Or, la grâce n’est pas accordée à Ruy Blas. Il s’empoisonne ; ce n’est qu’alors que la reine le pardonne « l’entourant de ses bras ». Dans la circonstance, il est d’ailleurs fort probable que Ruy Blas ne ment pas lorsqu’il répond à la reine que même si elle lui avait pardonné d’emblée, il aurait « agi de même »⁵⁷⁸ ; son désir unique est de mourir absous, car le meurtre vient d’ériger une barrière infranchissable entre lui et la reine ; si l’on revient sur le plan métaphorique, le meurtre, fut-il celui du diable, est toutefois un péché qui barre l’accès au ciel. Au niveau de la lecture, pourtant, se forme un lien « faussé » entre le suicide et le pardon (la reine ne pardonne pas Ruy Blas, donc il se

⁵⁷⁵ Cf. « Pardieu ! j’étais laquais ! quand je serais bourreau ? » (*ibid.*, 2181)

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 2178.

⁵⁷⁷ V, 4, 2118-32.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, 2250

tue) ; pour le lecteur virtuel, ce lien peut alors créer, par une simple opposition logique (si la reine avait pardonné à Ruy Blas, il ne se serait pas tué), une version du monde fictionnel où le personnage éponyme aurait pu rester en vie et vivre heureux. Cela renforce le caractère tragique du dénouement, la pitié que l'on peut éprouver envers les personnages et l'admiration pour le caractère quasiment stoïque de Ruy Blas (« Vous me maudissez, et moi je vous bénis »)⁵⁷⁹. Sur un autre plan, le suicide au poison rend possible la situation où le personnage se trouve, pour un certain temps, au seuil de la mort : le suicide « lent », dans ce cas, rend particulièrement transparent l'écran qui protège du Réel le monde fictionnel, car la mort est imminente et certaine⁵⁸⁰ ; de plus, l'acte suicidaire s'effectue au sein de l'espace scénique, dans une forme de présent absolu. L'intrigue abandonne, à cet instant, la linéarité qui lui est propre, car le lecteur n'est plus amené à se demander quel chemin les événements emprunteront ; et le temps fictionnel « jaillit » – la proximité de la mort, dans ce cas, contribue à instaurer une tension extrême au sein du réseau de fiction.

De même, Ruy Blas retrouve enfin son identité première, stable : la reine pardonne à don César aussi bien qu'à Ruy Blas⁵⁸¹. Mieux encore, au dernier instant de la pièce, elle l'appelle par son nom véritable⁵⁸² : les êtres arrivent à sortir du système pour rejoindre, sur un certain plan, l'absolu⁵⁸³, bien que le monde fictionnel soit complètement déformé par la disparition des cercles intimes. Ruy Blas et don Salluste, qui, de ce coup, n'a pas réussi à mettre en place sa version du monde, sont morts ; on ignore la destinée de don César ; la reine, réveillée par l'amour, reviendra à son sommeil éternel au sein du palais royal. Néanmoins, pour le lecteur virtuel, une catharsis « synthétique » est pos-

⁵⁷⁹ *Ibid.*, 2236.

⁵⁸⁰ Dans ce cas, il est d'ailleurs assez difficile de s'imaginer un suicide raté : même dans le mélodrame, on n'en trouve pas. Un suicide au poison raté serait plutôt propre au vaudeville ou à la comédie.

⁵⁸¹ Cf. *ibid.*, 2240-41.

⁵⁸² *Ibid.*, 2252.

⁵⁸³ La thématique qui sera reprise, comme nous l'avons noté, d'une manière plus métaphysique, chez Maeterlinck et chez Villiers.

tulée, tout à fait comme dans *Hernani* : la satisfaction pure, liée à la punition du traître, se mêle à la fois à l'admiration pour le personnage éponyme et à la pitié-compassion pour le couple amoureux que la mort rapproche : en prononçant le nom de Ruy Blas, la reine se jette sur son corps ; comme le note Sylvain Ledda, « cette rencontre physique de l'amour et de la mort provoque la commotion qui électrise et capte l'attention du spectateur »⁵⁸⁴.

Hugo termine donc ses deux pièces par une forme de catharsis qui évacue la tension dramatique aussi bien que la tension cathartique, tout en remplaçant la crainte par la pitié, et au sein de laquelle le plaisir n'empêche pas la jouissance ; cela surtout, nous semble-t-il, grâce au caractère spécifique de l'espace-temps hugolien : au niveau de l'Imaginaire, la mort volontaire élève l'être démasqué vers le sublime en le soustrayant à l'espace ordonné, tandis que dans le mélodrame, le suicide ne « dépasse » pas l'espace-temps délimité par le cercle familial. De plus, nous pouvons supposer que le lecteur virtuel de *Ruy Blas* éprouve un certain soulagement du fait que la mort met enfin au jour l'être du protagoniste : de la sorte, son espace intime, en proie à un écartèlement tout au long de la lecture, arrive enfin à être consolidé.

Le mouvement cathartique de *Ruy Blas* est intimement lié à la transformation identitaire du protagoniste (qui est, à son tour, parfaitement soutenue par l'Imaginaire) : ayant perdu sa liberté ancienne, représentée au sein du monde fictionnel par son double don César-Zafari, Ruy Blas se lie à don Salluste, figuration du diable, qui lui permet d'accomplir son rêve : celui d'être aimé par la reine, créature céleste ; dès lors, Ruy Blas devient « plus qu'un homme ». Pourtant, il est aussitôt brutalement ramené à ses masques ; or, face au danger mortel qui menace la reine, le personnage éponyme les enlève et tue le scélérat. Au seuil de la mort, il arrive également à obtenir le pardon de la reine et

⁵⁸⁴ Ledda S. *Hernani et Ruy Blas : De flamme ou de sang, op.cit.*, p. 171.

donc à mourir en tant qu'homme libre qui a expié sa faute. Dans cette optique, nous pouvons aller jusqu'à postuler que *Ruy Blas* comporte deux formes de catharsis : une catharsis « sublime », intermédiaire, à la fin du troisième acte, et une catharsis « synthétique » au dénouement.

La pièce en question peut également être lue comme un combat entre l'homme et le diable : si le diable met l'homme à son service en éloignant l'homme de sa vérité intime, l'amour céleste (ou celui d'un ange) l'y ramène, ce qui entraîne l'homme à refuser les dons du diable et à tuer ce dernier ; le ciel le pardonne, et son âme se libère. Pourtant, sur un plan moins abstrait, il s'avère que la liberté, ou bien encore le retour à l'identité stable ne sont possibles qu'au prix de la vie – l'homme, chez Hugo, ne peut être lui-même qu'au seuil de la mort. Ce que confirme, à sa manière, *Le Suicide*, fragment dramatique hugolien dans lequel le moi ne cherche pas à se cacher derrière un masque et affronte la mort sans hésiter.

2.3. *Le Suicide*⁵⁸⁵ : quand la mort volontaire vient à l'appel

...Quand le drame est manqué, toujours on le siffla.
Ma curiosité sur terre est assouvie ;
Je prends ta clef, compère, et je siffle la vie⁵⁸⁶.

Dans *Le Suicide*, fragment dramatique hugolien peu connu, Tituti, personnage qui apparaît également dans les notes se rapportant au *Spleen*, ébauche d'une comédie, et aux *Étudiants*⁵⁸⁷, appelle la mort volontaire ; et le suicide vient précipitamment à sa rencontre. De manière allégorique, celui-ci se présente sous forme d'un serrurier portant à sa ceinture les clés qui ouvrent toutes les voies possibles pour se tuer, qu'il s'agisse de la défenestration, de la noyade ou de l'empoisonnement ; après un court débat sur la nécessité de la mort volontaire, l'homme-suicide ouvre à Tituti la porte par laquelle le protagoniste quitte la vie.

À l'inverse des deux pièces que nous venons d'examiner, le protagoniste du *Suicide* semble d'emblée posséder une identité stable et unique : ne revêtant aucun masque, Tituti possède de même une certaine supériorité ironique par rapport au serrurier (qui n'est peut-être que le fruit de son imagination) ; et si le désir de Tituti est celui de trouver la mort, il se dirige vers son objectif sans hésiter. À l'inverse d'autres protagonistes hugoliens, Tituti est exempt de doute ; sur son chemin, il ne trouve pas d'obstacles, ce qui contribue à la lecture du fragment en question une spécificité non négligeable ; de fait, le conflit entre Tituti et le serrurier est factice, et au dénouement, le texte ne prévoit pas de catharsis. D'un autre côté, le dénouement remet en question la décision prise par Tituti, en proposant une autre interprétation possible du texte dramatique (cette ambiguïté s'avère, notons-le d'emblée, le propre des dénouements « anticathartiques » : on s'en persuadera le moment venu).

⁵⁸⁵ Hugo V., *Œuvres complètes. Théâtre*, t. II, éd. Thierry J.-J., Méléze J., Paris : Gallimard, 1964. Bibliothèque de la *Pléiade*, pp. 1540-48.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 1543.

⁵⁸⁷ Voir « Appendice » in *Théâtre complet, op.cit.* Les notes en question sont rédigées dans les années 1850 ; *Le Suicide* aurait été écrit à la même époque.

Fragment philosophique

L'espace scénique figure « une chambre simplement meublée »⁵⁸⁸. Sur le fond de ce décor relativement pauvre se déroule une histoire quasiment fantastique ; pourtant, un fort souci de réalisme s'y manifeste également. Bien que l'Homme-serrurier soit un personnage surréel, bien qu'il se transforme, au dénouement, en spectre gigantesque qui s'élève jusqu'au plafond en ouvrant une « porte sombre » imaginaire, les didascalies indiquent clairement que Tituti meurt de suffocation : d'abord, le personnage ordonne à son hôte, qui vient de prononcer une longue tirade contre la mort volontaire, de tirer, au milieu de la chambre, un « réchaud plein de charbon » pour l'allumer⁵⁸⁹ ; ensuite, Tituti referme la fenêtre et revient vers le serrurier afin d'argumenter amplement son désir de quitter le monde qui l'ennuie ; à la fin de son monologue, il « chancelle sur sa chaise au-dessus de la vapeur bleue du réchaud »⁵⁹⁰ et tombe par terre. Compte tenu de certaines propriétés du monoxyde de carbone, il n'est pas étonnant qu'à cet instant, l'Homme commence à se muer en spectre ; sur l'échelle des effets toxiques du CO₂, la mort et le coma sont précédés par les hallucinations. Ainsi, on retrouve dans *Le Suicide* l'interaction entre l'imaginaire et le concret que l'on peut repérer dans *Ruy Blas*⁵⁹¹, sauf que dans le fragment dramatique, cette interaction confère au texte une sorte d'ambivalence curieuse : ainsi, la nature réaliste du suicide de Tituti reste masquée par l'aspect « fantaisiste » du monde fictionnel en question.

Aussi ce suicide est unique dans son genre : non seulement on ne trouve pas chez les romantiques de personnages qui se tuent au monoxyde de carbone (une telle intoxication n'étant pas d'ailleurs une façon de mourir excessivement noble), mais également il est rare de rencontrer chez eux un suicide purement « philosophique ». Ce n'est pas par désespoir ni à cause d'une passion sans

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 1540.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 1545.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 1547.

⁵⁹¹ Trait propre au théâtre hugolien en général. À l'époque, pourtant, les critiques reprochaient souvent à l'auteur l'excès du « pittoresque » : cf. Ledda S., *op.cit.*, pp. 46-47.

issue que Tituti désire se tuer ; c'est la lassitude de la vie et le fait de comprendre que cette dernière n'a pas de sens qui l'amène à convoquer le suicide dans sa demeure. Bien que le motif de la mort volontaire soit toujours uni à la disparition des illusions, ces illusions ne concernent pas une passion, mais la vie en général. Le suicide de Tituti est ainsi un suicide faustien.

L'Homme-serrurier engage Tituti dans un débat en postulant que « l'homme n'a pas le droit / De s'ennuyer »⁵⁹². Leur discussion comporte une confrontation d'images poétiques qui emprunte le même axe vertical qu'ailleurs chez Hugo. Paradoxalement, le Suicide tente de persuader Tituti de ne pas se tuer ; les images dont il se sert sont celles du mouvement joyeux et de l'ascension : ainsi, « [l]e chêne croit, / [l]'eau coule, l'astre luit », « [l]e papillon [...] s'ouvre et se ferme » ; « [l]'océan monstrueux monte à la lune énorme » – face à ces « immensités » sublimes, malheur à celui qui, atteint par un spleen, « puise du puits du vide » au lieu d'abreuver son âme d'aurore et de Dieu⁵⁹³. L'imaginaire de Tituti, en revanche, est celui de la chute qui se traduit par la disparition des illusions qui se trouvent, justement, dans les hauteurs évoquées par le spectre :

En tombant du zénith de son illusion,

L'homme se fait à l'âme une contusion. [...]

... et lorsqu'on fait, après tous ces mensonges,

La culbute du haut du pégase des songes,

Tout ce que l'on a voulu, tout ce que l'on a rêvé,

Sert à vous fendre mieux le front sur le pavé⁵⁹⁴ !

⁵⁹² *Ibid.*, p. 1544.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 1544-45. Notons que le spectre tel qu'il apparaît dans les notes du *Spleen* fait à Tituti une critique beaucoup plus sévère : « Fou ! tu prends le tombeau comme on prend le steamer ! / Oses-tu, toi chétif, mauvais, stupide, amer [...] Dire à ton Dieu, crier à ton juge : viens voir !... » (*Théâtre complet, op.cit.*, p. 1731)

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 1546.

Une fois ses illusions disparues, Tituti se retrouve au bord du néant ; son espace intérieur est évidé : « Je n'ai plus rien, te dis-je, / Rien en face de moi, rien au-dedans de moi / Que la nuit... »⁵⁹⁵. La vie, de ce point de vue, n'est elle-même qu'une illusion : elle est ainsi logiquement liée à un imaginaire théâtral. Tituti la compare à un drame que l'on peut siffler ; de même, il lui « plaît de voir la fin de ce proverbe »⁵⁹⁶. Dans la mesure où il se dit être « un perroquet qu'embête son perchoir »⁵⁹⁷, la mort s'inscrit, pour Tituti, dans une dynamique de l'ascension que confirment, sur un autre plan, la transformation du serrurier en spectre qui touche au plafond et la vapeur du réchaud. Ce suicide ne revêt pas pour autant de caractère sublime : une ironie sous-jacente, qui est propre à l'ensemble du fragment en question, l'en empêche.

Fragment ironique

De fait, on peut voir dans le début du *Suicide* une sorte de parodie du paradigme tragique. Depuis l'Antiquité, aux moments les plus désespérés de leur existence, les héros tragiques appellent la mort sans obtenir de réponse⁵⁹⁸. Il leur faudrait probablement s'adresser directement au suicide, comme le fait Tituti qui, nonobstant, paraît être surpris par l'apparition inattendue du serrurier. On voit d'ailleurs qu'une fois de plus, l'intrigue se noue à l'instant où l'appel du personnage, adressé aux forces « supérieures », obtient une réponse :

⁵⁹⁵ *Idem.*

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 1547.

⁵⁹⁷ *Idem.*

⁵⁹⁸ Nous ne connaissons qu'une seule exception à cette règle (mais il est probable qu'il en existe d'autres) : il s'agit de *L'Hypochondriaque ou le mort amoureux* de Jean Rotrou (1631). Cloridan, jeune seigneur à l'âme trop sensible, apprend la fausse nouvelle de la mort de sa bien-aimée. Il supplie la mort de lui fermer les yeux et s'évanouit ; lorsqu'il se réveille, il croit se trouver aux enfers. L'illusion est solide ; pour la dissiper, il faut qu'un personnage tire sur Cloridan un coup de pistolet chargé de poudre ; une illusion en chasse ainsi une autre, ce qui est tout à fait propre du régime de représentation baroque.

III

TITUTI, *seul*.

Tout me manque, espérance, amour, chance, vertu,

Ô Suicide, viens ! je t'appelle !

Entre un homme en cheveux gris. Tablier de cuir. Bras nus. Un trousseau de clefs à sa ceinture.

TITUTI, *se retournant*

Qui es-tu [...] ?

L'HOMME

Je suis le serrurier que tu viens d'appeler⁵⁹⁹.

Le serrurier est une figure sérieuse et quelque part terrifiante ; or Tituti mine son aspect terrible en le traitant de façon ironique, sans respect dû : le serrurier ayant étalé ses arguments contre la mort volontaire, Tituti le compare à un « membre de la société de tempérance » ; dans sa tirade ultime, il lui fait remarquer, sur un ton narquois, « [t]u prêches comme un moine au confessionnal. / Pour un spectre, mon cher, je te trouve banal »⁶⁰⁰ en ajoutant que, de toute manière, il connaît ses arguments par cœur. Or le spectre reprend le dessus *a posteriori* : lorsque Tituti mourant lui demande ce qu'il verra derrière « la porte sombre », il lui confirme que c'est la nuit qu'il retrouvera, car il n'a pas voulu attendre que la porte s'ouvre d'elle-même ; ainsi, Tituti sera plongé dans le même abîme qu'auparavant et le suicide, *stricto sensu*, n'aura servi à rien. *Le Suicide* s'avère donc être un texte ambivalent dans lequel l'ironie et le sérieux sont mélangés de la sorte qu'il est parfois difficile de distinguer entre les deux ; de plus, la représentation de la mort volontaire se révèle exceptionnelle pour l'époque et quelque part paradoxale : le suicide personnifié répond à l'appel du protagoniste pour essayer de le persuader dans l'inutilité de la mort volontaire (donc dans sa propre inutilité), puis disparaît en chantonnant ; Titu-

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 1540.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, pp. 1545-46.

ti, quant à lui, dialogue avec le spectre comme si de rien n'était. Pourtant, étant donné le cadre réaliste qui se met en place grâce à l'utilisation des objets scéniques, il est tout à fait possible de voir dans le spectre terrifiant le fruit de l'imagination du personnage. Dans cette optique, la transformation du monde fictionnel s'avère particulièrement intéressante : à la fin, le monde du *Suicide* n'est ni reconstitué ni déformé. Il disparaît.

Disparition du monde

Le fragment dramatique en question ne prévoit pas de catharsis au dénouement. D'abord, comme nous l'avons souligné, contrairement à de nombreux personnages romantiques, y compris à ceux de Hugo, Tituti sait bien qui il est et ce qu'il désire. Chez lui, l'hésitation et le doute ne sont pas de mise ; sa volonté de mourir est sobre ; ainsi, il ne suscite pas de pitié ni d'admiration particulière, son désir suicidaire relevant du registre « philosophique » et non pas héroïque. La terreur est également absente de ce texte qui glisse souvent dans l'ironie. Qui plus est, l'espace intime du lecteur virtuel n'est pas ici sujet à l'écartèlement important ni conflictuel : le conflit dramatique est quasiment absent ; l'opposition des deux personnages est anodine, pour ne pas dire factice ; afin d'étayer son point de vue, le serrurier présente à son interlocuteur des arguments que celui-ci « rédige en avance » en l'écoutant ; il semble que Tituti discute pour le plaisir de discuter, sinon pour passer le temps qui lui reste jusqu'à l'instant de la mort.

La lecture se fonde donc principalement sur la curiosité du lecteur virtuel, désireux d'apprendre si et comment le protagoniste arrive à atteindre son objectif ; le caractère quelque peu extravagant de l'histoire l'excite de même. La lecture s'avère surtout plaisante, bien que le texte traite de la mort : l'aspect « surnaturel » du *Suicide* sert, dans ce cas, d'écran protecteur. De plus, le lecteur virtuel, qui s'identifie parfaitement à tous les états du monde possible, doit partager le ressenti existentiel de Tituti en adhérant aux motifs qui incitent le personnage à chercher une issue mortelle, et donc éprouver envers lui une sorte de compassion ; l'homme-serrurier est pour lui une figure « accessoire ».

Cela dit, à l'inverse d'autres mondes fictionnels examinés, celui du *Suicide* n'est pas désordonné : il se compose du cercle intime unique qui n'est pas fracturé par un conflit intérieur (même dans le cas où l'on considérerait le serrurier en tant que partie extériorisée du moi du personnage). Le réseau fictionnel n'est donc pas excessivement tendu ; au dénouement, le lecteur virtuel arrive même à un certain apaisement : le sujet atteint l'objet de sa quête, à savoir la mort ; et quitte l'espace scénique sans bruit. À la rigueur, au niveau de l'intrigue, il s'agit quasiment d'un *happy end*, le protagoniste ayant trouvé ce qu'il cherchait : toutefois, le dénouement reste équivoque et non pas pleinement satisfaisant vu la dernière réplique du spectre promettant à Tituti une nuit éternelle. Une fois Tituti mort, le cercle intime, cercle fondateur du monde fictionnel s'efface, et l'espace scénique reste quasiment vide, sans vie (« *Tituti tombe mort. Le spectre s'évanouit* »⁶⁰¹) ; le monde fictionnel cesse d'exister : ou, pour être plus précis, à cet instant, les niveaux pragmatique et symbolique du dispositif disparaissent ; le niveau technique pur, corporel, subsiste. Or cette disparition n'est pas cathartique : elle est tout au plus plaisante ou intrigante. Notons d'emblée que les personnages similaires à Tituti, bien conscients d'eux-mêmes et de leurs désirs, et dont les cercles intimes ne sont pas reliés ni avec le cercle social, ni avec le cercle familial, font leur apparition dans l'œuvre de Villiers : on aura l'occasion de voir que chez lui, les mondes fictionnels ont également tendance sinon à disparaître, tout au moins à être abandonnés ; l'œuvre de Maeterlinck, de sa part, confirmera cette tendance.

Tituti est donc un personnage sans masque, lassé par la vie et sûr de lui-même : toutefois, il s'agit d'un personnage d'exception, aussi bien dans le corpus hugolien que par rapport aux autres auteurs romantiques qui nous intéressent. Musset, Dumas et Vigny explorent la problématique identitaire d'un autre point de vue : si les personnages éponymes d'*Hernani* et de *Ruy Blas* n'arrivent à retrouver la stabilité de leur identité, donc à répondre à la ques-

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 1546.

tion « qui suis-je ? » que face à la mort, ceux d'*André del Sarto*, d'*Antony* et de *Chatterton* se créent d'entrée de jeu une identité bien stable et parfaitement définie qu'il conviendrait d'appeler l'être ; pourtant, faute de masque, il leur est difficile d'habiter un monde régi respectivement par la Fatalité, par le hasard aveugle ou bien encore par des personnages insensibles. Pour s'en protéger, ils tentent de se forger un masque « temporaire » qui se heurte brutalement à leur être ; c'est alors à la mort volontaire qu'ils ont recours. Dans une perspective comparatiste, notons que si le mélodrame « propose » de vivre sa vie de manière raisonnable dans un cadre préétabli en calant, au maximum, son *ipse* à l'*idem*, les drames romantiques sur lesquels nous nous pencherons par la suite tentent de comprendre comment rester soi-même dans un cadre imposé par l'extérieur, et arrivent à la conclusion que la liberté véritable n'est possible que dans la mort.

3. Poètes sans masque : ayez pitié !...

... L'action est dans cette âme livrée à de noires tempêtes⁶⁰²...

Si pour Hugo le théâtre n'est pas le lieu où le moi de l'auteur ou du poète se manifeste nettement et que ses drames, de ce fait, ne possèdent pas, pour ainsi dire, de centre de gravité unique, *André del Sarto*, *Antony* et *Chatterton* sont construits autour du personnage éponyme qui agglomère bien des traits de l'auteur. Simon Jeune, éditeur du théâtre de Musset dans la Pléiade, souligne qu'*André del Sarto* reflète bel et bien l'expérience personnelle de Musset⁶⁰³ ; Dumas avoue dans les *Mémoires* qu'« Antony, c'était moi, moins l'assassinat »⁶⁰⁴ ; le Chatterton de Vigny est un Poète par excellence. Dans les trois textes dramatiques en question, les personnages éponymes sont inaptes à vivre selon les exigences de la société ; ils en souffrent et finissent par en mourir : d'ailleurs, si *Hernani* et *Ruy Blas* suggèrent à leur lecteur virtuel une catharsis « synthétique », les trois drames examinés dans ce chapitre se terminent par une catharsis « jouissive ». En outre, les monologues abondants des protagonistes, en plus de créer une sorte de point nodal d'identification, suscitent une forte pitié chez le lecteur virtuel⁶⁰⁵.

⁶⁰² Vigny A., « La dernière nuit de travail » in *Œuvres complètes*, T.I, éd. F. Germain, A. Jarry, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1986, p. 759.

⁶⁰³ Notice d'*André del Sarto* in Vigny A., *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1990, pp. 874-875.

⁶⁰⁴ Dumas A., *Mes Mémoires (1851-1853)*, ch. CXCVIII-CC, cité d'après Dumas A., *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris : Omnibus, 2002, p. 1192.

⁶⁰⁵ Les lecteurs empiriques (critiques pour la plupart) que nous avons eu l'occasion d'interroger sur leur propre expérience de lecture des drames romantiques manifestent souvent une sorte de scepticisme bienveillant vis-à-vis de ce genre : les personnages sont angéliques, disent d'aucuns, l'intrigue est invraisemblable, confirment d'autres ; c'est de la littérature enfantine, lancent certains. À la lumière de ces opinions, on comprend mieux l'intérêt d'un lecteur virtuel atemporel et jouissif : lire un drame romantique du regard d'un lecteur contemporain serait le lire, en fait, d'un point de vue antagoniste à celui de l'auteur, donc du point de vue du lecteur récalcitrant.

3.1. « Je ne suis point un gentilhomme » : *André del Sarto*⁶⁰⁶ de Musset

... Pourquoi fuyez-vous si vite ? La veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani⁶⁰⁷.

Après l'échec de *La Nuit vénitienne* en 1830, Alfred de Musset, poète jeune et ambitieux, renonce aux tréteaux, mais continue d'écrire pour le théâtre : or ce théâtre est destiné à se déployer sur la scène intime du lecteur, ce qui le rend extrêmement précieux pour nous. *André del Sarto* fait partie du « théâtre dans un fauteuil » : pour la première fois, le drame est publié en 1833 dans *La Revue des deux mondes* ; par la suite, il est repris dans *Un spectacle dans un fauteuil* (1834) et, quelques années plus tard, dans *Comédies et proverbes* (1840). Il en existe également une version abrégée, modifiée à la demande de la censure, et représentée à l'Odéon en 1851⁶⁰⁸ – nous y reviendrons brièvement le moment venu ; mais notre analyse se fonde sur la version de 1840, reprise dans la Pléiade par Simon Jeune.

Parmi les causes principales de l'échec de *La Nuit vénitienne*, on évoque le style inhabituel de Musset⁶⁰⁹, un style recherché et poétique, que l'on retrouve dans *André del Sarto*. De fait, si l'on compare le théâtre de Musset à celui de Hugo, on peut remarquer que si chez Hugo, au niveau de l'Imaginaire, le hors-scène est intimement lié à l'objectivité de l'espace scénique, chez Musset, les images se construisent, le plus fréquemment, sur le hors-scène « abstrait », c'est-à-dire sur le hors-scène que nous avons défini comme le lieu accueillant les images ne possédant pas de référent physique au sein du monde fictionnel. Le discours des personnages de Musset crée un réseau d'images particulièrement riche, dense et complexe, propre à un poème plutôt qu'à une pièce de

⁶⁰⁶ Musset A. *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, coll. *Pléiade*, Paris : Gallimard, 1990.

⁶⁰⁷ III, 2, p. 68.

⁶⁰⁸ Cf. *Les Deux « André del Sarto » d'Alfred de Musset* édités par Pierre Gastinel, Rouen : Journal de Rouen, 1933.

⁶⁰⁹ À propos du style de *La Nuit Vénitienne*, Simon Jeune fait remarquer que celui-ci est « d'une distinction si recherchée que le public, qui ne parvient pas à suivre, siffle cet émule méconnu » (*Théâtre complet, op.cit.*, p. XII).

théâtre (du moins dans le contexte de l'époque). Rappelons ici qu'au XIX^e siècle, Musset n'est pas l'unique dramaturge à ne pas vouloir faire monter ses œuvres dramatiques. Villiers de l'Isle-Adam, auteur symboliste sur lequel nous nous pencherons plus loin, lorsqu'il écrit *Axël*, mentionne expressément que cette pièce n'est pas destinée à la mise en scène, mais à la lecture ; Maeterlinck, qui, par son œuvre théâtrale, remet largement en question la dramaturgie traditionnelle et essaie de transformer le théâtre en « un temple de Rêve », fait également preuve d'un certain mépris envers la scène de l'époque : dans l'une des préfaces, il note que l'Hamlet représenté sur scène, hanté par le spectre d'un acteur, ne sera (du moins pour lui) jamais aussi sublime que celui du livre. Et de fait, l'image scénique aux contours trop concrets, les acteurs en chair et en os, excessivement « présents » n'empêcheraient-ils pas la réception des images qui, de plus, ne pourraient jamais s'incarner dans la réalité ?

Imaginaire

L'espace scénique d'*André del Sarto* se révèle pourtant très simple à concevoir : les didascalies désignant les lieux de l'action sont d'une concision extrême. La première scène fait apparaître « [l]a maison d'André. Une cour, un jardin au fond »⁶¹⁰ ; la deuxième a lieu dans « un petit bois »⁶¹¹, etc. Sur ce fond sobre, le tissu de l'imaginaire poétique de la pièce, soit le hors-scène « abstrait » se forme autour du protagoniste féminin : autour de Lucrèce, femme du peintre et amante de Cordiani, meilleur ami d'André. Lucrèce, lorsqu'elle apparaît sur scène, parle et agit relativement peu⁶¹², mais leur passion pour elle transforme André et Cordiani, et cette puissance de transformation s'exprime surtout à travers l'usage des métaphores.

L'action de la pièce a lieu principalement la nuit ; les personnages évoquent, entre autres, « les allées sombres » entourant la maison d'André ; le

⁶¹⁰ *I*, I, p. 31.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 39.

⁶¹² Elle s'apparente, de ce point de vue, à la doña Sol de Hugo qui est également un personnage peu prolixe.

génie du peintre est arrivé à son déclin : ses élèves méditent des projets de départ ; de plus, une ruine financière imminente le menace. Le monde fictionnel, déjà plongé dans un désordre relatif dès l'exposition, s'avère même en pleine décomposition. Or, la passion, au sein de ce désordre, se révèle être un élément créateur : la voix de Lucrèce « fait bouillonner [...] une vie nouvelle » à l'intérieur de Cordiani que celui-ci compare à « l'autel sublime » du bonheur⁶¹³ ; l'amour concentre le vécu éparpillé et sombre du personnage en une sorte de lumière rayonnante, donnant chair à son existence jusqu'alors fantomatique :

... Je pense [...] au monde, où j'ai erré vingt ans comme un spectre sans sépulture, à ces rues désertes où je me plongeais au sein des nuits [...] [T]out ce qui fermentait en moi s'est réuni en une seule pensée : l'aimer ! C'est ainsi que mille insectes épars dans la poussière viennent se réunir dans un rayon de soleil⁶¹⁴.

Lucrèce devient le « centre [des] cercles gigantesques de la pensée » de Cordiani ; elle assouvit sa « faim céleste »⁶¹⁵, figurant également une sorte d'image partout présente, fascinante, support de la pulsion scopique : « Elle se met au clavecin, elle chante, et moi, les lèvres entr'ouvertes, je regarde une longue larme tomber en silence sur ses bras nus »⁶¹⁶, dit Cordiani à Damien, son confrère et ami d'André ; plus loin, il lui avoue avoir taillé, au sein d'une chambre impénétrable au regard d'autrui, « dans le marbre le plus pur l'image adorée de ma maîtresse »⁶¹⁷.

Pour André, le rôle de Lucrèce est similaire : en sa présence, son être se transforme et devient meilleur. Lorsqu'il vient parler à Cordiani, après avoir appris la liaison de son ami avec Lucrèce, il lui reproche d'avoir tué « un autre André, jeune et heureux, insouciant comme le vent [...] l'ange d'André, l'âme de ce corps sans vie qui s'agite au milieu des hommes ». Lucrèce unit en elle

⁶¹³ *Ibid.*, I, 1, p. 33.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶¹⁵ *Idem.*

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pp. 35-36.

l'art et le réel ; elle est, pour André, « l'image de la vie »⁶¹⁸ et « Galathée [qui] s'anim[e] sous [s]es mains »⁶¹⁹ ; juste avant de se suicider, le peintre évoque une scène du passé qui, bien qu'elle se résume en deux phrases, ouvre sur le sublime, voire sur l'absolu – auprès de Lucrèce, le temps se fige et devient éternité :

Je la tenais embrassée durant les longues nuits d'été, sur mon balcon gothique. Je voyais tomber en silence les étoiles des mondes détruits⁶²⁰.

Lucrèce se présente donc surtout en tant qu'être imaginaire et idéal ; la passion qu'elle inspire met en mouvement, à travers les cercles intimes des protagonistes, la dimension imaginaire du monde fictionnel. Cette dimension s'avère déconnectée de l'espace scénique, d'ailleurs, elle ne saurait être figurée dans cet espace. L'action physique, dans la pièce en question, semble donc, à maintes reprises, laisser sa place au profit de l'action « métaphysique », tout à fait comme dans *Antony* et dans *Chatterton*⁶²¹.

Néanmoins, pour ce qui est de l'espace scénique, c'est l'imaginaire du sang et des blessures qui y revêt une importance non négligeable : traversant la pièce, il est lié aux bifurcations qui s'inscrivent au sein des scènes ; de la sorte, le surgissement de l'image se hausse au statut d'événement poétique. Or, de par son intrigue, *André del Sarto* ressemble à une tragédie : le texte est exempt de renversements dramatiques contrastés ; le lecteur virtuel qu'il postule entame, dès la première scène, une descente lente dans les profondeurs d'un gouffre ayant pour le fond la mort volontaire du personnage éponyme.

La Fatalité anéantit littéralement le peintre. D'abord, l'adultère et la trahison pénètrent sa demeure par trois coups successifs, jusqu'à ce que le déshon-

⁶¹⁸ III, 1, p. 62.

⁶¹⁹ III, 2, p. 66.

⁶²⁰ *Idem.* Selon Georges Poulet, le moment d'amour chez Musset est toujours un « [m]oment éternel [...] Il est un présent qui oublie le temps et qui en suspend le cours » (*Études sur le temps humain. La Distance intérieure*, Paris : Plon, 1952, p. 235).

⁶²¹ De ce point de vue, Hugo réussit à équilibrer les deux et à les relier de manière convaincante ; les scènes que nous avons examinées en témoignent.

neur d'André devienne public. La toute première image que le texte met en place est celle de Cordiani qui descend, la nuit, de la fenêtre de Lucrèce. Il blesse, du poignard, Grémio, serviteur fidèle d'André ; et même si Damien, qui se soucie de la réputation de ses deux bons amis, vient aussitôt pour persuader Grémio que celui-ci n'aurait pu rien voir, le serviteur ne cesse de répéter obstinément : « je l'ai vu »⁶²² ; à force d'être évoquée de la sorte, l'image devient obsédante. Qui plus est, elle se réaffirme au fil de l'action, en devenant de plus en plus cruelle. Dans la dernière scène du premier acte, l'espace scénique représente la chambre de Lucrèce : le jardin est occulté par un rideau ; « [o]n entend un cri étouffé dans le jardin, et des pas précipités » ; Cordiani entre dans la chambre « dans le plus grand désordre », peu de temps après, un domestique arrive pour apprendre aux personnages que Grémio vient d'être assassiné⁶²³. À ce point, André préfère toujours croire que son ami est innocent : pourtant, il comprend que celui-ci l'a trahi lorsqu'il s'aperçoit que sa propre main est « pleine de sang »⁶²⁴ et qu'il se rend compte qu'il n'a touché que la main de Cordiani. Celui-ci pénètre bientôt sa demeure à une troisième reprise, malgré le fait qu'André lui ait ordonné de partir ; cette fois-ci, le déshonneur du peintre devient public, car l'effraction se fait pendant le dîner auquel d'autres personnages sont invités (II, 2), et donne ainsi lieu à un duel (II, 3) où André blesse grièvement son meilleur ami : lorsqu'au début du dernier acte, le peintre vient chercher Lucrèce, il est hanté par l'image de Cordiani « tout couvert de son sang », et son ami Lionel essaie de le persuader, de même que Damien persuadait Grémio, qu'il s'agit du fruit de son imagination⁶²⁵.

⁶²² I, 2, pp. 32-33. Cf. : « je l'ai vu descendre », « je l'ai vu comme je vous vois », « je l'ai vu, en vérité de Dieu, je l'ai vu », « je l'ai vu, mon Dieu ; sur ma tête, sur celle de mon père, je l'ai vu ; vu, bien vu ».

⁶²³ I, 3, p. 44.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 45. L'image de la main ensanglantée se démultiplie également : cf. « ma main est pleine de sang. D'où me vient ce sang ? » ; « D'où me vient ce sang ? ma main en est couverte... » ; « André, *regardant sa main* : Pleine de sang ! ... »

⁶²⁵ III, 1, p. 61. Cf. « ... j'ai cru voir passer dans la chambre basse Cordiani, tout couvert de son sang, appuyé sur le bras de Lucrèce ! [...] Tout couvert de son sang. »

L'effraction première qui se laisse deviner de l'extérieur se mue en effraction au sein de l'espace intime, l'ouvrant au public ; la blessure invisible de Grémio se transforme d'abord en une main ensanglantée et ensuite en un corps couvert de sang ; les images sont soutenues par la répétition discursive : la violence s'amplifie ainsi *via* le Symbolique et l'Imaginaire. Une brèche à peine perceptible dans le réseau constitutif du monde fictionnel s'élargit au fil de l'action pour engloutir à la fin le personnage éponyme. La blessure qu'André donne à Cordiani s'avère d'ailleurs fatale, mais non pas pour son adversaire : l'épée tranche les liens qui unissent le peintre au monde, c'est-à-dire à d'autres cercles intimes ; d'un seul coup, André perd Lucrèce et son meilleur ami ; de plus, le duel coïncide avec l'enterrement de Grémio. Resté seul, André regarde sa maison déserte et jure de ne pas y retourner : « si ces deux chambres-là doivent être vides cette nuit, la mienne le sera aussi »⁶²⁶.

La Fatalité continue pourtant à lui porter de nouvelles blessures : les créanciers viennent pour lui demander compte de l'argent qui lui a été confié par le roi de France ; il leur propose alors d'emporter quelques-unes de ses peintures, dont *La Charité*⁶²⁷, tableau qui n'a pas eu « de modèle » et qui était apparu à del Sarto « dans un songe, par une triste nuit »⁶²⁸. Ainsi, le cercle intime du personnage se trouve dépouillé à tous les niveaux ; il n'est plus aucunement lié au monde fictionnel : d'un coup, le peintre perd l'amour, l'amitié et l'art. Lorsqu'il comprend, dans une sorte de délire prémonitoire, que Lucrèce est partie pour toujours avec Cordiani, ce qui lui enlève tout espoir, il ne lui reste qu'à se tuer :

⁶²⁶ II, 3, p. 57.

⁶²⁷ Ce tableau, peint par le prototype réel du personnage, est exposé au Louvre.

⁶²⁸ III, 2, p. 64.

Lionel, Lionel, mon heure est venue [...] C'est singulier, je n'ai jamais éprouvé cela. Il m'a semblé qu'un coup me frappait. *Tout se détache de moi*. Il m'a semblé que Lucrèce partait. [...] Oui, je suis sûr que Lucrèce part sans me répondre. [...] J'en suis sûr ; je viens de la voir...⁶²⁹

Homme faible

La problématique de l'identité est traitée dans cette œuvre de manière délicate, restant toujours à l'ombre de l'intrigue d'amour. Néanmoins, dans son dernier dialogue avec Lionel, André del Sarto formule clairement la raison principale pour laquelle il a échoué dans la vie (et pour laquelle, en conséquence, il est amené à se tuer). Le peintre était né pour mener une vie calme ; il n'est pas assez habile pour parer les coups de la fatalité :

J'étais né pour vivre tranquille, vois-tu ? je ne sais point être malheureux [...]

Je supplie, Lionel, lorsque je devrais punir. [...] Je suis un homme sans caractère, vois-tu ? j'étais né pour vivre tranquille. [...]

Il faut me pardonner d'être un lâche. [...] Je ne suis point un gentilhomme ; le sang qui coule dans mes veines n'est pas un noble sang⁶³⁰.

Notons sur ce point qu'Antony et Chatterton, à leur propre manière, ne savent pas non plus « être malheureux » en évitant d'agir au sein de leurs mondes fictionnels : Antony se laisse aller au hasard sans vouloir choisir un chemin en particulier (du moins selon ses propres discours) ; Chatterton éprouve des tourments inimaginables chaque fois qu'il est obligé de descendre de sa chambre solitaire au sein de la société⁶³¹. Vigny semble en dévoiler la cause dans la préface à sa pièce : le poète est un être à sensibilité extrêmement

⁶²⁹ III, 2, p. 66, n.s.

⁶³⁰ III, 2, p. 65.

⁶³¹ En anticipant, notons que chez Maeterlinck, agir, c'est aussi mourir un peu (mais cela peut également être la formule d'un monde tragique : ainsi les personnages de Racine qui évitent l'action, car l'action amène nécessairement la mort). Les mondes possibles maeterlinckiens sont particulièrement fatalistes : les événements y sont envisagés comme un phénomène extérieur aux personnages ; il y a des personnages qui attirent les événements, il y en a d'autres que les événements semblent éviter ; et, d'ailleurs, lorsqu'un personnage se met à désirer que des événements commencent à se produire, cela peut avoir des conséquences véritablement néfastes. Cf. sur ce point en particulier notre analyse d'*Alladine et Palomides* (V.2.1).

aiguillée ; « ce qui ne fait qu'effleurer les autres, le blesse jusqu'au sang » ; il faut donc trouver pour lui « une vie assurée, car à lui seul il ne saura trouver que la mort »⁶³². Cette sensibilité qui est condition indispensable de la création artistique joue pourtant de mauvais tours lorsque le poète se heurte à la vie réelle ou, pire encore, lorsque la vie réelle se met elle-même face à lui : de là vient, entre autres, une sorte de passivité et d'indécision propre au sujet romantique.

C'est pour cela qu'André del Sarto évite, jusqu'au dernier instant, d'entreprendre des actions décisives envers son rival. Ayant compris que c'est Cordiani qui a assassiné Grémio et que son ami est l'amant de Lucrece, le peintre lui propose d'abord simplement de partir : André souligne qu'il aurait dû tuer Cordiani « si le déshonneur était public »⁶³³, mais espère en même temps que l'oubli va tout réparer et qu'il pourra refaire sa vie avec Lucrece à partir de zéro. Ce n'est que quand les autres personnages apprennent l'adultère qu'il convoque Cordiani en duel, car les lois de l'honneur, auxquelles André doit obéir, l'exigent. Il essaie donc de revêtir le masque d'un homme fort qui lui est imposé ; il essaie de « rentrer dans le système », sinon de mettre ce dernier à son service, mais après avoir blessé son ami, le peintre constate avec amertume :

... Il n'y a point d'offensé, il n'y a qu'un malheureux. Je me soucie bien de vos lois d'honneur ! Cela me console bien que vous ayez inventé cela pour ceux qui se trouvent dans ma position ! que vous l'ayez réglé comme une cérémonie !⁶³⁴...

De même, André fait remarquer à Lionel, lors de leur dernier entretien, qu'il s'est conduit comme son ami l'a voulu, mais que la vengeance ne lui a apporté que le malheur⁶³⁵. Le personnage se retrouve enfermé dans un cercle vicieux : le duel lui fait comprendre qu'il ne pourra jamais *être* un homme cou-

⁶³² « La dernière nuit de travail », *op.cit.*, p. 753.

⁶³³ II, 1, p. 48.

⁶³⁴ II, 3, p. 58.

⁶³⁵ III, 2, p. 65.

rageux, ce masque contredisant son essence ; or, pour garder Lucrèce, « le seul lien qui [...] unisse à la vie »⁶³⁶, le courage est nécessaire. La contradiction n'a pas de résolution possible : André ne peut ni vivre tel qu'il est ni se forger de masque protecteur ; l'unique issue qui lui reste est donc la mort volontaire. Le poison acheté la nuit du duel et que le peintre verse dans une coupe « de joyeux repas » est d'ailleurs caractérisé en tant que « cordial puissant » qui guérit, selon André, tous les maux imaginables⁶³⁷.

Le conflit intime d'André del Sarto se laisse mieux comprendre à travers la notion d' « habitude », prise dans l'acception de Bachelard. Souvenons-nous que selon Bachelard, le temps se compose des instants discontinus que le néant sépare ; l'ensemble des instants constitue le temps absolu, mais l'homme en est séparé par sa conscience. Dans la première partie de cette étude⁶³⁸, nous avons postulé qu'il était possible de comparer, avec une certaine réserve, le temps absolu de Bachelard au Réel lacanien, et donc considérer les instants en tant qu'entités auxquelles la conscience humaine attribue les dimensions imaginaire et symbolique faisant écran à l'absolu, soit en tant qu'événements.

Toujours selon Bachelard, l'essence d'un être humain est formée par l'habitude, c'est-à-dire par des instants qui se répètent au présent (le passé fantomatique et l'avenir illusoire sont respectivement des instants que l'homme a abandonnés ou ceux qu'il n'a pas encore recueillis). Dans cette optique, nous pouvons rapprocher l'identité de l'habitude bachelardienne : l'*ipse* serait alors composé d'instants plus ou moins uniques qui se répètent au sein de l'espace intime d'une personne ; tandis que l'*idem* comprendrait des instants « partagés » qui se répètent au sein d'une communauté. Bachelard souligne également que l'habitude s'offre difficilement à la transformation : pour qu'une nouvelle habitude soit utile, il faut que les nouveaux instants soient cohérents

⁶³⁶ II, 1, p. 49.

⁶³⁷ III, 3, p. 69.

⁶³⁸ Voir *supra*, p. 85.

par rapport aux instants passés ; sinon, la fusion ne se fait pas⁶³⁹. Dans le drame de Musset, l'extérieur impose à André un changement trop radical de son ipséité au profit de la mêmeté : la fusion est alors impossible, puisque la nature de l'homme qu'André devrait devenir ne coïncide nullement avec sa nature présente⁶⁴⁰ ; or, la nécessité même de changement crée un conflit intérieur impossible à résoudre. L'habitude ancienne, remise en question, laisse apparaître, derrière elle, le néant : André del Sarto ne peut pas continuer à vivre tel qu'il est, ce qui l'amène à se tuer.

Court-circuit temporel

Pour le lecteur virtuel, l'auteur d'*André del Sarto* prévoit donc un mouvement cathartique où l'espoir n'est pas quasiment de mise ; au niveau de l'intrigue aussi bien qu'au niveau de l'Imaginaire, tout s'achemine vers une fin tragique. L'inquiétude augmente sans cesse tandis que l'espoir s'efface inéluctablement ; et l'on ne peut que s'apitoyer sur le personnage éponyme dont la situation devient de plus en plus terrifiante. La situation d'André a l'air d'autant plus désastreux que Cordiani, à la fois son rival et son meilleur ami, n'est pas un traître à proprement parler : dans l'exposition, il est présenté comme un amant fervent et sincère qui est lui-même la victime de sa passion contre laquelle il ne peut rien ; il accorde même à André le droit de le tuer⁶⁴¹ dont le peintre ne se sert pas pour les raisons évoquées. Chez le lecteur virtuel, le caractère de Cordiani engendre une sorte d'écartèlement conflictuel par l'identification « positive » à deux personnages rivaux, et exclut la possibilité de satisfaction par la mort de Cordiani (et donc celle d'une catharsis « plaisante »). Dans la version remaniée de l'œuvre, montée à l'Odéon en 1851, André, au dénouement, apprendait pourtant la mort de Cordiani par la bouche de Lucrèce repentante. Le

⁶³⁹ Voir sur ce sujet *L'Intuition de l'instant*, *op.cit.*, pp. 79-80.

⁶⁴⁰ Et c'est pour cela également que nous préférons utiliser la notion de masque pour la désigner : tout comme un masque, l'identité nouvelle peut coller à l'identité ancienne, mais ne fusionne pas pour autant avec elle (ou rarement).

⁶⁴¹ Voir II, 1, p. 47.

« traître » était ainsi puni et le dénouement devenait celui d'un mélodrame ; or les critiques ne l'ont pas apprécié : Théophile Gautier note que ce dénouement retravaillé « détruisait tout le sens de la pièce »⁶⁴². En effet, la mort de Cordiani va à rebours du mouvement général de l'intrigue ; en outre, il faut que le traître mérite sa mort pour qu'un lecteur ou un spectateur puissent en être satisfaits⁶⁴³.

Contrairement aux autres morts volontaires de notre corpus, le suicide d'André del Sarto n'évacue pas définitivement l'inquiétude ni la pitié, mais les augmente au contraire significativement. Notamment, la scène à la fin de laquelle le peintre s'empoisonne n'est pas la dernière scène du drame ; par la suite, l'action est transportée dans un autre cadre spatial, sur une colline où l'on voit Lucrèce et Cordiani. Les amants sont en fuite ; et des pressentiments funestes s'emparent de Lucrèce.

Cela dit, juste avant de vider la coupe empoisonnée, André envoie l'un de ses serviteurs à la poursuite des amants :

Tu lanceras ton cheval au galop. [...] Tu les rejoindras dans la plaine ; tu les aborderas, Mathurin, et tu leur diras : Pourquoi fuyez-vous si vite ? La veuve d'André del Sarto peut épouser Cordiani⁶⁴⁴.

La toile tombe sur ces deux phrases que Mathurin transmet fidèlement aux amants. On peut imaginer qu'ils sont terrorisés en entendant les dernières paroles d'un mort qui arrête leur fuite en leur accordant son pardon (leur acte est ainsi rendu inutile et donc encore plus honteux qu'il ne l'était). Pour le lecteur virtuel, l'effet est d'autant plus puissant qu'il les a entendues lui-même prononcer par André ; la dernière scène l'entraîne alors dans une sorte de court-circuit temporel : ces paroles sont terribles quand il les entend pour la pre-

⁶⁴² Gautier Th., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris : Magning, Blanchard et Cie, 1859, t. VI, p. 21.

⁶⁴³ Souvenons-nous que dans *Marianne*, d'Anicet-Bourgeois, on retrouve la même situation : la « traîtresse » prétendue ressemble plutôt à une victime, ce qui la transforme en bouc émissaire de manière trop évidente et met en question la satisfaction que le lecteur virtuel devrait éprouver lorsqu'elle se suicide.

⁶⁴⁴ III, 2, p. 68.

mière fois, car elles traduisent la mort *certaine* du peintre, anéantissant les restes d'espoir, ce qui n'est possible que grâce au caractère volontaire de cette mort ; elles sont plus terribles encore lorsqu'il les entend énoncer par Mathurin, car elles ravivent, dans sa mémoire, à la fois André vivant et André déjà mort⁶⁴⁵. Le lecteur virtuel, s'identifiant aux amants, ne peut que craindre pour ces derniers ; et, en conséquence, plus grande est la crainte, plus puissante s'avère la pitié.

De plus, dans la dernière scène, le lecteur virtuel se « libère » de son identification au personnage éponyme : il est donc rappelé à sa qualité d'« observateur ». Notons que l'identification à un protagoniste romantique se révèle profonde : y concourent, dans le cas présent, la fréquence des monologues ainsi que l'absence d'un personnage-narrateur, garant de l'ordre au sein du monde fictionnel, tel que nous l'avons repéré dans plusieurs mélodrames. Au sein de notre corpus « romantique », il n'y a que *Chatterton* qui mette en scène un personnage-narrateur, à savoir le Quaker ; mais toujours est-il que ce personnage n'est pas suffisamment « neutre », sa sympathie appartient clairement aux protagonistes et non pas au cercle social qui s'oppose à eux. Dans *André del Sarto*, la voix « objective » est quasiment absente. Cela assure, pendant la lecture, une immersion profonde au sein de la fiction et donc, aimerions-nous postuler, une catharsis plus « aiguë » : de plus, si dans le mélodrame, il n'est pas rare que le dénouement comporte une « morale cachée », et ce souvent grâce à la réaction du personnage-narrateur qui peut envisager les événements de manière plus ou moins objective, le drame romantique l'évite. Seule la pitié ramène le lecteur virtuel, dans ce cas, à sa position du spectateur extérieur ; et la pitié, quant à elle, exclut peu ou prou l'objectivité.

Le suicide d'André est donc l'élément constitutif de la scène finale, assurant au lecteur virtuel une catharsis « jouissive », renforcée par la communication

⁶⁴⁵ En confirmant indirectement ce que fait remarquer Poulet à propos de la temporalité mussetienne en général : chez Musset, « *avoir été*, c'est *être*. Non être actuellement, mais être antérieurement et éternellement » (*op.cit.*, p. 248).

de la dernière volonté du peintre aux amants. Le monde possible, quant à lui, est déformé par la mort volontaire qui est, d'un côté, causée par la Fatalité, et de l'autre, par le refus du personnage éponyme de changer l'habitude constitutive de son identité – de revêtir, métaphoriquement, le masque d'un homme fort.

Nous pouvons constater, en outre, qu'en plus des scènes « dramatiques », c'est-à-dire des scènes liées à l'évolution de l'intrigue et soutenues par l'Imaginaire, on retrouve dans *André del Sarto* des images poétiques qui peuvent faire scène indépendamment de la façon dont le cadre scénique est aménagé. Le style « trop recherché » que l'on a reproché à Musset de son vivant rend son texte plus fascinant : l'abstrait et le concret, l'action scénique et l'action imaginaire coexistent chez lui en se complétant. D'ailleurs, même si *Antony* de Dumas, sur lequel nous allons nous pencher par la suite, se sert d'un langage moins élaboré ou moins affecté, se rapprochant de celui de mélodrame, il s'agit également d'un drame de la pensée plutôt que d'un drame de l'action : de fait, ses personnages habitent non pas le présent de l'action, mais le passé et l'avenir qui s'avèrent être tout aussi insoutenables.

3.2. « Ni vivre ni mourir enfin ! » : *Antony*⁶⁴⁶ de Dumas

Malheur, malheur à moi que le ciel en ce monde
A jeté comme un hôte à ses lois étranger⁶⁴⁷ !

Antony d'Alexandre Dumas fut, en son temps, un succès incontestable. Néanmoins, de nombreux critiques furent profondément outrés par l'immoralité prétendue de ce drame. L'outrance s'explique facilement si l'on jette un coup d'œil sur le processus d'identification que le texte suggère : le lecteur (ou le spectateur) virtuel, en suivant l'intrigue, est amené à s'identifier et donc à sympathiser avec, sinon à compatir aux malheurs du couple amoureux ; or ce couple est adultère ; pire encore, le lecteur virtuel ne peut qu'aspirer à cette union qui sacrifie le bonheur de la famille d'Adèle : son mari et sa fille sont des êtres innocents et, d'ailleurs, à ce que l'on peut déduire du texte, le mari d'Adèle, personnage qui ne se manifeste dans l'espace scénique qu'au dénouement, n'est pas un tyran, mais un homme franc et loyal – tout cela indépendamment du fait que l'adultère, dans les années 1830, est considéré quasiment comme un crime. Dans le contexte de l'époque, *Antony* se révèle donc effectivement comme une pièce immorale : se cachant derrière des codes spatio-temporels de mélodrame⁶⁴⁸, elle les ébranle et présente, de façon insidieuse, la liaison adultère comme une liaison que le récepteur doit désirer. Les censeurs avaient bel et bien une raison pour blâmer l'auteur du drame.

Or celui-ci, dans *Mes Mémoires*, s'indigne pourtant de tels reproches qu'il considère comme injustes. « Antony [...] tue sa maîtresse pour sauver l'honneur de la femme et s'en va mourir sur un échafaud, ou tout au moins traîner le boulet au bagne », note-t-il et demande si l'on connaît beaucoup de jeunes gens qui sont capables d'agir de la sorte. Aussi fait-il très justement remarquer que c'est le manque de distance temporelle qui provoque les réac-

⁶⁴⁶ Dumas A., *Antony*, éd. P.-L. Rey, coll. Folio théâtre, Paris : Gallimard, 2002. Le texte repris est celui de la première édition d'*Antony* (1831).

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁴⁸ Pierre-Louis Rey, dans sa préface à la pièce, fait remarquer que l'on n'a pas manqué de ranger *Antony* « aux frontières du mélodrame » (*Antony, op. cit.*, p. 21).

tions immodérées : « ... chacun se reconnaît comme dans un miroir, et grimace alors au lieu de rire, attaque au lieu d'approuver, gronde au lieu d'applaudir », tandis que personne ne dit rien sur l'immoralité d'Œdipe⁶⁴⁹. L'analyse du dossier de presse qui porte sur le premier spectacle et sur les reprises ultérieures d'*Antony*, présenté par Claude Aziza dans les *Drames romantiques* de Dumas, démontre effectivement que, si le soir de la première le public s'exalte, les mises en scène de la fin du siècle ou bien encore les rares reprises de la pièce du siècle dernier laissent la salle plus ou moins indifférente. Ainsi, Jules Claretie écrit à propos d'une reprise d'*Antony* en 1912 :

Aujourd'hui Antony, menacé de perdre Adèle, ne dirait plus : « Malédiction ! Tu es folle ! Satan en rirait ! » Il dirait simplement : « Au fait, chère amie, si vous divorciez !⁶⁵⁰ »

On peut supposer qu'un Antony d'aujourd'hui dirait de même, bien que dans un langage moins soutenu. En même temps, pour le lecteur virtuel qui est, rappelons-le, une entité à la fois achronique et transhistorique, l'intrigue est toujours poignante : sa lecture s'appuie, d'une part, sur les cadres de référence suggérés par le texte, et, de l'autre, sur les cadres de référence universels. Rappelons que le lecteur virtuel n'éprouve pas de réticence aux endroits de texte où les lois du monde fictionnel contredisent sa propre expérience, tout en créant des invraisemblances, car il n'a pas d'expérience à proprement parler. Ce concept permet en même temps de mieux comprendre certains phénomènes liés à la réception « réelle » : une réaction vive et récalcitrante vis-à-vis de l'œuvre, chez un lecteur empirique, peut s'expliquer, entre autres, par le fait qu'il refuse le « cheminement » du lecteur virtuel qui lui est suggéré par l'auteur, ce qui semble être le cas des critiques d'*Antony*.

⁶⁴⁹ Dumas A., *Mes Mémoires (1851-1853)*, ch. CXCVIII-CC, cité d'après Dumas A., *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris : Omnibus, 2002, pp. 1193-96.

⁶⁵⁰ « Dossier de presse » in Dumas A., *Drames romantiques*, *op.cit.*, p. 1214.

Drame de l'incertitude

La morale de l'époque est d'ailleurs bel et bien inscrite au sein de la pièce à travers la présence manifeste du cercle social dans le drame (voir surtout l'acte IV) ainsi qu'à travers le comportement des protagonistes qui, même s'ils sont emportés par la passion, se soucient toujours du « qu'en dira-t-on ? » mondain. De ce point de vue, *Antony* est avant tout un drame de l'incertitude : les protagonistes, qu'ils soliloquent ou dialoguent, passent leur temps à hésiter. Adèle se demande si elle doit rester une femme fidèle (exigence morale du cercle social) ou bien céder à sa passion ; chez elle, un combat entre l'ipséité et la mêmeté s'engage donc. Quitte à faire l'économie de tous les passages témoignant de son incertitude, nous nous contenterons de souligner que cette dernière atteint son comble au dernier acte avant de trouver sa résolution dans la mort : le retour du mari d'Adèle, les coups que l'on entend dans le hors-scène ne laissent aux amants plus de temps d'hésiter. Par ailleurs, bien que ce soit Antony qui tue Adèle, la mort de la protagoniste n'en perd pas pour autant son caractère volontaire : il s'agit, manifestement, d'une invitation au suicide qui se réalise. De même, nous pouvons considérer l'acte meurtrier d'Antony relevant d'un comportement à la fois suicidaire et sacrificiel : d'un coup de poignard, il sacrifie son amour et sa vie pour sauver Adèle du déshonneur. Ce coup de poignard final, suivi du « Elle me résistait : je l'ai assassinée ! »⁶⁵¹, est d'ailleurs l'un des rares événements de la pièce qui s'inscrivent dans le paradigme de l'action consciente, échappant à celui de l'indécision et du hasard.

⁶⁵¹ Dumas, dans *Mes Mémoires*, ne manque pas de souligner, à maintes reprises, l'importance de la dernière réplique d'*Antony* qui donne, selon lui, tout son sens à la pièce. (De fait, il s'agit ici du même schéma que dans *Le Suicide...* de Pixérécourt où le meurtre prétendu fait écran à la mort volontaire, sauvant le suicidaire du déshonneur.) Dumas raconte une anecdote sur cette réplique : à la fin de l'une des représentations d'*Antony*, le régisseur fait tomber la toile juste après le coup de poignard ; le public commence alors à réclamer, à voix haute, « le dénouement ». Comme Bocage se retire dans sa loge et refuse de revenir sur scène, c'est Dorval qui se lève, s'avance jusqu'à la rampe et dit : – Messieurs, je lui résistais, il m'a assassinée !, puis sort de la scène, « suivie par un tonnerre d'applaudissements ». (*Mes Mémoires*, *op.cit.*, pp. 1191-92).

L'incertitude et le trouble d'Adèle dépendent directement de la morale en vigueur au sein du cercle social⁶⁵² ; quant à l'incertitude d'Antony, elle est liée à la bâtardise (donc également aux convenances sociales), mais aussi au comportement hésitant d'Adèle qui fait basculer le protagoniste aux confins de la mort. Ainsi, lorsqu'Adèle s'enfuit aussitôt après avoir confirmé à Antony qu'elle l'aime toujours (II, 6), Antony est jeté dans un trouble existentiel violent qui s'exprime de la façon la plus claire dans son monologue du troisième acte⁶⁵³. En attendant qu'Adèle arrive dans l'auberge, la pensée du personnage est écartelée entre deux idées entre lesquelles il ne parvient pas à choisir : celle du meurtre et celle du suicide. D'abord, Antony regrette de ne pas avoir étouffé Adèle « afin qu'elle ne fût pas à un autre », puis pense à se tuer (« il ne faudrait, pour sortir de l'enfer de cette vie, que la résolution d'un moment... »), ensuite, le rythme s'accélère :

... qu'elle souffre et pleure comme j'ai pleuré et souffert !... Elle, pleurer !... [...] Oh ! si elle pleure, que ce soit ma mort du moins... [...] Oui, mais aux larmes succéderont la tristesse, la mélancolie, l'indifférence... [...] Enfin, elle sera heureuse... Mais pas seule ! [...] Ah ! qu'il ne la revoie jamais !...

Le bruit de la voiture d'Adèle arrête le monologue qui, semble-t-il, aurait pu tourner en rond à l'infini : le trouble vient du fait que le personnage se trouve piégé dans un cercle vicieux généré par la passion. Antony veut tuer Adèle pour qu'elle ne soit pas à un autre, mais ne peut pas la tuer puisqu'il l'aime ; il ne peut pas non plus se tuer, car alors Adèle sera heureuse avec son mari. Ce conflit semble être résolu à la fin de l'acte, lorsqu'Antony entraîne Adèle hors scène pour s'emparer d'elle et que celle-ci ne lui résiste pas ; pourtant, il renaît, de manière plus aiguë, aux actes suivants lorsque le couple amoureux s'affronte au cercle social. Quant au cercle vicieux d'Adèle, il se

⁶⁵² Cf. « ... voilà cette société juste qui punit en nous une faute que ni l'un ni l'autre de nous n'a commise... » (III, 6, pp. 108-109)

⁶⁵³ III, 3, pp. 102-104.

dessine clairement, comme nous venons de le noter, dans la scène ultime⁶⁵⁴ : Antony propose à son amante de fuir ensemble, ce qui serait effectivement la seule issue « positive » possible, mais Adèle le refuse, car sa fille en serait déshonorée. Antony lui propose d'amener sa fille avec eux, mais Adèle ne veut pas payer l'amour de son mari par « honte, malheur et abandon ». Antony lui suggère alors de mourir ensemble, mais le double suicide des amants déshonorerait également la fille d'Adèle. Sur ce point, la discussion aboutit à un paradoxe logique qu'Antony formule comme suit :

Oh ! Nous sommes donc maudits ? Ni vivre ni mourir enfin !

L'« aporie » dépend directement des normes sociales : la passion adultère, qu'elle se résolve dans la fuite ou dans la mort volontaire, jette une ombre sur la famille d'Adèle, en même temps, les amants ne tolèrent pas l'idée même de la séparation physique⁶⁵⁵. Or c'est surtout l'indécision des protagonistes qui alimente cet état intermédiaire entre la vie et la mort : il suffit de faire son choix et de commencer à agir pour relever le paradoxe. Antony semble d'ailleurs le comprendre :

Avoir commis, pour te posséder, rapt, violence et adultère, et, pour te conserver, hésiter devant un nouveau crime ?... [...] (*La prenant dans ses bras.*)
Il faut que tu vives pour moi... Je t'emporte...

Or le mari d'Adèle revient en empêchant la fuite ; et comme Antony ne veut pas partir en laissant Adèle seule avec cet « autre », il lui propose de la tuer. Adèle y consent. D'ailleurs, son indécision habituelle disparaît sur ce point ; Antony lui demande quatre fois si elle est certaine de vouloir mourir, et chaque fois, Adèle acquiesce : « tue-moi, par pitié ! », « je la [la mort] demanderais à genoux », « je le [l'assassin] bénirais », « je la demande, je la veux, je

⁶⁵⁴ V, 3, pp. 142-153.

⁶⁵⁵ Les amants qui ne peuvent pas être ensemble à causes des circonstances extérieures défavorables ont tendance à tomber dans ce piège depuis la nuit des temps ; quoique les amants de la tragédie classique, par exemple, n'envisagent pas, pour des raisons évidentes, le double suicide pour y remédier.

l'implore ! ». Antony trouve donc une solution efficace pour résoudre le conflit intérieur du couple : et, d'ailleurs, si la phrase finale de la pièce avait un effet tellement bouleversant sur le public de l'époque, n'est-ce pas parce qu'elle était elle-même paradoxale, vraie et fausse à la fois ? « Elle me résistait, je l'ai assassinée », dit Antony au mari d'Adèle : d'une part, cette phrase fait écran à l'invitation au suicide qui vient d'être accomplie selon un consentement mutuel ; de l'autre, Adèle résistait effectivement à son amant, et le désir de l'assassiner pour qu'elle ne fût pas à son mari était d'entrée de jeu présent dans son âme déchirée par le doute. En quelque sorte, le suicide final, acte concret, qui revêt, exceptionnellement, une autre forme que celle du coup qu'on se porte à soi-même, permet de réunir deux versions du monde fictionnel et de briser le cercle vicieux dans lequel les protagonistes hésitants ont été enfermés.

Drame sans présent

Un autre trait distinctif d'*Antony* est le surgissement de la thématique du hasard que l'on ne rencontre pas dans les autres drames romantiques de notre corpus. Sur ce plan, le personnage éponyme abrite également des contradictions qui ne peuvent s'expliquer que par sa nature passionnée. D'abord, il proclame que « le hasard semble, jusqu'à présent, avoir seul régi ma destinée » ; la rencontre avec Adèle et l'accident de voiture, qui a offert à Antony la chance de rester dans sa demeure, sont également, selon lui, dus au hasard, tout comme son amour pour Adèle. L'évocation du hasard lui permet, par ailleurs, de reconfigurer le passé, en créant une version du monde « négative » :

...Eh bien, cet ami pouvait ne point passer, ou mon cheval prendre une autre allée [...] les événements qui depuis trois ans ont tourmenté ma vie faisaient place à d'autres [...] dans ce moment, ne m'ayant jamais connu, vous ne seriez pas obligée d'avoir pour moi un seul sentiment, celui de la reconnaissance⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 71.

En même temps, le hasard se présente sous le masque de la Fatalité impitoyable :

...le hasard, avant ma naissance, avant que je pusse rien ou contre moi,
avait détruit la possibilité [d'avoir un rang]⁶⁵⁷...

Néanmoins, Antony proclame par la suite, en confirmant son individualité et sa capacité d'agir : « [n]'ayant point un monde à moi, j'ai été obligé de m'en créer un⁶⁵⁸ » ; or, dans la scène suivante, il revient sur la même question en disant qu'il n'aime pas d'avoir des projets arrêtés : « j'aime trop, quand cela m'est possible, charger le hasard du soin de penser pour moi ; une futilité me décide, un caprice me conduit... »⁶⁵⁹. Toutefois, force est de constater qu'Antony réussit brillamment son projet de s'emparer d'Adèle : blessé, il déchire son appareil médical afin de pouvoir rester plus longtemps chez elle (I, 6) ; il la guette à l'auberge afin de l'arrêter lorsqu'elle veut rentrer chez son mari (III) ; enfin, il revient chez elle pour l'avertir du retour de son mari et pour lui proposer de partir ensemble (V, 1) – sans jamais entendre Adèle qui le supplie de s'éloigner d'elle. Antony se révèle ainsi traître, mais il est traître sans le vouloir : au milieu de toutes les contradictions manifestes qui le traversent, il n'est guidé que par la passion qui l'anime ; à l'inverse, par exemple, de don Salluste, il ne forge pas de projets ; s'il agit, c'est sous l'influence d'une émotion violente. Comme l'avoue Dumas lui-même, « *Antony* est une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes »⁶⁶⁰ : à l'inverse des personnages qui font partie du cercle social, les protagonistes sont loin d'être raisonnables.

Toutefois, souvenons-nous que si la passion peut éventuellement inciter Antony à agir, d'habitude, elle le livre en proie aux hésitations ; il en vaut de même pour Adèle. Partant, nous pouvons repérer un autre point caractéristique de ce drame : les discours des personnages se rapportent, pour la plupart,

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁵⁸ *Idem.*

⁶⁵⁹ II, 4, p. 76.

⁶⁶⁰ *Mes Mémoires, op.cit.*, p. 1192.

soit au passé douloureux et immuable, traversé çà et là par de brillants soleils de leur amour fulgurant, soit à l'avenir miné par le doute, tout en s'éloignant du *hic et nunc*. Dans leurs dialogues ou monologues, les protagonistes essaient de créer des versions du monde où ils pourraient enfin être heureux, ou bien encore de reconfigurer le passé ; pourtant, comme on vient de voir, ils ont du mal à y réussir. D'un autre côté, au sein du cercle social, les protagonistes ne peuvent plus se parler et sont donc amenés à confronter le présent ; or ce cercle leur est hostile et le présent s'avère invivable, d'autant plus qu'Adèle est trop sincère pour pouvoir se créer un masque protecteur⁶⁶¹. Adèle et Antony, dès leur rencontre, se trouvent donc dans un monde pour ainsi dire impossible dont le passé est irrévocable, le présent insupportable et l'avenir (heureux) inatteignable.

Dans ce sens, le quatrième acte est particulièrement révélateur. L'action se déroule dans « [u]n boudoir chez la vicomtesse de Lacy »⁶⁶², espace social dans lequel Adèle et Antony sont invités. Tout le monde semble d'ailleurs être au courant de leur amour. Lorsque le dramaturge Eugène fait un discours pour défendre le drame contemporain en disant que les passions restent les mêmes en dépit de l'époque, madame des Camps lui répond insidieusement que l'on peut en trouver des preuves « dans la société » et relate à tout le monde, de manière figurée, l'histoire d'Antony et d'Adèle. Elle est interrompue par Antony qui rétorque en imaginant, à son tour, une autre histoire fictive par laquelle il aimerait prouver que la femme « compromise sera la femme honnête »⁶⁶³. L'adultère n'est ainsi jamais nommé ; il s'abrite, pour ainsi dire, derrière les écrans des versions du monde métafictionnelles qui sont toutefois assez transparentes pour laisser entrevoir la réalité : d'ailleurs, même si à pre-

⁶⁶¹ Quant à Antony, il semble qu'il évite tout simplement de révéler à la société qu'il est bâ-tard, mais en souffre atrocement.

⁶⁶² IV, p. 112.

⁶⁶³ *Ibid.*, 128-29.

mière vue, le discours reste dans un cadre tout à fait conventionnel, après coup, cet échange est caractérisé en tant que « scène affreuse »⁶⁶⁴.

Adèle en est frappée et reste seule dans le boudoir tandis que tout le monde se retire dans le salon ; son amie la vicomtesse essaie de la consoler en lui disant qu'il faudrait « savoir aussi commander un peu à votre visage » afin de garder « un regard calme, un sourire indifférent »⁶⁶⁵ ; elle lui conseille donc de transformer son visage en masque. Or, submergée par une émotion violente, Adèle n'en est pas capable, surtout lorsqu'elle voit passer sa réputation « entre des mains qui la briseront »⁶⁶⁶. La peur de l'infamie engendre chez elle une version du monde fictionnel terrible qu'elle relate par la suite à Antony :

...quand je rentrerai... car je ne puis rester toujours ici, ils se parleront bas... leurs yeux dévoreront ma rougeur... ils verront la trace de mes larmes... [...] Les femmes s'éloigneront de moi, les mères diront à leur fille⁶⁶⁷...

Antony lui promet sans hésiter qu'il l'épousera d'ici demain si elle est libre, en contrecarrant le cours des images d'avenir terrifiantes ; et Adèle conclut : « il me reste donc Dieu et toi ; que m'importe le monde ?... »⁶⁶⁸. Dans l'acte suivant, comme on l'a vu, le doute aura détruit cette certitude temporaire. De fait, le quatrième et le cinquième acte démontrent l'incompatibilité extrême du couple amoureux avec le cercle social ; la sincérité empêche Adèle de revêtir un masque d'indifférence pour se protéger de regards méchants ; son présent et son avenir sont donc anéantis par sa faute et, en même temps, par sa sensibilité extrême envers sa *réputation* : pour se sauver, il lui faudrait sortir du cadre social, et la mort volontaire s'offre, au bout du compte, en tant que conclusion logique à son drame intérieur.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁶⁵ IV, 7, p. 132.

⁶⁶⁶ *Idem.*

⁶⁶⁷ IV, 8, p. 136.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 138. Il semble d'ailleurs que pour Antony et Adèle, le bonheur n'est possible que dans la solitude, dans un éloignement parfait qu'Adèle ne peut pas se permettre. Ce même motif deviendra encore plus important dans *Chatterton*. Voir *infra*, chapitre III.3.3.

Lecteur inquiet

L'action dans *Antony*, à l'exception de certains événements clés, se déroule donc surtout sur le plan discursif, se traduisant par la création de nouvelles versions du monde. De même, le discours fait écran à l'indicible : deux événements « obscurs », à savoir la nuit dans l'auberge et le secret de la naissance d'Antony ne sont jamais communiqués directement aux autres personnages⁶⁶⁹. L'adultère est reconfiguré à travers la fiction ; quant au secret d'Antony, c'est à travers sa réaction au récit de la vicomtesse relatant sa visite à l'hospice des Enfants-Trouvés (II, 4) qu'Adèle – et le lecteur avec elle – devine sa bâtardise ; la narration, dans ce cas, relate l'indicible tout en le cachant. La lecture d'*Antony* se construit donc sur un mode « imaginaire » : le cadre scénique fait surtout office de cadre d'énonciation, celui de la reconfiguration du monde possible qui, elle, participe au hors-scène « abstrait » et qui est intimement liée à l'incertitude profonde des protagonistes. En conséquence, l'inquiétude du lecteur virtuel dépend surtout de cette incertitude : il désire voir le couple amoureux heureusement réuni, mais à aucun instant, il ne peut être certain que cette réunion sera possible ; dans cette optique, aussitôt que les protagonistes entrent dans le cadre scénique, l'action « glisse » au point de bifurcation en soutenant ainsi sans relâche la curiosité de lecture, mais aussi en provoquant une inquiétude incessante. En témoigne également Alfred de Vigny :

On souffre beaucoup en voyant ce drame. On éprouve cette nerveuse agitation des personnages qui crispe les mains et les pieds [...] comme si l'on voyait quelqu'un *toujours prêt à tomber du toit*⁶⁷⁰.

En même temps, l'écartèlement de l'espace intime du lecteur virtuel se produit sur deux plans : le premier est celui de l'opposition du couple à la société (écartèlement « extérieur ») ; le second, beaucoup plus violent, est celui des

⁶⁶⁹ Ce n'est que dans son monologue (III, 4) qu'Antony se nomme « bâtard », du reste, le substantif n'apparaît jamais dans la pièce.

⁶⁷⁰ Vigny A., « Une lettre sur le théâtre à propos d'*Antony* » in *Œuvres complètes*, T.II, éd. A. Bouvet, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1993, p. 1231, n.s.

conflits intérieurs qui agitent les deux protagonistes. La problématique du masque et de l'être, par ailleurs, se manifeste dans *Antony* de manière beaucoup moins accentuée que chez Hugo ou chez Musset ; elle ne concerne de plein gré qu'Adèle, mais aussi c'est elle qui se suicide faute de masque. Antony se démarque d'entrée de jeu de la société qui ne sait pas pour autant (du moins de manière manifeste) qu'il est bâtard ; il se dit misanthrope ne croyant pas en l'amitié⁶⁷¹, il s' imagine être rejeté par les gens du monde aussitôt qu'ils auront pénétré son secret, et seul son amour pour Adèle peut le consoler ; du coup, il n'essaie même pas de s'intégrer réellement au sein du cercle social, restant, à tout instant, « un hôte à ses lois étranger ». Pourtant, même si l'angoisse du rejet est imaginaire, par l'identification, l'espace intime du lecteur virtuel se trouve toujours écartelé et sous tension. Le meurtre-suicide final, l'unique acte certain de la pièce et qui résout, enfin, tous les conflits intérieurs et extérieurs du couple d'un coup de poignard, permet la consolidation de cet espace, aboutissant, en outre, à une catharsis « jouissive ». Le monde possible se trouve, une fois de plus, déformé par la mort : les cercles intimes du couple, qui en constituait le fondement, sont démantelés ; le cercle social reste, inébranlable. L'inquiétude est évacuée ; alors la pitié pour les protagonistes prend sa place.

Nous n'irions pas jusqu'à supposer que le lecteur virtuel est saisi de crainte, et les protagonistes quant à eux sont, tout au plus, angoissés ; pourtant, chez les spectateurs empiriques de l'époque, une sorte de terreur, voire d'hystérie se manifestait à la fin du spectacle, si l'on en croit le témoignage de Dumas et même en faisant la part de l'exagération probable : « On poussait de[s] [...] cris de terreur, d'effroi, de douleur dans la salle [...] l'effet fut immense »⁶⁷² ; quant à la pitié, référons-nous, une fois de plus, à la lettre de Vigny dans laquelle le poète raconte une scène plaisante qui eut lieu le soir de la troisième représentation.

⁶⁷¹ II, 4, p. 81.

⁶⁷² *Mes Mémoires*, *op.cit.*, p. 1190, n.s.

...Des femmes très jeunes, très jolies et fort parées [...] étaient groupées dans une grande loge de l'avant-scène [...] ; après avoir écouté Adèle d'Hervey, en pâissant, en frémissant, en se cachant les yeux, elles ont éprouvé pour elle une pitié si tendre, un intérêt si vif, qu'elles ont toutes arraché leurs bouquets et les lui ont jetés sur la scène, toutes penchées en dehors, en souriant et en pleurant, étendant les mains comme pour l'embrasser lorsqu'elle a reparu⁶⁷³.

Sur ce plan, les témoignages des spectateurs de l'époque confirment les conclusions qui se fondent sur l'analyse de la « mécanique » intérieure du texte. Pourtant, dès que l'on commence à entrer dans le détail de l'analyse de la pièce en quittant le niveau général, il n'y a pas deux lecteurs ou spectateurs empiriques qui se ressemblent : curieusement, si dans ses mémoires, Dumas proclame sans hésiter qu'« Antony c'est moi », ce qui laisse logiquement supposer du moins une vive sympathie de l'auteur envers le personnage et ses actions, Vigny voit dans Antony un « jeune homme exalté » qu'il accuse d'avoir ruiné, en calculant froidement l'effet de ses actions, la bonne Adèle ; il le traite en tant qu'antihéros, voire en tant que traître et espère que l'intention de l'auteur fut de donner au spectateur une « leçon morale » qui est de ne jamais succomber au charme de tels séducteurs⁶⁷⁴. Il est tout à fait possible de lire le drame dans ce sens, selon un canevas mélodramatique, mais était-ce l'intention véritable de Dumas ? Nous nous permettons d'en douter : comme nous l'avons montré, Antony peut bien être égoïste, mais ses actions ne sont pas froidement préméditées.

Cela dit, il est également curieux de constater que l'on rapproche souvent le Chatterton de Vigny du protagoniste de Dumas. De fait, les deux jeunes hommes préfèrent éviter la société et sont animés surtout par leurs passions – passions excessives du point de vue du cercle social. Pourtant, dans *Chatterton*, le thème de l'amour est traité de manière beaucoup plus subtile que dans *Antony*, le sujet principal du drame de Vigny étant l'opposition fatale entre le Poète et la société et non pas la passion amoureuse.

⁶⁷³ Vigny A., « Une lettre... », *op. cit.*, p. 1236.

⁶⁷⁴ Vigny A., *op.cit.*, pp. 1231-1233.

3.3. « J'avais étendu sur moi la solitude comme un voile, et ils l'ont déchiré » : *Chatterton*⁶⁷⁵ de Vigny.

...Ils ont dit qu'il y avait en moi la patience et l'imagination ; ils ont cru que de ces deux flambeaux on pouvait souffler l'un et conserver l'autre⁶⁷⁶.

Dans la « Dernière nuit de travail », préface à *Chatterton*, Vigny distingue trois sortes d'écrivains : d'abord, il y a l'homme de lettres, « habile aux choses de la vie », ensuite le grand écrivain, « le bon sens à sa plus magnifique expression », et enfin le poète que « ses enthousiasmes excessifs » égarent souvent. Si les deux premiers n'ont pas besoin de pitié ni de larmes, le poète les mérite : il faut lui pardonner et le sauver ; il faut lui trouver une « vie assurée », car, dans le cas contraire, il se perdra en raison de sa sensibilité extrême. La société a d'ailleurs tout intérêt à agir de la sorte : selon Vigny, les poètes font la gloire d'un pays, et il ne faut pas étouffer le gland même lorsqu'il n'est pas certain qu'un chêne en poussera ; de plus, amener un poète à exercer des activités qui n'ont aucun rapport avec la poésie, mais qui sont considérées comme utiles, c'est l'amener à tuer une partie de lui-même ; au pire, il se tuera « tout entier ». De ce point de vue, souligne Vigny, le suicide du poète ne peut pas être tenu pour un crime social ou religieux, car c'est la société qui en est entièrement responsable⁶⁷⁷ ; et c'est pour défendre le poète que Vigny a écrit son drame :

J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail. [...] Y a-t-il un autre moyen de toucher la société que de lui montrer la torture de ses victimes⁶⁷⁸ ?

Il s'agit donc d'un drame intime qui peint la confrontation brutale de l'idéal et du pragmatique et dans lequel le Poète sera amené, par la société insensible,

⁶⁷⁵ Vigny A., *Chatterton* in *Œuvres complètes*, T.I, éd. F. Germain, A. Jarry, coll. Pléiade, Paris : Gallimard, 1986.

⁶⁷⁶ Vigny A., *Stello*, in *op.cit.*, T.II, p. 534.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, pp. 756. La même thèse sera soutenue par Artaud dans *Van Gogh, le suicidé de la société*.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 759.

au suicide : ainsi, le lecteur virtuel qui aurait lu la préface connaît, d'entrée de jeu, l'intrigue et le cadre général de l'action. Or, histoire d'un suicidé, plaidoyer servant un projet utopique⁶⁷⁹, *Chatterton* est également (et peut-être surtout) un drame de la pensée : le manque d'action a été souvent reproché à son auteur⁶⁸⁰, mais Vigny rétorque que « l'examen d'une blessure de l'âme » doit se faire dans « la simplicité la plus sévère »⁶⁸¹. Ce n'est pas l'action manifeste qui compte, mais surtout les mouvements d'âme de trois protagonistes qui s'extériorisent *via* leur discours, c'est-à-dire le hors-scène « abstrait » ; toutefois, soulignons que l'aménagement de l'espace scénique indiqué par les didascalies contribue à la création du dispositif dramatique de manière non négligeable : la répartition spatiale illustre, elle aussi, le conflit entre la version spirituelle du monde et la version matérielle du monde que nous venons d'évoquer.

Dispositif « intime »

L'espace scénique se partage, dès l'exposition, sur l'axe vertical : entre la partie basse, « arrière-boutique opulente et confortable », espace bourgeois par excellence, et la partie haute, où, parmi plusieurs « portes étroites »⁶⁸², se trouve celle de la chambre de Chatterton. Cette chambre, dont on voit l'intérieur le temps de deux scènes (III, 1-2), représente l'espace intime du poète, éloigné et clos aux regards d'autrui : elle est ainsi l'élément constitutif du hors-scène « concret » qui vient par la suite apparaître dans le cadre scénique. Les deux dimensions opposées sont reliées par « un grand escalier tournant »⁶⁸³, escalier rendu célèbre par Marie Dorval, la première interprète du

⁶⁷⁹ ...mais peut-être pas si utopique que cela : en Estonie, à partir de 2015, l'État a décidé d'attribuer annuellement à cinq écrivains (déjà reconnus, il est vrai) un salaire mensuel destiné à leur permettre de se consacrer uniquement à la création des œuvres littéraires.

⁶⁸⁰ Voir sur ce sujet le dossier critique dans l'édition de Paul Rey (Paris : Gallimard, 2003) ainsi que la notice de *Chatterton* d'André Jarry dans l'édition de la Pléiade.

⁶⁸¹ *Ibid.*, pp. 758-759.

⁶⁸² Vu le contexte protestant de l'œuvre, il s'agit sans aucun doute d'une allusion à la parabole évangélique de la « porte étroite » (St Luc 13 : 24-29) : d'ailleurs, il n'y a que le Quaker qui peut entrer et entre dans la chambre de Chatterton. Le poète se trouverait ainsi d'emblée « dans le royaume de Dieu », en opposition aux membres du cercle social.

⁶⁸³ I, p. 763.

rôle de Kitty Bell, qui a eu l'idée de glisser, à la fin du dernier acte, sur la rampe de l'escalier et de tomber demi-morte sur la dernière marche afin de souligner l'effet qu'avait exercé sur son personnage la mort volontaire de Chatterton. Cette glissade, condensant, sur le plan imaginaire, les émotions que la parole n'arrive plus à exprimer, a été retenue dans les didascalies⁶⁸⁴. Notons en outre que le premier et le dernier dialogue en tête-à-tête entre Kitty et Chatterton, qui est alors en train de mourir, se tient en bas de cet escalier, sorte de passerelle entre deux versions du monde opposées : et si le poète désire remonter le plus rapidement possible dans sa chambre, Kitty essaie de le retenir ; puis, à demi évanouie, elle gravit l'escalier afin d'entendre ce qui se passe dans la chambre du poète, et glisse en se rendant compte de la mort de celui-ci, de la sorte qu'au dénouement, note Jean Jourdheuil, « [l]a mort réunit ceux que la vie (et l'escalier) tenaient séparés »⁶⁸⁵.

Le lecteur virtuel se trouve donc, dès l'exposition, face à un espace clos, divisé en deux parties opposées, dans lequel se dessine aussitôt une autre opposition plus manifeste, celle entre les protagonistes, êtres spirituels, et les personnages secondaires, représentants d'un mode de vie pragmatique ; le monde possible se partage donc structurellement entre les trois cercles intimes et le cercle social qui les enferme dans son piège : cette opposition, également présente dans les autres drames romantiques examinés (à l'exception du *Suicide* de Hugo), devient, dans *Chatterton*, extrêmement tendue en empruntant la forme d'un huis clos. Elle est renforcée du fait que les trois protagonistes sont considérés par le cercle social comme des êtres sauvages : l'adjectif se fait entendre à plusieurs reprises au sein d'une même scène où la société vient envahir l'espace scénique pour la première fois. « À Oxford [...] [t]u étais déjà bien sau-

⁶⁸⁴ Voir sur ce sujet l'article de Jean Jourdheuil « L'escalier de Chatterton » (in *Romantisme*, n° 38, 1982, pp. 106-116) qui retrace, entre autres, l'utilisation de cet escalier en tant qu'élément du décor dans les différentes mises en scènes de *Chatterton*.

⁶⁸⁵ *Art.cit.*, p. 108.

vage »⁶⁸⁶, fait remarquer à Chatterton lord Talbot, ancien camarade du poète ; quelques instants plus tard, John Bell reprend le terme pour expliquer à Talbot la timidité de sa femme : « Elle est si sauvage... »⁶⁸⁷ ; enfin, lord Talbot s'interroge à voix haute, en désignant le Quaker : « Quel est cet animal sauvage ?⁶⁸⁸ » La désignation est d'autant plus affreuse que lord Talbot et ses camarades reviennent de la chasse : explicitement, à un niveau métaphorique, les trois protagonistes sont, pour eux, des bêtes à traquer.

Au sein de cette triade, c'est Chatterton qui s'oppose au cercle social de la manière la plus manifeste ; le Quaker est un sage, peu ou prou indifférent à l'égard de la société ; Kitty, quant à elle, est une âme bonne, naïve et pure que le cercle social arrive à blesser profondément – on y reviendra. Le problème de Chatterton est qu'il veut, dans ces circonstances, garder son être de poète intact : « ... j'ai résolu de ne me point masquer et d'*être moi-même jusqu'à la fin* »⁶⁸⁹, avoue-t-il au Quaker ; or il est difficile de s'en tenir à cette résolution au sein de la société où se masquer est nécessaire. Dès qu'il se heurte aux exigences sociales, Chatterton perd son intégrité de poète : c'est pour cela qu'il choisit la solitude ; chez John Bell, il demeure incognito en évitant le monde. C'est par hasard que lord Talbot pénètre le secret de sa demeure ; et la première collision entre le poète et le monde fait souffrir énormément le premier. Chatterton n'est pas en mesure de rester longtemps exposé aux « grossières clartés » du regard public :

⁶⁸⁶ II, 3, p. 781.

⁶⁸⁷ *Idem.*

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 782. « Pardon, milord, c'est un quaker », lui répond John Bell, la réponse étant suivie par des « rires joyeux ».

⁶⁸⁹ I, 5, p. 771, n.s.

CHATTERTON, *au Quaker* :

Sortons d'ici. Voir sa dernière retraite envahie, son unique repos troublé,
sa douce obscurité trahie ; voir pénétrer dans sa nuit de si grossières clartés !
Ô supplice ! – Sortons d'ici⁶⁹⁰.

Sur le hors-scène « abstrait », qui s'unit, de ce point de vue, à l'espace scénique, l'apparition de lord Talbot est figurée comme une effraction brutale au sein d'un écran. Une image similaire se retrouve d'ailleurs dans le discours de Kitty. Les gentlemen commencent à se moquer des jeunes gens en glissant des allusions à peine voilées sur les intentions « véritables » de Chatterton⁶⁹¹ ; Kitty s'en trouve offensée. « J'avais étendu sur moi la solitude comme un voile, et ils l'ont déchiré »⁶⁹², dit-elle au Quaker ; Chatterton pourrait manifestement dire de même. On lui impose de se situer du côté de la mêlée afin d'être conforme au reste de la société, condition nécessaire pour gagner son pain ; en d'autres termes, il doit revêtir un masque, en affichant un autre Chatterton :

...il faut que, devant Chatterton malade, devant Chatterton qui a froid,
qui a faim, ma volonté fasse poser avec prétention un autre Chatterton, gracieusement paré pour l'amusement du public⁶⁹³...

En plus de soucis purement existentiels, Chatterton se trouve dans l'obligation de rendre un manuscrit le lendemain du premier jour de l'action ; s'il ne le fait pas, il sera arrêté. Or, pour le poète, non seulement amuser le public, mais aussi écrire sans inspiration revient à se vendre, voire à se prostituer. Dans son monologue fiévreux du troisième acte, Chatterton constate : « Tous les hommes ont un lit où ils dorment ; moi, j'en ai un où je travaille pour de l'argent »⁶⁹⁴ ; vers la fin de l'acte suivant, il avoue à Talbot à propos de cette affaire : « J'ai manqué de respect à mon âme immortelle, je l'ai louée à

⁶⁹⁰ II, 3, p. 783.

⁶⁹¹ Cf. « ... il a beau jeter ses guinées chez le mari, il n'aura pas la petite Catherine... » (*ibid.*, p. 782.)

⁶⁹² II, 4, p. 786.

⁶⁹³ III, 1, p. 792.

⁶⁹⁴ III, 1, p. 794.

l'heure et vendue »⁶⁹⁵. C'est d'ailleurs ce dernier sentiment qui l'incite à se saisir de la fiole d'opium : Chatterton ne supporte pas l'idée d'endosser un masque en renonçant à être soi-même ou d'enfreindre ses principes pour survivre ; il préfère mourir. De ce point de vue, se retirer définitivement du monde serait pour lui une solution efficace ; le problème est que le poète ne peut se le permettre.

Au niveau « métaphysique », le dispositif soutenant le monde possible de *Chatterton* fascine : pour Kitty et Chatterton, tout ce qui se trouve à l'extérieur de leur cercle intime s'avère insoutenable, pour ne pas dire brutal. La solitude fait ici office d'écran destiné à protéger le cercle intime du cercle social ; en même temps, au niveau « technique », l'espace intérieur de Chatterton est décrit en termes nocturnes, sa chambre elle-même étant sombre et « sans feu »⁶⁹⁶ : il préfère l'obscurité à la lumière⁶⁹⁷. Un dispositif que nous aimerions appeler dispositif intime se met ainsi en place : dans l'imaginaire de Kitty et Chatterton, le cercle social relève quasiment du Réel ; c'est lui qui, en pénétrant brutalement leur espace intérieur, les amène à mourir au dénouement. Sur ce point, on trouve des ressemblances significantes avec certaines pièces du théâtre symboliste : souvenons-nous du sombre château d'*Axël*, dont les murs forment une barrière entre le personnage éponyme de Villiers et le reste du monde ; dans *La Révolte* du même auteur, Élisabeth décide de fuir l'espace bourgeois qui l'étouffe afin de pouvoir vivre selon les lois de l'imagination ; chez Maeterlinck, dans *Alladine et Palomides*, les protagonistes sont enfermés dans les grottes souterraines où le jour ne pénètre pas (voir IV, 1) et qu'une lumière intérieure, celle de la fusion des âmes, commence à illuminer ; mais les pierres de la voûte se détachent, et les amants reculent, devant la lumière ve-

⁶⁹⁵ III, 5, p. 803.

⁶⁹⁶ Cf. III, 1, p. 792 : « La chambre de Chatterton, sombre, petite, pauvre, sans feu, un lit misérable et en désordre. »

⁶⁹⁷ On retrouve le même motif exploité dans *Stello*, roman de Vigny publié en 1832 (*Chatterton* est l'adaptation théâtrale de l'« Histoire de Kitty Bell ») : le Stello, poète, fait des louanges à la nuit, car les heures nocturnes lui confèrent un calme d'esprit inébranlable qui se dissipe à l'aurore (*op.cit.*, p. 555).

nant de l'extérieur, pour se noyer dans les eaux souterraines. Ainsi, le conflit « romantique » entre le poète et la société, sinon entre l'ipséité et la mêmeté, dont *Chatterton* est modèle véritable, évolue chez les auteurs symbolistes qui le traitent en tant que conflit métaphysique entre l'âme et la réalité mondaine.

Personnage-narrateur

Au sein du dispositif intime, l'identification « positive » du lecteur virtuel devrait être plus approfondie que d'habitude, quitte à garantir une immersion parfaite dans l'espace intérieur du ou des personnages et partant, la perte de distanciation ; de plus, le cercle social, dans l'optique de ce dispositif, se présente comme une entité « monstrueuse ». Toutefois, dans *Chatterton*, la suppression de la distance entre le lecteur virtuel et le monde possible est contrebalancée par la présence du Quaker. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire, c'est un personnage qui, selon Pierre-Louis Rey, fait office de narrateur dans ce drame⁶⁹⁸. Par ses fonctions, il ressemble à certains personnages de mélodrame de notre corpus qui restent, au cours de l'action, pour la plupart dans la position du spectateur : souvenons-nous du Dumesnil dans *Huit ans de plus* ou encore du Balthazar dans *L'Arlésienne*. Au niveau du monde fictionnel, le Quaker possède une omniscience remarquable : personnage plutôt passif, il a acquis un savoir certain sur tous les domaines du monde fictionnel de *Chatterton*. Ses discours sont parsemés de maximes ; de plus, son propre espace intérieur reste, à quelques détails près, fermé au lecteur virtuel : la fonction principale de ce personnage est d'éclairer l'espace intérieur de Kitty et Chatterton et de s'apitoyer sur eux⁶⁹⁹. Ainsi, lorsque Chatterton fait sa première apparition dans l'espace scénique (I, 5), son portrait se dessine au cours du dialogue avec

⁶⁹⁸ Rey P.-L., « Préface » in Vigny A., *Chatterton*, Paris : Gallimard, 2003, p. 14. Il nous paraît, en pensant à *Stello*, que dans le Quaker se trouvent réunis le Stello et le Docteur noir : la pitié pour les misérables et le raisonnement clair et froid, exempt de commisération.

⁶⁹⁹ Dans l'imaginaire de Kitty, le Quaker ressemble clairement à une divinité : « ... Vous êtes au-dessus de nous tous par votre prudence ; vous pourriez voir à vos pieds tous nos petits orages que vous méprisez, et cependant, sans être atteint, vous y prenez part... » (III, 3, p. 800).

le Quaker. Celui-ci, en plus de donner au poète une caractéristique détaillée, aussitôt confirmée par Chatterton lui-même, souligne à maintes reprises qu'un tel personnage est digne de pitié :

...Ton cœur est pur et jeune comme celui de Rachel, et ton esprit expérimenté est vieux comme le mien. [...]

Pauvre enfant ! [...]

Tu seras toujours martyr de tous, comme la mère de cette enfant-là. [...]

[L'inspiration] t'a marqué au front de son caractère fatal. Je ne te blâme pas, mon enfant, mais je te pleure...⁷⁰⁰

Au lecteur virtuel, le Quaker suggère donc, pour ainsi dire, le point de vue selon lequel il faudrait considérer Chatterton, en amplifiant d'entrée de jeu sa pitié-compassion envers le poète. De même, le Quaker « exerce » la fonction d'interprète entre Chatterton et Kitty. Ces deux personnages étant, de par leur nature, timides et plutôt silencieux, ils n'arrivent à se parler sans intermédiaire que tout à la fin de la pièce. Ainsi, dans la scène II du second acte, Kitty prie le Quaker d'inviter Chatterton à rester déjeuner avec la famille, bien que celui-ci soit présent dans le même espace ; ou bien encore dans la quatrième scène du même acte, qui a lieu après l'irruption de lord Talbot, le Quaker tâche d'expliquer aux protagonistes leurs sentiments cachés et véritables. Ce personnage est par ailleurs bien conscient que l'unique solution pour remédier au mal existentiel de Chatterton est de quitter la solitude, en acceptant le monde en tant que tel :

...mon pauvre enfant, la solitude devient un amour bien dangereux. À vivre dans cette atmosphère, on ne peut plus supporter le moindre souffle étranger. La vie est une tempête, mon ami ; il faut s'accoutumer à tenir la mer⁷⁰¹...

⁷⁰⁰ I, 5, pp. 771-772.

⁷⁰¹ II, 4, p. 784.

Pourtant, lorsqu'il voit que cette solution est inopérante, il ne lui reste qu'à dévoiler au poète l'amour de Kitty tout en espérant que ce dernier le ranimera.

Amour dévoilé

À l'inverse d'autres drames romantiques examinés, le couple amoureux dans *Chatterton* est un couple en train de se créer, mais qui ne le sera finalement jamais. L'intrigue amoureuse et la quête existentielle de Chatterton revêtent le même ordre d'importance : le lecteur virtuel espère donc non seulement la réunion du couple, mais aussi ce que le poète ne se tuera pas pour autant, la première réplique de Chatterton étant « [J'espère vivre] [l]e moins possible⁷⁰² » ; le dévoilement de l'amour sert, dans ce cas, à augmenter l'espoir du lecteur.

Le dévoilement de l'amour ainsi que l'amour lui-même présentent d'ailleurs un danger. Le sentiment ne s'exprime jamais directement ; c'est par des détours que le Quaker le révèle, parfois de manière involontaire, aux protagonistes qui ignorent eux-mêmes qu'ils s'aiment : l'amour pénètre donc progressivement au sein de leurs cercles intimes tout en les transformant, mais aussi en les rendant plus fragiles. D'abord, lorsque Kitty demande au Quaker ce que voulait dire la remarque de Chatterton à propos de lord Talbot : « On peut l'aimer ici, cela se conçoit », le Quaker arrive, par un raisonnement logique, à supposer l'existence de la passion dans le cœur du jeune homme :

... Que voudrait dire cela ? Il faudrait donc supposer qu'il regarde ce Talbot comme essayant ses séductions près de Kitty Bell et avec succès, et supposer que Chatterton se croit le droit d'en être jaloux ; supposer que ce charme d'intimité serait devenu en lui une passion ? Si cela était...

KITTY BELL

Oh ! ne me dites plus rien... laissez-moi m'enfuir.

Elle se sauve en fermant ses oreilles, et il la poursuit de sa voix.

⁷⁰² I, 5, p. 770.

III

LE QUAKER

Si cela était, sur ma foi ! j'aimerais mieux le laisser mourir⁷⁰³ !

Il faut noter l'effet que cette supposition du Quaker produit sur Kitty, qui se retire en se bouchant les oreilles comme si elle venait d'entendre quelque chose de terrible ; le Quaker, quant à lui, paraît également être surpris par l'aboutissement inattendu de sa propre pensée. Néanmoins, à l'acte suivant, en rentrant dans la chambre de Chatterton et en voyant le jeune homme méditer devant la fiole d'opium, le Quaker, afin de sauver celui-ci du suicide, lui dévoile les sentiments de Kitty⁷⁰⁴ :

Que le Seigneur me pardonne ce que je vais faire [...] je vais, pour te sauver, jeter une tache sur mes cheveux blancs.

Chatterton ! Chatterton ! tu peux perdre ton âme, mais tu n'as pas le droit d'en perdre deux. – Or, il y en a une qui s'est attachée à la tienne [...] Si tu t'en vas, elle s'en ira [...]

CHATTERTON

Mon Dieu ! mon ami, mon père, que voulez-vous dire ?... Serait-ce donc... ? [...]

LE QUAKER

Elle t'aime, jeune homme. Veux-tu te tuer encore ?

CHATTERTON [...]

Hélas ! je ne puis donc plus vivre ni mourir ?

LE QUAKER, *fortement*

Il faut vivre, te taire et prier Dieu⁷⁰⁵ !

⁷⁰³ II, 5, pp. 791-792.

⁷⁰⁴ On a vu qu'un procédé similaire était utilisé dans le premier acte de *Huit ans de plus*, où Dumesnil, personnage-narrateur, dévoile à Émile l'amour d'Henriette afin de sauver celle-ci du suicide ; tout à fait comme le Quaker, Dumesnil est amené à regretter son acte.

⁷⁰⁵ III, 2, pp. 797-798.

Révéler ainsi le secret intime de Kitty, être pure et naïf, n'est pas, effectivement, une action digne ; pourtant, c'est, en la circonstance, la seule solution que le Quaker trouve pour arracher Chatterton au suicide. Dès lors, dans l'optique de la mort volontaire, il se sert d'un procédé tout à fait classique : si nous empruntons la formule barthesienne⁷⁰⁶, lorsque A aime B, que B aime A et qu'ils en sont conscients, un cercle vicieux se forme où la mort de l'un entraîne nécessairement celle de l'autre ; ainsi, dans les tragédies profanes de Racine, cette dépendance sous-jacente régit sans exception la pensée suicidaire et influe sur les actions des amants⁷⁰⁷ ; d'ailleurs, le Quaker se sert de la même astuce que le Titus racinien : celui-ci menace Bérénice de se tuer sur-le-champ si son amante n'abandonne pas ses intentions suicidaires⁷⁰⁸ ; de même, le Quaker souligne que Kitty ne survivra pas à Chatterton et que celui-ci n'a pas donc le droit de se tuer : il lui impose la responsabilité de la vie de l'être aimé. Sur ce point, Chatterton aboutit au même paradoxe qu'Antony (« ni vivre ni mourir ») : le poète ne peut pas vivre, car il ne peut ni ne veut pas changer ; en même temps, il ne peut pas mourir en sachant que sa mort en entraîne une autre. Malgré l'ordre impérieux du Quaker sur lequel la scène se clôt, la révélation de l'amour de Kitty suspend Chatterton *entre* la vie et la mort ; mais d'abord, il fait renaître un nouvel espoir chez les trois protagonistes, et, par conséquent, chez le lecteur virtuel.

⁷⁰⁶ Voir Barthes R., *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1979.

⁷⁰⁷ Pour n'en donner qu'un exemple, dans *Bajazet*, lorsqu'Atalide apprend la mort de son amant, elle s'immole sur-le-champ en se donnant un coup de poignard avant que la toile ne tombe (c'est l'un des deux suicides qui s'effectuent, chez Racine, sur scène, l'autre étant celui de la Phèdre). Au cours de l'action, Atalide confirme maintes fois que si Bajazet est mort, elle se tuera.

⁷⁰⁸ Cf. « Si toujours à mourir je vous vois résolue / [...] je ne réponds pas que ma main à vos yeux / N'ensanglante à la fin nos funestes adieux » (*Bérénice*, V, 6, 1421-1434 in Racine J., *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1999).

Écrans détruits

L'amour change le comportement des protagonistes. Chez Kitty, au cours de l'action, la pitié pour Chatterton se mue, non sans l'influence du Quaker qui lui répète que jamais le poète ne supportera la pitié, en compassion attentionnée : Kitty, naguère réservée et méfiante envers le jeune homme, essaie d'arranger la vie de Chatterton sans que celui-ci l'apprenne. Elle lui fait porter en secret un panier de fruits ; à lord Talbot, revenu chez les Bell, elle demande de dire un mot à M. Beckford qui seul pourrait assurer la protection du poète. Quant à Chatterton, il revient dans le salon des Bell « calme et presque heureux » ; le fait d'apprendre l'amour de Kitty le rend doux et docile : « Je suis résigné, George, à tout ce que l'on voudra, à presque tout », dit-il à Talbot. « La Poésie est une maladie du cerveau. [...] Je n'écirai plus un vers de ma vie ; je vous le jure... », poursuit-il⁷⁰⁹, ce qui, chez le Quaker (aussi bien que chez le lecteur virtuel), fait surgir une sorte d'inquiétude sur fond d'espoir renouvelé. Refuser son être, changer d'identité d'un seul coup, n'est jamais anodin : une habitude nouvelle ne peut brutalement supplanter une habitude ancienne sans dommages. Chatterton essaie d'endosser le masque d'un homme docile, mais la deuxième et la dernière effraction du cercle social au sein de l'espace scénique, qui met à l'épreuve sa résignation, le tue peu de temps après. Même s'il aime Kitty, son amour est trop jeune pour pouvoir constituer un écran solide et inébranlable entre son espace intime et le cercle social ; son identité de poète revient donc en place en aiguisant le conflit initial.

M. Beckford, lord-maire, vient offrir à Chatterton sa protection ; une discussion sur l'(in)utilité de la poésie s'entame : la version spirituelle et pragmatique du monde se heurtent pour la fois ultime, et c'est le pragmatisme qui emporte la victoire, car Chatterton, lié par la promesse donnée au Quaker, ne peut rien répondre aux propos humiliants de M. Beckford qui anéantissent le droit d'exister du poète :

⁷⁰⁹ III, 5, p. 803-804.

M. BECKFORD :

Votre histoire est celle de mille jeunes gens ; vous n'avez rien pu faire que vos maudits vers, et à quoi sont-ils bons, je vous prie ? [...] Un bon Anglais doit être utile au pays.

CHATTERTON, *à part*

Pour elle ! pour elle ! je boirai le calice jusqu'à la lie. [...]

[Le poète] lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur. [...]

M. BECKFORD

Imagination ! mon cher ! ou folie, c'est la même chose ; vous n'êtes bon à rien⁷¹⁰...

Ranimé par un regard suppliant de Kitty, Chatterton accepte la protection de M. Beckford. Le monde est content ; pourtant, l'inquiétude du lecteur virtuel augmente : dans la scène suivante, Chatterton, resté seul, découvre d'abord un article de journal l'accusant du plagiat ; par la suite, il voit que son protecteur lui propose, en fait, de devenir le premier valet de chambre dans sa maison. Il ne peut pas accepter la version du monde qui s'offre à lui, pourtant, c'est la seule possible : tout comme l'André del Sarto de Musset, Chatterton comprend qu'il ne peut pas continuer à vivre sans transformer son identité. Un renversement brutal se produit alors en lui ; il se saisit de la fiole d'opium et la vide d'un coup en s'exclamant : « Ô mon âme, je t'avais vendue ! je te rachète avec ceci », puis « lève les yeux au ciel et déchire lentement ses poèmes, dans l'attitude grave et exaltée d'un homme qui fait un sacrifice solennel » – la première étape du suicide se clôt ainsi sur une pantomime⁷¹¹, dans le silence.

⁷¹⁰ III, 6, pp. 806-807.

⁷¹¹ III, 7, pp. 809-810.

La mort du poète

La mort volontaire de Chatterton est donc causée par l'impossibilité de revêtir un masque (ou le costume de laquais...) afin de pouvoir s'insérer dans la société : il ne saurait faire un tel sacrifice même au nom de l'amour ; trahir son âme, se trahir soi-même revient à commettre un crime grave que l'on ne peut racheter que par la mort.

Dans la scène suivante, Kitty entre dans l'espace scénique, interrompant l'action solennelle de Chatterton : c'est la première et la dernière fois qu'ils s'adressent la parole sans intermédiaire. Pour le lecteur virtuel, l'*effet de scène* repose sur son omniscience : il sait que le poète vient de s'empoisonner et que sa mort ne va pas tarder ; pourtant, il en ignore l'instant précis. L'inquiétude atteint alors son comble : le temps presse ; si Chatterton n'arrive pas à chasser Kitty de l'espace scénique, les conséquences pourront s'avérer néfastes selon la prédiction du Quaker ; or Kitty s'obstine à rester auprès de Chatterton, car elle a eu « [u]ne épouvante inexplicable »⁷¹². Dans la circonstance, le discours de Chatterton, grâce à la présence imminente de la mort, se voit conféré un double sens. Pour le lecteur virtuel, qui est amené à l'interpréter également du point de vue de Kitty, c'est surtout un discours d'adieu clairement lisible et fragile, car la mort peut l'interrompre à n'importe quel moment, mais aussi un discours obscur et qui cache quelque chose d'effrayant : Kitty semble être abasourdie face à Chatterton qui tantôt lui déclare qu'il a été « plus mauvais » que tous les poètes, tantôt lui demande de lui promettre qu'elle aimera toujours ses enfants, et, enfin, veut la fuir à tout prix. Peu à peu, Kitty commence à deviner ce que les paroles du poète voilent, mais ce n'est qu'à l'instant où il lui avoue son amour qu'elle se rend compte de son désir véritable :

CHATTERTON

Parce que je vous aime, Kitty.

⁷¹² III, 8, p. 812.

III

KITTY BELL

Ah ! monsieur, si vous me le dites, c'est que vous voulez mourir.

CHATTERTON

J'en ai le droit, de mourir. – Je le jure devant vous, et je le soutiendrai devant Dieu⁷¹³ !

En ignorant que la mort de Chatterton est inévitable, Kitty l'implore de changer d'avis ; comme ultime recours, elle lui avoue qu'elle l'aime, et c'est alors que Chatterton lui apprend la vérité terrifiante : « Il n'est plus temps, Kitty ; c'est un mort qui vous parle »⁷¹⁴. Ainsi, c'est à la frontière de la mort que les amoureux se reconnaissent enfin ; et c'est la mort qui les réunira. Épouvantée, Kitty tombe sur le plancher en retrouvant la fiole vide ; le Quaker accourt sur scène et gravit, à grands pas, l'escalier pour rejoindre Chatterton dans sa chambre. Au dénouement, la parole, qui n'est plus en mesure d'exprimer l'émotion, laisse place à la pantomime :

*... On devine des soupirs de Chatterton [...] Kitty Bell monte à demi évanouie, en s'accrochant à la rampe de chaque marche ; elle fait effort pour tirer la porte qui résiste et s'ouvre enfin. On voit Chatterton mourant [...] Elle crie, glisse à demi morte sur la rampe de l'escalier, et tombe sur la dernière marche*⁷¹⁵.

Le Quaker, ayant annoncé la mort du poète, accourt auprès de Kitty qui meurt dans ses bras. Alors, il s'agenouille pour une dernière prière : « ... dans ton sein, Seigneur, reçois ces deux martyrs ! », et reste dans cette posture, les yeux levés vers le ciel, jusqu'à ce que le rideau soit baissé. John Bell, qui arrive également sur scène, s'arrête, épouvanté et stupéfait⁷¹⁶.

⁷¹³ *Idem.*

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 813.

⁷¹⁵ III, 9, pp. 813-814.

⁷¹⁶ *Idem.*

La scène du suicide⁷¹⁷ procède donc, au niveau du dispositif, par le démantèlement graduel du ou des écrans qui protègent les protagonistes et l'espace scénique de l'effraction de la mort, sinon de celle du Réel, et qui augmente l'inquiétude du lecteur virtuel, en éliminant tout espoir : la dernière bifurcation sur laquelle le monde fictionnel débouche n'a pas d'issue « positive ». L'isolement n'étant plus possible pour le poète, M. Beckford, représentant du cercle social, détruit, par ses propos humiliants, les défenses rationnelles ainsi que l'identité de Chatterton qui s'empoisonne ; ensuite, les aveux d'amour rendent inévitable la mort très prochaine du poète. Enfin, l'effraction se manifeste dans l'espace scénique, à la frontière du hors-scène « concret » : Kitty ouvre elle-même la porte de la chambre du poète et la vue de Chatterton mourant la tue littéralement⁷¹⁸. Le monde possible est donc de nouveau déformé par l'irruption de la mort. La version spirituelle du monde, dont le cercle intime de Chatterton était le centre, est défaite ; la version pragmatique du monde, celle de la mêmeté, subsiste ; le Quaker de même, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où il observe le drame de côté sans y être directement engagé. En ce qui concerne le lecteur virtuel, *Chatterton* se clôt sur une catharsis « jouissive » qui se fonde essentiellement sur une pitié-compassion envers « les deux martyrs », renforcée par la prière du Quaker ; cette pitié, par ailleurs, est sous-jacente à la lecture de l'ensemble du texte. L'inquiétude du lecteur virtuel s'efface ; son espace intime n'est pas non plus troublé : pourtant, si pour André del Sarto et pour Adèle, le suicide est le moyen de garder leur identité intacte, celle de Chatterton, l'être du poète, est détruite à la fin ; son âme vendue, il ne lui reste plus qu'à se suicider.

⁷¹⁷ Que l'on peut envisager, de fait, englober les quatre dernières scènes du troisième acte : elle commence par la discussion de Chatterton avec M. Beckford et se termine par la mort de Kitty ; le suicide de Chatterton en est l'élément central.

⁷¹⁸ « L'a-t-elle vu mourir ? l'a-t-elle vu ? », s'exclame le Quaker en sortant de la chambre du poète (*ibid.*, p. 814).

En comparant les mélodrames aux drames romantiques examinés, on peut se rendre compte que dans ces derniers, le cercle familial perd son importance, sinon son pouvoir ordonnant : si l'objectif des protagonistes de mélodrame est la reconstitution de la famille et le retour à l'ordre initial, ce n'est jamais celui des protagonistes romantiques qui, au sein d'un monde désordonné, visent surtout la réalisation de leurs passions « individuelles » (ce qui, dans un mélodrame classique, relève de la trahison). En conséquence, un monde fictionnel romantique se fonde, en général, sur l'entrecroisement de plusieurs cercles intimes qui peuvent se retrouver dans une confrontation intestine ou bien se heurter violemment au cercle social ; qui plus est, un cercle intime est le plus souvent lui-même bouleversé par les conflits intérieurs, doutes, hésitations, etc., liés non seulement à la problématique passionnelle, mais aussi à celle d'identité. Le moi du héros romantique peut être « fracturé », comme dans les drames de Hugo, ou se voir incompatible avec les cercles extérieurs. De ce fait, le réseau fictionnel d'un monde romantique est, pour ainsi dire, tendu et agité, de même que l'espace intime du lecteur virtuel accueillant ce monde ; qui plus est, cet espace subit habituellement un écartèlement extrême qui ne cesse qu'au dénouement.

Afin d'atténuer les conflits extérieurs ou intimes, les protagonistes se servent de masques. Le masque est ici à comprendre surtout au sens métaphorique, bien qu'il puisse être redoublé au niveau technique du dispositif par l'utilisation de costumes destinés à couvrir les personnages : il s'agit d'une forme d'écran séparant et reliant simultanément l'espace intime et le monde extérieur ; ainsi les noms ou les rangs chez Hugo, les traits particuliers du caractère chez Musset, les expressions du visage chez Dumas ou le comportement conforme aux attentes du public chez Vigny. Dans *Hernani* et *Ruy Blas*, on peut distinguer entre deux types de protagonistes : les protagonistes « libres » qui manipulent leurs masques avec aisance ; pourtant, dès qu'ils en choisissent un seul, le système (ou l'espace A) s'empare d'eux ; et les

protagonistes auxquels les masques sont imposés par le système : dès qu'ils refusent un masque, ils sont exposés à la mort. Dans le dernier cas, la mort volontaire leur permet toutefois de retrouver la stabilité de leur identité. Chez Musset, Dumas et Vigny, le masque est censé protéger l'espace intime des protagonistes des effractions extérieures ; or, soit les protagonistes le refusent, soit ils sont incapables de le revêtir. Ce fait les entraîne dans un cercle vicieux des contradictions logiques et/ou existentielles d'où ils ne peuvent échapper que par le suicide. Ainsi, les drames romantiques que nous venons d'analyser confirment, chacun à sa manière, que la liberté véritable du moi n'est possible qu'au seuil de la mort (volontaire) ; de même que les mélodrames, qui mettent en scène la confrontation d'une passion individuelle aux normes de société, se terminent par un suicide dans le cas où le sujet n'est pas à même d'abandonner ses projets irréels pour revenir vers une vie « saine ».

Pour le lecteur virtuel, le surgissement de la problématique de l'identité et du masque rajoute à la catharsis finale une dimension supplémentaire, celle de la consolidation de son espace intime écartelé tout au long de la lecture⁷¹⁹, sinon de son « épuration » que postulent les deux drames hugoliens. D'ailleurs, si les drames de Musset, Dumas et Vigny se terminent par une catharsis « jouissive » peu ou prou « classique », où le suicide élimine la tension dramatique et la crainte, tout en suscitant une pitié que le texte renforce significativement, ceux de Hugo, bien que ses mondes fictionnels soient déformés au dénouement, aboutissent à une catharsis « synthétique », ouvrant sur le sublime, qui réunit la pitié-mépris à la pitié-compassion et à l'admiration. Quant au mouvement cathartique en général, c'est toujours pendant les scènes que la tension dramatique atteint son comble ; et les scènes se fondent toujours sur

⁷¹⁹ Sous toutes réserves, nous aimerions supposer que la lecture des drames romantiques pourrait avoir un effet bénéfique sur l'espace intime d'un lecteur empirique (s'il n'est pas un lecteur récalcitrant) : au quotidien, le moi humain se trouve souvent en proie à des conflits intérieurs ; un drame romantique lui permettrait alors de revivre, de manière plutôt inconsciente, des situations conflictuelles « in vitro », dans un milieu inoffensif, pour les résoudre à travers une catharsis, aboutissant donc à une sorte de calme intérieur : son effet, en même temps, serait plus puissant que celui d'un mélodrame...

une bifurcation ; pourtant, que ce soit chez Hugo ou chez les autres auteurs de notre corpus, cette bifurcation est soutenue par l'Imaginaire bien plus qu'elle ne l'est dans le mélodrame : habituellement, une circulation intense entre l'espace scénique et le hors-scène « abstrait » ou « concret » s'établit sur ce point. L'effet de scène peut également se reposer sur l'omniscience du lecteur virtuel, tout à fait comme dans le mélodrame, mais il ne s'agit plus d'un élément primordial ; il n'est pas rare non plus que la scène crée une temporalité « absolue », en réunissant le passé, le présent et l'avenir pour ouvrir ainsi sur une dimension « épique ». Enfin, le changement ou le refus de masque s'inscrivent souvent au sein d'une scène : dans le cas où ils n'en constituent pas l'essence, ils rendent toutefois la lecture plus dynamique, car enlever le masque, c'est enlever l'écran protecteur et, en même temps, favoriser la circulation du Réel au sein du dispositif de fiction.

Ajoutons enfin que dans le drame romantique, le suicide possède une théâtralité propre. Non seulement il s'offre à la vue du spectateur, mais aussi il est lié au sublime, comme le fait remarquer Stéphane Arthur :

La représentation du suicide sur la scène romantique présente de fait un enjeu majeur dans la création d'une poétique nouvelle, donnant à voir une représentation esthétisée de la mort. Il ne s'agit pas simplement d'offrir à la vue des spectateurs une mort volontaire, mais de montrer ce qu'elle peut avoir de sublime, dans des mises en scène qui confèrent volontiers au suicidé une grandeur tragique voire christique⁷²⁰.

Et effectivement, qu'il s'agisse du suicide chez Hugo, chez Vigny ou chez Musset, le suicide produit toujours un tableau dramatique qui provoque à son tour la pitié : ainsi la reine qui se jette sur le corps de Ruy Blas en l'appelant par son nom véritable, ou du Quaker qui prie Dieu d'accueillir le martyr de deux âmes sauvages en tenant dans ses bras le corps de Kitty Bell...

⁷²⁰ Arthur S., « Se donner la mort sur la scène romantique » in *European Drama and Performance Studies*, no. 7, 2016, p. 146. Signalons que ce numéro de revue, *Le Suicide à la scène*, est entièrement consacrée à la problématique du suicide au théâtre depuis l'Antiquité et jusqu'à nos jours.

III

Si de tels tableaux qui font les beaux jours du romantisme ne sont pas tout à fait étrangers au symbolisme, qu'en est-il à présent du théâtre de ceux-là mêmes qui prétendent s'opposer aux outrances romantiques ?