

**MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET SECONDAIRE
SPÉCIAL DE LA RÉPUBLIQUE D'OUZBÉKISTAN**

UNIVERSITÉ D'ÉTAT DES LANGUES DU MONDE

LA FACULTE ROMANO -GERMANIQUE

**DÉPARTEMENT DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA
LANGUE FRANÇAISE**

Nuradullaev Nurbek Zafar ogli

La théorie de drame du romantisme français

MÉMOIRE DE FIN D'ÉTUDES SUPÉRIEURES

Spécialité : 5120100– philologie et enseignement des langue (langue française)

**Le présent mémoire est attesté par le
département de la théorie et de la pratique
de la langue française**

Chef du département:

Docteur ès sciences philologiques

J. Yakoubov _____

DIRECTEUR DE MÉMOIRE :

_____ **Akromova F.**

– _____

“ _____ ” _____ 2015

“ _____ ” _____ 2015

Tachkent – 2015

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС
ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ**

ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ ЖАҲОН ТИЛЛАРИ УНИВЕРСИТЕТИ

**РОМАН - ГЕРМАН ФИЛОЛОГИЯСИ ФАКУЛЬТЕТИ
ФРАНЦУЗ ТИЛИ НАЗАРИЯСИ ВА АМАЛИЁТИ КАФЕДРАСИ**

Нурадуллаев Нурбек Зафар ўғли

Француз романчилигида драма назарияси

**5120100-филология ва тилларни ўқитиш таълим йўналиши бўйича
бакалавр даражасини олиш учун ёзилган**

БИТИРУВ МАЛАКАВИЙ ИШИ

“ХИМОЯГА ТАВСИЯ ЭТИЛАДИ”

ИЛМИЙ РАҲБАР

“Француз тили назарияси ва амалиёти”

кафедраси мудири

_____ Ф. Акромова

_____ ф.ф.д., проф. Ж. Якубов

2015 йил “_____” _____

2015 йил “_____” _____

Тошкент – 2015

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	2-7
 CHAPITRE I. L'ENVIRONNEMENT CULTUREL, SOCIAL ET AFFECTIF DE MUSSET.	
1.1 Un environnement littéraire favorable à l'état de crise.....	8-15
1.2 Le regard en tant qu'instrument d'énonciation dans le théâtre hugolien.....	16-23
1.3 Le regard comme vecteur des relations modales et actantielles des personnages hugoliens en tant qu'image du peuple	24-31
 CHAPITRE II. LA DRAMATURGIE DU REGARD DANS LE THEATRE HUGOLIEN	
2.1 Le regard du héros comme moyen d'extension ou de restriction de l'espace scénique.....	32-41
2.2 La dimension esthétique romantique du théâtre chez Hugo.....	42-50
2.3 Le spectacle est un ensemble de langages symboliques.....	51-58
 CONCLUSION.....	 59-63
 BIBLIOGRAPHIE.....	 64-6

INTRODUCTION

L'histoire du problème –Les raisons qui ont provoqué mon intérêt pour ce sujet général sont multiples, mais je crois pouvoir en dégager quelques-uns qui comptent sans doute parmi les principales.

La première est ma passion pour les langues en générale et leur histoire, leur littérature, en particulier. J'ai toujours été fasciné par l'étude d'une langue étrangère qui m'a inmanquablement amené considérer avec beaucoup d'intérêt et de curiosité ses différences, mais aussi ses similitudes, par rapport aux autres.

Musset l'enfant terrible du romantisme, l'auteur des Nuits, s'est rendu célèbre par l'originalité et la qualité de son œuvre poétique et critique, les lecteurs, ont eu trop longtemps tendance à négliger sa production dramatique. Il nous a fallu assister à la projection à la télévision de *Lorenzaccio* dans une mise en scène du Florentin Franco Zettrilli (enregistrée en 1976 à la Comédie Française) pour mesurer l'injustice. S'il a fallu attendre plus de soixante ans (1833-1896) entre la publication de l'œuvre et sa première représentation au théâtre, c'est probablement, entre autres, parce qu'elle est en avance sur son temps. Critiques, hommes de théâtre du 20^{ème} siècle, ont contribué à sortir ce drame de l'ombre, reconnaissant sa qualité, mais peut-être n'en ont-ils pas suffisamment mesuré la modernité. *Lorenzaccio* est une hypothèse – est beaucoup plus qu'un personnage romantique, il est le parangon de l'être qui proie à une profonde crise existentielle, vécue douloureusement par son auteur. Cette idée s'est ancrée dans mon esprit au point de vouloir en faire la démonstration dans le cadre d'un travail beaucoup plus âgé sur l'ensemble de la production dramatique de l'auteur.

L'actualité du thème choisi– Le document de qualification intitulé «La théorie de drame du romantisme français» est consacré à l'un des plus importants travaux. Il faut bien comprendre et apprécier la particularité de l'époque où nous vivons, l'importance historique pour le présent et l'avenir des changements qui ont eu lieu dans le monde ces dernières années et qui ont radicalement changé la structure et la carte mondiale. La critique des premières décennies s'est trop

souvent cantonné dans ce débat, jugeant les oeuvres en fonction de ces courants sans véritablement comme il eût été préférable, se pencher sur leur valeur intrinsèque. Il s'agit en fait du long prolongement de l'interminable querelle des anciens et des modernes querelle qui doit nous inciter à la prudence; il est en effet évidemment réducteur de juger d'une oeuvre en fonction de critères d'appartenance. Musset tout jeune l'a compris en tant qu'artiste et écrivain et en a donné l'exemple. Ce travail de recherche de l'auteur transparaît même au sein des oeuvres. Le théâtre de Musset en est un témoignage.

Les buts et les tâches qui se posent- Cette analyse fait appel à la sémiologie, science des signes, et tend à montrer comment le texte "folklorique". La critique envisage une lecture "plurielle" des textes. Les tenants du structuralisme mènent leurs travaux dans trois directions: la stylistique, l'analyse du récit, l'analyse des textes poétiques. La stylistique insiste sur la notion d'écart" entre ce qui caractérise le style de l'auteur et la langue commune de son temps. L'objet de l'analyse est la recherche de la "littérarité", à savoir l'ensemble des particularités qui rendent un texte littéraire. Il convient ainsi de découvrir la "poétique" du texte en prose et la "poétique" de la poésie. Dans l'analyse du récit, les formalistes s'attachent à retrouver les structures fondamentales propres à chaque récit. Ils mettent en évidence des constantes dans l'enchaînement du texte et le rôle des personnages. Greimas avec une rigueur scientifique a mis au point une théorie sur les personnages et sur la syntaxe narrative. Un vocabulaire approprié : "destinataire, destituteur, adjuvant, opposant.. ", permet de proposer un "modèle actantiel" applicable au texte descriptif et narratif..

L'objet de la recherche- Ce choix n'est pas en contradiction avec l'état d'esprit d'un Musset qui n'a jamais pu à la fois en tant qu'homme et en tant qu'écrivain, s'astreindre à un carcan quel qu'il fut. Ce patchwork critique ne sera pas tissé arbitrairement, mais obéira au contraire à une logique, et elle méthode ou telle bribe de méthode correspondant à telle étude dans tel chapitre. Quand il s'agira de développer le thème de l'amour, nous ferons appel à la biographie comme Sainte-Beuve à la psychanalyse comme Georges Poulet et Charles

Mauron pour l'aspect politique et social nous penserons au positivisme de Taine et Renan, mais aussi à la sociocritique de Goldmann. Evoquant le projet d'être de Lorenzaccio, nous nous servons de travaux de Jean-Paul Sartre sur ce qu'il a appelé "la psychanalyse existentielle", approche que nous n'avons pas traitée par souci de concision et qui réalise une synthèse intéressante entre critique sociologique, critique psychanalytique et psychocritique.

Les références – Pour plus d'efficacité nous avons sacrifié à une synthèse ni trop étroite ni trop courte permettant d'apporter des réponses, de combler des lacunes, sans de fastidieuses recherches de la part du lecteur; cette synthèse est conçue en tant qu'outil utile à notre travail, ce qui sousentend que certains faits sont plus amplement exposés que d'autres dans la mesure où ils aident à la compréhension de telle ou telle ligne de force développée dans notre travail. Il s'agit en quelque sorte d'une biographie sélective en tout cas adaptée, donc d'un référent privilégié. Nous engageons vivement par ailleurs le lecteur à consulter, si la curiosité l'y pousse, et s'il en a le temps, de plus amples travaux.

Les méthodes utilisées- Alfred de Musset, de son vivant, comme plus tard les symbolistes les surréalistes à beaucoup gênés ont critiqué sa profonde originalité en rapport avec l'expression du moi profond, en divorce avec le traditionalisme, écartait en effet toute étude approfondie selon les critères habituels les critiques en étaient bien souvent réduits à dénigrer ou au contraire à louer sans véritablement être capables d'expliquer le pourquoi de productions qui les dépassaient il a fallu attendre que les découvertes de la psychanalyse appliquées dans le domaine médical soient exploitées par la critique littéraire pour qu'enfin de nouvelles lectures s'affirment et aboutissent à une meilleure Compréhension de ceux que l'on considérait comme des auteurs difficiles, voire maudits. A partir des années 50 et avec un point culminant dans les années 60-70, nous avons assisté à une véritable révolution dans le domaine de la critique; aux méthodes traditionnelles sont venues s'adjoindre, souvent s'opposer, pléthore de nouvelles techniques d'approche toutes réunies sous le vocable de Nouvelle Critique.

L'étudiant de notre fin de siècle, ont rarement a tu critique du XIXe , a lorsqu'il veut se livrer à des travaux d'approfondissement sur une oeuvre, à sa disposition une foule de techniques d'approche souvent concomitantes parfois contradictoires et il ne lui est pas possible de se lancer dans une étude se voulant dynamique, ayant pour objet d'apporter sa pierre à l'édifice des recherche fines entreprises sur tel ou tel sujet sans avoir au préalable fait une étude approfondie et critique de ces différentes méthodes et techniques . Il s'agit d'un travail de longue haleine que nous avons entrepris et qu'il n'est pas possible, ce serait beaucoup trop long, d'inclure dans notre recherche. Nous proposons Seulement un aperçu des différentes tendances du XIXe à nos jours, aperçu à partir du quel nous pourrions faire un choix, ou peut être des choix qui orienteront nos travaux. Il ne s'agit pas d'un résumé dans la mesure où certaines méthodes, celles qui nous paraissent les mieux adaptées à un approfondissement de l'oeuvre et pouvant jouer un rôle de révélateur rendant la photographie plus nette, Seront plus largement développées .

La valeur théorique- Lorenzaccio a provoqué en nous ce qu'il convient d'appeler le coup de foudre. Cette jouissance esthétique nous a poussé ensuite à étudier l'ensemble de la production. Notre travail constitue une rupture avec la traditionnelle étude chronologique. Arrivé au terme de notre recherche, il convient maintenant de réaliser une synthèse, et de replacer le maillon Lorenzaccio dans l'ensemble de la création dramatique pour avoir une image aussi fidèle que possible de l'itinéraire de Musset homme de théâtre. Tout au long de notre étude, nous avons insisté sur l'importance des années 1833-1834, avec en filigrane le drame de Venise pendant près d'un lustre, à partir de 1829, Poèmes dramatiques comédies et Proverbes enchaînent en un long crescendo poignant aboutissant à la crise existentielle mise en lumière dans Lorenzaccio avec cet oeuvre l'auteur est au zénith suit un théâtre moins personnel moins dramatique, moins original, comme si le suicide de Lorenzaccio répondait symboliquement à la mort d'une forme d'épanchement, au suicide de Musset romantique

La valeur pratique- Nous en développons ensuite les implications dans l'étude des formes et des fonctions des regards dans la conception théâtrale, dans l'établissement d'une typologie raisonnée des regards et de leurs effets passionnels en relation avec les axiologies élémentaires du monde sensible (feu, air, eau, terre), dans l'analyse des relations entre le regard et le dispositif des rôles dramatiques et de leurs interactions, avant d'étudier plus largement encore l'importance dramaturgique du regard dans l'esthétique théâtrale hugolienne (extension de l'espace scénique, motifs et objets, fonctions des couleurs et de la lumière, etc.) où je mets en évidence le syncrétisme des langages au sein desquels le regard prend place. La place éminente alors accordée à un élément souvent considéré comme marginal dans les études théâtrales montre ici, et c'est l'originalité de la thèse, que le regard s'impose comme un élément clef, particulièrement révélateur, de la philosophie et de l'esthétique romantiques.

La structure et volume de la recherche. Notre mémoire de fin d'étude se compose de l'introduction, de deux chapitres, de la conclusion et de la bibliographie. Ce qui jusqu'ici a été trop souvent peu approfondi, voire méprisé, ou tout simplement éludé, peut être l'occasion d'amener à des découvertes, de renforcer des hypothèses, d'aboutir à des certitudes, et au bout du compte de permettre de mieux comprendre l'auteur, l'homme, et les hommes. C'est ce que nous voudrions développer dans le cadre de ce travail composée sous forme d'un diptyque. La première partie sera consacrée au drame Lorenzaccio, la seconde au reste de la production dramatique; une synthèse visera à établir un diagnostic aussi précis que possible sur le cas Musset: l'homme, l'auteur, l'oeuvre.

Nous proposons deux chapitres consacrés l'un à la biographie de Musset l'autre à son goût ses motivations pour la dramaturgie. Le premier servira au lecteur tout au long de son étude de la thèse; oeuvre et vie étant profondément imbriquées, il est en effet nécessaire d'avoir sans cesse à portée cette biographie à titre de référent; la seconde quant à elle sera une première approche permettant de mieux saisir le Musset homme de théâtre et par conséquent d'introduire les deux parties principales. Il aura pour titre: Musset le dramaturge.

Dans le premier chapitre consacré au drame et que nous intitulerons: Lorenzaccio - le drame existentiel de l'auteur et de son héros-, nous nous attacherons d'abord à démontrer que Lorenzaccio est l'image d'un Musset critique à l'égard de la société. L'auteur, victime d'un environnement culturel, social, atlectit aurait transposé ses propres problèmes dans le drame; Lorenzo et Florence en 1537 seraient la représentation du divorce de l'auteur avec le contexte politique et religieux de l'Europe de 1830. Cette première partie s'intitulera: Lorenzaccio miroir d'un Musset d'éçu de la société.

Ce premier élément extérieur à l'être, si important soit-il, ne peut cependant à lui seul expliquer l'état de crise existentielle prononcé de l'auteur et du héros; c'est pourquoi, dans un second temps, nous orienterons notre étude vers le problème touchant au moi protbnd -Charles Mauron écrivait "*moi orphique*"-, à l'inconscient à la névrose, à l'agnosticisme religieux, problèmes qui révéleront le caractère éminemment moderne de l'oeuvre. Ce second volet aura pour titre: Du pessimisme à la névrose. Nous nous consacrerons, après cette étude touchant au plus profond de l'être, au drame de l'écrivain pour qui la création, but sublime, ascension de l'être, est inséparable d'une descente aux enfers, dans une partie intitulée: Drame existentielle l'écriture. Tous ces éléments conjugués ayant montré le caractère pessimiste du drame, image du caractère absurde de l'existence, nous pourrions alors nous pencher sur le dénouement et nous demander si le meurtre du duc ne s'accompagne pas d'un suicide du héros, suicide libérateur mettant fin à un long chemin de croix. Cette dernière partie portera le titre révélateur.

Dans l'introduction il s'agit du choix et de l'actualité du thème, de la définition de l'objet, du but et des tâches de la recherche, des valeurs théoriques et pratiques du travail.

CHAPITRE I. L'environnement culturel, social et affectif de Musset.

I. 1 Un environnement littéraire favorable à l'état de crise.

Alfred de Musset, nous l'avons vu dans notre biographie, a passé toute son enfance dans un bain culturel déterminant pour sa carrière de poète et de dramaturge. Victor Donatien en recevant chez lui des intellectuels a donné à son jeune fils le goût du dialogue et de la conversation. Le grand-père maternel Guyot-Dessherbiers a joué un rôle lui aussi déterminant : grand conteur, il récitait à Alfred et à Paul des comédies entières dont il jouait tous les rôles. Nous imaginons notre futur auteur, esprit précoce, habitué sinon à participer, du moins à profiter des conversations en rapport avec la littérature qui sont non l'exception, mais au contraire l'habitude de la maison paternelle (L'enfant n'était pas écarté de ces réunions d'adultes); nous imaginons aussi l'enfant profondément marqué par le talent de conteur de l'aïeul. Le fait que celui-ci, homme orchestre, ait joué tous les rôles des petites comédies mises en scène pour les enfants a très certainement exercé une influence sur la vocation théâtrale de l'auteur mais aussi, nous le verrons plus tard, sur sa technique dramatique, notamment dans *Lorenzaccio*.

Ce germe de la conversation, de la mise en scène vont tout naturellement orienter l'auteur vers une carrière de dramaturge où il pourra laisser la bride sur le cou à son imagination et assouvir ses dons de poète.

L'auteur tout au long de sa carrière ne se dépanait pas de cette passion précoce pour le théâtre. Pourtant, il lui fallut attendre 1847, alors que son oeuvre était derrière lui, pour connaître son premier succès à la scène avec la représentation d'un *Caprice*, pièce écrite dans plus tôt. Depuis cette date, le succès ne s'est pas démenti; la Comédie Française a mis à peu près tout son théâtre à son répertoire. Si le succès a tardé à venir, c'est que la vocation de Musset a été longtemps contrariée par une sévérité quasi unanime de la critique, de ses proches et il faut bien l'avouer de ses lecteurs. L'échec de *La Nuit Vénitienne*, sa première pièce mise en scène, en 1830, échec cuisant puisque la comédie a été sifflée et

retirée de l'affiche dès la seconde représentation a joué un rôle d'électrochoc au point de lui faire renoncer pour plusieurs lustres, à toute velléité de représentation théâtrale. Il est vrai que tout auréolé de son succès des Contes d'Espagne et d'Italie, poussé par le directeur de l'Odéon, Harel, qui lui réclamait dans le meilleur délai la pièce "la plus mûre possible" Musset, dans la précipitation, et sacrifiant à toutes les nouveautés à la mode avait rédigé une comédie aux carences et aux maladresses criardes. Comble de malheur, nous voyons à travers cette anecdote que rien ne fut épargné à l'auteur "L'actrice, en regardant du haut du balcon si le jaloux Razetta est encore à son poste, s'appuie sur un treillage vert dont la peinture n'avait pas eu le temps de sécher; elle se retourne vers le public toute bariolée de carreaux verdâtres, depuis la ceinture jusqu'aux Pieds. La critique unanime condamna la pièce; notre dramaturge en herbe écrit alors par dépit qu'il n'est pas fait pour le théâtre.

Le théâtre de Musset après l'échec de ces différentes tentatives paraissait voué aux gémonies ou du moins définitivement enterré; c'était compter sans la passion d'un auteur merveilleusement pénétré par un Buloz clairvoyant. Notre dramaturge, en dépit d'humiliations successives n'avait pas renoncé à écrire des pièces. Le fait qu'il consacra une grande partie de son activité à un théâtre qui le rejetait alors que sa poésie et ses nouvelles assuraient son succès témoigne d'une passion réellement dévorante. Faisant fidèle l'adage antique: „Errare humanum est; perseverare diabolicum", il affirmait envers et contre tous, en 1848, dans une correspondance adressée à Aimée d'Alton: "Voilà deux mois que je suis poursuivi par une idée fixe, irrésistible, mon idée de théâtre... Tu sais que tout rage théâtral va toujours son train " A cette ager répondait l'intuition et l'abnégation de Buloz, qui, devenu administrateur de la Comédie Française, en dépit des échecs à répétition, de la désapprobation de ses amis, tenta une dernière fois de conjurer le sort et monta en 1847 Un Caprice. comédie qui venait de connaître un succès en Pologne. La première à Paris fut un triomphe. Ce plébiscite du public poussa les directeurs de théâtre à monter d'autres pièces de Musset. Les critiques, fidèles à

eux-mêmes, campèrent sur leur position, mais furent désavoués puisque l'auteur n'int l'affiche. La revanche sur le sort aurait été totale. Lorenzaccio avait été joué à cette époque; il faudra attendre malheureusement encore quatre-vingt ans pour en voir la première représentation et l'auteur mourut sans voir son chef d'oeuvre à la scène. Ce décalage dans le temps nous le verrons le moment venu, tient à des causes politiques et aussi techniques.

Lorenzaccio, drame en cinq actes, a été publié en août 1834 dans la nouvelle édition de Spectacle dans un fauteuil. Une lettre envoyée par Musset en janvier 1834 à Buloz, directeur de la Revue des deux Mondes, laisse à penser que la pièce était achevée en 1833. (C'est en tout cas l'hypothèse mise en avant par M. J. Pommier dans un article de la Revue d'Histoire littéraire de la France" hypothèse reprise par M. J-M Thomasseau dans Etudes Littéraires, Alfred de Musset Lorenzaccio.) L'auteur n'avait pas encore quitté la France pour son voyage en Italie avec George Sand; il avait tout juste vingt-trois ans.

Ce drame met en scène un héros en proie à une profonde crise existentielle, crise non seulement vécue par l'auteur, mais par toute une génération d'intellectuels. Lorenzaccio avec son mal de vivre prend valeur de symbole.

Cette crise des années 1830 touche une jeunesse qui s'est "réveillée de ses rêves" (Acte III scène 3: Lorenzaccio); elle n'est pas sans rapport avec la situation en France aux lendemains de 1815. La révolution puis l'empire ont été des périodes exaltantes, où cette jeunesse pouvait espérer assouvir ses rêves, ses ambitions. Par une brusque accélération de l'histoire, c'est l'époque où l'utopie peut devenir réalité, où le soldat du rang par son simple mérite peut être promu général. C'est aussi la victoire sur un ancien régime inique et sclérosé où la jeunesse, si elle n'était de sang bleu, était vouée au second rang. Dans le domaine des idées, c'est le début d'un processus de concrétisation de tout un système de pensées progressistes nées des courants philosophiques du siècle des lumières. C'est à la fois un élan et un espoir. A la notion de liberté vient se joindre celle de patrie.

Notre peuple face à une Europe réactionnaire prend conscience de sa force; avec Napoléon Ier il domine le vieux continent. Puis c'est Waterloo, la

Restauration, le retour des têtes chenuës, la réapparition des vieux fantômes du conservatisme, toute une jeunesse à l'élan brisé. Le désespoir, à l'échelle du grand rêve, est immense. Le mal être de la jeunesse va même s'accroissant du règne de Louis XVII à celui de Charles X. En 1830, les Trois Glorieuses, sur saut avorté du peuple et de l'opposition progressiste en accouche pas de la république tant espérée, mais de la Monarchie de Juillet et qui consacre le règne de la haute bourgeoisie de l'argent.

En 1833, année de la genèse de *Lorenzaccio*, la situation n'a guère évolué pour un Musset déçu dans ses rêves idéalistes. Sa participation aux Trois Glorieuses, affirmée par son frère dans sa *Biographie de Musset* (Paris, Lemerre, 1877) est suivie d'amères déceptions. Rien en trois ans n'a pu déstabiliser durablement la Monarchie de Juillet et ni l'insurrection de Canuts lyonnais (25 octobre- 5 décembre 1831) ni le complot éventé de la rue des Filles-du-Calvaire (février 1832), ni l'attentat manqué contre Louis-Philippe au Port-Royal (novembre 1833), ni les grèves dans les mines d'Anzin (mai 1833). A l'étranger, ce sont les mêmes espoirs déçus. Les révolutions belge (août 1830) et polonaise (novembre 1830) sont réprimées dans le sang. Les Italiens, en la personne du républicain anticlérical Muzzini, essaient vainement de se débarrasser de la double tutelle Autrichienne et papale celui-ci est contraint de se réfugier en France en 1831; la comtesse de Béraberg ne rencontre pas plus succès.

La période de troubles sanglants n'a pour issue qu'une reprise en main vigoureuse par les forces impérialistes. Dans la *Confession d'un enfant du siècle*, parue en 1836, autobiographie manquée de l'auteur, le héros Octave analyse le mal de vivre des intellectuels et cette notion de présent mort né au lendemain de 1815, quatre rois lustres ne sont pas parvenus à briser¹.

¹ Arendt, *Condition de l'homme moderne*, traduction Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 188.

L'auteur critique au chapitre première partie "Alors s'essif sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse..." "Trois éléments partageaient... la vie qui s'offrait qu'aux jeunes gens: derrière eux un passé à jamais détruit, s'agitant encore sur ses ruines avec tous les fossiles des siècles de l'absolutisme; devant l'aurore d'un nouveau horizon... et entre ces deux mondes quelque chose de semblable à l'océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique... une mer houleuse et pleine de naufrages, traversée de temps en temps par quelque blanche voile lointaine ou par quelque navire soufflant une lourde vapeur; le siècle présent en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni l'un ni l'autre... voilà donc quel chaos il fallut choisir alors... Or, du passé, ils n'en voulaient plus... l'avenir, ils l'aimaient, mais quoi! connu un Pygmalion, Galatée... il leur restait donc le présent, l'esprit du siècle, ange du crépuscule qui n'est ni la nuit, ni le jour; ils le trouvaient sur un soc de Chaux plein d'ossements, serré dans le manteau des égoïstes, et grelottant d'un froid terrible. L'angoisse de la mort leur entra dans l'âme à la vue de ce spectre." "Dans ce présent", continue Musset "paraît l'astre glacial de la ruine.." et ses rayons pareils à ceux de la froide déesse des nuits versant de la lumière sans chaleur enveloppèrent le monde d'une nuit livide." Il évoque "un sentiment de malaise inexprimable" saisissant une jeunesse qui ne crut plus "à rien" et ne pouvait s'intégrer à un monde vil et corrompu. Octave constate: "Il n'y a plus de gloire" et déplore ne pouvoir se rattacher à une religion qui a perdu ses valeurs fondamentales: "La religion s'en va... il n'y a plus d'avenir."

L'homme malheureux sur cette terre n'a plus, le siècle des lumières y est pour quelque chose, la conviction nébranlable de l'existence d'un autre monde meilleur où triompheraient le bien, la justice, l'équité, l'amour, la fraternité. Il voudrait trouver un aliment pour sa "psyché", mais la présence! c'est le "soma", le triomphe du matériel sur le spirituel.

L'auteur affirme: "Qu'attendent aux biens qui existent? Les hommes, l'amitié corrompue à prêter de l'argent, mais il est rare d'avoir un ami qu'on puisse aimer assez pour cela. La parenté sert aux héritages, l'honneur est un exercice du corps, la

jouissance intellectuelle est la vaine", et conclut: "L'effroyable désespérance m'archait sur la terre."

La poétique hugolienne participe à la constitution d'un monde par le symbole. Elle n'enferme pas son lecteur dans une expérience fondée sur une subjectivité qui se voudrait inexprimable. Elle fait intervenir des formes symboliques qui sont communicables en puissance². L'art en tant qu'expression adressée à un public ne se réduit pas à l'expression de la pure subjectivité du créateur. Le lecteur ne doit pas éprouver à son tour les états d'âme de ce dernier par une sorte de transmission immanente et combinatoire. En reproduisant le monde par des formes symboliques, le poète fait appel à l'imagination et à la réflexion de son public. En s'opposant à l'imitation fidèle du monde, le symbole permet au créateur ainsi qu'au lecteur d'accéder autrement au monde.

En effet, les sensations, les aspirations ou les impressions font partie du domaine de l'intimité de chaque individu. « *Ces propriétés humaines sont aussi étrangères au monde que l'homme crée pour se faire une patrie sur terre.*³ »

C'est grâce à la pensée se faisant faculté communicative que le sentiment a pu entrer dans le monde. Pour le dire avec Goodman, l'art illustre des prédicats, des concepts, des formes symboliques et fait de la sensibilité elle-même une expérience cognitive.

L'emploi des symboles permet à l'art de mettre au jour la dimension potentiellement cognitive de la sensibilité. Il devient ainsi un constitutif d'un public puisqu'il l'incite à juger le monde objectivement en se référant à un sens commun par lequel chacun sera capable de sortir de sa propre expérience pour adopter les points de vue éventuels d'autrui sur les choses perçues. La poétique hugolienne exprime des formes symboliques dont le sens résulte de la relation qui s'instaure entre création et réception. La création est ainsi muable et dynamique puisqu'elle dépend de l'époque et évolue avec ceux qui en font l'expérience ?

² Nelson Goodman, *Langages de l'art*, II, 3, Paris, Hachette, p. 86 - 89.

³ Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Paris, NRF, Gallimard, 1964, p. 69.

Par ailleurs, le désir de l'être sensible d'atteindre l'inaccessible peut être voué à l'échec, ce qui suscite en lui un sentiment de frustration inouï. Par le biais du travail, les artistes parviennent à transformer leur échec en succès. L'art leur permet de dépasser le visible et le désir manqué pour recréer leur propre monde. Face à un paysage, *« la vision du peintre n'est plus regard sur un **dehors**, relation " physique-optique " seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord " autotypographique "; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant " spectacle de rien ", en crevant la " peau des choses " pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. »* Selon cette pensée esthétique, le peintre s'oblige à renoncer à une quelconque représentation d'un paysage, et rend plus manifeste la présence de son regard. Il ne montre plus rien que ce qui se révèle à lui. Il se dessaisit de la réalité pour ne reproduire que ce qui lui parvient⁴.

Le peintre s'imprègne du sensible de sorte qu'à certains égards on peut parler d'un renversement des positions perceptives : l'extérieur devient intérieur et l'intérieur se projette à l'extérieur.

L'art fait naître dans la perception commune l'intuition de diverses puissances intellectuelles et sensibles comme l'imagination ou la mémoire et change le regard en un médiateur actif du moi et de son environnement, c'est pourquoi le regard ne peut pas être passif comme la vision qui est réductible à sa fonction. Percevoir est littéralement une activité intellectuelle. Une imagination fertile, dynamique et innovatrice permet au créateur d'utiliser les éléments perçus comme une matière indispensable à la genèse de la création. Le regard qu'il porte sur le monde est un regard contemplatif qui *« devient une rêverie sur les formes et la matière, et c'est alors que des cosmiques surgissent devant les yeux du " rêveur du monde ", comme dit Bachelard. Le poète ne voit plus le monde il l'imagine. »*

⁴ M.Wills Ludmilla, *Le regard contemplatif chez Valéry et Mallarmé*, Amsterdam, Rodopi NV, 1974, p. 12.

La finalité du regard de l'artiste qui erre dans son entourage et s'imprègne de tous ses composants est la découverte de l'invisible puis de la connaissance du fond des choses pour les recréer. Dans le romantisme, l'art se définit comme une recreation de la vie elle-même, comme un fait transcendantal.

Dès lors, la création artistique ne répond plus à la *mimesis* en tant qu'imitation ou représentation du monde, mais à la répercussion de ce dernier en elle. Le dynamisme de la perception implique un engagement physique et mental, ce qui transforme le créateur en un être agissant sur le réel. Le sujet de l'oeuvre artistique ne provient plus du dehors mais de l'intérieur du créateur. Ce dernier ne reconstitue pas le monde dans l'éloignement mais bien au contraire, il s'en rapproche plus et puise dans son intellect pour attribuer à son art une fonction satisfaisant ses conceptions et son engagement. Concluons alors que « *l'image poétique* » « *émerge dans la conscience comme un produit direct du coeur, de l'âme, de l'être, de l'homme saisi dans son actualité.* »

Les créateurs donnent une forme nouvelle du monde qui n'existe artistiquement que s'il est continuellement imaginé pour révéler à autrui notre représentation et notre saisie du réel. En effet, le monde réel et le monde recomposé se compénètrent pour créer un autre univers capable de satisfaire les attentes de l'artiste et l'axiologie qui oriente son oeuvre. La représentation permet ainsi aux rapports symboliques du sujet avec le monde et autrui de dépasser le champ esthétique pour influencer des domaines liés à la morale et à la politique.

II. 2 Le regard en tant qu'instrument d'énonciation dans le théâtre hugolien.

Nous essayerons de mettre en avant un des modes sémiotiques du regard : le mode performatif⁸³, dans la mesure où le regard appelle à l'échange avec l'autre, exprime les passions, ce qui influence les rapports unissant les différents actants. L'énonciation performative détermine chez les sujets diverses modalités de considération, de haine, d'intimidation à l'égard des autres protagonistes.

Afin de comprendre la position et l'image de ces derniers, nous étudierons dans les lignes qui suivent, et en détail, ces différents regards qui assurent l'évolution de leur parcours passionnel et thématique tout au long des pièces du théâtre hugolien.

Le discours théâtral, comme tous les autres discours, est constitué de plusieurs composants énonciatifs qui, en se combinant, assurent sa cohérence. Les structures sémiotiques $\hat{R}$ modales, syntaxiques, actantielles, narratives et discursives $\hat{R}$ s'entremêlent afin de construire le sens du discours et d'enrichir l'intrigue principale. En effet, « *les différents paliers structurels se convertissent les uns dans les autres de la profondeur à la surface selon un parcours d'enrichissement et de complexification* »⁵, pour attribuer une structure cohérente et variée au discours.

L'évolution des protagonistes assure le changement de la dimension énonciative afin de charpenter l'intrigue et renforcer son lien avec les événements périphériques. Les héros évoluent dans le discours théâtral suivant divers parcours : parcours pragmatique (« *la dimension pragmatique (...) correspond en gros aux descriptions qui y sont faites des comportements somatiques signifiants, organisés en programme et reçus par l'énonciataire* »), parcours cognitif (« *la dimension cognitive du discours se développe (...) avec l'augmentation du savoir (comme activité cognitive) attribué aux sujets installés dans le discours* »), parcours

⁵ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op.cit., p. 31.

passionnel qui met « *l'accent sur la dimension de " l'être " et des modulations de l'état du sujet*⁶ » et parcours perceptif, qui permet notamment d'analyser les fonctions du regard. La dimension thématique s'intéresse à la fois au statut actanciel du personnage (actant actif ou actant passif), au dispositif de fonctions sociales dont il est investi, ainsi qu'à son rapport avec autrui.

Le regard joue le rôle d'intermédiaire entre la parole et le jeu scénique et traduit efficacement, à travers le parcours perceptif, la pluralité du sujet selon la diversité des autres parcours. De ce fait, Victor Hugo, lors de la mise en scène, attribue de l'importance au regard afin d'assurer le relais entre le texte et la représentation. Celui d'un acteur peut nous dévoiler la caractérisation passionnelle du personnage qu'il campe, son rapport avec les autres protagonistes, ce qui contribue à la construction du sens de toute l'intrigue. Un simple regard peut être chargé d'une pluralité de significations⁷.

Dès lors, dans le drame hugolien, il acquiert une signification symbolique et esthétique que le spectateur doit déchiffrer et contempler pour saisir le message que véhicule la pièce.

Le fait que la majorité de ces drames soit qualifiée de drame de la mystification et du déguisement incite Hugo à accroître le nombre de scènes muettes au cours desquelles les gestes et les jeux de la physionomie instaurent un langage déchiffrable. Les regards s'imposent ainsi comme l'une des dimensions essentielles de la dramaturgie hugolienne. Les yeux occupent une fonction primordiale, aussi bien dans l'expression des impressions les plus variées que dans l'écriture théâtrale, consciencieusement élaborée par l'auteur. Ils traduisent les penchants les plus passionnés des protagonistes : la jalousie, la déception due à une trahison, les auspices de la vengeance, les avertissements de la mort, etc. L'action progresse quelquefois par le biais d'un simple jeu de regards qui devient le reflet de tous les stimuli qui envahissent les personnages. Contrairement aux yeux

⁶ Greimas A.J, Courtés J, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, op.cit., p. 288.

⁷ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op.cit., p. 34 - 35.

étincelants qui peuvent traduire les sentiments les plus vifs des sujets actifs (tels que l'amour, la haine ou la vengeance, pour tracer leurs parcours passionnels), les regards rêveurs, terriens ou tristes, mettent en scène des personnages passifs et leur rapport avec autrui.

Ainsi, la communication dans le théâtre est assurée principalement par le jeu scénique et les sentiments des comédiens. Mais les changements de l'activité intellectuelle et des situations émotionnelles du personnage hugolien sont liés à la dialectique de la dualité ; on parle de l'antithèse qui influence le canal visuel lors d'un dialogue. En effet, Hugo montre dans la préface de *Cromwell* qu'avec la naissance du christianisme débute le dernier âge de l'humanité dans la mesure où il lui fait prendre conscience de la dualité de sa nature $\hat{R}$ corps et âme $\hat{R}$, de l'alliage au sein de l'être du céleste et du terrestre, de l'ange et du démon, du combat qui se livre en lui entre deux tendances résultants de ces deux natures.

Ce dualisme chrétien conduit Hugo à trouver une solution esthétique qui le figure : la dialectique du grotesque et du sublime. Pour lui, le drame est par définition dualiste car il assure la coexistence des contraires et se présente comme une illustration du mélange des natures antagonistes. En opposant le grotesque au beau et au sublime, Hugo ne fait que mettre en relief la beauté dans la laideur. Dès lors, le goût de l'antithèse, le mélange du laid et du beau $\hat{R}$ omniprésent dans ses oeuvres $\hat{R}$ inscrivent, d'emblée, ses personnages sous le signe de l'hybride, du monstrueux.

On ne trouve plus alors, sur le plan dramaturgique, des personnages types mais des comédiens sans aspect psychologique puisqu'ils sont tiraillés entre deux natures antagonistes. De ce fait, la théorie de l'antithèse est une source d'inspiration artistique parfaitement adaptée par Hugo à la création de situations dramatiques évolutives qui expliquent la nature de ses personnages et la coexistence des intensités tragiques et comiques. Par conséquent, les échanges du canal visuel entre le destinataire et le destinataire sont muables étant donné que les états situationnels et passionnels des interlocuteurs sont imprévisibles. La

physionomie de l'acteur change selon sa double nature pour donner naissance à diverses expressions du regard.

Le poète conçoit dans son théâtre un héros dont il met en valeur les contradictions. L'antithèse se manifeste par l'association du bien et du mal, de la beauté morale et des disgrâces sociales. Son héros se définit par « *les deux points où il cesse de devenir ange ou bête.*⁸ »

L'antithèse devient un élément indispensable dans la création de ses personnages. A cet égard, A. Bellesort affirme que « *la plupart des personnages de Hugo n'existent qu'en fonction de l'antithèse qu'ils représentent.*⁹ »

En effet, l'antithèse explique la vision hugolienne du monde. Celle-ci est fondée sur des oppositions qui qualifient la nature humaine. Hugo nous offre constamment l'image de la division d'un individu, du double aspect de son protagoniste¹⁰.

Comme les quatre éléments cosmiques sont en perpétuelle dualité (air vs terre et feu vs eau), pouvons-nous dire qu'il y a une concordance entre les personnages hybrides que le poète met en scène et la nature ? Hugo définit la nature comme une alliance stable des opposés. Le poète confirme que « *la création est pleine de formations vertigineuses qui nous enveloppent et dont nous doutons. C'est trop de magnificence ou c'est trop de difformité. Ici exubérance d'harmonie, là excès de chaos.* »

Comme l'être, la nature se caractérise par un ordre antithétique réunissant paradoxalement l'équilibre et le déséquilibre. Entre autres, nous pouvons dire qu'une certaine analogie unit l'homme et la nature parce que l'air circule dans ses poumons, l'eau dans tout son corps. N'oublions pas que Hugo définit l'être comme l'union du terrestre et du céleste. La terre nous nourrit et nous offre la stabilité comme la mère s'occupe de son nourrisson. Elle serait une analogie du corps maternel. En considérant dans « *La Mer et le vent* » notre existence comme le

⁸ P. Albouy, *La création mythologique chez V. Hugo*, Paris, J. Corti, 1890, p. 131.

⁹ A. Bellesort : *Hugo, Essai sur son oeuvre*, Paris, Perrin, 1930, p. 51

¹⁰ Victor Hugo « *La Mer et le vent* », *Oeuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont, Jean-Pierre Reynaud, coll. Bouquins, 2002, p. 690.

résultat d'un accouplement accompli au sein de la nature, Hugo évoque cette idée de progéniture. Selon le poète « *accouplement est le premier terme, enfantement est le second. L'ordre universel est un hyménée magnifique. Point de fécondation par le désordre. Le chaos est un célibat. Nous assistons sans cesse au mariage de nos premiers parents. Adam et Eve sont éternels. Adam, c'est le globe, Eve, c'est la mer.* » récurrente dans sa poésie, Hugo dans certains poèmes évoque même l'acte de l'accouplement. Comme il le décrit dans « *Dicté après juillet 1830*¹¹ » :

« Soudain un éclair luit ! Hors du cratère immense La sombre éruption bondit comme en démente.

Adieu le fronton grec et le temple toscan !

La flamme des vaisseaux empourpre la voilure.

La lave se répand comme une chevelure

Sur les épaules du volcan.

Elle vient, elle vient, cette lave profonde

Qui féconde les champs et fait des ports dans l'onde. »

De plus, l'homme peut prendre pour modèle la nature dans ses réactions imprévues ou naturelles. L'intensité des émotions vives qui envahissent notre esprit renvoie à la force du feu. L'air serait un moyen d'évasion transcendante. L'être pourrait grâce à la rêverie aérienne fuir les préoccupations sociales. L'eau enfin serait une image du changement perpétuel. Elle intervient, par exemple, au temps du repentir de certaines personnes qui rénovent leur âme à travers les larmes. Aussi, les qualités de ces éléments : le vif, le calme, la mobilité, la stabilité, etc. peuvent-elles exprimer le caractère dualiste et les comportements imprévisibles des personnages hugoliens ?

La dimension modale du discours *Ř* par composition, changement ou accumulation des modalités définies par les verbes « vouloir », « devoir », « savoir », « pouvoir », etc. *Ř* construit l'identité des actants. Nous aurons alors des actants

¹¹ Victor Hugo, « *Dicté après juillet 1830* », poème VII des *Chants du crépuscule*, Paris, NRF, Gallimard 2005, p. 33.

actifs et d'autres passifs selon la modalité du « vouloir » qui constitue le statut sémantique *actif*. L'actant devient un sujet agissant grâce à cette propriété fondamentale à l'accomplissement et au commencement de l'action. Les actifs, habités par le « vouloir » qui signifie assurer et agir, seront des autonomes.

Les passifs dépendent du « devoir » qui les transforme en actants « hétéronomes », c'est-à-dire, selon la terminologie du sémioticien Jean-Claude Coquet, en actants soumis à l'autorité d'un autre actant qui a tout pouvoir sur eux. Les premiers seraient alors des personnages d'action, des vifs, et les deuxièmes seraient ceux de la subordination et de la résignation. Face à une injustice, on aura alors ceux qui se révoltent et ceux qui préfèrent la résignation ou la fuite. La combinaison de la dimension modale et des caractéristiques des quatre éléments nous offre deux catégories de personnages : les ardents et les soumis. Le feu serait la représentation des actifs qui agissent vivement sous l'emprise des passions. L'air représenterait la rêverie de ceux qui préfèrent la fuite à la confrontation directe avec le tyran. La terre serait la quête des résignés d'une consolation auprès de leur famille. L'eau serait enfin le désir d'un changement individuel.

Ainsi, ces éléments permettent à notre dramaturge de créer des personnages passionnés, rêveurs, ardents, rebelles, tiraillés entre l'espoir et le désespoir de fuir l'injustice sociale. Par ailleurs, pour éviter la dispersion de la recherche, il a fallu limiter le caractère ambivalent des quatre éléments et ne retenir d'eux que la propriété la plus différenciatrice des personnages hugoliens. En pensant que le romantisme se fonde sur l'exaltation des sentiments et de la nature, nous avons choisi d'exclure l'aspect destructeur de l'eau et de l'air. Il ne s'agit donc pas d'élaborer une théorie exhaustive des quatre éléments, mais de restreindre dans un premier temps leur définition afin de pouvoir la confronter selon une orientation claire et précise au corpus hugolien.

La jalousie dans le théâtre de Victor Hugo permet de tracer l'évolution passionnelle des protagonistes ainsi que l'enchaînement des événements. Le regard jaloux se présente sous diverses formes qui dépendent de la nature du jaloux (discret ou indiscret) ainsi qu'à sa situation par rapport au rival (objet perdu ou en

possession). Hanté par l'idée de perdre son objet, le jaloux se trouve en proie à une angoisse permanente qui s'accroît en présence du rival. Dès lors, il l'écarte ou le détruit pour qu'il n'ait pas de jonction avec son partenaire. Cependant, la perte de ce dernier peut greffer sur ce sentiment de jalousie celui de la colère pour le transformer en une force ardente capable de détruire. Un délire passionnel morbide explique l'agressivité des jaloux. Le passage brusque de la confiance à la méfiance, causé par la conduite du rival ou du partenaire, engendre la rancune et le désir de se venger. Aux stades du dépit et de la rancœur, les sentiments du sujet, impatienté et humilié, bascule vers la haine. Chez le jaloux il se produit une émotion véhémence, profonde qui accapare toutes les forces de l'esprit.

Par ailleurs, en dehors de la jalousie, il existe d'autres passions capables de perturber l'équilibre passionnel des protagonistes et de changer leurs parcours énonciatifs. La relation de confiance unissant les amoureux peut être interrompue par un simple malentendu ou un petit mensonge. Le rapport bascule vers la méfiance ou la rupture, ce qui explique les divers dispositifs actantiels des protagonistes et la pluralité de l'énonciation. Victimes d'une déception, les amoureux ressentent une colère ardente qui conditionne et leurs attitudes et leurs regards.

La colère est une émotion vive qui envahit l'amoureux qui se croit trahi. Elle est un sentiment fort énoncé par le verbal, ou le gestuel. Pour mieux appréhender la symbolique ignée de cette passion, il faut traiter son intensité et les raisons qui la stimulent. Leurs réactions peuvent être différentes en fonction de l'état émotionnel des interlocuteurs. Certains recourent à une expression vive, d'autres à une action simulatrice pour cacher leur indignation, ce qui explique les diverses intensités de la colère. On parle d'une colère contenue et d'une autre vive qui peut s'accompagner d'un désir de vengeance. *« Il s'agit là, à vrai dire, d'une double intensité : la colère présuppose une déception violente, mais aussi l'immédiateté de la réaction du sujet déçu. »*

Ces intensités traduisent pertinemment l'évolution passionnelle, énonciatrice et psychologique des interlocuteurs. Par ailleurs, leurs états

situationnels et les propos qu'ils échangent représentent les stimuli orientant leurs discours vers cette passion, ce qui explique l'évolution thématique et narrative des événements.

Si la colère est une forme d'expression autorisée contre l'indignation, elle est parfois incontrôlable et ses conséquences sont destructrices. L'homme en proie à la colère, qui inhibe sa raison, ne se contente pas alors de riposter par un mal égal au mal qu'il a enduré. La colère en tant qu'émotion vive devient une symbolique du feu concrétisée par le regard coléreux. Ce dernier se transforme en un langage somatique de cette émotion. L'amoureux, quand il sent que son partenaire a abusé de sa confiance ou qu'il l'a trahi, se trouve dans l'obligation de choisir entre deux sentiments antagonistes qui déchirent son intérieur. Tiraillé entre un amour mensonger et sa dignité blessée, il vit un grand dilemme qui se concrétise à travers ses regards.

Certains héros hugoliens ajoutent au désir d'humilier leurs partenaires celui de mettre fin à leur vie car, privés de leur amour, ils croient que seule la mort peut les délivrer de leur souffrance. C'est le cas d'Hernani dont le regard, apercevant son amoureuse en parure de mariée, étincelle de colère au point de lui faire perdre toute sa lucidité (*Hernani, haletant et effaré, considère doña Sol avec des yeux ardents; Hernani, A III, sc. 2*). Il dévoile dans un premier temps sa véritable identité devant les gens de Don Ruy Gomez pour qu'on le tue puisque sa tête est mise à prix, puis resté seul avec sa maîtresse son ton varie de la raillerie à l'insulte (*Hernani : « (...) Ton coeur est faux, duchesse, et tu n'es que dorure ! » ; A III, sc. 4*). Toute la quatrième scène est orchestrée en termes appartenant au champ lexical de la perception afin d'exprimer le désespoir et le mépris de notre héros à l'égard de Doña Sol, croyant qu'elle l'a trompé en acceptant Don Ruy Gomez pour époux. Hernani associe ses répliques à un jeu scénique gravitant autour de l'écrin nuptial qu'il fixe constamment.

II. 2 Le regard comme vecteur des relations modales et actantielles des personnages hugoliens en tant qu'image du peuple.

Quand le théâtre tente de s'adresser au peuple, il lui tend un miroir où l'entité représentée est formée par le regard porté sur elle. Certes, ce ne sont plus les mêmes lieux, le même peuple, mais c'est un peuple analogue. Le poète pense qu'il est l'interprète d'un peuple injustement dépouillé de ses droits. Dans cette perspective, Hugo affirme : « *Au siècle où nous vivons, l'horizon de l'art est bien élargi. Autrefois le poète disait : le public ; aujourd'hui le poète dit : le peuple.*¹² »

Les personnages représentent sa présence effective sur la scène du théâtre. La finalité du théâtre hugolien est de provoquer l'adhésion du spectateur à un système de valeurs supposées capables d'améliorer son sort personnel et le fonctionnement du corps social. Pour y parvenir, il faut davantage de réalisme, car en faisant de la scène un miroir fidèle de la réalité du spectateur, effusion affective immédiate est réalisable.

Le héros en tant que sujet devient l'écho du monde entier et la littérature porte un engagement associant l'esthétique à la politique. La plupart des drames hugoliens ont pour projet d'introduire le peuple dans l'Histoire. Leur sujet principal est la bataille entre la classe qui représente le haut de l'échelle sociale et celle d'en bas pour restituer la dignité du plébéien et son ascension de l'obscurité vers la lumière. Hugo pense qu'il doit par le biais de son théâtre créer des voix capables de parler des désirs du peuple et de l'enseigner, ce qui explique la composition de ses personnages. En effet, la complexité de leur nature leur permet de figurer le peuple dans toute sa complexité et ses contradictions.

Or, la société de l'époque se qualifie par la dissymétrie sociale favorisant le vacillement des rapports entre les plébéiens et les hommes du pouvoir, entre la convergence et la divergence, la manipulation et la résignation, la jonction et la disjonction. Ces relations conflictuelles peuvent être matérialisées sur la scène de

¹² Hugo, Préface d' « *Angelo, tyran de Padoue* », Paris, Garnier Flammarion, 1979, p. 285.

théâtre par des regards échangés entre les personnages traduisant un rapport de verticalité et d'horizontalité unissant ces deux pôles antagonistes. Nous pouvons considérer le regard comme un discours non-verbal, un discours en acte qui se produit par l'interaction de deux actants énonciatifs, figurativisés en actants passifs et actifs.

Le théâtre peut être défini comme une forme d'énonciation particulière. Un échange immédiat entre un énonciateur et plusieurs énonciataires (les autres personnages et le public). Lors de l'énonciation, les actants assurent chacun dans un énoncé, une fonction syntaxique précise imposée par le schéma actanciel pour déterminer un procès. La notion de schéma actanciel s'est introduite dans le domaine dramaturgique *« pour visualiser les principales forces du drame et leur rôle dans l'action. (...) Elle continue, d'autre part, un travail dramaturgique indispensable à toute mise en scène, laquelle a aussi pour finalité d'éclairer les rapports physiques et la configuration des personnages. Enfin, le modèle actanciel fournit une vision nouvelle du personnage. Celui-ci n'est plus assimilé à un être psychologique ou métaphysique, mais à une entité appartenant au système global des actions, variant de la forme amorphe de l'actant (structure profonde narrative) à la forme précise de l'acteur (structure superficielle discursive existant telle quelle dans la pièce.*¹³ »

Le schéma actanciel précise alors les relations qui existent entre les personnages d'un récit et permet de les classer en différentes catégories selon le rôle qu'ils ont joué dans la réalisation d'une action (sujet, objet, adjuvant, opposant etc.) En effet, *« l'actant peut être conçu comme celui qui accomplit ou qui subit l'acte, indépendamment de toute détermination. Ainsi, pour citer L. Tesnière à qui ce terme est emprunté, " les actants sont les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès "*¹⁴. »

¹³ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, op.cit., p. 2 - 3.

¹⁴ Greimas, Courtés, *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, op.cit., p. 3.

La modalité renvoie au domaine de la subjectivité. C'est une prise de position, un engagement de l'énonciateur. Celui-ci manifeste son attitude à l'égard de l'énoncé : incertitude, conviction, détermination ou émotion. La notion de modalité regroupe ces diverses variations traduites par les verbes modaux : pouvoir, vouloir, savoir, devoir, faire, être, paraître etc.

Le sujet autonome répond en premier lieu à un /vouloir-faire/ ou un /vouloir-être/, tandis que l'hétéronome se caractérise par un /devoir-faire/ ou un /devoir-être. Voir l'analyse des modalisations exogènes du sujet hétéronome (devoir vs pouvoir) et des modalisations endogènes du sujet autonome (savoir vs vouloir), Greimas et Fontanille, *Sémiotique des passions, des états des choses aux états d'âme*, op.cit., p. 44.

La modalité permet de déterminer les statuts actantiels des personnages et leurs transformations réciproques. « *Au fur et à mesure de son parcours narratif, l'actant peut se joindre à un certain nombre d'états narratifs ou rôles actanciels : ceux-ci se définissent à la fois en fonction de la position de l'actant à l'intérieur du parcours narratif, et de l'investissement modal particulier qu'il prend en charge.* »

Au théâtre, le « vouloir » déclenche l'action dramatique mettant ainsi en branle d'autres modalités, comme celle du « pouvoir » ou du « savoir ». Elles viennent s'additionner à la première modalité pour lui offrir une certaine ouverture. La dimension modale peut favoriser alors le passage d'un actant actif à un actant passif et inversement. L'arrangement ou le changement des modalités produisent deux types d'actants : l'autonome et l'hétéronome.

Nous entendons par autonomie cette capacité du sujet à garder une liberté d'action et de pensée, en affirmant son libre arbitre et par hétéronomie cette posture de dépendance du sujet à une instance supérieure le privant d'être totalement maître de ses actes. Il s'agit d'une attitude de soumission volontaire ou involontaire à une autorité supérieure.

L'autonome devient ainsi un sujet auquel on oppose l'hétéronome ou l'anti-sujet. Le sujet, selon Coquet se désigne lui-même comme sujet. Cette démarche

d'affirmation et d'assertion combine deux actes attributifs : un acte linguistique, « *est ego qui dit ego* » et un acte logico-sémantique, « *et qui se dit où que l'on dit ego.* » Cette démarche d'affirmation est assurée, selon Coquet, par la modalité du « vouloir »¹⁵. Dans le cas du sujet hétéronome, le « vouloir » est supplanté par le « devoir », ce qui explique sa dépendance à un destinataire commandant l'action. La relation dynamique qui unit ces deux actants est celle de la subordination qui peut se transformer en rapport de rébellion si le « devoir » de l'hétéronome s'associe à la modalité du « savoir ». Prenant conscience de sa situation de résignation et de ses capacités, celui-ci cherche à se débarrasser de l'emprise du dominant. Pour le maintenir sous son influence, l'actant dominant, lors d'une communication essaye de dominer ou de manipuler le destinataire pour rétablir obligatoirement un rapport vertical.

Ces deux actants traduisent le rapport conflictuel qui unit les hommes du haut qui détiennent le pouvoir et ceux du bas qui en dépendent. Les premiers essayent de garder cette posture de domination en adoptant un comportement et une mimique ferme et hautaine. Ils sont appelés à se rencontrer et à s'opposer, soit de manière conflictuelle (par la confrontation et la rivalité : rapport de dominant / dominé), soit de manière contractuelle (par la négociation, l'arrangement : on parle de la manipulation, de la dissimulation, du mensonge). Aux regards « par-dessus » s'opposeront ceux « par en dessous ». Pour une meilleure illustration des modalités du trafic relationnel, nous nous proposons d'établir une analyse distinctive pour montrer une typologie sociale des regards.

Les hommes de pouvoir, représentation des valeurs du pouvoir et de l'autorité, transmettent celles-ci, par l'entremise d'un actant objet. Ils ont pour mission de l'acquérir, de se joindre avec lui. En effet, ils veulent être respectés et obéis aveuglement par leurs sujets pour mieux les soumettre à leur contrôle.

¹⁵ Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet : tome 1, essai de grammaire modale*, Sémiotique, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 15.

Ainsi, leurs regards doivent pénétrer au fond des âmes de ces derniers afin de distinguer les conspirateurs des fidèles et consolider l'ordre *dominant / dominé*.

Le regard de Cromwell est un regard perspicace qui semble dominer ses sujets. Lors de la fête de son couronnement, il pose un oeil écrasant sur la masse, des captifs, son regard l'impose comme le maître de la situation (*promenant des yeux de lynx autour de lui ; A V, sc. 12 / Cromwell promène quelques temps des regards satisfaits sur les prisonniers, sur l'assemblée, sur la foule, et semble jouir du silence d'anxiété qui l'entoure ; Cromwell, A V, sc. 13*). Tout au long de la pièce, il se présente comme le dominant, ce qui explique la méfiance de tous ceux qui l'entourent. Afin de mettre en valeur ce regard puissant, Hugo recourt à des termes appartenant au champ lexical de l'autorité. De fait, tout son entourage est conscient de son omniprésence même lorsqu'il est absent : Thurloë pense que tantôt le protecteur a cent yeux (A III, sc. 16), Manassé à la certitude que rien n'échappe à son oeil de lynx (A III, sc. 17) ; Lambert croit que son regard peut pénétrer jusqu'aux âmes pour lire ce qu'elles cachent (*Pour ce tyran, au coup d'oeil sûr et prompt, / Chaque homme a sa pensée écrite sur le front ; A V, sc. 12*). On peut assimiler le protecteur à Argus, la figure mythologique grecque à cent yeux, répartis sur toute la tête, ou même sur tout le corps, ce qui lui permet de tout voir.

Ainsi, le dominant, grâce à son regard ferme, arrive à terrifier et à dominer ses sujets. Le regard du protecteur est omniprésent et témoin de toutes les actions de ceux qui l'entourent. Cette qualité totalitaire renforce le pouvoir de Cromwell. Son regard est présent partout, ce qui lui permet d'observer tous ses sujets à leur insu et de découvrir leurs vraies natures. Cette pièce nous présente le protecteur, grâce à son regard totalitaire, comme une omniscience omniprésente et imperceptible. Le regard est un élément signifiant du dévoilement du caché. L'oeil focalise autrui, décrypte ses comportements pour connaître ses intentions et sa nature. Il assure ainsi le passage vers l'intelligible et, par la suite, vers la maîtrise d'autrui. En effet, celui qui détient le savoir possède le pouvoir absolu. Le regard

dominant transforme le protecteur en une puissance autoritaire capable de diriger l'intrigue et de contrôler la destinée des autres personnages.

Pour mettre en évidence ce pouvoir absolu, Hugo associe l'ensemble d'expressions figées qualifiant le regard dans la phraséologie fixée par l'usage à un réseau métaphorique du regard, le bestiaire.

Le symbolisme animal est employé en littérature dans un système où les signes s'acheminent vers une finalité morale et théologique. Le rôle de l'animal semble créer les situations parfaites pour établir une théorie du symbolique comme un facteur qui régit la signification. Ce dernier devient ainsi une figure accommodée selon le texte qui sert à assurer le passage du signifiant au figuré. Dans un dispositif didactique, les animaux servent de significations métaphysiques ou morales pour suggérer un certain type de représentations ou de valeurs et de développer une conception du monde.

Hugo utilise les animaux avec les significations qui leur sont associées dans l'esprit du lecteur. En constatant le nombre considérable d'animaux qu'il a employé, nous avons choisi d'analyser la présence de certains dont le symbolisme nous a semblé des plus frappants. Il ne s'agit donc pas d'élaborer une analyse exhaustive des animaux qui émaillent le texte, mais de restreindre leur nombre pour orienter rigoureusement notre étude.

Cromwell, parlant de son propre regard, le qualifie tout à la fois d'« oeil de l'aigle » et de « regard de lynx » : monstre animalier qui n'est que regard et dont la double acuité permet de surveiller Rome dans toutes les dimensions du visible (Cromwell : « *La Rome dont l'Europe aujourd'hui suit la règle / Porte un regard de lynx où planait l'oeil de l'aigle* » ; A II, sc. 2) R C'est la raison pour laquelle il arrive à déjouer tous les complots tramés par les conspirateurs qu'ils soient royalistes, puritains ou membres du conseil privé. Le regard animal du protecteur met en évidence sa véritable nature. Sa domination absolue et sa cruauté incontrôlable le transforment en l'incarnation parfaite de la figure démoniaque. Pour accentuer cet aspect maléfique du personnage, le poète ne réserve plus le

symbolisme bestiaire à la description du langage visuel d'un personnage, mais l'emploie pour montrer certains traits de sa personnalité.

Chez Victor Hugo l'image de la royauté est représentée au mieux par l'aigle. En quête de caractéristiques spécifiques de ce rapace, capables de nous fournir des significations qui seraient objectives de cette figure, nous trouvons les notions de vol, d'élévation, et d'envergure. L'hétérogénéité des valorisations de l'aigle nous offre une multitude de significations : l'arrogance, le triomphe, la distance etc. L'aigle est ainsi un oiseau à multiples significations¹⁵⁴ (dans la Bible, il symbolise la puissance et l'orgueil, l'impureté, l'esprit rapace, la contemplation céleste des saints, les forces diaboliques et la résurrection du Christ¹⁵⁵). Figure polysémique, ce rapace représente les esprits infects, les saints méditatifs, les forces terrestres, le Christ.

L'aigle symbolise le manichéisme dont on dira pourtant que Hugo semble lui privilégier le versant sombre. Cromwell, le protecteur tyrannique, est désigné à plusieurs reprises par ce rapace en tant que force qui détient avec une main de fer l'Angleterre (Elspuru : « *L'oeil de l'aigle du tyran est-il donc fatigué ?* » ; Cromwell, A III, sc. 1 / Cromwell : « *Va, cherche ! R Un nain de cour me toiser à sa règle ! / L'oiseau qui fait la roue, huer le vol de l'aigle !* » ; A IV, sc. 4 / Manassé, d'une voix éteinte : « *Ah ! C'est bien cette main, large à porter le monde !* » ; A IV, sc. 5). Hugo renforce ce côté sombre de l'aigle en l'associant à d'autres figures du funeste à savoir le lion. Or, l'association de l'aigle, et de loin, nous rappelle le griffon. Une des symboliques de cette figure christique mi-aigle, mi-lion est le mal. Le griffon est associé au diable et se voit prêter une grande cruauté, celle que l'on attribue aux prédateurs qui le composent, se jetant sur leurs proies.

Le protecteur est le lion féroce dont le passage engendre le malheur. Un malheur mis en place par une image descriptive de l'atrocité de l'ambiance qui règne au pays : complots, menaces, tueries, souffrances. Cromwell, *le parchemin de Rochester à la main, sans voir Davenant et sans être vu* : « *Tendre un piège au lion jusque dans son repaire, / Et jouer sous sa griffe avec ses lionceaux !* » ; A III, sc. 13 / Manassé, gravement : « *Loin tout fantôme en blanche robe, / L'aspic, la*

goule qui dérobe / Leur fétide proie aux corbeaux, / Les démons qui chassent aux âmes, / Les nains monstrueux, et les flammes / Qui voltigent sur les tombeaux ! » ; A III, sc. 17).

Le regard devient alors un instrument de langage favorisant le contrôle des autres. Ensorcelés par la puissance qui se dégage de ses yeux, ils ne peuvent que suivre attentivement ses propos. Le discours politique est « *une psychologie, un art de conduire les âmes.* »¹⁵⁹ Celui des hommes du pouvoir retrouve ainsi toute sa puissance magnétique grâce au regard dominant. Il consolide alors le statut du maître et renforce le rapport de verticalité qui règne dans cette société hiérarchisée. Le regard dominant est la représentation scénique d'une force incontrôlable assurant le dynamisme entre les forces sociales en conflit. L'image de puissance impérieuse se combine avec le langage politique pour transformer le regard dominant en un réseau de forces exprimant les tensions sociales dans une perspective unitaire, magnétisée ou dominante.

Comme les dominants, les manipulateurs cherchent à contrôler leur entourage pour parvenir à leurs fins. Leurs regards pénètrent l'âme d'autrui et essayent d'en faire leur propre marionnette.

Chapitre II. LA DRAMATURGIE DU REGARD DANS LE THEATRE HUGOLIEN

II. 1 Le regard du héros comme moyen d'extension ou de restriction de l'espace scénique.

Afin de mettre en relief la fonction esthétique du regard dans l'entreprise dramatique hugolienne, on s'intéressera dans un premier temps à la dimension dramatique du regard dans le but de montrer la place importante qu'occupe le regard du comédien dans la concrétisation du texte théâtral au sein de l'espace scénique, dans l'organisation de l'espace et dans l'attribution d'une dimension psychologique aux personnages. On traitera par la suite l'esthétique romantique du théâtre pour mettre l'accent sur la représentation scénique du regard porté par le créateur sur son époque. Cette étude nous permettra de montrer que la fonction symbolique du regard dans le drame hugolien repose sur l'harmonie d'une triple perception : celle du créateur, celle de l'acteur et celle du spectateur.

Le regard de l'acteur est important non pas uniquement pour sa caractérisation psychologique et son rapport aux autres protagonistes, mais aussi pour l'organisation de l'espace ainsi que pour la construction du sens. Dans l'espace scénique, le regard établit le lien entre le verbal et le gestuel, entre le discours et les composants visuels de la scène. La faculté de traduire un récit et de grouper les éléments scéniques dispersés permet au regard de relier l'espace au temps. Celui du comédien captive l'attention du public et l'incite à découvrir la scène. C'est ainsi que la simple trajectoire tracée par le coup d'oeil de ce dernier permet d'entrer dans le domaine théâtral.

Le regard du comédien joue un rôle crucial dans l'aménagement de l'espace. Il lui procure un sens étant donné qu'il assure à la fois le mariage entre la parole et les éléments scéniques ainsi que l'association du temps au lieu. Un simple regard peut, d'une part, nous donner beaucoup d'informations qui nous expliquent

l'intrigue et d'autre part, étendre ou restreindre notre focalisation sur l'espace scénique.

Dans *Marion De Lorme*, le dramaturge met l'accent sur le balcon puisqu'il le représente au début du drame comme le seul moyen de communication avec le monde extérieur. En effet, cet élément scénique joue un rôle crucial dans une dramaturgie de l'espace. Il représente le seuil, l'ouverture et l'échange, ce qui explique le fait qu'il soit un motif chargé de significations culturelles, passionnelles et symboliques. Le balcon est le lieu frontière qui fait communiquer les deux mondes auxquels appartient Marion : elle est Marion la femme aux moeurs légères à l'extérieur et la chaste Marie à l'intérieur dans l'intimité de son Didier. Sa circulation entre les deux univers et son mouvement du dedans vers le dehors et du dehors vers le dedans peuvent exprimer l'instabilité, le refus d'une situation dont elle ne peut pas se débarrasser. Sur un premier plan de signification, le balcon constitue la frontière entre le monde réel et le monde désiré, celui de l'amour et de la rêverie puisque son amoureux s'introduit toujours chez elle en escaladant le balcon.

Didier élève Marion à l'amour. Avec lui, elle peut fuir sa véritable identité. Le court bonheur qui lui est donné lui permet d'oublier son passé et lui offre une vie ouverte sur un présent fabuleux. Le jeune homme lui permet de se réconcilier pour un bref instant avec l'extérieur. Ce personnage symbolise donc le balcon associé au rêve et à la passion. De ce fait, toute l'action de Marion se résume en une série de mouvements de va et vient vers le balcon par où son amoureux doit entrer (*Un jeune homme paraît derrière la balustrade du balcon / Elle va au balcon et écoute ; A I, sc. 1 / Elle va au balcon et regarde dans la rue ; A I, sc. 2*), ce qui traduit son attente et son inquiétude.

Sur un deuxième plan de signification, et pour aller plus loin avec l'idée d'opposition du dedans et du dehors, le balcon représente un élément scénique traduisant au mieux le danger menaçant qui vient de l'extérieur et qui habite la jeune femme. En effet, la douceur de la rencontre des amoureux sera interrompue par les bruits de combat qui se produisent dans la rue. Le balcon se transforme

ainsi en un observatoire élevé et surplombant permettant à Didier de voir ce qui se passe à l'extérieur (*Didier, regardant au balcon ; A I, sc. 2*). Cet élément scénique offre au personnage une vision supérieure et panoramique du dehors de l'espace scénique, ce qui explique la continuité de l'action. Apercevant qu'ils sont six contre un, il saute du balcon pour aider Saverny. Persuadée que le monde extérieur est son premier ennemi, Marion se contente de suivre d'en haut le déroulement des événements avec frayeur (*Marion, au balcon, avec terreur : « Ô ciel ! Six contre deux ! » ; A I, sc. 2*).

Le balcon représente le croisement entre intériorité et extériorité certes, mais il est aussi la représentation de la distance. En effet, comme il fait frontière avec l'extérieur, il écarte figurativement le danger. Contrairement aux autres prétendants, Didier accède légitimement dans l'espace intérieur. Saverny, l'un des anciens amants de la jeune femme, à son tour escalade le balcon pour remercier son bienfaiteur comme il le mérite (*Il escalade le balcon ; A I, sc. 2*) mais il sera vite expulsé de sa chambre. Apercevant la manière avec laquelle il dévisage son amie, Didier s'approche du balcon et l'informe qu'ils doivent quitter la maison (*Ils sortent par le balcon ; A I, sc. 2*). Le balcon devient ainsi une frontière de l'inaccessible.

Le rapport entre le balcon (et la fenêtre) et le regard sera amplement traité dans un chapitre consacré au symbolisme de l'espace scénique. Nous nous contenterons à ce niveau de la recherche de nous intéresser à l'intérêt de ces éléments dans l'orientation du regard du spectateur. Retenons alors que le balcon devient indispensable pour l'enchaînement des événements puisqu'il favorise à la fois le contact avec l'extérieur et le rapport conflictuel entre les protagonistes. Sa valorisation est assurée grâce aux indications scéniques ainsi qu'aux regards des personnages qui le mettent en relief. Réduire l'espace scénique pour l'auditoire au balcon, puisque toute l'action tourne autour, incite le spectateur à focaliser dessus son attention.

Dans cette perspective de restriction de l'espace, le jeu scénique du roi dans la première scène du deuxième acte crée dans *Hernani* une ambiance de suspense.

Les spectateurs savent qu'il a décidé d'enlever Doña Sol le soir où elle a rendez-vous avec son élu. Désormais, tout au long de la scène, leur attention se canalise sur l'avenir de la demoiselle. Pour maintenir et renforcer leur concentration, Hugo attribue à son personnage un jeu scénique gravitant autour des fenêtres. Le roi fixe sans arrêt le balcon de la jeune fille en jetant quelquefois un regard furieux sur les autres qui restent encore éclairés (*Don Carlos, examinant le balcon / Il promène ses yeux sur les autres croisées éclairées / Don Carlos, qui ne quitte pas la fenêtre des yeux / Le roi se promène au fond, examinant avec impatience les fenêtres éclairés / Don Carlos, regardant avec colère toutes les fenêtre éclairées ; A II, sc. 1*). Les deux côtés de la fenêtre renvoient à cette bipolarité : intérieur / extérieur, action / inaction, acteur / spectateur. Epiée par le roi et attendant l'arrivée de son amoureux, Doña Sol regarde de temps en temps par la fenêtre (*A la deuxième fois la fenêtre s'ouvre et Doña Sol paraît ; A II, sc. 1*). Cet élément assure ainsi la réversibilité de la vue : regard de l'extérieur vers l'intérieur, regard de l'intérieur vers l'extérieur. La circularité du regard oriente celui du spectateur qui suit les événements, découvre et découpe l'espace scénique à travers l'oeil de l'acteur. Les regards, les gestes brusques ainsi que les réflexions des deux personnages favorisent la participation de l'auditoire à l'action. Le suspense atteignant son point culminant, incite l'auditoire à focaliser son regard alternativement sur la fenêtre et le jardin.

Par ailleurs, le jeu des acteurs sur scène, dans la sixième scène du troisième acte, insiste davantage sur cette idée de maintien du suspense et de l'attention des spectateurs. Hésitant à livrer le proscrit au roi qui vient le réclamer à son château, Don Ruy Gomez erre confusément, sous les yeux des autres comédiens et ceux des spectateurs, devant le portrait derrière lequel il a caché le banni. Par conséquent, tout l'espace et toute l'attention de l'auditoire se concentrent et se focalisent autour de ces portraits qui parsèment le mur. Toute l'action gravite autour d'une série de mouvements de va et vient. Cette agitation traduit, d'une part, l'hésitation du duc, son tiraillement entre son devoir de livrer le banni à son roi et son honneur de

sauver son hôte ; et de l'autre, elle incite le spectateur, qui s'interroge continuellement sur le sort d'Hernani, à la compassion.

Les didascalies qui suivent illustrent parfaitement notre propos : (*Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main, et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite du spectateur / Don Ruy Gomez, montrant au roi le vieux portrait / Passant au portrait suivant / passant à un autre / À un autre / À un autre / Don Gomez, passant à un autre / Il s'incline, se découvre, et passe à un autre. Le roi l'écoute avec une impatience et une colère toujours croissantes / À un autre / Don Ruy Gomez, allant à d'autres portraits / Sur un geste de colère du roi, il passe un grand nombre de tableaux, et vient tout de suite aux trois derniers portraits à gauche du spectateur / À l'avant dernier / Il s'incline profondément devant le roi, lui prend la main et le mène devant le dernier portrait, celui qui sert de porte à la cachette où il a fait entrer Hernani. Doña Sol le suit des yeux avec anxiété. R Attente et silence dans l'assistance / Aux portraits / Il fait un pas vers la cachette d'Hernani ; Doña Sol le suit des yeux avec anxiété / Il se retourne vers les portraits / Il s'avance en chancelant jusqu'à son portrait, puis se retourne encore vers le roi ; A III, sc. 6).*

Cette scène peut être considérée comme une référence représentative de l'originalité du drame hugolien et du génie de la création théâtrale par le biais de la communication par le regard, du silence et de l'importance du jeu scénique des comédiens. Tirailé entre le regard déterminé du roi et le regard inquiet et suppliant de Doña Sol, le jeu scénique et mimique du vieil homme prend toute sa gravité.

Dans cette même perspective, le jeu scénique ainsi que le regard de Triboulet dans *Le Roi S'amuse* oriente l'attention de l'auditoire vers le sac. En croyant qu'il contient le cadavre du roi, il le contemple avec satisfaction puis avec colère en le piétinant et le frappant. Pour le bouffon, le sac devient le symbole du souverain. Désormais, il le maltraite afin de le défier (*Examinant le sac étendu à terre ; A V, sc. 2 / Triboulet, seul, l'oeil fixé sur le sac / Tâtant le sac / Se dressant et mettant le pied sur le sac ; A V, sc. 3 / Se penchant avec rage sur le cadavre / Se penchant de plus en plus sur le sac / Il frappe le cadavre ; A V, sc. 3).* Le

spectateur qui sait que Blanche est dans le sac, s'inquiète sur son sort surtout lorsque son père s'apprête à le jeter à l'eau (*Il prend le sac par un bout et le traîne au bord de l'eau (...) C'est le moment où Triboulet se dispose à pousser le sac dans la Seine ; A V, sc. 3*). Entendant le chant du roi dans l'éloignement, il se précipite avec des yeux pleins de trouble sur le sac pour le lacérer et vérifier son contenu (*Il déchire du haut en bas avec son poignard, et y regarde avec anxiété ; A V, sc. 3*). La focalisation sur le sac nourrit le suspense et maintient l'attention du public et par la suite, le sac semble éliminer tous les autres composants spatiaux.

On trouve cette limitation de la scène, une nouvelle fois, dans *La Grand'Mère*. En effet, depuis son entrée La Margrave fixe la maison où son fils loge et l'examine dans les moindres détails. Ses commentaires nous informent sur sa situation précaire puisqu'il a quitté le luxe pour vivre avec sa bien-aimée. Elle orchestre ses propos en parlant de la maison avec des termes appartenant au champ lexical de la misère. De plus, pour établir implicitement une comparaison entre la situation actuelle et la situation passée du Duc Charles, elle jette alternativement ses regards sur la modeste maison et sur le palais comme le soulignent bien ces didascalies : (*La Margrave, la canne à la main, examinant la maison : « La cahute est misérable et basse / Elle regarde la maison / Examinant la maison / Regardant la maison / Regardant par les fenêtres ouvertes l'intérieur de la maison / Regardant la maison / Elle aperçoit les livres et se met à les feuilleter / Regardant le château ; sc. 2*). Ses regards et ses réflexions délimitent la perception scénique du spectateur. Toute l'attention de ce dernier est canalisée sur la maison puis sur le château.

Contrairement à sa fonction réductrice de l'espace, le regard des protagonistes permet aussi son extension et sa continuité fictionnelle. Le roi, dans *Torquemada*, en parlant avec le prieur, aperçoit Doña Rose puis Don Sanche. Concentré sur l'extérieur de la scène, il incite l'imagination du spectateur à concevoir la continuité spatiale de l'espace scénique et l'informe qu'il y a une action qui se déroule dans ce qu'on appelle le hors scène (*Le roi, haut, et regardant dans le jardin du cloître / Il regarde dans la profondeur du jardin ; P I, A I, sc. 2*).

Le Marquis regarde à son tour du même côté et signale au roi que ces deux jeunes personnes s'aiment probablement (*Le Marquis, désignant hors du théâtre les deux personnes qu'a aperçues le roi* ; P I, A I, sc. 2). Le prieur regarde aussi du même côté en procurant au roi toutes les informations qui concernent les deux amoureux (*Le Prieur, regardant aussi du même côté* ; P I, A I, sc. 2). Le souverain ne les quitte plus des yeux surtout quand il apprend qu'en réalité ils sont prince et princesse (*Au prieur, et l'oeil toujours fixé sur le dehors / Regardant au dehors* ; P I, A I, sc. 2). Il décide alors d'aller épier de près les deux jeunes gens, ce qui donne l'occasion au marquis de dissiper ses soupçons sur l'identité de Don Sanche. Il regarde au dehors pour s'assurer qu'il est seul avec le prieur et lui pose des questions en rapport avec le jeune homme (*Regardant au dehors, pendant que le prieur marmotte des prières* ; P I, A I, sc. 2). Ils se taisent quand ils aperçoivent de l'autre côté de la scène le retour du roi. Les jeux scéniques renforcent cette idée de deux espaces communicants. Ainsi, tous les personnages par l'itinéraire de leurs regards font croire au spectateur que l'espace scénique est illimité et qu'en dehors de l'action sur scène il existe un autre espace, un hors scène, d'importance égale voire supérieure.

Dans cette même perspective, les invités en se penchant hors de la fenêtre, lors du bal, pour voir la Esméralda danser, donnent au spectateur l'impression que l'espace se prolonge au point qu'il peut même contenir la place de la ville (*La Esméralda*, A II, sc. 3). De ce fait, les regards des protagonistes ainsi que l'écriture scénique exhortent le public à la fois à penser au prolongement de l'espace et à imaginer l'action qui se déroule en parallèle dans le présumé jardin qui, en constituant un hors scène, intensifie l'illusion théâtrale. Assurant la communication entre le dehors et le dedans, la fenêtre favorise la perception du spectateur de l'espace extra-scénique comme intra fictionnel dans la mesure où il provoque des réactions sur la scène.

Le hors scène échappe à la vue des spectateurs : il est le territoire de l'imaginaire. Mais, le regard du comédien les informe que l'action prend fictivement place dans cet espace invisible et entraîne leur regard sur les bordures

de la scène tout en étant bien dedans physiquement. Celui-ci transforme alors l'espace scénique, l'étend et le diffracte à l'infini. La scène s'ouvre alors à une indétermination spatiale du lieu. Cette représentation hugolienne constitue une véritable rupture avec le théâtre classique puisqu'elle nous fait comprendre que l'espace scénique est hors champ, qu'il ne peut pas être défini par une délimitation. En effet, la tragédie offre une forme fermée dans laquelle évolue le personnage. Ce dernier est conduit par le récit tragique (le mythos) vers une fin qui organise tout le drame. Toute la pièce est conçue à partir de la fin selon une logique destinale. Le drame hugolien offre une construction dramatique différente, une forme qui se veut ouverte. Le poète, grâce au jeu des protagonistes, et par l'entremise du langage visuel, crée des ouvertures dans la forme fermée étant donné que l'intrigue n'évolue plus vers une fin connue d'avance.

En revanche, le rôle du regard ne se résume pas à l'extension ou à la restriction de l'espace puisqu'il permet aussi au public de découvrir l'espace scénique ainsi que tous ses composants. Le mouvement du regard d'un acteur se transforme en un accompagnateur qui assiste le public dans la découverte de la scène théâtrale.

Dans toutes les pièces de théâtre de Hugo, les didascalies orientent le comportement de tous les acteurs et expriment toutes les nuances des pensées ou des sentiments des personnages qu'ils interprètent. De ce fait, notre dramaturge, dont l'écriture est une première mise en scène, attribue de l'importance même aux petits détails, comme celui du regard, afin d'assurer le relais entre le texte et la représentation, entre la parole et le jeu scénique des comédiens. Le regard d'un acteur peut influencer notre perception de la scène. Ses coups d'oeil accompagnent le spectateur pour lui faire découvrir l'espace scénique et l'introduire dans l'univers fictionnel pour mieux appréhender l'intrigue hugolienne. Le poète adopte une perspective qui « *tend à nier la multiplicité des sujets observateurs, à fixer le regard en un point unique, et aussi à nier la diversité des aspects du monde*

*observé.*¹⁶ » Le regard du comédien et celui du spectateur peuvent être différents. L'unicité du point de vue, découvrant l'espace représenté, les combine pour assurer l'intégration scénique du regard du créateur.

L'entrée en scène de Don César permet au public de découvrir en détail la maison qu'occupe Ruy Blas. Ne sachant pas où il est entré, il commence par examiner minutieusement le lieu en réalisant un superbe jeu scénique : (*se regardant dans une petite glace de Venise posée sur le grand coffre à tiroirs sculptés / Il ôte son manteau et mire dans la glace son pourpoint de satin rose usé / Il aperçoit la petite porte à droite, l'ouvre, s'introduit vivement dans le cabinet / Il va à la porte du fond, l'entr'ouvre, et regarde au dehors ; Ruy Blas, A IV, sc. 2. Il se sert de tous les objets qu'il voit : manteau, botte, nourriture, vin, verre, couvert (Il examine le manteau et le compare au sien / Il aperçoit dans un coin une magnifique paire de bottines à canons de dentelles / Examinant les flacons l'un après l'autre / il va au buffet et en rapporte un verre et un couvert qu'il pose sur la table ; A IV, sc. 2).* Ses déplacements sur scène ainsi que ses commentaires donnent au public beaucoup d'informations sur cet endroit. Don César lui apprend que ce logis est somptueux mais fermé comme une prison ce qui met en valeur le guet-apens préparé par Don Salluste pour punir la reine (*Don Carlos : « Maison mystérieuse et propre aux tragédies. / Portes closes, volets barrés, un vrai cachot. / Dans ce charmant logis on entre par en haut... Merveille des merveilles ! / Cabinet sans issue où tout est clos aussi ! A IV, sc. 2).* L'entrée de ce comédien dans cette maison est capitale puisque les renseignements transmis aux spectateurs captent leur attention et nourrissent cette ambiance de mystère. En plaçant Don César sous les yeux du public, Hugo impose à ce dernier de considérer l'espace scénique selon sa propre conception pour valoriser l'action qui se déroulera dans cet endroit. Aïrolo aussi dirige le regard du spectateur grâce au sien.

¹⁶ Fontanille, Jacques, *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette, 1989, p. 68.

Dès le début du drame, il semble contrôler tout ce qui se passe autour de lui en surveillant inlassablement tous les autres protagonistes. Il suit attentivement et commente de sa cachette toutes les discussions qui se passent sur scène : celle du roi et le flûtiste lauréat Mess Tityrus ainsi que celle de lady Janet et lord Slada. Les apartés de ce personnage fournissent aux spectateurs toutes les informations qui concernent le lieu et les assistants. Il énumère les éléments du décor et les personnages qui se trouvent près de la chapelle comme s'il voulait expliquer aux spectateurs l'ambiance périlleuse dans laquelle évoluent les personnages ainsi que les rapports qui les unissent (*Montrant les verdure à terre et sur les murailles : « (...) Je vous dénonce, moi, cette flore endiablée » / Leur désignant les plantes çà et là : « Lycoperdon. Bolet, qui vous glace le sang. Ce légume, qui semble un navet innocent, / C'est le tussilago, qu'on nomme aussi pied-d'âne ; C'est fort bon pour la toux, mais on en meurt » ; Mangeront-ils ?, A I, sc. 5*). Grâce à son regard, il devient le maître de la situation et maîtrise la scène et l'intrigue. Ses apartés, les répliques ainsi que sa manière d'être (laquelle devrait traduire un jeu scénique riche et varié pour le comédien qui tiendrait le rôle) semblent le transformer en un intermédiaire permettant la superposition des regards du dramaturge et de son public. Aïrolo dirige celui-ci pour qu'il observe la scène selon son propre regard qui est celui de Hugo.

II. 2 La dimension esthétique romantique du théâtre chez Hugo.

L'une des grandes affaires du théâtre romantique a été de se démarquer du « Grand siècle » du théâtre français et de tenter d'inventer un nouveau théâtre qui soit non seulement destiné au peuple, mais aussi capable de représenter toutes sortes de figures scéniques. C'est donc notamment pour cette raison que les Romantiques se tourneront vers un modèle dramaturgique multiforme, libre et éclaté. Les conflits intérieurs, psychologiques et métaphysiques communs aux classiques français et aux élisabéthains se voient ainsi représentés à nouveau sur les scènes françaises dans les années 1820-1830, mais d'une façon radicalement neuve, adaptée à une figure réceptrice nouvelle imaginée par les théoriciens et auteurs du drame romantique : celle du spectateur R citoyen. Hugo associe alors dans l'intrigue principale le drame de la vie au drame de la conscience.

Les romantiques veulent, en effet, un théâtre où la poésie s'associe à la vie sociale pour mieux la refléter. C'est ainsi que l'on assiste à la naissance du drame romantique qui se veut un théâtre libre, théâtre de la liberté : dans ce théâtre tout le monde a le droit de parler et de s'exprimer. Les romantiques pensent ainsi que la scène doit refléter tout ce qui existe dans le monde, dans la vie, dans l'Histoire et même dans l'homme. Dans ce sens, notre poète préconise une poésie qui relate le réel. Cependant, sa conception artistique du monde repose sur l'antithèse. Cette dernière est destinée à véhiculer sa conception dichotomique du monde, fondée sur des oppositions de type philosophique (le vrai et le faux), moral (le bien et le mal), et religieux (le péché et la grâce). En effet, Hugo montre dans la préface de *Cromwell* que la nature humaine est double, ce qui le pousse à trouver une nouvelle forme esthétique capable de mieux la figurer.

La dialectique du grotesque et du sublime semble répondre à sa conception du monde. Pour lui, le drame est par définition dualiste puisqu'il favorise la concomitance des contraires et la représentation de l'alliance des natures antagonistes. Pour le poète, la création artistique nécessite la cohabitation du beau et du laid par le grotesque, qui est : « *comme objectif auprès du sublime, comme*

moyen de contraste, (...), la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.
¹⁷»

Cette féconde union de ces deux entités antagonistes : le grotesque et le sublime, offre une source intarissable aux créateurs pour atteindre le beau. En effet, « *il semble (...) que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau, avec une perception plus fraîche et plus excitée.* »¹⁸

Dès lors, l'antithèse devient un élément indispensable dans la création de ses personnages, de l'intrigue ainsi que de la représentation avec tous ses composants. Son drame et ses personnages se transforment en un ensemble de signes à comprendre. Ainsi, Victor Hugo essaye de faire de la scène un véritable syncrétisme de tous les langages symboliques qui constituent sa pièce pour que la perception du spectateur du monde se superpose à sa vision du monde.

Le théâtre de Hugo n'est pas uniquement fondé sur la dialectique de l'antithèse puisque le poète veut que son art soit didactique. La représentation doit être l'illustration de ce que le dramaturge veut dire en résumant ses conceptions philosophiques, sociales, morales et politiques. Le théâtre hugolien est un théâtre binaire, formateur et réformateur. Hugo pense que pour que le drame soit complet, il doit à la fois plaire et enseigner. Aussi, le poète invite-t-il les spectateurs à décrypter les signes émis « *Laissez-vous charmer par le drame mais que la leçon soit dedans.* »¹⁷³ Son théâtre vise à amuser, à persuader et à éduquer ; il représente la réalité à laquelle Hugo impose une schématisation favorisant sa cohérence. Pour arriver à ses fins, il préconise un langage propre qui expose des problèmes particuliers. Ce langage n'est pas seulement celui des mots, mais aussi celui du geste et des autres signes visuels (costumes, décors, éclairage, mouvements, personnages, etc.). De même, plus en amont, le poète accorde une grande

¹⁷ Victor Hugo, préface de *Cromwell*, *oeuvres complètes* : critique, présenté par Jean-Pierre Reynaud, Paris, Robert Laffont, S. A, 1985, p. 11.

¹⁸ Victor Hugo, « préface » *d'Angelo, tyran de Padoue*, Paris, Garnier Flammarion, 1979, p. 283.

importance à la dimension synesthésique dont chaque composante scénique est porteuse. Son théâtre s'adresse aux sens pour éveiller l'imagination de spectateur.

Ainsi, l'univers perceptif qui s'offre à lui se transforme en un espace figuratif construit sur le socle de catégories sémiotiques telles que la modalité, l'actantialité, la narrativité, l'esthésie et la synesthésie, l'événement émotionnel, etc. Nous accorderons une partie de l'analyse à cette problématique pour mettre progressivement en évidence la poétique du syncrétisme que met en oeuvre Hugo et la position particulière du regard dans un tel syncrétisme sensoriel.

Pour assurer la fonction didactique de son théâtre, le poète compose des personnages particuliers pour mener le débat politique et philosophique en associant un langage engagé à celui de la caricature. Le langage de ce théâtre s'adresse à la collectivité dans le but de provoquer une prise de conscience de nature critique et politique comme le veut ce dramaturge « engagé », s'il est permis d'employer, par anticipation, cette notion critique.

De ce fait, le spectacle chez Hugo doit provoquer l'émotion et la réflexion chez les spectateurs. Multiples sont ses finalités : transmettre des valeurs morales, sociales et politiques, divertir, détourner du réel ; provoquer des réactions ; dénoncer pour faire agir ou, à l'inverse, pour désagréger une société sidérée ; rendre passifs des auditeurs pour qu'ils vivent par procuration ce qu'on leur donne à voir, ou donner à ceux qu'on ne voit pas dans la société (le peuple exclu de la vie politique) la possibilité d'être visibles, audibles et d'avoir une importance qu'on leur refuse. Pour réussir à rendre ces diverses axiologies perceptibles par le spectateur, le poète transforme son spectacle en un vaste champ de significations et ses personnages en représentants de ses conceptions.

Le héros hugolien est complexe car il est à la fois un être à double nature. Il est l'incarnation du bien et du mal. Il est le porte-parole du poète et celui du peuple, d'où l'ambiguïté de sa représentation. Il est le support de toutes les conceptions qu'il désire transmettre au public. Le poète confère alors à ce héros une dimension symbolique qui lui permet de démultiplier les significations. Hugo cherche à travers ses personnages à mobiliser le peuple afin qu'il cherche sa propre

réalisation dans la société. Il essaie de rétablir l'unité d'un être double, déchiré par ses contradictions intérieures et broyé injustement par les contraintes de la vie, de la société et de la fatalité historique. Le poète s'efforce, par le biais de ses pièces de théâtre, de présenter ses protagonistes comme des sujets fracturés incapables de trouver leur unité.

Victor Hugo les peint sous le signe de l'antithèse. Cette théorie fait de ses héros des « monstres » doués d'une profondeur qui tient à la dualité de leur nature et qui donne de l'ampleur à leur désir d'étancher leur soif de liberté et de satisfaire leur souhait d'exister comme une identité dans ce monde. Ils ont un double aspect puisqu'ils incarnent deux extrémités antagonistes. L'antithèse se manifeste par l'association de la grandeur morale et de la disgrâce sociale. Cette alliance est indispensable puisque grâce à la complexité de leur nature, ils peuvent figurer le peuple dans toute sa complexité et ses contradictions. En outre, notre dramaturge associe dans la quête identitaire de l'unité et de la liberté individuelle celle de tous les plébéiens. Ainsi, leurs destins s'entremêlent puisque les héros, en acquérant leur liberté individuelle, réalisent celle de tout le peuple. En effet, le héros homme du peuple en faisant miroiter devant le spectateur peuple une critique de la société le pousse à s'insurger contre l'injustice afin d'améliorer sa condition. Il est un « *individu solitaire et orgueilleux, qui sacrifiait son existence, non plus aux exploits militaires, mais à la défense de nobles idéaux ; esprit rebelle qui se dressait contre les conformismes d'une société indifférente aux émois de l'âme, poète habité par la mélancolie et le mal de vivre*¹⁹. »

Ainsi, ces drames constituent à la fois le moi avec sa double nature, le siècle et le peuple. Cette trinité les rend difficiles à comprendre et brouille la perception du message par le public. Dès lors, le poète doit choisir la meilleure façon de transmettre ces conceptions par le biais de la mise en scène. Le spectateur tout au long de la représentation reçoit des signifiants qu'il va commenter avec une grande

¹⁹ Ilaria Ciseri, *Le Romantisme 1780 - 1860 : la naissance d'une nouvelle sensibilité*, Paris, Gründ, 2004, p. 18.

liberté. Aussi, la décomposition des messages véhiculés ne nécessite-t-elle pas l'utilisation d'un code commun afin que tout le public ait la même interprétation. Son protagoniste devient alors un ensemble de signifiants, d'indices et de repères dont les signifiés sont à saisir par le public. En revanche, chaque spectateur a une interprétation personnelle et un commentaire propre de la représentation théâtrale. Cette idée est traitée dès la préface de son drame. Hugo précise que :

« Ce drame, comme toutes les choses du monde, a beaucoup d'autres aspects et peut être envisagé de beaucoup d'autres manières. On peut prendre plusieurs vues d'une idée comme d'une montagne. Cela dépend du lieu où l'on se place.²⁰ »

Chacun des protagonistes du théâtre hugolien porte une idée et ce sont ses gestes, ses tirades, son jeu scénique et principalement son discours qui dégagent les messages du dramaturge. En effet, le personnage en action dispose de son langage qui n'est pas ordinaire pour accéder au public. De ce fait, l'écrivain impose une nouvelle forme à la parole de son héros qui doit se prêter à la mise en scène. Pour que sa poésie puisse traduire au mieux la réalité de l'Homme, du peuple et de la société, elle doit se fonder sur l'harmonie des contradictions. Ainsi, Hugo a élaboré un nouveau vers qui a donné une nouvelle forme au drame romantique. Il préconise un vers libéré de toutes les règles classiques qui entravent l'épanouissement du génie créateur. Dans ce sens, Hugo précise que :

« Le vers au théâtre doit être dépouillé de tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui, pour tout transmettre au spectateur. »

Entre autres, le poète cherche à créer un art qui s'adresse à tous, qui touche le peuple. Hugo prône un théâtre qui peut unir le peuple et les bourgeois pour que sa pensée puisse traverser les différents esprits. Dès lors, il opte pour une poésie favorisant le mélange du trivial et du noble, du sentiment et de l'action, du

²⁰ Hugo, Préface de *Cromwell*, préface et commentaire de Souriau Maurice, Genève, édition Slatkine Reprint, 1973, p. 283.

divertissement et de la réflexion. La parole romantique hugolienne se revendique comme parole incluant le grotesque, évoquant l'anormal et le bouffon, prenant un caractère double. Elle réclame l'exigence de la parole populaire. Elle met la parole des puissants dans la bouche du peuple, elle fait parler les contradictions et refuse de laisser le champ libre à la parole conformiste. Elle admet la fusion de la familiarité et de la noblesse dans le langage et l'esprit d'un seul personnage afin de mettre en lumière sa double nature. L'emploi d'un registre de vocabulaire hétérogène explique la dualité des héros et leur appartenance à deux mondes antagonistes ; celui des plébéiens et celui des nobles (Ruy Blas commence son discours politique par « Bon appétit », une apostrophe qui vaut tant par son sémantisme que par sa consistance rhétorique (anti-phrase) et qui n'est pas forcément du lexique des nobles. Dans le même discours, il qualifie l'Espagne d'un « égout où vient l'impureté » ; A III, sc. 2, alors qu'il devient le maître de l'éloquence élaborée quand il parle aux ministres « *Soyez flétris, devant votre pays qui tombe, Fossoyeurs qui venez le voler dans sa tombe !* » ; A III, sc. 2).

Cependant, son protagoniste a plus qu'une valeur symbolique : *Ruy Blas* représente une réalité historique, une action morale et une forme de l'art. Il est l'incarnation du peuple sous l'ancien régime, le génie et la passion comprimés par les contraintes sociales et la tragédie de l'homme déchiré à l'intérieur et écrasé par la fatalité historique. Ainsi, son discours devient compliqué et le texte théâtral trop opaque pour figurer un référent, étant donné qu'il est parlé par une personne à multiples valeurs symboliques. Ses propos ne contiennent plus un seul message mais plusieurs qui seront émis successivement devant le public. Pour que son message soit perçu par tous les spectateurs, Hugo s'intéresse de près à la mise en scène. Afin que cette dernière soit une reproduction du regard qu'il porte sur la société, le poète recourt au syncrétisme des langages symboliques constituant la représentation. Pour réaliser cet objectif, il réfléchit au spectacle au moment où il écrit et fournit aux décorateurs, pour les lieux scéniques qu'il choisit, des indications nombreuses et précises : les didascalies. Il veut que la représentation soit la plus proche de sa conception du monde. En conséquence, la mise en scène

occupe la première place puisqu'elle est l'interprétation scénique du texte théâtral par le biais du décor, de l'éclairage et surtout du jeu des acteurs. Subséquemment, plus elle est fidèle au texte et plus les codes scéniques ont des effets saisissants, plus la transmission du message dont ils sont chargés est facilement perceptible par l'auditoire. En effet, le poète veut qu'à la fin du spectacle, les spectateurs soient fascinés, ce qui explique le grand intérêt qu'il accorde à la conception des personnages, à la performance d'acteur, au choix du décor et au comique de situation.

La mise en scène est l'art de placer sur la scène l'action et les personnages créés par le dramaturge. Elle met en oeuvre tous les agencements associés à l'intrigue, aux événements se déroulant sur scène, aux déplacements des acteurs, aux objets et accessoires scéniques, à l'éclairage, etc. afin de véhiculer une attitude émotionnelle vers l'auditoire. S'intéressant à tous les détails même les plus petits, elle assure le jeu des comédiens et le synchronisme de la réalisation. Or, la notion de la mise en scène est récente, elle ne fait son apparition au théâtre qu'à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.²¹

En effet, les interprètes jouaient leur rôle selon des conventions préexistantes. Chaque artiste composait individuellement son personnage, il élaborait ses mouvements qui étaient restreints, ses gestes et sa déclamation. Cependant, l'idée de présenter un spectacle fondé sur l'harmonie du jeu des comédiens, du choix des costumes et des décors, a incité les auteurs dramatiques et les directeurs de théâtre à élaborer des mises en scène. Nous pouvons alors définir cette dernière comme l'agencement de faits en concordance avant leur réalisation visible. Hugo tentait de faire de la mise en scène un regard qui s'incarne dans la pièce de théâtre et qui modifie le réel. Le poète pense qu'elle doit exposer son regard propre sur le monde et représenter la société, objectifs réalisables avec la maîtrise des techniques théâtrales.

²¹ Pavis Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, PUF, *op.cit.*, p. 210.

Comme le spectacle établit un rapport de réflexion avec la réalité sociale, Hugo tente de nous exposer les caractéristiques de celle-ci. Il essaye de tout nous faire voir, ce qui est réalisable si on place sur la scène tous les faits sur le même plan : un événement crucial de l'Histoire ; une période intense qui influence une génération, comme des futilités journalières. Tout semble ainsi ajusté, schématisé par la mise en scène. Nombreuses sont les finalités de la représentation hugolienne à savoir, plaire et instruire son public. Dès lors, il essaye de l'impressionner pour qu'il se concentre sur ce que le dramaturge lui donne à voir. Pour surprendre le public et reproduire exactement sur la scène sa propre conception du drame, Victor Hugo s'intéresse de près à la mise en scène et à tout ce qui s'y rattache tels que le choix des acteurs, leurs directions, les répétitions, etc. afin de rapprocher son imagination de sa propre réalisation. Dans ce sens, il écrit à V. Pavie, le 25 février 1831 :

« Je n'ai jamais songé à diriger un théâtre, mais à en avoir un. Je ne veux pas être directeur d'une troupe, mais propriétaire d'une exploitation, maître d'un atelier où l'art se cisèlerait en grand, ayant tout sous moi et loin de moi, l'argile à mon gré, fondre et refondre la cire, et pour cela, il faut que l'argile et la cire soient à moi. »²²

Dès lors, il parsème son texte théâtral de didascalies dont les significations contribuent au déroulement des événements. Elles décrivent les apartés, le décor, le jeu des acteurs et la composition scénique. En effet, la conception du dramaturge est matérialisée par l'interprétation du metteur en scène et ses indications, séparées du texte théâtral, comprennent les détails de cette mise en scène : la composition de la scène, la nature et les caractéristiques de chaque personnage, le jeu des comédiens dans l'espace scénique, etc. En orchestrant son texte à l'aide d'instructions directives liées à la représentation, le poète désire réaliser toutes les créations virtuelles de son drame dans le monde concret et visuel de la scène. Ce

²² Hugo, *Correspondances*, Paris, Edition de l'imprimerie Nationale, Ollendorff, 1947, I, p. 487.

qui nous amène à poser la question de l'articulation, de la syntaxe des langages visuel, textuel et verbal dans le spectacle en tant qu'un art des sens ?

Le texte théâtral hugolien est une composante importante du spectacle, il nous fait rebondir visuellement sur les mots. Sa lecture suscite des images. La mise en scène résulte du désir de la prolonger, de mettre en scène sa propre conception pour la partager avec le public. La conceptualisation est alors le fruit d'une énonciation exprimée, écrite, raisonnée créant des images scéniques. Le poète nous montre que le verbe demeure un instrument décisif qui permet de perfectionner et de mettre en forme la pensée et d'élaborer le langage visuel. Par ailleurs, Hugo veut diriger le travail des acteurs dans la logique de l'intrigue. Il assiste même aux répétitions non seulement pour observer et critiquer, mais aussi pour explorer de nouvelles pistes de direction et de réalisation de sa pièce de théâtre.

Le poète recourt à ces techniques théâtrales, qui sont au service du paraître, pour faciliter la représentation de son oeuvre théâtrale et s'assurer la compréhension du spectacle et du jeu des acteurs par le public. Elles permettent au dramaturge d'élaborer une sorte de mimésis plutôt qu'une simple imitation du réel, en d'autres termes de théâtraliser la réalité. Le spectateur se trouve face à un spectacle expressif et animé. Les dialogues assurent à leur tour la transformation des personnages. Ils les rendent vivants et permettent leurs développements tout au long de l'évolution de l'intrigue. Le savoir-faire du poète réside ainsi dans sa capacité à exposer les conceptions essentielles de son oeuvre dans un cadre harmonieux et captivant de la représentation. Rappelons que le théâtre vient du mot grec *theatron* qui signifie « *l'endroit d'où l'on voit le spectacle* »¹⁸⁰ (de *theomai* : je regarde). Désormais, ce genre littéraire cherche à faire représenter sur la scène un texte dialogué et joué par des acteurs, d'où l'intérêt qu'accorde Hugo au choix de ces derniers.

La pièce de théâtre prend une autre dimension quand elle est présentée devant un public.

II. 3 Le spectacle est un ensemble de langages symboliques.

La complexité du message du dramaturge R complexité inhérente à toute fiction qui se donne toujours comme un puzzle à recomposer R, ainsi que celle de son héros, rendent la compréhension de ce message un peu complexe car chaque spectateur a une interprétation personnelle de la représentation théâtrale. Le spectacle, on l'a déjà observé, est un échange de motivations entre celui qui le compose et celui qui le regarde. Il assure la transmission de conceptions d'une manière permettant de donner à voir un objet ou un héros à un spectateur qui doit les décoder. En effet, la poétique hugolienne est symbolique. Elle renferme une signification cachée plaçant le public dans la position de l'herméneute et fait de la représentation une enquête. Les significations à différents niveaux composant le spectacle le transforment en un ensemble de langages symboliques renvoyant à une réalité imperceptible et permettant de l'exprimer.

Hugo recourt au symbole car il ne se fige pas. Son sens intemporel et universel dans l'imagination humaine peut être varié selon l'époque et selon les circonstances. En proposant au public un message complexe, le langage symbolique tend aussi à renforcer l'enjeu sémantique que constitue la compréhension du spectacle et à pousser le spectateur à dépasser le sens visible au profit de celui de l'invisible. C'est une des différences que postulait Goethe entre le symbole et l'allégorie. En effet, « *l'allégorie est transparente alors que le symbole est opaque ; elle s'abolit dans sa fonction, qui est de signifier le sens figuré, alors que le symbole conserve toujours une existence propre et indépendante ; le symbole produit un effet, et à travers lui une signification, tandis que l'allégorie n'a qu'un sens conventionnel et appris ; le symbole, enfin, est produit inconsciemment, il peut n'être compris qu'à retardement et provoque un travail d'interprétation infini.* ²³ »

²³ Todorov Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 235 - 259.

En d'autres termes, le symbole est une représentation visible choisie conventionnellement pour représenter une idée ou une conception abstraite. En revanche, l'allégorie est une opération rationnelle ; c'est la figuration de ce qui peut être déjà connu d'une autre manière. Le symbole dépasse l'évidence rationnelle pour atteindre un autre niveau de conscience plus profond. Il est un moyen d'appréhender les représentations et les objets d'une manière muable.

Envisagé à un haut niveau de généralité, le symbole a pour source l'Idée infinie. Goethe, dans sa conception de ce concept, participe au mouvement romantique, dans le sens où il l'associe à cette idée de l'infini, de l'absolu. Ce dernier se comprend grâce à une opération mentale visant le sens caché, afin d'en reconnaître les divers contextes de signification et d'établir le rapport associant le sens avec les facteurs socioculturels. Pour le récepteur, le symbole est un acte de connaissance réalisé dans une situation bien définie, par le percevant à propos de l'objet de la perception. Grâce aux sens assurant la représentation mentale de nos perceptions, le corps est le seul moyen d'intégration agencée dans le monde. Dans un milieu symbolique et social, il devient un agent déterminant du savoir. Dans ce sens, les objets et les fonctions cognitifs existent en tant que produits par des sujets en situation évolutive d'interdépendance sociales et régents par des motivations individuelles, des acquisitions personnelles et des changements situationnels. Entre le symbole et son interprétation, il y a toute la consistance d'un sujet de décodage et de l'agissement, ce qui explique la diversité des significations et des interprétations.

La représentation hugolienne, cet ensemble de langages symboliques porteurs de sens, se valorise alors grâce aux capacités de compréhension du public. Le symbole offre la possibilité de découvrir, de penser une évocation, de voir, de s'approprier et de se distancer d'un objet qui nous parle. Il est une forme imagée de l'expression assurant la communication, sur le plan de la perception inventive ou intellectuelle. Au-delà de la signification conventionnelle, le symbole relève de l'interprétation subjective. En tant que système cognitif de représentation, il devient un langage assurant la communication et le partage du savoir entre émetteur et

récepteur. Le spectacle hugolien est favorable au développement de l'imaginaire, il représente un lieu où le créateur rétablit une symbolique qu'il appartient au spectateur de décrypter. Le symbole fait appel à l'imagination ; cette puissance dynamique qui déforme les données fournies par la perception, ce qui explique son aspect polysémique. L'imagination est alors une accession au symbolique, une condition primordiale de l'acquisition commune du langage et de la pensée représentative.

Grâce à la faculté d'expressivité, l'homme peut accomplir un acte de langage pour agir sur ses interlocuteurs par ses mots et rendre compte de son rapport au monde. Capable d'exprimer par le langage sous toutes ses formes, oral, écrit, gestuel, ses motivations, ses préoccupations et ses perceptions, il met en forme sa pensée afin de l'énoncer à autrui. Cet échange entre émetteur et récepteur engage l'interprétation du message transmis, au-delà de la compréhension de son contenu sémantique. Toutefois, cette quête de sens n'est pas immanente. La signification de l'objet de la perception dépend des conditions de l'émission et de la perception du message délivré, du contexte, du référent et surtout de l'interprétation de celui qui cherche à décrypter le sens de ce qui a été communiqué, sous quelque forme qu'il soit.

Le langage n'assure pas toujours un énoncé clair et transparent, hormis dans les sciences exactes. Certains modes d'expression manquent de clarté à savoir la métaphore, le symbole, le rêve, l'énigme etc. ce qui exige un travail d'interprétation pour appréhender le sens caché de l'énoncé. Dans le langage symbolique, celui-ci est étroitement lié à l'interprétation, car le sens ne se donne pas à voir immédiatement dans la transparence entre l'objet symbolique et sa signification. Il dépend de l'interprétation qui, avec son appareil sémantique, le consolide. L'écart entre le sens propre et le sens figuré, en dehors du code conventionnel, plonge le récepteur dans l'indétermination et multiplie les acceptions du symbole. Ce dernier est « *un moyen de signifier l'invisible par le visible et un point d'appui visible pour ramener le visible à la signification.* »

Le symbole est un sémantisme polysémique puisque ses significations sont axiologisées selon les motivations de l'émetteur et du récepteur.

Il présente une disposition à combiner, sous forme de significations codées, des contributions affectives et rationnelles. Ces éléments constitutifs de l'énoncé sont un langage en quête d'une grammaire pour assurer la validité et le sens de l'énoncé. La signification de celui-ci ne réside pas dans sa référence concrète, mais dans son emploi dans le langage qui doit respecter les règles de la grammaire qui lui sont attribuées. Ce terme, lourd de sens et d'implications, exige que soient dégagés les éléments constitutifs de ce qui fonde les régularités normées d'un langage, à savoir une morpho-syntaxe qui s'organise sur les deux plans paradigmatique et syntagmatique pour nous permettre de tenter d'expliquer comment la composition d'un énoncé dans une langue permet à tout locuteur de cette langue de comprendre son sens. En effet, le symbole en tant que langage a cette spécificité de pouvoir créer un nombre infini d'énoncés. Cela est possible grâce à ce que l'on appelle la double articulation. Celle-ci est basée sur l'axe paradigmatique et sur l'axe syntagmatique. Le premier travaille sur le lexique de l'énoncé, et le deuxième correspondant à l'ordre conventionnel du décryptage des éléments composant l'énoncé.

« Du point de vue linguistique, la syntaxe est traditionnellement considérée comme l'une des deux parties R l'autre étant la morphologie R constitutives de la grammaire : dans cette perspective, la morphologie est l'étude des unités qui composent la phrase, tandis que la syntaxe s'attache à décrire leurs relations et / ou l'établissement des règles de leur construction » ;

Doté de sens, le symbole acquiert toute sa signification grâce à son élaboration et à l'activité interprétative, avec sa saisie perceptive et sa saisie axiologique, ce qui nous semble construire la double articulation du symbole. Cette approche conceptuelle obéit à une syntaxe d'accommodation entre le symbole et sa signification qui se réalisent grâce au travail de l'imagination. Comprendre un énoncé, c'est faire appel à l'imagination pour entrer en relation avec l'objet de la perception. En d'autres termes, le contenu de la pièce n'acquiert sa valeur

symbolique que par l'existence de la « grammaire de l'être » chez l'interprète de la signification dramatique, notamment chez le spectateur. La « grammaire de l'être » est un phénomène sémiotique par lequel le spectateur au théâtre devient co-créateur de la pièce et créateur de son propre moi comme artiste, ce qu'on appelle l'entendement méthodique entre le sujet percevant et l'objet de la perception. Cette construction réciproque est fondée sur la notion de déchiffrement. « La grammaire de l'être » est une structure qui exprime le pouvoir de synthèse de l'imagination productrice et transcendente. Le moi spectateur essaie de saisir le spectacle composé de significations à différents niveaux. Il tente d'interpréter celles dégagées par les héros hugoliens, retranche et ajoute à leurs sens et devient ainsi un second créateur de la pièce. Le spectateur, au théâtre, emprunte à l'oeuvre des significations résultant de sa personnalité, de son identité, ce qui explique les différentes réactions après la représentation d'une pièce (la bataille d'*Hernani*).

À cette diversité des signes d'interprétation s'ajoute la diversité des signes dégagés par les protagonistes. Chacun des personnages du théâtre hugolien porte une idée et ce sont ses gestes, ses tirades, son jeu scénique et principalement son discours qui libèrent les messages du dramaturge. En effet, le protagoniste en action dispose de son langage qui n'est pas ordinaire pour accéder au public. De ce fait, l'écrivain impose une nouvelle forme de la parole à son héros qui doit se prêter à la mise en scène. Cependant, son personnage a plus qu'une valeur symbolique : il représente une réalité historique, une action morale et une forme de l'art ; il est l'incarnation du peuple, du génie et de la passion opprimés par les contraintes sociales et par la tragédie de l'homme, déchiré à l'intérieur, car il a une double identité et est écrasé par la fatalité historique. Ainsi, son discours devient complexe et le texte théâtral trop opaque pour représenter un référent. Ses propos ne contiennent plus un seul message mais plusieurs qui seront émis successivement R voire simultanément R lors de la représentation. On est là en mesure de souligner, au risque d'une anticipation excessive, une dimension post-pirandellienne dans la conception du personnage. Hugo, a-t-il intuitivement, avant Pirandello pris conscience de cette marge de liberté, de manoeuvre que prend le

personnage, une fois conçu, allant jusqu'à imposer, indirectement ses choix à l'auteur, dans ce dialogue latent qui s'opère entre lui et son créateur.

Par conséquent, le drame devient inaccessible à tous les publics, en particulier aux illettrés, et finit par s'autofiger. La complexité de la perception du message véhiculé par les protagonistes pousse notre dramaturge à s'intéresser de près à la mise en scène. Cette dernière, favorise, par le mariage de la parole, du jeu scénique et des composants du spectacle, la création d'une signification permettant la transmission des pensées du poète ; on peut parler ici de la *communication représentative*. La scène de théâtre devient en quelque sorte une succession d'images à analyser afin de comprendre les éléments perceptibles du message visuel pour découvrir l'invisible (dans *Ruy Blas* : la scène du fauteuil vide semble devenir la métonymie de la personne royale et de son illusoire puissance ; l'absence du roi et par corrélation la représentation de l'absence de toutes formes de pouvoir). Le texte théâtral ne peut traduire à lui seul la signification de la pièce et les autres systèmes de signes sont indispensables pour la construire. La scène devient ainsi un espace de transmission, un milieu axial entre réception et émission. Cet élément démonstratif assure l'activité dramatique à travers l'image envoyée. Celle-ci est comme un auditorium. Participative, instructive, éducatrice et directrice, son impact direct sera plus visible.

Il ne faut pas se contenter de l'effet du réel que nous renvoie l'univers théâtral, et penser à son aptitude à signifier autre chose que la seule image qu'il expose, même si elle nous paraît figurative et naturaliste. En effet, les signes théâtraux dépassent leur fonction basique de matérialiser ou d'imiter le réel. Ce qui favorise la cohérence d'un système de signes théâtraux, ce n'est pas son caractère de concordance avec le monde réel mais c'est sa spécificité en tant que système signifiant. En utilisant les signes théâtraux comme langage visuel, en les détournant de leur effet de décalque brut, Hugo confère à son théâtre un aspect symbolique. Le langage théâtral se transforme en une action physique, on peut parler de la notion de théâtralité puisque celle-ci elle assure le groupement de tous les signes mettant en jeu non seulement la parole humaine, mais la composition

scénique, la dimension gestuelle, l'éclairage, le bruitage et tous les éléments sonores, bref tous les composants du spectacle. Cette construction assure une lecture cohérente de la pièce. Tout devient signe à décrypter : les costumes, le décor, la lumière, les gestes, les mimes. Dans ce sens, Ionesco affirme :

« Tout est permis au théâtre : incarner des personnages mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. »²⁴

Ainsi, la mise en scène hugolienne repose sur l'association des éléments visuels, auditifs et dramatiques pour assurer la force du message poétique. Soucieux de la rigueur technique, de la maîtrise de l'éclairage et du mouvement, c'est-à-dire de l'ensemble des inventions visuelles, Hugo nous offre un spectacle « spectaculaire ». Il nous livre un regard poétique sur la scène où les acteurs, jouant avec l'espace, le décor, le bruitage, les accessoires, les lumières et le public, établissent des formes théâtrales novatrices et composées dans le but d'éveiller l'imagination du spectateur.

Entre autres, la scène se transforme en un espace sensible de représentation et d'interaction. L'échange entre l'espace d'action et celui de la perception s'inscrit dans une articulation entre dimension esthétique (s'intéressant au monde sensori-perceptif) et dimension esthétique. Hugo en s'adressant à tous les sens du spectateur essaye de créer un univers perceptif, figuratif de représentation pour mettre en relation directe ses sens, ses sensations et son imagination. L'activité perceptive qui se construit dans l'espace sensori-perceptif complexe est étroitement liée aux ordres sensoriels qui le décrivent, plus précisément à l'expérience sensorielle (esthétique) fondée sur la contribution et l'interférence des sens du spectateur face à un univers sensible. La synesthésie permet à l'énonciation de trouver toute son efficacité dans le cadre de la communication poly-sensorielle. On

²⁴ Ionesco, Notes et contre-Notes, coll. « Idées », p. 63, citation extraite du livre de Vernois. Paul, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 154.

peut parler ici d'un *syncrétisme sensoriel* associé au syncrétisme langagier pour favoriser la perception du spectacle. Ce ne sont plus seulement les sens qui interviennent, mais tous les modes perceptifs : modes verbal, non-verbal, visuel, spatial, gestuel, s'adressant à l'imagination du récepteur.

Hugo attache beaucoup d'importance au décor et il précise dans la quasi totalité de ses drames les particularités de son exécution matérielle. Le poète pense que le décor doit être conçu pour encadrer une action dont il devient l'indispensable témoin. En effet, il assure la conception et la mise en oeuvre de l'espace relatif à la représentation en présence du public. Il aménage l'espace et le rend actif, ce qui assure la gestion du regard du spectateur et la reproduction de multiples perceptions chez lui. En ce qui concerne la représentation, il concrétise le découpage de l'espace et du temps de l'action envisagé par la mise en scène, selon le choix dramaturgique et donne à la scène sa portée esthétique et poétique.

Le poète juge que le décor offre au théâtre un ensemble de signes et au dramaturge une série de symboles attachés à sa pensée philosophique, sociale et politique préalablement conçus. Hugo le décrit avec tant de minutie qu'il ne laisse aucune liberté au décorateur. Le décor doit prendre aux yeux du spectateur une importance immense car tous ses éléments deviennent des symboles qui incarnent l'idée autant que les éléments verbaux tels que l'intrigue, les discours des personnages, les dialogues, etc. Le poète semble recourir à cette figure R la description R pour offrir à son lecteur sa vision optique de la scène. De ce fait, « *la description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes.* » Le poète présente à son spectateur un tableau avec des couleurs variées, des contrastes et des composants symboliques.

CONCLUSION

Au terme de ce travail consacré à l'étude de la fonction du regard dans La théorie de drame du romantisme français, nous avons essayé de présenter l'importance de la pensée du poète telle qu'elle s'est exprimée sous trois aspects. En premier lieu, sa volonté de se démarquer de ses prédécesseurs et de fonder un nouveau théâtre à même de représenter sa vision du monde ; En deuxième lieu, le recours au regard comme un langage scénique non verbal et, en troisième lieu, son engagement de visionnaire qui le rend apte à inscrire le peuple dans l'Histoire, ce qui a permis à ses conceptions de susciter et d'alimenter jusqu'à nos jours un intérêt constant. De ce fait, ce dramaturge s'est intéressé aux principes fondamentaux du drame, aux techniques théâtrales favorisant une présentation fidèle à sa conception, à la réforme du langage dramatique en le libérant des règles classiques, et au rôle de l'homme du théâtre vis-à-vis de la société.

Ainsi, la dramaturgie hugolienne témoigne d'une maîtrise remarquable sur le plan technique comme sur le plan esthétique. Le plan technique est, comme nous l'avons vu, le vecteur essentiel de la sensorialité dans l'espace dramaturgique. Ce poète sait comment captiver l'attention du spectateur, lui permettre de découvrir l'espace scénique et sa codification et enfin appréhender le jeu du comédien par le biais des didascalies. L'originalité de ses drames résulte du mélange des tons et des genres, de la prédominance du regard et la domination de l'antithèse car le drame est par définition, selon Hugo, dualiste et c'est cette dualité même qui lui permet d'assurer la jonction du sublime et du grotesque et la fusion des contraires au sein d'une dimension symbolique.

Afin de comprendre la fonction du regard dans le théâtre hugolien, nous avons essayé dans un premier temps d'établir une définition générale de cette notion et par la suite de déterminer sa fonction esthétique dans le drame. Nous avons également montré comment les approches philosophiques de la perception visuelle, qu'elles soient réalistes, empiriques ou expérimentales du rapport de l'être sensible avec le monde, mettent en avant l'opposition entre la raison et les sens

comme manière d'attribuer un sens à notre environnement. La perception rationnelle, objectivée et non problématisée du monde semble influencer l'art classique qui préconise, de ce point de vue, une vision impersonnelle, ce qui explique les représentations théâtrales fondées sur l'éloquence verbale et sans grand impact émotif sur le spectateur.

L'étude de cette conception du regard-langage nous a permis de montrer le rôle qu'il a joué pour assurer l'implication du théâtre dans le social. En effet, certains types de regards comme l'irascible, le dominant ou l'anxieux peuvent exprimer la dissymétrie sociale et le rapport conflictuel qui oppose deux sphères antagonistes : celle du haut et celle du bas. Les clins d'yeux se transforment en un langage expressif révélant la nature et l'intensité des passions des personnages (sentiment contrôlé ou violent). Mais, le regard n'est pas seulement l'expression somatique des émois puisqu'il peut tracer les modifications thématiques de ces derniers. Dans le théâtre hugolien, il assure l'association des deux versants, optique et verbal, pour traduire les états émotionnels et situationnels des personnages ainsi que les rapports modaux et actantiels qui les unissent dans le but d'orienter l'évolution de l'intrigue. Ainsi, comment le regard qui joue le rôle d'un langage scénique non verbal, assure-t-il la transmission du message du dramaturge ? Comment serait-il le garant de la théâtralité de la pièce afin d'assurer la participation du spectateur au spectacle ? Les réponses à ces questions sont fournies par l'étude de la fonction esthétique du regard réalisée dans la deuxième partie.

Le regard organise l'espace scénique et communique avec l'imagination du spectateur en lui proposant de le découvrir avec ses extensions ou ses délimitations spatiales. Il dévoile la nature et l'aspect psychologique des protagonistes et attribue au texte théâtral un sens puisqu'il le place dans une situation et un espace d'action. Les multiples fonctions que le regard peut remplir le transforment en un instrument communicatif capable d'exprimer les pensées du créateur. Hugo s'intéresse alors de près à la mise en scène pour que la représentation scénique soit une reproduction fidèle du regard qu'il porte sur son époque, ce qui explique le recours

au syncrétisme des langages symboliques qui la composent car son théâtre se fonde sur le concept de voir et de faire voir.

Le poète se charge du choix des comédiens, qui forment un ensemble de significations traduisant ses pensées, de la distribution des rôles ainsi que de leur jeu scénique pour assurer la transmission du message dont ils sont les principaux supports et vecteurs. Il accorde la même attention au décor car c'est le lieu où se joue l'action mettant en relief les contraintes qui caractérisent ses protagonistes. De ce fait, l'aspect monumental et fermé du décor traduit le poids étouffant des contraintes sociales et leur défaillance intérieure qui entravent leur envol. L'espace scénique avec tous ses composants se transforme en un tableau optique syncrétisant les différents langages symboliques de la représentation.

Hugo attribue aux éléments scéniques une double signification : ornementale et symbolique pour mettre en valeur la nature dualiste de ses personnages. Il leur choisit les costumes qui traduisent au mieux leur état émotionnel et situationnel. Il sélectionne la lumière et le bruitage adéquats pour ponctuer les moments les plus importants de ses pièces de théâtre. Le poète transforme la scène et ses composants en instruments de communication pour un meilleur impact sur le spectateur. Les énoncés spatiaux sont des référents qui orientant la perception du public selon le code descriptif et des significations traduisant celle du créateur selon le code explicatif. La communication, dans le théâtre hugolien, entre la scène et le public, est assurée grâce à l'harmonie entre la signification imminente et la signification symbolique de la représentation. Comme la mise en scène imbrique différents langages scéniques interpellant toutes les facultés du spectateur, le poète se doit de produire une conception globale à même d'étoffer les enjeux et les axiologies de l'écriture dramatique.

En outre, la polysémie de la mise en scène et de ses composants crée une certaine distance entre la scène et le spectateur. Dans un spectacle expressif présentant un ensemble de signes, le public se réapproprie l'image puisque la mise en scène propose différents points d'appui pour le regard. Il ne peut pas se concentrer de manière continue sur le jeu des comédiens ou sur la composition du

spectacle. La distance créée entre la scène et le public entrave l'identification à même de conduire à la réflexion. En effet, le drame hugolien n'est pas un théâtre d'identification étant donné que le spectateur ne peut pas s'identifier aux personnages et ne peut pas être absorbé par la représentation. Tout le spectacle est un ensemble de significations, de symboles et d'oppositions. Le poète crée une présentation complexe et peint des personnages incompréhensibles sans épaisseur psychologique pour que le spectateur repousse l'identification en faveur de la méditation. En sachant que cette technique de distanciation a été ultérieurement développée par Brecht pour élaborer un théâtre épique, nous pouvons qualifier le théâtre hugolien comme étant un théâtre engagé représentant à son public une nouvelle vision du monde. Le message romantique hugolien semble s'appuyer sur une certaine perception de l'éthique. En effet, le monde ne se donne que sous la forme du sensible. Il est perçu grâce aux sens. Les perceptions sensorielles plongent physiquement l'être percevant dans un monde de significations qui mettent ses sens à rude épreuve. Nous avons montré dans les chapitres antérieurs comment le regard du poète dramatique est à la fois perception découvrant le monde et conception matérialisant la pensée de l'être percevant, qu'il est une intelligence du monde²⁵. Voir n'est pas un acte passif, il fait appel à une intentionnalité pour créer une poétique du regard capable de décrire, de raconter et de reconstruire le monde, une tâche assurée au mieux, selon Hugo, par les poètes. Celle-ci traduit les conditions de mise en discours du sujet percevant et énonçant, tel qu'il se déploie dans son environnement. L'art n'est donc pas une invention isolée ; il exprime une certaine attitude devant le monde, et par-là une posture. Il est le fruit de rencontres et d'échanges qui témoignent de l'émergence d'une vision nouvelle du monde.

Mais, le visible cache une profondeur inépuisable, ce qui explique la pluralité des visions du monde. Les modes d'inscription de la subjectivité dans des configurations sensibles, où se manifestent diverses nouvelles façons de voir,

²⁵ Erwin Panofsky évoque ce point de vue dans *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.

d'interpréter et d'exprimer révèlent les mutations éthiques et esthétiques que connaissent la société et l'Histoire. Hugo préconise un drame véhiculant une idéologie sociale et politique qui a pour rôle de désennuyer et d'enseigner le public afin de le pousser à s'insurger contre la tyrannie. Son théâtre trahit en fait l'image d'un poète visionnaire et quelque peu prophète qui doit guider le peuple en l'instruisant par le biais de ses drames et de ses protagonistes vers la vérité suprême. Les oeuvres hugoliennes défendent les droits de l'homme et soulèvent plusieurs questions sur la légitimité du pouvoir, sur l'injustice sociale, sur la fatalité historique qui montre que l'adhésion du plébéien à la sphère des grands est un rêve irréalisable. Ce qui explique le pessimisme politique hugolien traduisant un réalisme visionnaire. Le poète pense que seule la prise de conscience des espérances individuelles au sein de la collectivité peut former des hommes capables de gouverner justement, ce qui explique son projet de conciliation de toutes les entités composant la société.

Le théâtre hugolien dépasse enfin la dimension romantique pour accéder à une certaine universalité puisqu'il évoque le problème de l'impuissance de l'homme face à son destin, combat le mal et guide l'humanité vers la voie divine. Sa conception théâtrale s'est répandue pour influencer les socialistes et pour inspirer les dramaturges pour qu'ils prennent conscience de leur véritable génie dramatique. Aussi, le fond de la pensée hugolienne constitue-t-il une source inépuisable pour ceux qui ont soif de l'authenticité de la création dans le domaine du théâtre. Ses drames remportent un succès inouï lors de la création ou des représentations grâce la conception globale qu'il offre à son public et qui traduit ses engagements. La complexité des personnages, de l'intrigue et la maîtrise de l'écriture scénique par Hugo nous permettent de conclure que son théâtre est fondé sur le regard et se caractérise par la volonté de faire voir. Tous ces points ont été relevés par les critiques actuels qui mettent l'accent sur la modernité de ce théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

1. Abirached Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Ed Gallimard, 1994.
2. Albouy Pierre, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, J. Corti, 1990.
3. Aref Mahmoud, *La pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son oeuvre romanesque*, Paris, Champion, 1979.
4. Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, OEuvres Complètes, IV, Paris, Gallimard, 1964.
5. Auerbach Erich, *Mimesis*, Tel, Paris, Gallimard, 1968.
6. Barthes Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points / Essais », 2002.
7. Baudelaire, *Curiosités esthétiques : L'art romantiques et autres oeuvres critiques*, Paris, édition Garnier Frères, 1962.
8. Barrère Jean-Bertrand, *La fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1949.
9. Baudouin Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Colin, 1972.
10. Beaulieu Victor-Lévy, *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, éditions du Jour, 1973.
11. Bellesort André, *Hugo, Essai sur son oeuvre*, Paris, édition Perrin, 1930.
12. Biet Christian, Christophe Triaux, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Gallimard, 2006.
Brecht, *Ecrits sur le théâtre (TI)*, Paris, édition L'Arche éditeur, 1963 - 1972.
13. Brunet Etienne, *Le vocabulaire de Victor Hugo*, Paris, Champion - Slatkine, 1988.
14. Chahine, *La dramaturgie de Victor Hugo (1816-1843)*, Paris, éditions A.-G. Nizet, 1971.
15. De Mutigny Jean, *Victor Hugo et le spiritisme*, Paris, éditions Fernand Nathan, 1981.
16. Diderot, « *Des idées de Diderot sur le théâtre* », Morceaux choisis, introduction et notes R. Lamy, Paris, J. De Gigord, Paris, Gallimard, 1940.
17. Didi-Huberman Georges, « *Formes du fond* », *L'oeil de Victor Hugo*, Cendres / Musée D'Orsay, Paris, 2004.
18. Frantz Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIème siècle*, collection perspectives littéraires, Paris, PUF, 1998.

- 19.Friedmann, *Victor Hugo, un temps pour rire*, Paris, Librairie A-G.Nizet, 2001.
- 20.Gallèpe Thierry, *Didascalies, Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- 21.Gaudon Jean, *Victor Hugo et le théâtre, stratégie et dramaturgie*, Paris, Eurédit, Suger, 1985.
- 22.Gely Claude, *Victor Hugo poète de l'intimité*, Paris, Nizet, 1969.
- 23.Greggh Fernand, *L'oeuvre de Victor Hugo*, Paris, Flammarion, 1933.
- 24.Grosperin Jean-Philippe, *La scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- 25.Guibert Noëlle, *Le Roman d'Hernani*, Paris, Comédie-Française / Mercure de France, 1985.
- 26.Guillemain Henri, *Victor Hugo par lui-même*, Paris, Seuil, 1951.
- 27.Hovasse Jean-Marc, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, 2001.
- 28.Ludmila Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris, Editions Champion, 1998.
- 29.Massin Jean (dir), *OEuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, édition chronologique, Club français du livre, 1967-1970, t, VII.
- 30.Millet Claude, *L'esthétique romantique, une anthologie*, Paris, Presses Pocket, coll. "Agora", 1991.
- 31.Millet Claude, *Victor Hugo, la légende des siècles, études littéraires*, Paris, PUF, 1995.