

TEMPS DE L'AURORE, TEMPS DU CRÉPUSCULE

« Remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule » c'est ainsi que Hugo définit lui-même le rapport qu'entretiennent les deux pièces, qui, précise-t-il, se rejoignent par le « sens historique ». Or c'est parce qu'il se « personnifie » dans les personnages, pour reprendre une expression utilisée par Hugo un peu plus haut dans sa préface, que ce sens historique prend une dimension dramatique. La tragédie décrivait les vains espoirs d'une temporalité humaine dynamique aux prises avec une fatalité, une expérience individuelle illusoire face à un destin garanti par une transcendance; dans le drame, les hommes semblent avoir l'espoir de prendre en main leur histoire. Ce qui définit le personnage, c'est donc moins une identité psychologique que des actes, un rapport à l'événement¹. C'est pourquoi la manière dont il se construit d'un point de vue temporel est particulièrement significative². Nous verrons qu'au-delà de leur fonction d'organisation chronologique de l'histoire, les temps permettent de décliner des postures temporelles qui sont autant de perspectives sur les différentes facettes du rapport de l'homme à l'histoire.

De la fatalité tragique à la dualité dramatique

Contrairement à la tragédie classique, qui rend compte d'un destin, d'un rapport providentiel au temps dans lequel tout est déjà prévu d'avance par

1. C'est pourquoi les personnages peuvent parfois apparaître comme contradictoires. Comme l'explique Anne UBERSFELD, contrairement à Vigny ou Dumas qui construisent des personnages à l'individualité marquée, Hugo tend à effacer les marques de son identité (« La parole du moi dans le théâtre de Hugo », NAUGRETTE F. et ROSA G. [dir.], *Victor Hugo et la langue*, Bréal, 2005, p. 267).
2. Nous nous intéresserons donc moins à la manière dont un temps verbal dénote un moment, qu'à l'attitude psychologique à l'égard de cet événement que suggère son emploi. Pour une approche grammaticale de cette manière d'envisager les temps verbaux, voir DAMOURETTE J. et PICHON E., *Des mots à la pensée, essai de Grammaire de la langue française*, Paris, éd. d'Atrey, 1911-1940.

les desseins divins, le drame, dans une perspective historique³, présente des personnages qui sont responsables des conséquences de leurs actes. C'est le principe du héros « force qui va » par opposition au héros s'incarnant dans un idéal figé⁴. Loin de s'opposer de manière antithétique, ces deux postures cohabitent parfois dans le même personnage.

Fatalité tragique

« Mon palais, d'où jadis mon argent s'envola,
Appartient à cette heure au nonce Espinola » (*Ruy Blas*, I, 2).

Lorsque César s'exprime ainsi, il envisage les événements de son passé de manière purement abstraite et souligne combien ils sont révolus, coupés de sa situation présente⁵. Exprimant cet événement au passé simple, il se met dans la posture de celui qui n'a plus prise dessus. Dans une tragédie classique, cette autonomie de l'événement au passé simple lui aurait conféré une résonance fatale, tant elle est caractéristique d'une conception de l'histoire qui est garantie non par l'homme mais par une transcendance. La désinvolture apparente de son utilisation chez César est caractéristique de la distance du drame face à cette posture.

Présente à l'état résiduel, cette posture temporelle est d'autant plus caractéristique dans les drames de Hugo. Lorsque dans la scène 6 de l'acte III d'*Hernani*, don Ruy Gomez présente ses ancêtres, l'histoire familiale à laquelle il fait référence se puise sous le signe de l'honneur, auquel il ne peut échapper et pour lequel il est prêt à sacrifier son présent. Évoquant le destin familial au passé simple, il s'inscrit dans un espace temporel qui ne saurait être déterminé par sa propre actualité et que garantit une force qui le dépasse. Cette perspective est renforcée par la présence d'un présent générique soulignant le caractère atemporel des lois de l'honneur auxquelles il se soumet.

3. Au sens de l'histoire moderne telle que la pense par exemple un Michelet qui, en 1830, inscrit en tête de son *Histoire romaine* : « L'Humanité est son œuvre à elle-même. » Il reprend ici l'idée de Vico selon qui les hommes créent eux-mêmes les institutions qui organisent leur vie en commun. Ils ne font pas l'histoire à proprement parler, mais ils sont les auteurs des règles, des coutumes et des croyances qui structurent le monde civil. Ils disposent à ce titre d'une « force vive », que Michelet nomme « principe héroïque ». De manière assez proche, Hugo, dans la préface de *Marie Tudor* définit le drame comme « l'histoire que nos pères ont faite, confrontée avec l'histoire que nous faisons » (*Œuvres Complètes*, sous la direction de J. SEEBACHER et G. ROSA, Robert Laffont, coll. « Bouquins », *Théâtre I*, p. 1080).

4. Si cette opposition s'incarne ici de manière générique, elle reprend une idée plus largement philosophique qu'exprime bien Vico dans sa *Scienza nuova*, la « science nouvelle », qui est précisément science de ce qui est fait ou se fait, essentiellement distincte d'une science ancienne qui se prétend science de ce qui est.

5. Pour Damourette et Pichon, le passé simple est un « passé pur, présenté de façon purement intellectuelle », *op. cit.*, § 1808.

« Celui-ci des Silva

C'est l'aîné, c'est l'aïeul, l'ancêtre, le grand homme !
Don Silvius, qui fut trois fois consul de Rome.

Passant au portrait suivant

Voici don Galceran de Silva, l'autre Cid !
On lui garde à Toro, près de Valladolid,
Un châsse dorée où brûlent mille cierges,
Il affranchit Léon du tribut des cent vierges » (v. 1132-1138).

Quant à Hernani, de manière caractéristique, il rejoint cet espace temporel par le serment qui le relie à son ascendance aristocratique :

« Lui mort ne compte plus. Et, tout enfant, je fis
Le serment de venger mon père sur son fils » (I, 2, v. 93-94).

De manière plus originale, c'est également cette posture temporelle qu'adopte doña Sol lorsqu'elle évoque la fatalité de son attachement à Hernani :

« C'est le poignard, qu'avec l'aide de ma patronne,
Je pris au roi Carlos lorsqu'il m'offrit un trône,
Et que je refusai pour vous qui m'outragez ! » (III, 4, v. 913-914).

Par opposition, dans *Ruy Blas*, cet espace temporel est associé dans l'acte I au grotesque Salluste :

« Don Charles De Mira l'autre nuit fut volé.
On lui prit son épée à fourreau ciselé » (I, 2).

Beaucoup plus rares dans *Ruy Blas*, sont les occasions de conférer à cette posture temporelle un écho tragique en l'associant à un héros. Ce statut résiduel est symptomatique de la grandeur perdue de l'Espagne, comme en témoigne le discours de Ruy Blas, à l'acte III :

« – Voilà ! – L'Europe, hélas ! écrase du talon
Ce pays qui fut pourpre et n'est plus que haillon.
L'état s'est ruiné dans ce siècle funeste,
Et vous vous disputez à qui prendra le reste ! » (III, 2, v. 1131-1134).

Dans ces vers, le contraste entre les deux types de rapport au temps est particulièrement caractéristique. Ce que regrette Ruy Blas, c'est le clivage irrémédiable entre le passé de l'histoire officielle, sur lequel l'homme actuel semble n'avoir plus aucune prise, et le présent de la décadence. Cette perspective fait écho en négatif à celle de don Carlos dans son monologue de l'acte IV, parsemé de présents gnomiques qui inscrivent l'histoire dans une durée éternelle :

« Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que par eux et pour eux. Un suprême mystère
Vit en eux, et le ciel, dont ils ont tous les droits,

Leur fait un grand festin des peuples et des rois.
Le monde, au-dessous d'eux, s'échelonne et se groupe.
[...]
Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe.
L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
Leur raison en eux-mêmes, et sont parce qu'ils sont » (IV, 2, v. 1461-146).

Flottement dramatique

Dans la tragédie, le héros se définissait par une identité, qu'elle lui soit imposée par une histoire dont les lois le dépassent – un destin – ou qu'il la construise lui-même comme chez Corneille. Dans le drame hugolien, le héros se définit par une série de relations en perpétuelles reformulations. De ce point de vue, Hernani et Ruy Blas ne se comportent pas exactement de la même manière; Ruy Blas envisage un moment de l'histoire qui touche à son terme, tandis qu'Hernani se place à son commencement :

« DON RUY GOMEZ, *revenant et montrant Hernani.*
Qu'est-ce seigneur ?
DON CARLOS.

Il part. C'est quelqu'un de ma suite.

Ils sortent avec les valets et les flambeaux. Le duc précédant le roi une cire à la main.

SCÈNE 4

HERNANI, *seul.*

Où, de ta suite, ô roi ! De ta suite ! – j'en suis.
Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis !
Un poignard à la main, l'œil fixé sur ta trace,
Je vais ! Ma race en moi poursuit en toi ta race !
Et puis, te voilà donc mon rival ! Un instant,
Entre aimer et haïr je suis resté flottant [...]. »

La diffraction en antanaclase de la définition d'Hernani par don Carlos, en réponse à la question de don Ruy Gomez, décompose la genèse de son identité par le héros lui-même. Le passage du pronom neutre au *je*, pour désigner le héros, manifeste le devenir d'une identité ontologique en une personnalité en actes : l'important n'est pas qui je suis mais que je suive. En découle immédiatement un statut qu'il présente lui-même comme « flottant » : selon le contexte et plus particulièrement l'« instant » il peut se charger de différentes identités. C'est pourquoi, contrairement à la tragédie, *Hernani* ne propose pas de passage délibératif; le héros ne se débat pas entre les pôles qui le définissent, mais s'ouvre aux possibles d'un système de valeurs contextualisé.

Or ce contexte est avant tout temporel, comme le signalent les variations qui affectent le discours des personnages. C'est le cas d'Hernani qui, d'un vers à l'autre, peut passer d'une relation impliquée à une relation distanciée à l'événement qu'il raconte, expérimentant différentes postures temporelles :

« Le roi ! le roi ! Mon père
Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien.
[...]
Lui, mort, ne compte plus. Et tout enfant, je fis
Le serment de venger mon père sur son fils » (*Hernani*, I, 2, v. 88-94).

Le vers 93 à lui tout seul exprime bien cette tension entre les deux espaces temporels : « lui mort ne compte plus », au présent, exprime la reconnaissance du fait que le roi s'inscrit dans une relativité historique, tandis que le passé simple du serment fait à son père asservit Hernani à une fatalité qui traverse les époques.

C'est pourquoi le présent de l'instant lui convient mieux :

« Mon amour fait pencher la balance incertaine,
Et tombe tout entier du côté de ma haine.
Oui, je suis de ta suite, et c'est toi qui l'as dit !
Va, jamais courtisan de ton lever maudit,
Jamais seigneur baisant ton ombre, ou majordome
Ayant à te servir abjuré son cœur d'homme,
Jamais chiens de palais dressés à suivre un roi,
Ne seront sur tes pas plus assidus que moi ! » (*Hernani*, I, 4, v. 391-398).

Le présent du vers 392 exprime un état de fait contemporain du moment de son énonciation et qui n'est vrai qu'à ce moment. Indexé sur ce moment, l'énoncé futur est envisagé avec une certaine part d'incertitude. Force qui va, Hernani a beau répéter « jamais », il reste dans un espace temporel hypothétique.

Entre individu et collectif

C'est que l'histoire dans le drame n'existe pas en dehors du sujet historique dans lequel elle s'incarne. Dans le drame hugolien, le passé ne cesse de hanter le présent, c'est pourquoi l'expérience subjective de la temporalité entre systématiquement en tension avec sa représentation abstraite. Même un personnage comme don Ruy Gomez n'y échappe pas : « Ce n'est pas de mon temps ! – si noire trahison » s'exclame-t-il. Loin d'être universel, ce temps de l'honneur est de la loyauté lui est propre, comme le suggère le possessif. C'est pourquoi, revenant sur certains événements emblématiques de sa vie passée, il les détaille au passé composé, prolongeant l'idée d'une temporalité qui est envisagée de son point de vue. Le choix de ce passé de discours, passé

subjectif qui marque le passé vu du présent et en relation avec le présent, dit bien que la problématique historique ne peut se penser en opposition avec la temporalité de l'expérience personnelle.

Dans *Hernani*, on peut citer l'effet d'ironie amère de la répartition des différents espaces temporels dans la bouche de doña Sol :

« Seigneur ! oh ! par pitié ! – Quoi ! Vous êtes altesse !
Vous êtes roi. Duchesse, ou marquise, ou comtesse,
Vous n'avez qu'à choisir. Les femmes de la cour
Ont toujours un amour tout prêt pour votre amour ;
Mais mon proscrit, qu'a-t-il reçu du Ciel avare ? » (*Hernani*, II, 2, v. 525-529).

Deux espaces temporels s'opposent ici : celui du roi dont la situation est garantie de manière atemporelle par le « Ciel », et celui du proscrit dont on peut évaluer le présent en fonction des résultats d'une histoire personnelle. On voit bien le caractère ironique de ce passé composé dans la bouche de doña Sol, qui cherche également à réinscrire l'histoire de son amant dans le concret de leur relation, quand lui reste attaché à l'abstraction de son serment. Cette tension entre leurs postures temporelles respectives éclatera deux scènes plus loin, quand ils seront réunis : alors que doña Sol ne cesse de répéter que leur relation présente est le résultat d'un choix dont Hernani est responsable (« vous me l'aviez promis », v. 656), Hernani s'obstine dans sa posture tragique qui envisage leur amour comme une fatalité sur laquelle il ne peut rien :

« Loué soit le sort doux et propice
Qui me mit cette fleur au bord du précipice ! » (v. 666-667).

D'un point de vue dramatique, ces différentes postures conditionnent les réactions des personnages à la fin de la scène au moment où se font entendre les bruits d'épée et les cris : alors qu'Hernani, s'abandonnant à son sort, se recouche calmement en disant « rendormons-nous » (v. 701), doña Sol réagit immédiatement à l'événement en s'exclamant « Ah ! tu me l'avais bien dit ! » (v. 703).

Ce n'est qu'à l'acte suivant que le rapport se modifie. Après les reproches, le duo amoureux de la scène 4 est encadré par deux passés composés à valeur de passé de discours, « j'ai blasphémé » (v. 933) et « j'ai résisté » (v. 1035) qui font entrer Hernani dans une posture temporelle subjective. Contrairement au présent de la certitude lyrique, le passé composé résultatif souligne la possibilité d'une genèse faite de remises en question. Ce faisant, il pointe une évolution, la constitution d'un état présent qui est en même temps trace et perte de l'état passé. Contrairement au présent lyrique, le passé composé est proprement dialogique en ce qu'il garde la trace de la relation à l'autre, mais également en ce qu'il fait dialoguer plusieurs strates temporelles.

C'est que ce rapport temporel engage plus largement la dimension historique. Au moi instable de l'individu correspond la perte historique. C'est particulièrement net dans *Ruy Blas*, lorsque le héros éponyme fait le bilan actuel de la décadence espagnole (Acte III, scène 2) et de son incidence sur le peuple :

« Et vous osez ! ... – Messieurs, en vingt ans, songez-y,
Le peuple, – j'en ai fait le compte, et c'est ainsi ! –
Portant sa charge énorme et sous laquelle il ploie,
Pour vous, pour vos plaisirs, pour vos filles de joie,
Le peuple misérable, et qu'on pressure encor,
A sué quatre cent trente millions d'or ! » (v. 1091-1096).

Par opposition au présent qui dans toute la tirade s'applique à l'actualité des actions honteuses des ministres, le passé composé résultatif traduit les conséquences de cette attitude. Dans cet exemple, la référence temporelle dépend bien de la valeur contextuelle prise par le présent pour mieux traduire le rapport de cause à conséquence entre les hommes et leurs actes et la responsabilité du sujet sur son histoire :

« HERNANI, *d'une voix affaiblie*.
Oh ! Béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir, ma bouche sur ta main !

DON RUY GOMEZ.
Ils sont encore heureux ! »

Au terme de la genèse d'un moi en actes, Hernani s'investit dans les derniers instants de sa relation amoureuse tandis que don Ruy Gomez reste prisonnier de la logique fatale d'un espace temporel sans borne. Avec l'adverbe *encore*, don Ruy Gomez signale la prolongation d'un état au-delà de sa limite prévue et inscrit l'histoire d'Hernani et de doña Sol dans une temporalité ouverte.

Cette disparité de point de vue sur le temps ne concerne pas que la relation amoureuse mais également la relation à l'histoire du proscrit Hernani. On le voit dans l'échange suivant qui l'oppose à don Carlos :

« Je vous fais mettre au ban du royaume.

HERNANI.

J'y suis déjà. »

Ce qui caractérise le *déjà*, c'est qu'il manifeste le point de vue subjectif du locuteur qui n'est pas préparé à la valeur stabilisée. Il crée un effet de flou contrastif entre la valeur attendue et la valeur effective. *Déjà* marque une anticipation sur le déroulement prévu des événements et crée un effet

d'accélération. « Force qui va » Hernani est toujours en avance sur la position de ses interlocuteurs.

Attaché au repère actuel de l'énonciateur, les verbes au passé composé en disent moins finalement sur l'événement lui-même que sur celui qui le décrit. Contrairement au passé simple, le recours très fréquent au passé composé traduit bien ce qu'Anne Ubersfeld a appelé « le retour offensif ». Le passé ne cesse de hanter le présent, traduisant l'angoisse de Hugo et de ses contemporains concernant l'existence d'un sens de l'histoire.

Diversité historique

En passant de la tragédie au drame, Hugo cherche à penser un nouveau rapport historique. Au XIX^e siècle, l'histoire a cessé d'être une abstraction; c'est une expérience vécue par des sujets, au premier rang desquels, l'écrivain. Dans « l'avertissement » à ses *Lettres sur l'histoire de France*, Augustin Thierry écrit ainsi :

« Que tout homme de sens, au lieu de se payer des abstractions monarchiques ou républicaines des écrivains de l'ancien régime, recueille ses propres souvenirs, et s'en serve pour contrôler ce qu'il a lu ou entendu dire sur les événements d'autrefois, il ne tardera pas à sentir quelque chose de vivant sous la poussière des temps passés⁶. »

La rupture radicale qu'a constituée la révolution française, rendant impossible l'hypothèse d'une crise fortuite après laquelle l'histoire reprendrait son cours, implique un changement de perspective radical sur le passé. Désormais, l'art n'a plus objet l'homme éternel, mais le sujet humain dans ses rapports à une réalité socio-économique. Entérinant cette évolution, le drame se libère de l'atemporalité tragique garantie par le destin pour s'ouvrir à des temporalités qui se superposent, s'agencent ou entrent en tension.

Agencements temporels

Dans *Ruy Blas*, Hugo explicite dès la préface la multiplicité des différents espaces qui sont en jeu. D'ordre historique, ils correspondent logiquement tout d'abord à la diversité du public, à savoir les « femmes », les « penseurs » et « la foule proprement dite » :

« Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères. »

6. Augustin THIERRY, *Lettres sur l'histoire de France, pour servir d'introduction à l'étude de cette histoire*, 1827.

Mais ce qu'il y a d'intéressant, c'est que Hugo n'en conclut pas à une séparation générique. C'est que ces trois catégories correspondent avant tout à trois regards qui peuvent se combiner face à la même pièce sans qu'il y ait contradiction :

« Si l'on étudie attentivement ces trois classes de spectateurs, voici ce qu'on remarque : la foule est tellement amoureuse de l'action, qu'au besoin elle fait bon marché des caractères et des passions. Les femmes, que l'action intéresse d'ailleurs, sont si absorbées par les développements de la passion, qu'elles se préoccupent peu du dessin des caractères ; quant aux penseurs, ils ont un tel goût de voir des caractères, c'est-à-dire des hommes, vivre sur la scène, que, tout en accueillant volontiers la passion comme incident naturel dans l'œuvre dramatique, ils en viennent presque à y être importunés par l'action. »

On n'est plus dans la logique classique de la convenance, mais dans celle du plaisir :

« Tous veulent un plaisir ; mais ceux-ci, le plaisir des yeux ; celles-là, le plaisir du cœur ; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité. »

En envisageant les choses en termes de perspective sensitive, Hugo échappe à la nomenclature et à sa logique d'exclusivité. Pas de séparation hermétique entre des caractères correspondant à des genres mais des inclinaisons qui dépassent le clivage des catégories :

« Disons-le en passant, nous ne prétendons rien établir ici de rigoureux, et nous prions le lecteur d'introduire de lui-même dans notre pensée les restrictions qu'elle peut contenir. Les généralités admettent toujours les exceptions ; nous savons fort bien que la foule est une grande chose dans laquelle on trouve tout, l'instinct du beau comme le goût du médiocre, l'amour de l'idéal comme l'appétit du commun ; nous savons également que tout penseur complet doit être femme par les côtés délicats du cœur ; et nous n'ignorons pas que, grâce à cette loi mystérieuse qui lie les sexes l'un à l'autre aussi bien par l'esprit que par le corps, bien souvent dans une femme il y a un penseur. »

C'est pourquoi, dans une perspective temporelle, cela se traduit non par une stricte répartition des rôles, mais par différents modes qui traversent les personnages. Pas de véritable idiolecte temporel chez les personnages, mais des inflexions caractéristiques qui prennent leur source chez l'un et se métamorphosent chez les autres. En dehors des dialogues, on peut ainsi distinguer la forte part des présents d'action et des formes accomplies chez

l'intrigant Salluste⁷, le goût de la Reine pour les infinitifs exclamatifs⁸ ou les présents itératifs lancinants⁹, et la manière dont Ruy Blas élargit la portée de ce qu'il ressent sur l'instant dans des présents génériques¹⁰.

Mais lorsque les personnages ne sont plus seuls, lorsque les paroles se croisent dans le dialogue, les registres temporels se contaminent, Ruy Blas devient fébrile et la reine pensive.

Dans le cas d'*Hernani*, les choses sont plus complexes, décrivant moins des états que des mouvements. Différentes dynamiques se distinguent ainsi, l'état nostalgique de don Ruy Gomez, la permanence ouverte de doña Sol, les va-et-vient d'*Hernani* entre une temporalité factuelle et personnelle et une temporalité de la fatalité qu'il a lui-même instaurée, et la métamorphose de don Carlos qui, passant d'un espace temporel anecdotique dans la première partie à un espace temporel historique à partir de l'acte IV, quitte le statut de prétendant pour celui de grand homme.

Décentremets

Traverser les espaces temporels apparaît ainsi comme un bon moyen de quitter l'unité sollipsiste du moi, de se décentrer de sa position actuelle pour se tourner vers l'altérité propre au sujet historique. Trois modes de décentrement se rencontrent dans les drames Hugo; le sujet peut se déplacer dans un autre espace temporel, rejoindre l'espace temporel d'un autre personnage avec lequel il entre en communion, ou encore s'extraire de sa situation propre par un effort intellectuel d'universalisation.

Le premier mode est particulièrement représenté dans les pièces. Les événements s'inscrivent dans un monde désormais inaccessible au locuteur, non pas parce qu'il est en soi révolu (ce qu'il est effectivement, mais c'est un effet

7. « Don Salluste, à part.
Tout est perdu ! »
« Don Salluste, à part.
Démon ! Qu'a-t-il pu faire ? » (Acte IV, scène 7).

On peut remarquer que contrairement à *La Reine* et à *Ruy Blas* qui monologuent, Salluste préfère l'*a parte*.

8. « Pourquoi vouloir franchir la muraille si haute ?
Pour m'apporter les fleurs qu'on me refuse ici,
pour cela, pour si peu, s'aventurer ainsi ! » (Acte II, scène 2, « *La Reine, seule* »).

9. « Chaque fois qu'à ce banc je vais chercher les fleurs,
je promets à mon dieu, dont l'appui me délaisse,
de n'y plus retourner. J'y retourne sans cesse » (II, 2).

10. « J'espère en ce moment. Je suis calme. La nuit,
on pense mieux, la tête est moins pleine de bruit » (Acte V, scène 1, « *Ruy Blas, seul* »).
C'est le cas également, face à des « conseillers [qui] se taisent, consternés », de la tirade de l'acte III scène 2, parsemée d'expressions génériques (« Tout s'en va », « l'escopette est braquée au coin de tout buisson », « Tout se fait par intrigue et rien par loyauté »).

secondaire) mais parce qu'il est senti d'abord comme radicalement étranger à sa situation présente. Ruy Blas quand il évoque son amitié passée avec Zafari/ César se place dans cette perspective :

« Tous deux nés dans le peuple, – hélas ! C'était l'aurore ! –
Nous nous ressemblions au point qu'on nous prenait
Pour frères ; nous chantions dès l'heure où l'aube naît,
Et le soir devant dieu, notre père et notre hôte,
Sous le ciel étoilé nous dormions côte à côte.
Oui, nous partagions tout. Puis enfin arriva
L'heure triste où chacun de son côté s'en va » (*Ruy Blas*, I, 3).

Les expressions à l'imparfait contrastent ainsi avec « arriva » au passé simple. L'idée n'est pas que ces événements sont passés mais qu'ils sont étrangers à la « sphère d'action¹¹ » du personnage. Plus que révolue, cette « aurore » est hors de portée de sa situation présente, inaccessible. C'est pourquoi l'emploi de « toujours » à la fin de son discours est inattendu :

« Je te retrouve, après quatre ans, toujours le même,
Joyeux comme un enfant, libre comme un bohème,
Toujours ce Zafari, riche en sa pauvreté,
Qui n'a rien eu jamais et n'a rien souhaité ! »

Se combinant à « jamais », cet adverbe met en perspective de manière ironique le contraste entre les deux personnages et pose la question de leurs usurpations d'identité respectives : chacun à sa manière occupe la place d'un autre et on peut se demander quelle est la portée en contexte de ces décentrement d'identité.

En présentant son histoire personnelle de cette manière, Ruy Blas l'oriente selon une certaine perspective¹² qui ne coïncide pas forcément avec sa position actuelle. C'est cette posture temporelle de décentrement qui permettra plus tard au personnage de sortir d'une temporalité anecdotique pour se déplacer dans une véritable perspective historique :

« Ton globe, qui brillait dans ta droite profonde,
Soleil éblouissant qui faisait croire au monde
Que le jour désormais se levait à Madrid,
Maintenant, astre mort, dans l'ombre s'amoindrit,
Lune aux trois quarts rongée et qui décroît encore [...] » (III, 2).

Nombreuses sont les expériences de décentrement de point de vue présentées par les drames. Il peut s'agir d'un décentrement par rapport à la situation

11. Pour reprendre l'expression de Damourette et Pichon (*op. cit.*, § 1709). Ils parlent ainsi à propos de l'imparfait de temps toncal (de *tunc*, *alors* en latin), par opposition aux temps « noncaux » (de *nunc*) qui envisagent l'événement depuis la situation d'énonciation.

12. Selon Damourette et Pichon, l'imparfait est par excellence le temps de la projection d'un point de vue. L'imparfait se motive en effet par la mise en place d'une instance observatrice seconde, le protagoniste, dans la conscience duquel le destinataire est invité à projeter la sienne.

réelle avec centrage sur une situation imaginaire, contrefactuelle. On rencontre par exemple cet emploi chez don Ruy Gomez lorsqu'il s'excuse auprès de doña Sol d'avoir douté d'elle :

« Moi ! J'eus tort. Je devais savoir qu'avec ton âme
On n'a point de galants, quand on est doña Sol,
Et qu'on a dans le cœur de bon sang espagnol » (*Hernani*, III, 1).

L'imparfait exprime ici une pensée qui n'est plus d'actualité pour lui, par opposition à sa conception d'une doña Sol parfaitement honorable, exprimée au présent. Ce qu'il y a d'intéressant dans l'emploi de cet imparfait, c'est donc moins le fait qu'il exprime une action passée, que le fait qu'il mette en perspective l'ironie dramatique de la réplique de don Ruy Gomez.

Le décentrement n'est pas forcément d'ordre historique. Il peut s'agir de rejoindre l'autre dans un espace temporel commun qu'il soit immédiat ou futur, sous forme d'engagement. C'est l'emploi notamment du présent de communion des personnages amoureux. C'est évidemment la répétition du « Je vous aime » de *Ruy Blas* dans sa tirade de la scène 3 de l'acte III. Si l'utilisation du présent d'actualité n'a rien d'original dans le cadre d'une pièce de théâtre qui relève par définition d'une énonciation de discours, il prend une portée particulière dans le drame hugolien qui fait de la posture temporelle un véritable point de vue sur l'énonciation. C'est particulièrement clair dans *Hernani*, lorsqu'on compare les protagonistes du duo amoureux. Alors qu'*Hernani*, tourné vers un amour idéal, aspire à l'éternité d'un temps lyrique qui suspend son vol¹³, doña Sol s'inscrit dans l'espace physique de l'instant sensitif¹⁴. Sans être à l'unisson, leur échange, notamment à l'acte I, exprime toute la plasticité d'un espace temporel présent qui circonscrit le sujet sans le figer dans un personnage défini et qui joue sur la gamme de ses valeurs pour dépasser les clivages individuels.

La communion ne s'exprime pas forcément au présent mais peut se prolonger dans un engagement au futur. C'est le fameux « je vous suivrai » que doña Sol répète à *Hernani* et qui scelle son destin dès la seconde scène. Encore une fois, cet espace temporel de l'engagement dépasse la répartition entre l'individuel et le collectif. Sous sa forme historique prophétique, il marque également l'engagement du personnage dans un avenir utopique comme l'illustre le dernier vers de l'exemple de *Ruy Blas* :

« Ton globe, qui brillait dans ta droite profonde,
Soleil éblouissant qui faisait croire au monde
Que le jour désormais se levait à Madrid,

13. Voir, dans ce volume, l'article d'Olivier Decroix sur le lyrisme dans *Hernani*.

14. Voir, dans ce volume, l'article de Georges Zaragoza.

Maintenant, astre mort, dans l'ombre s'amoindrit,
Lune aux trois quarts rongée et qui décroît encore,
Et que d'un autre peuple effacera l'aurore ! » (*Ruy Blas*, III, 2).

Dans ces vers, le passage d'un décentrement à l'autre exemplifie le statut de Ruy Blas, homme du peuple qui est peut-être considéré comme un usurpateur si on se place du point de vue de l'histoire officielle, mais qui sera bientôt à sa place.

On rejoint alors le troisième mode de décentrement, d'ordre intellectuel, qui repose sur un dispositif d'universalisation. Par opposition au décentrement qui appartient au passé de l'histoire officielle, se dessine un décentrement à venir qui repose sur une conception rationnelle d'une humanité qui progresse vers son accomplissement moral. Cette perspective apparaît de manière particulièrement caractéristique dans le discours de don Carlos à l'acte IV :

« Presque tous les états, duchés, fiefs militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires ;
Mais le peuple a parfois son pape ou son César,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate » (*Hernani*, IV, 2).

Au présent, il exprime bien cette ouverture temporelle d'une histoire qui dépasse les époques. L'actualité du peuple est intempestive ; elle ne revêt pas pour autant la même valeur à toutes les époques, et résonne de manière particulière au XIX^e siècle.

Cette plasticité temporelle du présent le rend alors particulièrement à même de saisir le moment de la transformation du personnage en grand homme, commencée dans la « clarté » du tombeau de Charlemagne :

« DON CARLOS, à part, la main dans sa poitrine.
Éteins-toi, cœur jeune et plein de flamme !
Laisse régner l'esprit que longtemps tu troublas.
Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas !
C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne » (IV, 4).

Et qu'Hernani entérine d'un « Ah ! vous êtes César ! » (v. 1771) quelques vers plus loin. En parlant ainsi, don Carlos oppose l'ancienne permanence temporelle à laquelle il appartenait comme roi et les lois de l'histoire dont l'empereur qu'il est devenu rend compte sur un mode sententieux, au présent générique. Dans cette scène, les personnages expérimentent un espace temporel qu'on peut qualifier d'actuel au sens où il est radicalement immédiat sans être attaché à une époque ou une conjoncture ; cette actualité paradoxale, Hernani en rend bien compte lorsqu'il se demande « Qui donc nous change tous ainsi ? » (v. 1789).

Si *Hernani* et *Ruy Blas* s'opposent de manière symétrique en ce qui concerne les événements historiques qui y sont dépeints, ces drames se rejoignent dans le projet d'y prendre appui pour proposer une réflexion sur l'histoire. Ni passée ni présente la temporalité dans le drame de Hugo rend compte d'un principe historique abstrait qui va au-delà d'un simple découpage chronologique. Ce dont veut rendre compte Hugo dans ces pièces c'est donc moins d'une situation dramatique fondée sur des personnages aux prises avec leurs tourments psychologiques que de la constitution d'un *Moi* historique. Mais au-delà de ce principe heuristique qui constitue l'un des fondements du drame nouveau, se dessine un principe herméneutique qui cherche à prendre en compte la réception par le public de ces subtilités critiques. C'est parce qu'elle fait cette expérience de manière « sensitive » que la foule est « pénétrable à l'idéal¹⁵ » écrira Hugo dans son *William Shakespeare*. On comprend mieux alors pourquoi Hugo accorde tant d'importance dans ses drames à la subtile variation des espaces temporels qui, circonscrivant la question sans pour autant lui donner de contenu arrêté, y accueille le public dans une expérience collective qui ne se limite pas aux clivages d'identité. Aussi diverses soient-elles, les postures temporelles ponctuelles dépassent la répartition en individu-personnage pour se fondre dans des lignes de fuite qui dessinent le seul véritable espace temporel du texte, celui du possible c'est-à-dire de l'histoire que fera le public.

15. « Les multitudes, et c'est là leur beauté, sont profondément pénétrables à l'idéal. L'approche du grand art leur plaît, elles en frissonnent. Pas un détail ne leur échappe. La foule est une étendue liquide et vivante offerte au frémissement. Une masse est une sensitive. Le contact du beau hérissé extatiquement la surface des multitudes, signe du fond touché. Remuement de feuilles, une haleine mystérieuse passe, la foule tressaille sous l'insufflation sacrée des profondeurs. » (*William Shakespeare*, 1863, II^e partie, Livre V, « Les esprits et les masses ».)