

Claude MILLET

Poétique du drame en prose

Hugo utilise l'expression « poésie dramatique », et plus fréquemment encore « poésie » pour désigner le genre théâtral ; « poème » signifie souvent pièce de théâtre ou drame ; « poète » est très fréquemment dans son œuvre le nom du dramaturge. Usage ancien, que l'on pourrait considérer comme insignifiant, si Hugo n'introduisait pas par ailleurs une distinction nette d'une part entre l'écrivain et le poète, la littérature et le poème, d'autre part entre la prose et la poésie, et s'il ne conférait pas à cette dernière une énergie supérieure et une fonction suprême, si bien que sous sa plume ces expressions de « poésie dramatique », ou de « poésie » désignant les œuvres théâtrales ne sauraient avoir un sens creux. Ces expressions disent le rapport essentiel entre le théâtre et non pas la littérature mais la poésie – le théâtre pour Hugo, c'est de la poésie, du moins idéalement.

Détour par le vers

Dans la Préface de *Cromwell*, la marque de cette essence poétique du théâtre est le vers : supprimez le vers au théâtre, dit Hugo, et c'est bientôt le théâtre lui-même que vous supprimerez, au profit du monde des choses, repliées sur leur obtuse identité à elles-mêmes :

L'art ne peut donner la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du *Cid*, par exemple. – Qu'est cela ? dira-t-il au premier mot. Le *Cid* parle en vers ! il n'est pas *naturel* de parler en vers. – Comment voulez-vous donc qu'il parle ? – En prose. – Soit. Un instant après : - Quoi, reprendra-t-il s'il est conséquent, le *Cid* parle en français ! – Eh bien ? la *nature* veut qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol. - Nous n'y comprendrons rien, mais soit encore. [...] Il n'y a aucune raison pour qu'il n'exige pas ensuite qu'on substitue le soleil à cette rampe, des arbres *réels*, des maisons réelles à ces menteuses coulisses. Car, une fois dans cette voie, la logique nous tient au collet, on ne peut plus s'arrêter. » (Préface de *Cromwell*)

Supprimez donc le vers au théâtre, et bientôt, en suivant la pente de votre logique antipoétique, il n'y aura plus rien d'autre sur scène que le même strictement redondant,

plus de symboles mais des signes auxquels nous ne comprendrons rien, une nature « vue hors de l'art », bref une théâtralité qui, en cessant d'être poétique, s'abolira dans la réalité.

On aura remarqué que le promoteur de la nature absolue est bien « irréfléchi » : il entend « au premier mot » l'alexandrin du Cid de Corneille, avant même de réaliser que ce mot est français : le vers est ainsi le premier signe de la théâtralité, entendu comme césure, frontière « magique » (pour employer un terme de la Préface de 1827) qui dessine les limites d'un monde qui « n'est pas le pays réel » (*Océan*, vers 1830-1835), les limites d'une nature qui n'est pas la « nature absolue », mais la nature relativement à ce qui en diffère et s'en écarte, la nature vue de l'art.

Cette nature vue de l'art ne vaut pas par sa plus grande beauté, ou par sa sublimation (la rampe n'est pas plus sublime que ne l'est le soleil, les arbres en carton des « menteuses coulisses » ne sont pas plus beaux que ne le sont les « arbres réels »), mais précisément par sa fausseté de simulacre. Le vers est la marque d'une différence ontologique, de type conventionnel, entre fiction théâtrale et réalité, différence qui associe la vérité théâtrale au régime de la dénégation et la théâtralité à l'écart entre la « chose même » et son simulacre, soit la poésie, pays de l'idéal, ou « pays du vrai » :

Le théâtre n'est pas le pays du réel ; il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle. » (*Océan*, vers 1830-1835).

Entendu comme différence et séparation, la théâtralité se confond avec un écart poétique qui n'embellit pas (la pêche n'a pas besoin de fard) mais démarque : le vers est au langage théâtral ce que la rampe est à l'espace scénique : une ligne de frontière, dont l'artificialité est pleinement assumée, et qui maintient le théâtre à distance.

Mais si « le théâtre n'est pas le pays du réel », « le caractère du drame est le réel » : ces deux affirmations, l'une extraite d'un fragment de 1830-1835, l'autre de la Préface de *Cromwell*, ne sont qu'apparemment contradictoires : le « caractère » du drame est d'inscrire le réel en ce « pays » qui n'est pas le réel, le théâtre.

C'est pourquoi le vers - tout en étant maintenu comme ligne de démarcation et comme « forme optique » d'une « perspective scénique » qui éloigne le monde de la scène de la réalité empirique - ne doit point fuir dans les régions élevées d'un beau idéal séparé et comme sauvé de cette réalité. Il doit être savoir être « aussi beau que de la

prose » : - abolir dans la surprise de son apparition tout écart entre la scène et le réel, la poésie et la prose.

Le vers brisé, dira encore Hugo en 1844 dans la lettre-préface de la *Prosodie de l'école moderne* de Wilhem Ténint, est en particulier un besoin du drame ; du moment où le naturel s'est fait jour dans le langage théâtral, il lui a fallu un vers qui pût parler. Le vers brisé est admirablement fait pour recevoir la dose de prose que la poésie dramatique doit admettre.

Bref le théâtre a besoin du vers pour se démarquer du réel ; le drame a besoin du vers brisé – ou « vers prosaïque », comme on l'appelle aussi à l'époque - pour faire entrer le réel dans ce pays qui n'est pas le pays du réel, le théâtre.

« Prose très prose »

Qu'advient-il cependant au théâtre quand on augmente cette « dose de prose » nécessaire au drame, et que dans la pratique on écrit, comme le fait Hugo, à peu près autant de drames en prose que de drames en vers ? Hugo ne commente pas le passage du drame en vers au drame en prose, ni en 1828 lorsqu'il co-écrit *Amy Robsart*, ni dans les préfaces des trois drames en prose qu'il rédige successivement de 1833 à 1835, *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor*, *Angelo Tyran de Padoue*. Néanmoins, en 1834, en abordant la question du langage théâtral dans « But de cette publication », le long préambule de *Littérature et philosophie mêlées*, Hugo prend acte de l'expérience de *Lucrèce Borgia* et de *Marie Tudor*, et abandonne la défense intransigeante du vers au théâtre pour une alternative plus souple, celle du vers ou de la prose « en relief ». Cette prose « en relief » emprunte au vers tel que le décrivait la Préface de *Cromwell* trois de ses caractéristiques essentielles :

- le « relief » précisément, qui donne forme et énergie aux choses les plus banales, aux énoncés les plus communs, comme le vers qui, disait la préface de *Cromwell*, « communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires » ;
- le travail du rythme comme rupture – vers brisé, prose saccadée par son relief ;
- et puis la théâtralité, le relief imprimant dans la prose de théâtre cette césure qui la sépare d'elle-même, fait qu'elle n'est plus la prose même, mais son simulacre théâtral.

C'est pourquoi, si dans « But de cette publication » « le vers brisé est un besoin du drame », « la prose en relief » est, quant elle, un « besoin du théâtre » :

Sans doute la scène, qui a ses lois d'optique et de concentration, modifiera cette langue [la langue du XIXe siècle, définie, nous y reviendrons, comme langue poétique], mais sans y rien altérer d'essentiel. Il faudra par exemple à la scène une prose aussi en saillie que possible, très-fermement sculptée, très-nettement ciselée, ne jetant aucune ombre douteuse sur la pensée, et presque en ronde-bosse ; il faudra à la scène un vers où les charnières soient assez multipliées pour qu'on puisse le plier et le superposer à toutes les formes les plus brusques et les plus saccadées du dialogue et de la passion. La prose en relief, c'est un besoin du théâtre ; le vers brisé, c'est un besoin du drame.

La prose, dit Hugo dans le même texte, a aussi « sa prosodie particulière et toutes sortes de petites règles intérieures connues seulement de ceux qui la pratiquent, et sans lesquels il n'y a pas plus de prose que de vers ». Mais l'isotopie sculpturale qui vient caractériser la prosodie de la prose dramatique – relief, saillie, ronde-bosse – éloigne celle-ci du nombre et de la note, et du paradigme musical qu'a empruntée la prose poétique, de la prose nombreuse de Fénelon à la prose harmonieuse de l'Enchanteur Chateaubriand. Hugo se moquera dans un poème des *Quatre Vents de l'esprit* de la prose poétique, et la prose de ses drames n'est jamais poétisée par la fluide harmonie des nombres, mais comme secouée, heurtée par les « saccades de la passion » et les distorsions, les dislocations de la langue parlée :

Tu ne comprends donc rien ? Je ne te comprends pas non plus, moi. Tu parlais de vengeance ! C'est comme cela que tu te venges ! ces gens du peuple sont stupides ! Et puis est-ce que je crois à ta ridicule histoire d'une héritière de Talbot ? Les papiers ! tu me montres les papiers ! Je ne veux pas les regarder. Ah ! une femme te trahit, et tu fais le généreux ! A ton aise. Je ne suis pas généreuse, moi ! j'ai la rage et la haine dans le cœur. Je me vengerai et tu m'y aideras. Mais cet homme est fou ! il est fou ! il est fou ! Mon Dieu, pourquoi en ai-je besoin ? C'est désespérant d'avoir affaire à des gens pareils dans les affaires sérieuses ! » (*Marie Tudor*, II, 4)

Le vers dramatique doit pouvoir se briser sous les coups de la prose qui y entre par effraction. De manière non symétrique, rien ne vient du dehors, et surtout pas de la poésie, des rythmes ou d'une mélodie venue de la poésie, pour imprimer sa prosodie, son relief à la prose théâtrale. Son relief fait saillie : monte de la prose elle-même, se détache du fond de la prose – comme en « ronde bosse ». Pas de vers blancs, et pas même de recherche d'une eurhythmie, ni d'une euphonie qui élèverait la parole prosaïque au chant poétique : assonances et allitérations donnent du relief à la phrase, mais produisent très généralement des effets cacophoniques. Pas d'harmonisation poétique de la prose donc, mais un travail de la prose avec les seuls moyens du bord prosaïque, une poétisation de la prose immanente à elle-même, par surgissement d'une

« prose très prose », pour plagier Jean-Marie Gleize. Saillie d'une prose qui décolle d'elle-même sans jamais s'arracher à elle-même - ronde-bosse, bas-relief, et non sculpture, - et par ce décollement introduit l'écart nécessaire au théâtre, et par cet ancrage dans la matière de la prose introduit l'abolition de tout écart, nécessaire au drame, dont « le caractère » « est le réel ».

La prose des drames de Hugo, même dans les moments d'expressivité lyrique ou d'éloquence héroïque, la prose des drames de Hugo ne chante pas, mais parle, ou crie.

La dépoétisation du langage dramatique

Or rien dans le langage de ces drames ne vient compenser ce défaut de musique : Hugo n'a pas mis un bonnet rouge au dictionnaire de la poésie pour retrouver dans ses drames en prose l'état de la langue avant 89, ni le noble jargon des académiques de son temps, on s'en doute, et cela s'entend dans les invectives que lance la très grande et très sanglante reine Marie Tudor à la face du pauvre ouvrier Gilbert que je viens de citer. La prose en relief est un simulacre de prose, non un simulacre de poésie, non une prose qui essaierait d'être aussi belle de la poésie.

Mais on pourrait penser, Hugo écrivant en un temps où la frontière de la poésie commence à se déplacer du vers à l'image, que le défaut de musique de ses drames en prose serait contrebalancer par une toile plus serrée des réseaux analogiques, une plus grande densité métaphorique, la prolifération des belles images. Il n'en est rien : les images semblent en effet moins fréquentes dans les drames en prose que dans les drames en vers. Ainsi, si l'on fait le relevé des « images » dans *Lucrece Borgia*, il apparaît qu'elles sont remarquablement rares, beaucoup plus rares que dans *Hernani* par exemple, où elles abondent, participant à l'effet poétique immédiat que suscite cette pièce. Et non seulement ces images sont rares, mais elles sont quasi systématiquement prises dans un travail de dépoétisation, toujours ramenées en quelque sorte à leur prose.

Beaucoup de ces images sont en effet des clichés : « Tout ce qu'on sait de ta noblesse, c'est que tu te bats comme un lion » ; « à toi, enfant du drapeau » ; « Un cœur d'ange sous une cuirasse de soldat » ; « Mon cœur se fond quand je songe à toi » ; « Elle s'interrompt pour dévorer une larme ». Beaucoup sont des expressions proverbiales : « Visage masqué, cœur à nu » : « Un visage sans yeux, c'est un palais sans fenêtres » ; « Qui donne la main, donne le bras » ; « Le lion et la lionne ne se courroucent pas d'un moucheron ». Ou bien ce sont des expressions lexicalisées de

registre familier : « C'est un homme dont on ne connaît pas les bouts », et puis encore :

Je dis que c'est un jeune homme qui dort assis dans un fauteuil, et qui dormirait debout s'il avait été en tiers dans la conversation morale et édifiante que je viens d'avoir avec votre altesse » (*Lucrèce Borgia*, I, I, 2).

Dans ce dernier exemple, la re-sémantisation de l'expression « dormir debout », naît certes d'un parallélisme (dormir assis dans un fauteuil / dormir debout), mais pour produire un effet qui relève davantage du rabattement dans la familiarité de la prose que de l'élévation, de la sublimation ou de la défamiliarisation poétique – et Gubetta ici interromp la rêverie de Lucrece pour la ramener à la réalité. De manière analogue, dans les métaphores et les comparaisons, le comparant, sur lequel repose par fonction toute la dynamique de la poétisation, est très fréquemment prosaïque ou trivial : les poisons des Borgia « transpirent à travers les murs » ; les dents de leurs victimes « se brisent comme verre sur le pain » ; Gennaro a « balaféré » le nom des Borgia « sur la face du palais ducal ».

Le noyau générateur de la pièce est précisément, comme l'a montré Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le bouffon*, cette « balafre » faite à la « face » du palais de Ferrare, le B du Borgia inscrit en lettres de cuivre doré sur sa façade détruit par Gennaro, pour révéler l'essence obscène de cette famille maudite : ORGIA. Mais ce jeu poétique sur les signifiants a un nom, qui en fait un jeu poétique bien prosaïque : c'est un calembour, et de mauvais goût qui pis est.

Enfin, les rares figures qui peuvent être perçue immédiatement comme poétiques dans *Lucrece Borgia* sont dépoétisées par la syntaxe familièrement prosaïque des phrases dans lesquelles elles s'inscrivent :

Et connaissez vous une créature humaine qui soit sûre de vivre quelques lendemains dans cette pauvre Italie, avec les guerres, les pestes et les Borgia qu'il y a ? (*ibid.*, I, I, 1)

Ou encore :

Autrefois je ne voyais Lucrece Borgia que de loin, à travers mille intervalles, comme un fantôme terrible debout sur toute l'Italie, comme le spectre de tout le monde. Maintenant ce spectre est mon spectre à moi. (*ibid.*, I, II, 3)

« Spectres et balivernes que tout cela ! », dira Gubetta (*ibid.*, II, II, 2).

La seule exception à cette règle du contexte dépoétisant des images poétiques dans *Lucrece Borgia* semble être le cri sublimement cornélien du héros Gennaro, menaçant de mort ses amis, s'ils ne cessent pas immédiatement de se moquer de son « amourette » avec « madame Lucrece » :

« Messeigneurs ! si vous me parlez encore de cette horrible femme, il y aura des épées qui reluiront au soleil ! (*Ibid.*, I, II, 3)

Or cette subite poésie héroïque est doublement décalée : « c'est pure plaisanterie », lui répond Maffio – Gennaro n'est pas dans le bon registre –, et cette « horrible femme » est là, au-dessus d'eux, sur le balcon du palais des Borgia qui occupe la gauche de la scène : la menace héroïque de Gennaro à l'encontre de ses amis ne fait que mieux souligner le mélange d'imprudence et d'impuissance de ces jeunes gens, qui, en dépit de l'horreur qu'ils éprouvent à l'égard de Lucrece, ne songent guère – Gennaro compris – à faire reluire leurs épées contre elle et ne peuvent se contenter que de belles paroles. Enfin la projection épique de Gennaro dans le futur est sourire ironique du destin : il n'y aura pas d'épées au soleil mais des verres empoisonnés dans la nuit de l'orgie chez la Negroni. Bref, la poésie de Gennaro confirme l'adage napoléonien que cite la préface de *Cromwell* : « Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas ». Du coup, son cri héroïque peut strictement se lire ou s'entendre comme le revers héroï-comique des plaisanteries burlesques qu'échangent ses amis dans la même scène.

Je vais finir par le dire, ce qui traverse toutes ces images du drame en prose de *Lucrece Borgia*, c'est le grotesque – soit le laid, le bas, la matière, la bête, - et, comme l'a montré Anne Ubersfeld, le rire de la mort.

Prose des cœurs

Et celui qui de loin a le langage le plus imagé - le plus « poétique » dans *Lucrece Borgia*, c'est « Gubetta-poison, Gubetta-poignard, Gubetta-gibet » (I, I, 2), le seul à faire à des vers dans ce drame, des vers de chanson à boire pour encourager Gennaro et ses amis à mourir, ivre-mort du vin des Borgia. Le plus poétique des personnages de *Lucrece Borgia*, c'est le plus antipoétique, le plus explicitement hostile à la poésie, dans ce premier grand drame en prose où Hugo fait dire à trois de ses personnages qu'ils ne sont pas poètes, comme pour souligner que la poésie, à se retirer des harmonies du vers et de la densité suggestive des images, ne trouvera pas refuge dans la poésie des cœurs, et l'élévation des âmes poétiques.

Trois des personnages masculins de cette pièce, Olopherno, Gubetta et le héros, Gennaro, disent donc explicitement qu'ils ne sont pas poètes. Olopherno qui voudrait l'être, et avoir des ailes pour améliorer son sonnet impromptu en l'honneur des belles qui parent le festin final, Olopherno qu'interrompt Gubetta brutalement, pour provoquer une rixe, évacuer les femmes, et ainsi pouvoir empoisonner tranquillement, sans témoins, leurs convives masculins : « Je voudrais avoir deux ailes... », dit Olopherno / De faisand dans mon assiette, continue Gubetta (III, 1), Gubetta dont les oreilles ont moins soif de poésie que son gosier de vin de Chypre (il le dit lui-même), et qui remplace le galant sonnet d'Olopherno par une chanson à boire qui, précise-t-il, n'est pas de lui, « attendu que je ne suis pas poète et que je n'ai pas l'esprit assez galant pour faire se becqueter deux rimes au bout d'une idée » (*ibid.*). Avec Gubetta triomphe de manière satanique à la fin de la pièce le burlesque, comme dépoétisation du langage et du monde.

Quant à celui qui prétend être l'ange du drame (*cf.* I, I, 5), Gennaro, on peut comprendre que c'est une chance qu'il ne soit pas poète, et pour lui, et pour la moralité de la pièce, et pour l'atténuation de son mauvais goût, lorsqu'il dit à Lucrece Borgia, apparue comme une belle inconnue qui vient de le réveiller en lui déposant un baiser sur le front :

Un baiser ! une femme ! – Sur mon honneur, madame, si vous étiez reine et si j'étais poète, ce serait véritablement l'aventure de messire Alain Chartier, le rimeur français. – Mais j'ignore qui vous êtes, et moi je ne suis qu'un soldat. (*ibid.*, I, I, 2)

En effet, la note de Raymond Pouillart l'explique dans l'édition Garnier-Flammarion, Alain Chartier est un poète abominablement laid, que la future épouse de Louis XI, Marie d'Écosse, embrassa non pas sur le front, mais bien sur la bouche pour lui rendre grâce de la beauté de ses vers. « Si j'étais poète »... Le spectateur, s'il savait qui est Alain Chartier, ne regretterait sûrement pas que Gennaro ne soit « qu'un soldat », sinon, le drame auquel il assiste ne serait qu'un consternant remake incestueux du prince-crapaud : l'érudition ésotérique (le public n'est pas supposé connaître Alain Chartier) permet à Hugo de dire une insanité grotesque sur les belles âmes aux aspirations poétiques – et sur son propre passage du drame en vers au drame en prose.

Guy Rosa dans une communication au Groupe Hugo du 10 avril 1999 a analysé ce passage du drame en vers au drame en prose en refusant à juste titre d'y voir seulement la réponse à une situation contraignante : l'interdiction du *Roi s'amuse*, et le passage pour *Lucrece Borgia* et *Marie Tudor* au Théâtre de la Porte Saint-Martin,

aux acteurs malhabiles à dire l'alexandrin. De fait, le retour au Théâtre français pour *Angelo, tyran de Padoue* ne s'accompagne pas d'un retour au vers, et l'alexandrin n'empêchera pas Frédéric Lemaître d'être un immense Ruy Blas. Guy Rosa a raison : c'est l'importance des rôles féminins qui commandent le choix de la prose. Mais pas, à mon sens, pour les raisons qu'il avance : pas par une répartition des tâches qui assignerait aux hommes l'héroïque dans la sphère publique, et aux femmes, même reines et mêmes vengeresses, l'intime. Ce n'est pas exactement l'intime qui assigne les héroïnes à la prose, mais un certain rapport à la réalité concrète, qui les portent, même en vers, à demander à celui qu'elles aiment s'il n'a pas froid – bref, c'est leur esprit prosaïque qui les fait entrer par effraction dans le vers, tandis qu'elles évoluent dans la prose comme dans leur milieu naturel :

Vous avez bien tardé, seigneur ! mais dites moi
Si vous avez froid ? » (*Hernani*, I, 2).

Et *Hernani* répond à la question concrète de Doña Sol sur un tout autre registre, qui métaphorise, poétise précisément sa question : « Moi ! je brûle près de toi ! / Ah quand l'amour jaloux bouillonne dans nos têtes, [etc. etc.] » Réponse de Doña Sol : « *lui défaisant son manteau* : « Allons ! donnez la cape et l'épée avec elle ! » Une sorte de souci de la réalité attache les femmes chez Hugo à la prose, et aussi leur faiblesse constitutive, leur défaut d'éloquence, leur difficulté à habiter le langage, à maîtriser le bien dire, leurs défaillances à la Marie Dorval – y compris lorsqu'elles sont de « grandes dames » : « Parlons simplement » (III, II, 8) dit Catarina, à son mari, *Angelo tyran de Padoue*, et puis à la Tisbé :

Non ! vous n'irez pas à cette porte ! Non, vous n'irez pas ! Je ne vous ai rien fait. Je ne vois pas du tout ce que vous avez contre moi. Vous ne me perdrez pas, madame. Vous aurez pitié de moi. Arrêtez un instant. Vous allez voir. Je vais vous expliquer. Un instant seulement. Depuis que vous êtes-là, je suis toute étourdie, toute effrayée, et puis vos paroles, tout ce que vous m'avez dit, je suis vraiment troublée, je n'ai pas tout compris, vous m'avez dit que vous étiez une comédienne, que j'étais une grande dame, je ne sais plus. (*Angelo, Tyran de Padoue*, II, 5)

Comparé aux héroïnes placées au centre des drames en prose, à Catarina, à la Tisbé, à Lucrèce, à Marie Tudor, les héros masculins des drames en vers ont non seulement une éloquence qu'anime l'énergie de l'alexandrin – c'est vrai même de Triboulet – mais aussi une capacité à vivre dans leur rêve étoilé que n'ont aucune des héroïnes des drames en vers de Hugo, sauf dans les duos d'amour. La remarque vaut surtout pour Ruy Blas, et il est tout à fait frappant que Hugo souligne ce contraste entre le

prosaïsme de ses personnages de drames en prose et la nature poétique des héros des drames en vers précisément lorsqu'après *Lucrece Borgia*, *Marie Tudor*, et *Angelo*, il revient à l'alexandrin pour *Ruy Blas*. Deux des personnages principaux y sont en effet explicitement désignés comme tel, positivement, sans que cette qualité ne leur donne immédiatement le ridicule d'un Lord Rochester : Don César (dans la Préface), et le héros éponyme, Ruy Blas, qui se souvient d'avoir jeté dans sa jeunesse ses pensées et ses vœux en strophes insensées et avoir cru tout réel, tout possible, comme il croira à nouveau tout réel, et tout possible, lorsqu'il marchera dans son rêve, ministre puissant et amant de la reine. Par contraste, héros et héroïnes des drames en prose n'élèvent pas la « prose très prose » de leur discours à la poésie des rêves étoilés. Gennaro, contrairement à l'hypothèse de lecture de Vitez, ne rêve pas. Il dort – assis et debout.

Ainsi la prose des drames de 1833-1835 ne trouve-t-elle de relève poétique ni dans les harmonies du style, ni dans la beauté des images, ni dans la poésie des cœurs (soit ce qu'on considère à son époque comme les trois refuges de la poésie dans la prose). Tout au contraire, ces drames en prose manifestent un refus ostensible de la poétisation, c'est-à-dire un refus d'une prose qui serait le simili de la poésie. Ce sont pleinement des drames en prose, des drames qui explorent une poétique de la prose au théâtre, et qui n'entendent pas faire oublier ou pardonner qu'ils sont prosaïques en se poétisant.

Le drame est la poésie

Mais alors, où est la poésie dans ces drames ? qu'est-ce qui fait que ces drames, dans leur « prose très prose », relèvent de la poésie, et que leur dramaturge est un poète – comme le revendique par exemple la Préface d'*Angelo* ?

L'effet poétique de ces drames résulte en partie de cette « prose très prose », de ce simulacre de prose qu'obtient Hugo en la saccadant – mais pas seulement, et pas essentiellement – « Il paraît que ce brave turc n'entend rien à la politique », réplique de Jeppo dans *Lucrece Borgia* (I, II, 3) a si peu de relief en elle-même qu'il faut bien qu'il y ait autre chose qui permette de reconnaître en elle la « poésie » et dans son auteur « le poète ».

Le drame, qu'il soit en vers ou en prose, est par nature poétique parce qu'il est du théâtre, c'est à dire la création d'un monde idéal, séparé du réel par cette « barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre » (Préface de *Ruy Blas*), à l'écart de la chose même, dans ce pays du vrai qu'est ce monde de carton, de clinquants et de fantômes :

la scène. Le drame, qu'il soit en prose ou vers, est par nature poétique parce qu'il est du théâtre, c'est-à-dire aussi qu'il est dialogique et polyphonique, bref constitués de rapports, et que ce sont essentiellement ces rapports qui constituent sa poésie.

« Il paraît que ce brave turc n'entend rien à la politique », n'est pas en elle-même une réplique poétique, de manière intrinsèque et absolue, mais relativement aux autres répliques du dialogue en partition choral dans laquelle elle s'inscrit, dialogue qui définit le monde politique comme monde ténébreux, et Jeppo et ses amis comme des aveugles et des sourds, et surtout relativement à la « symphonie tantôt gracieuse, tantôt lugubre » que font entendre les gondoles qui traversent le fond du théâtre, dans la nuit du carnaval de Venise, et qui recouvrent, ou ne recouvrent, selon un choix tout poétique de mise en scène, ce « n'entend pas la politique ». Ce sont les mises en rapports, propre au théâtre, qui crée l'effet poétique de telle réplique si platement prosaïque, et plus spécialement, parce que ce n'est pas seulement le théâtre qui est en jeu mais le drame, les mises en tensions, les dissonances, l'harmonie des contraires – soit à l'intérieur de la réplique, soit entre la réplique et le dialogue dans laquelle elle s'inscrit, soit enfin entre elle et le spectacle, à la fois visuel et sonore, qui l'englobe.

Reprenons la Préface de *Cromwell* : si la poésie, « la poésie de notre temps » « est » le drame, c'est que le caractère du drame est le réel – soit la nature rendue à la complexité dissonante qui forme sa totalité infinie, l'harmonie des contraires, soit la poésie. La poésie est le drame, le drame est poésie sont de ce point de vue des énoncés strictement tautologiques : tous deux désignent la même chose, à savoir la synthèse. « But de cette publication » le redira autrement en faisant de l'adjectif « poétique » un synonyme de « synthétique ». La poésie, le drame sont une synthèse de tout y compris de leur opposé, et c'est pourquoi le vers dramatique doit admettre une « dose de prose » pour être poétique.

La prose pour Hugo n'est pas en elle-même, comme l'est la poésie, synthétique, et c'est pourquoi elle n'admet aucune dose de poésie, ou encore ne se poétise qu'en se prosaisant. Mais le drame qu'il soit en vers ou en prose est synthèse, « harmonie des contraires », si bien que cette prosaisation contient cependant le rappel de la poésie (c'est particulièrement frappant dans les images en contexte dépoétisant de *Lucrece Borgia*, ou dans la définition des personnages comme n'étant pas des poètes). Et surtout : le drame qu'il soit en vers ou en prose est « harmonie des contraires », c'est-à-dire qu'il permet de faire entendre – à tous les niveaux - la dissonance, la friction permanente des antithèses dans une synthèse qui n'annulent pas leur opposition, mais

la maintient dans son unité – « symphonie tantôt lugubre, tantôt gracieuse » dont le contraste vaut en elle-même, et avec la réplique platement prosaïque de Jeppo – « Il paraît que ce brave turc n'entend rien à la politique ». C'est ce frottement des contraires qui est la base de la poésie théâtrale, en prose comme en vers, en prose plus qu'en vers parce qu'il ne reste que cela à la « prose très prose » des drames de Hugo (mais c'est énorme, et cela suffit pour lui reconnaître le titre non seulement de dramaturge, mais de poète) : faire entendre (ou voir) en même temps qu'une chose une autre chose – ni la chose même, ni la chose isolée, mais son simulacre indéfiniment corrélé à un autre – et cela au niveau du double sens, de la contrariété des sens obvies et poétiques - Anne Ubersfeld l'a montré dans son analyse dans son analyse de la Chanson de Gubetta (*Paroles de Hugo*) comme dans sa communication au Groupe Hugo sur « Le poétique au théâtre », le 21 janvier 1989. Mais pas seulement : à tous les niveaux, le niveau du sens, mais aussi le niveau du registre, du pathos, ou plus labile encore, le niveau atmosphérique. Toujours, à l'un de ces niveaux, quelque chose ne *convient pas*, jure, fait signe vers un opposé qui vient contrarier l'harmonie, la rend hétérogène et tendue. Ainsi peut-on rendre compte de la poésie des invectives exaspérées que lancent Marie Tudor à Gilbert, qui ne seraient pas poétiques si elles étaient proférées par une ménagère de moins de cinquante ans, mais qui le sont parce qu'elles dissonent avec le registre habituel des reines de théâtre, et avec leur sens obvie, auquel ne *convient pas* sa familiarité : donne-moi ta vie, pour que je me venge à mort de mon favori Fabiani. Et de même de la supplication de Catarina à la Tisbé, dont l'effondrement de grande dame échouée dans les misère d'une prose sans éloquence ne produit pas seulement un effet pathétique mais un effet poétique, précisément par son inconvenance. Tout élément du drame vient ainsi faire signe vers son opposé, ou être à l'opposé de ce qu'il devrait être.

Or ce travail permanent de renvoi à l'opposé, c'est comme l'a montré Anne Ubersfeld dans *Paroles de Hugo*, le travail du grotesque – et on l'a vu, le plus poétique des personnages de *Lucrece Borgia*, c'est le grotesque Gubetta, à proportion même du fait qu'il est antipoétique.

A cette poésie des contraires le drame en vers ajoute celle du vers, et de l'éloquence héroïque et du lyrisme amoureux. Le drame en prose décante, réduit la poésie au théâtre à l'essentiel : au théâtre – comme écart, éloignement magique sous la « baguette » de l'art dans un monde idéal ; au drame – comme abolition de tout écart entre ce monde idéal et le réel dans l'harmonie des contraires. La poésie telle que la révèle le drame en prose est à la fois écart et abolition de l'écart, et condensation, concentration non essentiellement par transfert métaphorique, mais par tension des antithèses, dissonances, couleurs jurant entre elles. Par là

même, la poésie au théâtre est doublement visionnaire : elle est la « forme optique » par laquelle le réel révèle son caractère idéal, et qui permet de percevoir l'harmonie des contraires, le travail de la dissonance, l'œuvre du laid, du grotesque – ce grotesque qui fait signe vers « ce grand ensemble qui nous échappe », ce grand ensemble qui n'est pas à notre mesure, ni à notre goût, et sort des règles de la convenance (*aptum* et conformisme).