



HAL
open science

Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo

Florence Naugrette

► **To cite this version:**

Florence Naugrette. Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo. Nuovi Quaderni del CRIER, 2009. hal-03279711

HAL Id: hal-03279711

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03279711v1>

Submitted on 6 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le retour du refoulé dans le théâtre de Victor Hugo

Florence Naugrette
Université de Rouen (CÉRÉdI)

Parmi les critiques émises contre le théâtre de Hugo à sa création, l'accusation portée contre l'incohérence psychologique de ses personnages a la vie dure. Louis Jouvet la reprend encore à son compte dans les années 1950 : il regrette que les personnages du théâtre de Hugo soient « primitifs et creux comme des tam-tams »¹ ; « la chaleur intime du sentiment [...] Hugo ne l'a jamais insufflée à ses personnages. Aucune note de souffrance vraie, aucune palpitation secrète, aucun prolongement »². On doit à Anne Ubersfeld, dans *Le Roi et le bouffon*, d'avoir montré qu'il existe, à l'œuvre dans le théâtre de Hugo, une psychologie d'un autre ordre que la psychologie des caractères. Guy Rosa l'explique ainsi :

« On s'étonnerait [...] à tort de ne pas trouver de "psychologie" dans les personnages de *Ruy Blas*. Elle manque, sous sa forme classique, parce que le sujet pris en compte par Hugo n'est plus le siège neutre de facultés et de dispositions indéfiniment analysables et recomposées en "types", mais un élan, une dynamique de l'être qui serait seule productrice de ses qualités si elle ne rencontrait hors d'elle les conditions et les limites de son effort. »³

Plutôt qu'une psychologie des caractères, ou des types, Guy Rosa propose donc de voir dans les pièces de Hugo « un vaste théâtre de l'âme, conscient et inconscient mêlés, où les personnages figureraient les diverses instances d'une seule subjectivité. » Ce faisant, il fait remonter à l'époque romantique une conception du personnage que Claudel formule au tournant du XIX^e et du XX^e siècles, dans ses propres commentaires sur *L'Échange*. Claudel soutient que ses quatre personnages principaux ne doivent pas être considérés comme des individus anthropomorphes, mais comme des pulsions susceptibles de se retrouver dans une seule et même âme (la sienne, ou celle du spectateur), l'intrigue figurant alors non pas une histoire mais une sorte de psychomachie moderne, où les quatre personnages sont comme les « quatre aspects d'une seule âme qui joue elle-même aux quatre coins ». Cette idée, formulée par Claudel à l'époque de la naissance de la

¹ Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, Librairie Théâtrale, 1952, p. 62.

² Jouvet reprend à son compte les propos de Pierre Brisson, qu'il cite, *ibid.*, pp. 74-5.

³ Guy Rosa, « Commentaires » de *Ruy Blas*, Livre de Poche, 1987 [rééd. 2000], p. 220.

psychanalyse, rien ne nous interdit de l'appliquer à des œuvres antérieures, ce que Freud lui-même, bien sûr, ne s'est pas privé de faire, notamment dans le domaine du théâtre antique, témoin la fortune psychanalytique des mythes d'Œdipe et d'Électre.

Pourquoi le théâtre est-il si propice à la représentation de l'inconscient ? D'autres que Freud, à sa suite, l'ont suffisamment expliqué, à commencer par Octave Mannoni dans *Clefs pour l'imaginaire*. Jusqu'au XIX^e siècle au moins, dans sa forme « épique » ou « dramatique », la fable théâtrale est fondée sur l'exposition des conflits et de leur résolution. En ce sens, elle peut donc exposer aussi bien des conflits historiques, politiques, sociaux, que des conflits internes à la psyché. D'autre part, le personnage, qui est anthropomorphe, n'est pas véritablement un homme : il en est l'image, mais il peut représenter des pulsions habituellement refoulées, jusqu'aux plus violentes ; c'est ce qui explique la fréquence, dans les intrigues théâtrales (du théâtre shakespearien au drame romantique en passant par la tragédie classique), des crimes anthropologiques les plus graves, parricides, matricides, incestes, infanticides. La catharsis aristotélicienne, dont la psychanalyse s'est amplement inspirée pour penser le processus de la cure, et dont elle a éclairé en retour le fonctionnement, repose sur le fait que les pulsions représentées au théâtre sont masquées. Sous le déguisement du personnage, ce que l'on ne pourrait pas supporter de voir en réalité trouve accès, par une voie détournée, sinon directement à la conscience, du moins à une forme de représentation.

Il existe déjà un livre important, d'approche jungienne, celui de Charles Baudouin, expliquant l'œuvre de Hugo par la psychocritique. Anne Ubersfeld, de son côté, a étudié les principaux ressorts méta-psychologiques des intrigues dramatiques hugoliennes : le retour offensif du passé ; la décapitation / castration ; et le mythe de Caïn, succédané d'un « discours historique logique et cohérent » que l'auteur ne peut pas tenir.⁴

De mon côté, je vais tenter de repérer dans le système des personnages de théâtre hugoliens une topographie de l'inconscient. J'espère ainsi mettre en évidence la prégnance mortifère du retour du refoulé non seulement dans les images obsédantes, mais aussi dans la construction dramaturgique de ses pièces, sous la forme de coups de théâtre qui mettent en scène, par le choc esthétique, la violence historique des retours du passé⁵.

Les personnages, figures de la psyché

⁴ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974 [rééd. 2002], p. 594.

⁵ Une première ébauche de cette étude a été prononcée oralement à la Journée d'Études sur *Hernani et Ruy Blas* organisée par Claude Millet à l'Université Paris 7 le 29 novembre 2008. Elle portait uniquement sur *Hernani et Ruy Blas*.

Plusieurs images récurrentes dans le théâtre de Hugo servent de métaphores spatiales à la psyché. On les trouve principalement dans les discours qui décrivent l'âme des héros, dont les motivations, plus sans doute que celles des autres personnages, sont les plus complexes.

La première de ces images est le gouffre, l'abîme, au fond duquel le héros ne voit pas les profondeurs de ce qu'il appelle son destin, et que nous pourrions, nous, désigner comme le réservoir insondable d'un inconscient en perpétuelle agitation.

Hernani se demande ainsi :

« Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,
Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond,
Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond » (v. 985-1000)

Ruy Blas utilise la même métaphore de l'abîme pour désigner la force irrésistible qui l'entraîne vers sa perte :

« [...]Creuse un abîme
Plus sourd que la folie et plus noir que le crime » (v. 362)
« [...] dans le gouffre où mon destin m'entraîne
Plonge les yeux ! – je suis amoureux de la reine » (v. 365-366)

Hernani et Ruy Blas savent tous deux, dès le début de la pièce, que des pulsions pathogènes, voire mortifères, les entraînent vers le malheur, mais ni l'un ni l'autre n'a la force d'y résister.

À cette métaphore du gouffre insondable s'oppose une autre métaphore spatiale, plus propre à désigner la stabilité souhaitable et la protection du moi, celle de la maison, avec tout son cortège d'escaliers, portes et fenêtres qui, selon les cas, en permettent où en interdisent l'entrée.

Dans *Hernani*, la protection de la maison est un motif majeur. Au I^{er} acte, la chambre à coucher de doña Sol est la métaphore de sa vertu, comme en témoigne la fameuse exclamation du duc « Nous sommes trois chez vous, c'est trop de deux, madame » (v. 220). À l'acte II, cette même vertu est encore mise en danger dès qu'elle sort de sa maison, guettée par le duc qui s'apprête à l'enlever ; aussi les jeux de scène faisant intervenir les portes, fenêtres et balcons sont-ils autant dramatiques que symboliques. À l'acte III, le château de Silva représente à lui seul toute la « maison » du duc, c'est-à-dire tout à la fois son habitation, sa famille ancestrale, et sa « maisnie » ; le franchissement de la porte du château, dans un sens ou dans l'autre, structure l'avancée de l'intrigue : arrivée du pèlerin Hernani, puis du roi, qui repasse la porte dans l'autre sens en emmenant doña Sol ; ces effractions

successives mènent le vieux féodal à la folie meurtrière ; ajoutons-y la scène traumatique où il rouvre la porte à ressort de la cachette, ouverture après laquelle, ayant appris d'Hernani que le roi est leur commun rival, il comprend le danger qu'encourt sa fiancée, et l'on peut dire, sans jeu de mots, qu'il est « hors de ses gonds ». À l'acte IV, la porte du tombeau de Charlemagne, une fois franchie, fait du roi un autre homme, comme l'indiquent les deux pantomimes de la fin de la scène 3, où il la referme derrière lui, et de la scène 4, où il la rouvre : transformation psychique que Yannis Kokkos, dans la mise en scène d'Antoine Vitez en 1985, avait magnifiquement représentée par une main géante articulée sortant par la porte du tombeau pour donner naissance à l'empereur. À l'acte V enfin, la maison qui symbolise la psyché d'Hernani est son palais d'Aragon, fief dont il a retrouvé la jouissance ; « Voilà que je reviens à mon palais en deuil », dit-il au seuil qu'il ne franchira pas ; le symbole sexuel n'est que trop évident, souligné par la pudeur timide de doña Sol qui retarde le moment de franchir ce seuil (« *limen* » = « l'hymen ») ; mais le symbole psychique n'est pas moindre :

« J'entre, et remets debout les colonnes brisées,
Je rallume le feu, je rouvre les croisées,
Je fais arracher l'herbe au pavé de la cour,
Je ne suis plus que joie, enchantement, amour. » (v. 1931-1934)

Hernani est le seul, dans la pièce, à ne jamais entrer dans sa maison ; son rêve de restitution de sa psyché ancienne, état d'avant la chute de la « maison » de son père, rêve de reconstruction, et dirait-on aujourd'hui, de résilience, lui est inaccessible.

On montrerait aisément un fonctionnement similaire des motifs du palais et de la maison dans *Ruy Blas*. Comme dans *Hernani*, où le premier bruit que l'on entend est un coup frappé à la porte, le tout premier vers de *Ruy Blas*, « Ruy Blas, fermez la porte, – ouvrez cette fenêtre » attire l'attention du spectateur sur les risques liés aux entrées et aux sorties imprévues. Comme dans *Hernani*, la plupart des ouvertures des portes correspondent à des coups de théâtre : l'arrivée de la reine dans le tableau-comble qui clôt l'acte I, et qui met Ruy Blas en présence sidérante de l'objet désiré et interdit ; l'idée même d'avoir à « ouvrir au roi, s'il venait chez la reine », qui fait s'évanouir Ruy Blas ; le retour de Salluste à l'acte III ; l'effraction de don César qui tombe dans la petite maison secrète de Salluste par la cheminée ; la porte de cette maison qui se referme sur la reine au dernier acte, ouverte par le traître masqué. Dans tous les cas, ce qui entre par la porte, c'est soit l'objet du désir, soit le refoulé qui fait violemment retour. Ruy Blas s'est pourtant, au début de l'acte V, efforcé de laisser la maison (et son âme) en ordre en renonçant à son désir :

« Rêve éteint ! Visions disparues ! [...] »

Les meubles sont rangés ; les clefs sont aux armoires ;
 Les muets sont là-haut qui dorment ; la maison
 Est vraiment bien tranquille. » (v. 2017-2025)

S'apprêtant au suicide, il ne veut pas que Salluste (« le démon ») voie sa victime morte, et « *pousse un meuble de façon à barricader la porte secrète* ». Efforts inutiles. Le démon, Salluste, ainsi refoulé, trouvera bien une autre porte pour entrer.

Dernière figure récurrente de la troisième grande instance de la psyché, la statue du Commandeur, figure du surmoi. Elle est présente dans *Les Burgraves*, avec la figure spectaculaire de Barberousse, dont le retour sidérant fait coup de théâtre. L'intertexte d'*Hernani* avec *Don Juan* (c'est l'un de ses nombreux titres, l'un de ses nombreux noms) passe par ce motif que représente très évidemment le retour de don Ruy Gomez venant réclamer à Hernani sa vie au dernier acte. Dans *Ruy Blas*, c'est la sinistre figure de Salluste revenant à l'acte III qui représente, pour Ruy Blas, le rappel de sa sujétion complète aux ordres de son maître, et lui annonce sa chute programmée. Don Ruy et don Salluste sont deux statues de commandeur vivantes, mais on trouve aussi dans *Hernani* d'autres figures sidérantes produisant le même effet : les portraits alignés des ancêtres, qui sont cette fois des figures du surmoi de don Ruy ; leur regard le terrasse quand il est prêt à flancher, à céder au chantage du roi, à livrer son prisonnier à la place de doña Sol : « Votre regard m'arrête », lance-t-il aux portraits. Parmi eux, son propre père, qui déjà s'était construit sa propre statue de Commandeur pour s'empêcher de reculer devant le danger :

« Les Maures de Grenade avaient fait prisonnier
 Le comte Alvar Giron, son ami. Mais mon père
 Prit pour l'aller chercher six cents hommes de guerre ;
 Il fit tailler en pierre un comte Alvar Giron
 Qu'à sa suite il traîna, jurant par son patron
 De ne point reculer que le comte de pierre
 Ne tournât front lui-même et n'allât en arrière.
 Il combattit, puis vint au comte et le sauva. » (v. 1168-1175)

Quelle plus belle figure du Surmoi que cette statue du Commandeur qu'on s'est soi-même forgée ?

Labilité du moi

Une autre caractéristique des personnages de Hugo est d'agir comme des parties de la psyché d'autres personnages. Le système des personnages, qui empêche de les considérer individuellement comme des types ou des caractères classiques, tient à cette étroite interdépendance qui fait d'eux soit

les parties complémentaires d'une même psyché non individuée, comme chez Claudel, soit chacun un morceau de la psyché de l'autre.

Que chaque personnage puisse être une part de la psyché de l'autre se manifeste aussi à la récurrence d'une structure dramatique bien connue, la substitution d'un personnage à un autre, ressort dramatique topique dans le mélodrame, qui acquiert chez Hugo une fréquence significative : dans *Le roi s'amuse*, Blanche prend la place de François I^{er} en s'offrant à sa place au coup mortel du tueur à gages ; dans *Marie Tudor*, la reine tente de substituer l'ouvrier Gilbert à son amant Fabiani, pour le sauver in extremis de l'échafaud où elle l'a condamné ; dans *Hernani*, les substitutions s'enchaînent : don Carlos prend la place d'Hernani dans la première scène de l'acte I (il réussit à se faire ouvrir la porte par doña Josepha qui le prend pour Hernani en s'interrogeant : « Serait-ce déjà lui ? ») ; il tente de se substituer à lui pour enlever la femme à l'acte II ; il fuit sous couvert de son manteau à la fin de ce même acte. À l'acte suivant, c'est au tour d'Hernani de prendre la place de don Ruy dans la cachette sous son portrait ; puis doña Sol, prise en otage par le roi, prend la place des deux autres hommes (le vieillard avait promis de livrer au roi « l'un ou l'autre »). Le jeu de substitution d'identité dans *Ruy Blas*, quant à lui, est à ce point déterminant dans l'intrigue, qu'il n'est pas la peine d'y insister. Signalons simplement, sur la ressemblance entre Ruy Blas et don César qui autorise la substitution du premier au second, que l'in vraisemblable inconscience de Ruy Blas à traverser la pièce entière sans que cette trahison faite à son vieil ami lui apparaisse (Hugo s'arrange pour que Ruy Blas ne *puisse pas* s'en rendre compte, ce qui malgré tout surprend le spectateur), est problématisée dans le film de Cocteau et Pierre Billon de 1947 : la gemellité des deux héros est renforcée par le fait qu'un seul et même acteur, Jean Marais, interprète les deux personnages ; dans une brève scène qui suit le meurtre de Guritan, les deux vieux amis se croisent, et don César adresse à Ruy Blas une mise en garde vaine. Au moins le refoulé semble-t-il ici affleurer vaguement à la conscience du héros⁶.

Les personnages eux-mêmes formulent très volontiers l'ignorance dans laquelle ils sont de leurs motivations, et la dépossession de leur volonté ou de leur pensée par celle d'autrui. Le premier cas est illustré par Blanche, dans *Le roi s'amuse*, qui avoue à son père ne pas comprendre pourquoi elle aime encore celui qui l'a pourtant perdue : « [...] – Lui ne m'a fait, je crois / Que du mal, et je l'aime, et j'ignore pourquoi. » (IV, 1) ; la succession des deux « et » dit magnifiquement à quel point l'Inconscient ignore le principe de non-contradiction. Le second cas est illustré par doña Sol disant à son époux : « Ma pensée entraînée entre en tes rêveries ». Hernani, après avoir vainement enjoint doña Sol de le fuir, cède à sa volonté d'union amoureuse

⁶ Voir Florence Naugrette, « Cocteau adaptateur de *Ruy Blas* », *Cahiers Jean Cocteau*, n° 6, *Les Adaptations*, sous la direction de Serge Linarès, Revue des Lettres Modernes, 2009.

dans le malheur : « Tu le veux ? Qu'il en soit ainsi ! – J'ai résisté. » (v. 1035). Il s'unit à don Ruy dans un pacte faustien pour unir leurs deux vengeances ; il sera son bras, et il lui donne son « cor(ps) ». Ce qui lui permet de dire à doña Sol, dans une formule ambiguë, qu'il est bien « de moitié » dans ce qu'elle prend pour une sérénade et qui est un appel de la mort. La richesse de ce motif de la dépossession de soi tient à son ambivalence. Beauté sublime de l'abandon de sa volonté dans la communion amoureuse, ou du sacrifice de sa vie pour sauver son honneur. Mais aussi terreur de prêter sa personne ou ses actes aux intérêts de ses propres ennemis, en prêtant sa main à un parricide (Otbert dans *Les Burgraves*), en livrant une femme en otage plutôt que son prisonnier pour obéir à la loi des pères (*Hernani*), en trahissant son ami pour obéir à la voix de son maître (*Ruy Blas*). Terreur de se déprendre de sa responsabilité propre. C'est le sens (abyssal) de l'interrogation de Ruy Blas entrant chez la reine à l'acte II : « Oh, pour qui suis-je ici ? ». Pour qui, c'est-à-dire à la place de qui, envoyé par qui, pour servir les desseins de qui ? À la conscience de Ruy Blas affleure qu'il agit pour le roi son rival (ce qui le mènera quelques secondes plus tard à l'évanouissement), mais n'affleure pas encore l'idée qu'il agit en réalité pour le destinataire plus éloigné de sa quête, Salluste, qui en exauçant ses désirs les plus secrets le mène à sa ruine.

Agir pour l'autre, se laisser agir par l'autre, accepter de suivre la loi de l'autre, c'est souvent se placer dans un *double bind* qui chez Corneille porte le noble nom de dilemme, et doit trouver une solution dialectique, mais qui chez Hugo mène au désastre, et ne peut se résoudre que dans le renoncement violent à l'une des deux contraintes. C'est ce que fait Ruy Blas au dénouement, où il renonce à continuer de servir son maître « comme un bon domestique », et le tue ; c'est ce dont doña Sol tente vainement de convaincre Hernani quand elle lui fait valoir que son serment ne vaut rien.

Symptômes du refoulement : aveuglement, surdité, mutisme

Mais ces prises de conscience se heurtent à une capacité de résistance psychique à la révélation de ce qui dérange, que figurent les motifs récurrents de la surdité, de l'aveuglement et du mutisme. Dans *Lucrece Borgia*, le messager qui chaque mois apporte à Gennaro des nouvelles de sa mère a été choisi pour protéger le jeune homme du traumatisme de sa naissance, comme le dit Gennaro : « il ne me dit rien, et je ne lui dis rien, parce qu'il est sourd et muet » (I, I, 4). Au dernier acte des *Burgraves*, avant que ne lui soit révélée la machination de Guanhumara qui le punit de ses crimes anciens, le vieux Job n'y voit plus très clair : « [...] les objets réels, perdus sous un brouillard, / Devant mon œil troublé, qui dans l'ombre en vain plonge, / Tremblent derrière un voile ainsi que dans un songe » ; et quand « une voix, dans l'ombre », l'interpelle « Caïn ! », il doute l'avoir entendue (« On a parlé, je crois ? – Non, c'est l'écho ») puis implore la mort

plutôt que d'entendre encore cette parole sépulcrale (III, 1), belle image de la dénégarion de son crime refoulé. Même principe dans *L'Épée*, petite pièce de l'exil dont le motif principal est la mise à l'écart du rebelle montagnard Slagistri, seul à ne s'être jamais soumis à la dictature du duc ; au moment où l'on entend retentir sa voix du fond de sa caverne, le peuple lâche n'en croit pas, littéralement, ses oreilles :

LE MONTAGNARD, *levant la tête*

Hein ?

LA MERE

On a parlé ?

LE CHANTERRE

Non, c'est le vent dans les arbres. (scène 1)

Au moment où il pourrait surprendre Salluste envoyer son ami aux galères en le livrant explicitement aux alguazils, « *Ruy Blas se tient immobile et debout près de la table comme une statue, sans rien voir ni entendre* ». Le motif revient peu de temps après, quand Salluste rassure ses inquiétudes : « La cour est un pays où l'on va sans voir clair. Marchez les yeux bandés. J'y vois pour vous, mon cher. » (v. 579-580) De même, dans son petit logis secret Ruy Blas est le compagnon « de deux noirs muets [...] / Je suis pour eux le maître. Ils ignorent mon nom. » (v. 331-340). Il s'agit, dit encore le texte, de « Deux laquais noirs, gardeurs de portes closes, / Qui, s'ils n'étaient muets, diraient beaucoup de choses ». Ce dernier vers, rendu comique par la lapalissade, exprime aussi tout le non-dit qui pèse sur Ruy Blas, et qui le rend trop longtemps muet, aveugle et sourd, jusqu'à la libération finale. Même aveuglement, même surdité pathologique chez Hernani, « agent aveugle et sourd de mystères funèbres ».

De même, au début de *Lucrece Borgia*, le jeune Gennaro, endormi, n'entend pas ses amis raconter les crimes de Lucrece Borgia et donner sur elle au spectateur des renseignements qui pourraient lui donner quelques indices sur son origine inconnue. Gennaro ne saisit, tout au long de la pièce, aucune des nombreuses occasions qui lui sont données de comprendre qu'il est le fils de Lucrece Borgia. Cette surdité le poursuit jusqu'au dénouement, où la révélation de sa filiation monstrueuse intervient de manière extrêmement tardive. Il figure dans l'intrigue dramatique même la puissance pulsionnelle du déni.

Mais il n'est pas de refoulé si puissant qui ne trouve le chemin de son retour ; tel est selon Freud, l'un des destins possibles des pulsions, avec le retournement en son contraire, le retournement contre soi-même, et la sublimation, dont le théâtre de Hugo offre aussi de remarquables exemples.

Destin des pulsions

Dans « Pulsions et destins des pulsions », article publié en recueil dans la *Métapsychologie*, aux côtés de « Deuil et mélancolie », Freud distingue quatre destins des pulsions, que l'on retrouve, très clairement figurées, dans les intrigues hugoliennes.

Le premier est le renversement dans le contraire : par retournement de l'activité à la passivité (tourmenter / être tourmenté), ou par retournement du contenu, comme le renversement de l'amour en haine (celui de Gennaro pour sa mère, dans *Lucrece Borgia*). Ou de la haine en amour : c'est le cas dans *La Grand'mère*, où les préjugés aristocratiques de la margrave sont vaincus par le spectacle attendrissant de ses petits-enfants inconnus, et dans *L'Intervention*, où les ouvriers en instance de séparation se réconcilient instantanément en retrouvant la petite robe de leur enfant morte ; ces deux exemples sont assez simples à comprendre, puisqu'ils correspondent au motif comique bien connu du triomphe de l'amour. Dans *Hernani*, le retournement est plus complexe : le héros vengeur voit sa haine contre le roi s'évanouir (« Oh ! ma haine s'en va » dit-il) au moment où l'objet de sa haine passée se tourne en source de plaisir (y compris sexuel puisque le roi lui offre la femme qu'il désire). Vu sous cet angle du destin de la pulsion, le revirement d'*Hernani*, tant critiqué à l'époque (notamment, Sylvie Vielledent l'a montré, dans les parodies), ne paraît plus invraisemblable.

Autre type de retournement, celui par lequel la pulsion est dirigée vers (ou contre) la personne propre : le désir de meurtre se meut en suicide, motif très répandu dans le drame romantique, dont *Hernani* et *Ruy* donnent deux exemples canoniques, avec le suicide de don Ruy et celui de Ruy Blas, auxquels on peut ajouter, dans *Les Burgraves*, le sublime suicide, toujours par poison, de Guanhumara. Elle préfère se tuer elle-même plutôt que de laisser s'accomplir la fin heureuse qui, grâce au pardon de Barberousse, sauve de la mort et Job et Régina : la vieille corse, pour assouvir sa vengeance, avait prévu que l'un des deux sortirait dans le cercueil qu'elle a fait préparer. En se suicidant, elle se justifie : « J'ai juré / Que ce cercueil d'ici ne sortirait pas vide. » (III, 4) Métaphore de la pulsion de tuer, le cercueil peut accueillir le corps du meurtrier : la pulsion qui ne peut s'accomplir, ne pouvant pas non plus s'éteindre, s'est retournée.

Troisième destin possible de la pulsion, la sublimation, dont Ruy Blas fournit l'exemple courant de l'amour platonique (« j'ai foi dans votre honneur pour respecter le mien », dit la reine à Ruy Blas lors de leur duo d'amour, v. 1272), et dont *Hernani* expose un motif magnifique avec le renoncement de don Carlos à la femme pour l'empire (sublimation de l'amour dans la politique).

Le dernier destin de la pulsion est le refoulement, suivi du retour du refoulé. Le refoulement est le moyen terme entre la condamnation et la fuite (impossible dans le cas de la pulsion, où, dit Freud, « la fuite ne peut servir à rien, car le moi ne peut s'échapper à lui-même »). Le motif et la finalité du refoulement sont d'éviter le déplaisir ; mais pour maintenir le refoulé dans

l'inconscient, le moi dépense une énergie considérable, et « l'affect disparu revient, transformé en angoisse sociale, en angoisse morale, en reproche sans merci »⁷.

Le sentiment de culpabilité qui ronge Hernani et Ruy Blas, alors même qu'au début de la pièce, il n'ont encore strictement rien fait d'objectivement répréhensible, est un symptôme de cette transformation de l'affect refoulé en angoisse morale ou sociale.

Coup de théâtre et déguisement : les deux formes dramatiques du retour du refoulé

Un refoulé dont les intrigues figurent le retour sous la forme de coups de théâtre spectaculaires, et qui chaque fois ressurgit sous la forme déguisée qui est la sienne dans le lapsus, l'acte manqué, ou le rêve. Sur la scène, le déguisement est à prendre au sens strict, dans une métaphore scénique opérée directement par le costume : dans *Les Burgraves*, où le refoulé prend la double figure de Barberousse et de Guanhumara, le premier qu'on croyait mort revient déguisé en mendiant, et la seconde est d'abord voilée avant de révéler son identité à Job ; Hernani, exilé (forme de refoulement politique), revient déguisé en pèlerin ; Don Ruy Gomez, refoulé par le mariage d'Hernani avec doña Sol qui l'a exclus de la réconciliation générale, revient déguisé en domino noir le soir des noces ; dans *Ruy Blas*, Salluste revient incognito déguisé en laquais, lançant ironiquement à Ruy Blas : « je parie que vous ne pensiez pas à moi ». Oubli coupable de Ruy Blas. L'oubli n'est pas toujours catastrophique, pourtant. Apprenant de la bouche d'Hernani que son rival est grand d'Espagne, Charles Quint lance plaisamment « En effet, j'avais oublié cette histoire » ; mais qu'à cela ne tienne, il lui rendra ses titres, le restaurera dans son fief, et mettra fin au conflit par clairvoyance politique. En revanche, dans le cas du serment passé avec la mort, le refoulé fait un violent retour, comme le dit cet alexandrin magnifique, d'Hernani à sa jeune épouse qui vient de l'appeler par son ancien nom de proscrit : « Tu me fais souvenir que j'ai tout oublié ».

Dans le cas d'Hernani comme dans celui de Ruy Blas, le refoulé qui revient sous la figure mortifère de la statue du Commandeur, c'est le serment fait au père, de le venger. En toute connaissance de cause, et pour son père biologique, dans le cas d'Hernani qui assume « Le serment de venger mon père sur son fils » ; inconsciemment, et pour un père de substitution – son maître qui dit vouloir faire son bonheur –, dans le cas de Ruy Blas. Fidélité au père vengeur, tel est le contenu de leur refoulé. Dans l'un de ses derniers ouvrages, Michel Serres, prenant le contrepied du modèle lacanien qui identifie le père mort comme père idéal du névrosé,

⁷ Sigmund Freud, « Le refoulement », dans *Métopsychoanalyse*, traduction dirigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis [1940], Gallimard, « Idées », 1981, p. 62.

raconte les guerres du XX^e siècle comme une vaste entreprise collective de meurtres des fils par les pères⁸. Tel est sans doute, dès le premier XIX^e siècle, l'un des modèles à l'œuvre dans le théâtre de Hugo.

Les fils obéissent à ce qu'ils s'imaginent être la loi des ancêtres, y compris don Carlos. Mais ce dernier consulte précisément un ancêtre très éloigné, Charlemagne, qui le détourne de l'héritage paternel en lui conseillant de débiter son règne par la clémence. C'est-à-dire, au-delà du calcul politique bien connu depuis Corneille, de mettre fin à l'engrenage infernal de la vengeance, des fautes et contentieux hérités des pères. En adoubant Hernani et en le décorant de la Toison d'Or, don Carlos, comme le tribunal des jeunes dieux Athéna et Apollon à la fin de *L'Orestie*, met fin au cycle archaïque de la vengeance. La valeur du pardon accordé par Barberousse à la fin des *Burgraves*, qui rend son fief à son frère pourtant à sa merci, va dans le même sens. Le double dénouement d'*Hernani*, qui donne à voir le retour de la vengeance, retournée sur le fils oublié (« Mon père, tu te venges / Sur moi qui t'oubliais ! » (v. 2135-2136)), débouche sur une interrogation laissée au spectateur : et si, en réalité, le père d'Hernani ne voulait rien ? Ou tout au moins, et si Hernani, comme le lui suggère doña Sol, était libre de ne pas respecter son serment ? Et si, comme dans le film *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, les serments faits au père étaient sans valeur dès lors qu'ils mettent en danger la vie des fils ?

Ces questions non résolues agitent aussi, dans les années 1830 comme de nos jours, l'âme du spectateur. Ce sont des questions existentielles, sans doute, mais aussi historiques, les causes, les quêtes et les fautes des pères continuant de peser, cinquante ans après la Révolution française, ou après la Seconde guerre mondiale, sur les fils. La psyché dont les personnages de Hugo peuvent représenter la topographie ou les pulsions n'est donc pas forcément individuelle. Elle peut être aussi celle d'un peuple, moteur inconscient de l'histoire.

L'Histoire hors de ses gonds

Les personnages représentent en effet, à travers leurs pulsions, des forces historiques qui les dépassent, ou qui, pour le moins, outrepassent leur quête individuelle. Le théâtre historique de Hugo n'est pas, en effet, un théâtre purement documentaire ou pittoresque, ni un théâtre d'« applications analogues aux circonstances », comme l'était souvent le théâtre historique depuis la Révolution, où l'anecdote choisie dans le passé national servait à donner une leçon aisément déchiffrable pour l'actualité (la mort de Charles IX, puni de la Saint-Barthélémy par la main de Dieu dans la pièce de Chénier *Charles IX ou l'École des rois*, était en 1789 une mise en garde adressée à Louis XVI ; Henri IV, qui triomphait sur les scènes de 1814-

⁸ Michel Serres, *La Guerre mondiale*, Le Pommier, 2008.

1815, figurait le retour à la concorde nationale, etc.). Le théâtre de Hugo met en œuvre une philosophie de l'histoire, et cherche dans le passé des situations dramatiques permettant de penser son progrès, sa violence et ses contradictions.

Dans ce cadre, les coups de théâtre et les pulsions figurées par les personnages servent aussi à représenter ces « retours offensifs du passé » dont a parlé Anne Ubersfeld. Retours qui sont parfois des résistances passéistes, parfois des rappels au droit salutaires quand l'histoire est hors de ses gonds.

Ainsi, dans *Hernani*, le retour de don Ruy Gomez au dernier acte, qui convainc aisément Hernani de s'empoisonner pour obéir au serment fait au père, marque la violence de l'adhésion du héros au modèle féodal. On a montré ailleurs⁹ la puissance mortifère de cet attachement à la loi aristocratique du père. Franck Laurent a étudié toute la complexité, dans le théâtre de Hugo, de ce motif de la résistance du vieux féodal (don Ruy dans *Hernani*, Job dans *Les Burgraves*, Welf dans *Welf castellan d'Osbor*) à la logique impériale ; avec ces figures de la résistance au mouvement de l'Histoire, Hugo laisse percer une certaine défiance à l'égard de l'Etat centralisateur : ces personnages figurent sa peur que l'unification, l'universalisation de la Loi ne garantisse pas des lendemains qui chantent civilisateurs, mais permettent d'établir un nouveau Pouvoir aussi dangereux peut-être que les souverainetés locales : le pouvoir de la violence d'Etat.¹⁰ Ce discours est plus net encore dans *Welf castellan d'Osbor*, où est stigmatisée la versatilité du peuple : les mêmes qui, dans les premières scènes, admiraient le courage et la résistance de Welf, le conspuent au dénouement pour être du côté des vainqueurs. Or Welf, image du poète exilé à cette époque, n'est pas un féodal réactionnaire : il ne revendique aucun pouvoir personnel (comment le pourrait-il, dans son complet isolement ?). Il est une figure universelle de la résistance contre des pouvoirs corrompus, fussent-ils légitimes.

Dans *Cromwell*, c'est la persistance du modèle monarchique comme forme idéale d'exercice du pouvoir qui est mise en avant par l'intrigue et par le dénouement. Bien que porté au pouvoir par une révolution républicaine, Cromwell rêve de se faire couronner. La double conjuration qui le vise alors (celle des républicains furieux que leur chef trahisse leur cause, et celle des monarchistes qui voient en lui un usurpateur) est une double figure de la censure qui refoule de nouveau le désir enfoui et dont le retour a menacé l'intégrité (au sens tout à la fois psychologique et moral) du Lord Protecteur. La pulsion est donc refoulée au dénouement (par le calcul

⁹ Florence Naugrette, « La cachette sous le portrait : symbolisme de l'espace machiné dans *Hernani* », *Hugo sous les feux de la rampe*, textes réunis par Bertrand Marchal et Arnaud Laster, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

¹⁰ Franck Laurent, *Victor Hugo. Espace et politique*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

politique habile de Cromwell qui le fait renoncer à la couronne et pardonner aux conjurés), mais elle n'en est pas moins, une fois refoulée, toujours présente, comme l'indique la dernière réplique du héros, qui clôt la pièce : « Quand donc serai-je roi ? » En 1827, en pleine Restauration, cette interrogation dominante dans l'intrigue renvoie tout autant au retour sur le trône des frères du roi décapité, qu'au couronnement du fils de la Révolution, Napoléon, comme empereur.

Dans le théâtre de l'exil, le sujet de la résistance politique est toujours présent (dans *L'Épée*, notamment, on l'a vu), mais le retour du refoulé prend aussi une dimension sociale. Au dénouement de *L'Intervention*, le souvenir de la petite fille morte réunit brusquement les deux ouvriers sur le point de se séparer. Dénouement ambigu : dans sa version optimiste, il s'agit d'une fin de vaudeville, où chacun retrouve heureusement sa chacune après avoir affronté le risque de la désintégration familiale ; dans sa version plus sombre, cette fin dit le retour du traumatisme (la mort de l'enfant) indépassable, traumatisme familial, certes, mais à résonance sociale (la petite est morte du croup, maladie infectieuse qui touchait surtout les milieux défavorisés) : les ouvriers sont liés l'un à l'autre par l'amour, certes, mais aussi par la fatalité sociale.

De même, le dénouement de *Mille francs de récompense* fait surgir, au milieu de la concorde familiale retrouvée, une discordance qui gâche la fin heureuse : Glapieu, le marginal, retourne en prison, ou au bagne (on ne sait), escorté par deux gendarmes. Celui qui, dans ce mélodrame subversif, a joué le rôle du justicier, est rattrapé par son passé de délinquant, qui lui a donné les moyens d'ouvrir le coffre-fort du banquier. Que ce délit ait été accompli pour la bonne cause n'y fait rien : malgré la levée de l'accusation portée contre lui, la justice suit son cours aveuglément, et le refoulé social fait violemment retour.

Ce que nous appelons ici le refoulé ne portait pas ce nom au XIX^e siècle, bien évidemment. Il porte souvent, dans les dialogues de Hugo, le nom de « fatalité ». Dans *Lucrece Borgia*, au moment de tuer sa mère, qu'il croit encore être sa tante, Gennaro, rattrapé (croit-il) par la névrose familiale, se justifie : « Dans les familles comme les nôtres, où le crime est héréditaire et se transmet de père en fils comme le nom, il arrive toujours que cette fatalité se clôt par un meurtre, qui est d'ordinaire un meurtre de famille, dernier crime qui lave tous les autres. » (III, 3). En voyant mourir les amants qu'il a lui-même poussés au suicide, don Ruy se dédouane en disant « la fatalité s'accomplit ». Dans *Le roi s'amuse*, sous sa forme religieuse, elle porte le nom de « malédiction » (celle que le vieux Saint-Vallier a lancée à Triboulet). Ailleurs, dans *Ruy Blas*, par exemple, elle s'appelle « le démon ». Mais que les personnages attribuent leur sort à la fatalité est avant tout un effet de discours. Le lecteur ne doit pas nécessairement les en croire,

ni prendre pour argent comptant cette externalisation commode de la responsabilité individuelle et collective.