

MARION < LORNE VICTOR HUGO

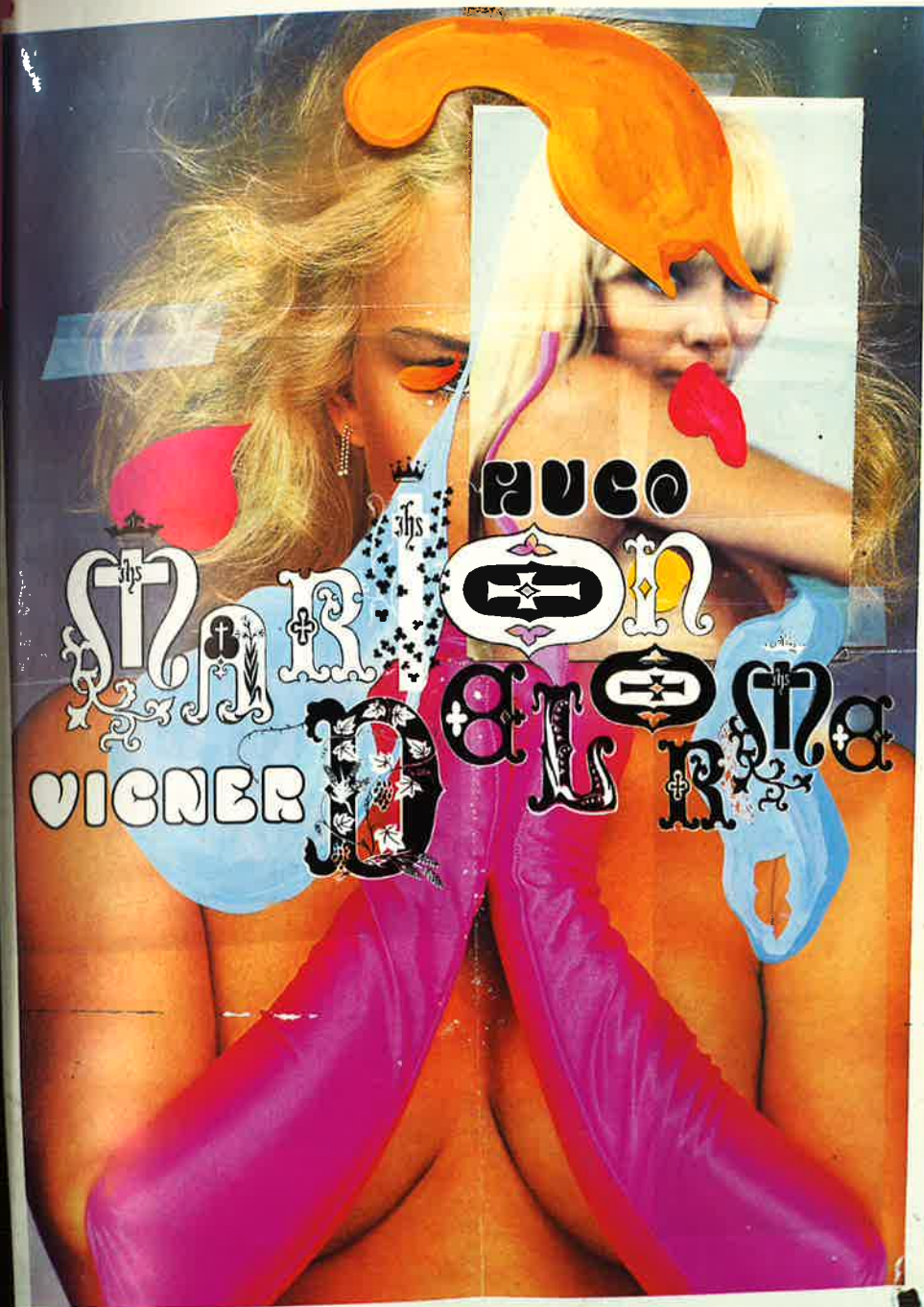
Avec DAVID CLAVEL, MARYSE CUPAILOLO, RODOLPHE DANA, DAMIEN DORSAZ, NADIR LEGRAND, STÉPHANE MERCOYROL, THOMAS ROUX, JEAN-YVES RUF, FRÉDÉRIC SOLUNTO, JUTTA JOHANNA WEISS, et l'ensemble MATHEUS: FRÉDÉRIC & CATHERINE MÜHLHÄUSER (violons), STÉPHAN ELOFFE (alto) FERNANDO LAGE/AUDE VANACKERE en alternance (violoncelle), THIERRY RUNARVOT/STÉPHANE GOASGUEN en alternance (contrebasse).

Mise en scène et adaptation.....ÉRIC VIGNER
Scénographie.....CLAUDE CHESTIER
Travail gestuel et chorégraphique.....LES GENS D'UTERPAN
.....(FRANCK APERTET & ANNIE VIGIER)
Costumes.....CLAUDE CHESTIER, PASCALE ROBIN
Son.....XAVIER JACQUOT
Direction et recherche musicale.....JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI
Assistante à la mise en scène.....TAMAR SEBOK
Assistante stagiaire.....BÉRANGÈRE JANNELLE
Conseiller pour l'histoire littéraire.....GUY ROSA
Dossier pédagogique.....STÉPHANE AUVRAY-NAUROY

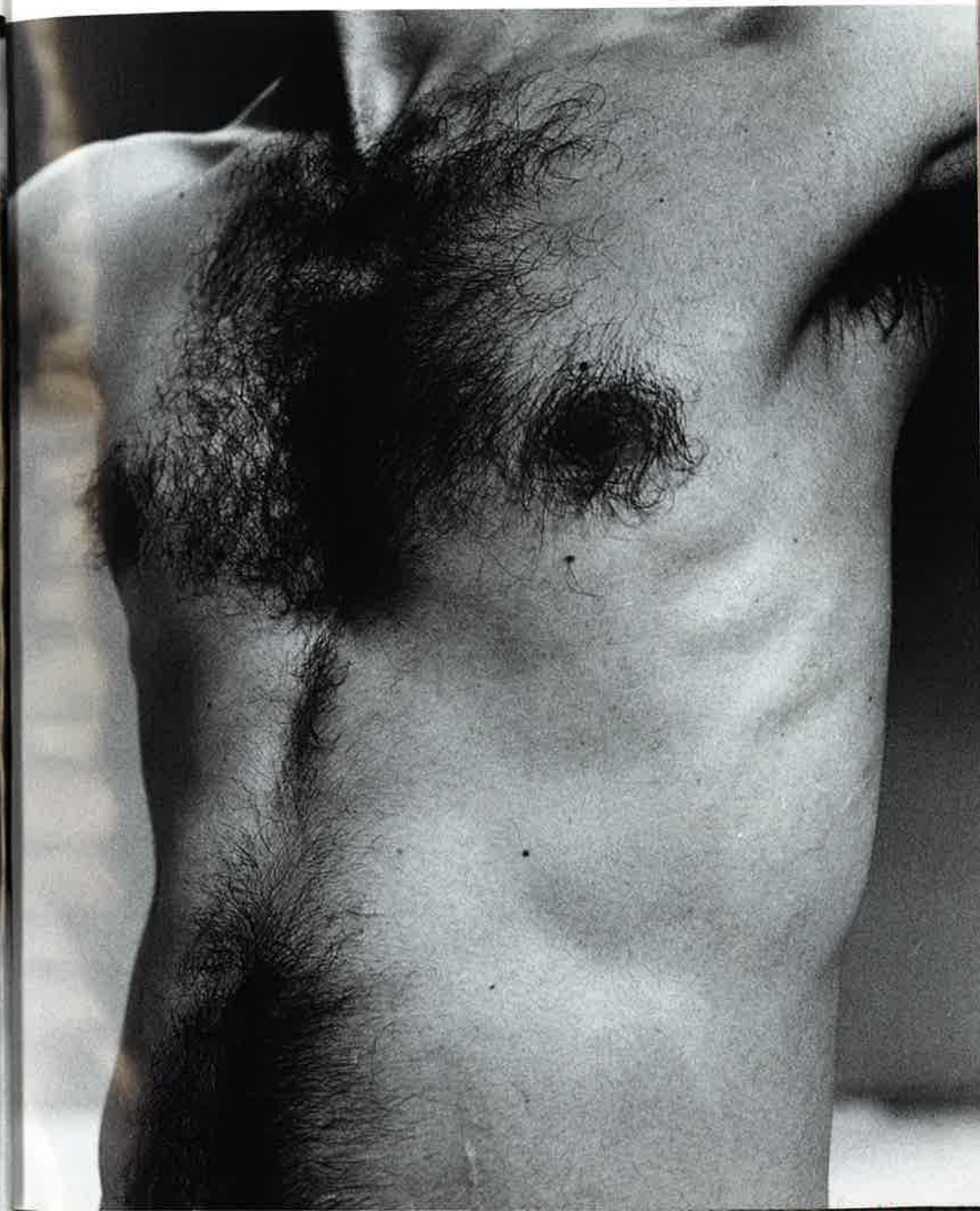
29 SEPTEMBRE, 1, 6, 8, 13 OCTOBRE 1998.....19H00
30 SEPTEMBRE, 2, 3, 7, 9, 10, 14 OCTOBRE 1998.....20H30
4, 11 OCTOBRE 1998.....16H00

Théâtre
CDDDB
de
LORIENT

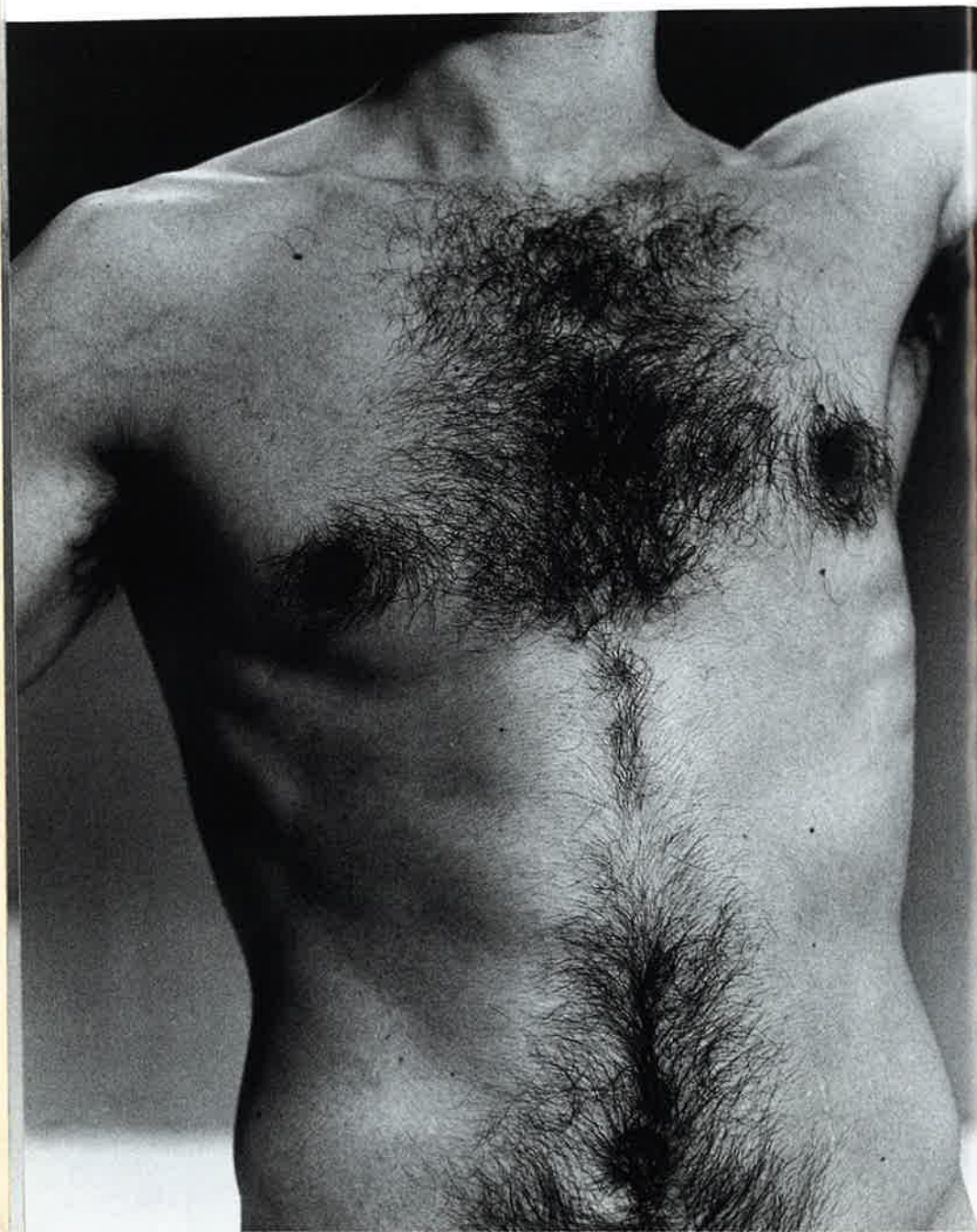
Production: CDDB - Théâtre de Lorient, Théâtre de la Ville
avec la participation du Jeune Théâtre National
et le soutien de la SPEDIDAM.







À PROPOS DE MARION DE LORME



« Dans tout ce que nous disons ici, nous n'avons qu'une
prétention, affirmer l'avenir dans la mesure du possible. »
Victor Hugo, LE DROIT ET LA LOI.

SOMMAIRE

MODE D'EMPLOI	
Eric Vigner & Bérangère Jannelle.....	4
PRÉFACE À L'ÉDITION DE 1831	
Victor Hugo.....	6
ENTRETIEN AVEC ÉRIC VIGNER	
Propos recueillis par Bérangère Jannelle.....	12
SALE JUIVE	
Stéphanie Cohen.....	18
MARION DE LORME: UN COUP D'ÉTAT LITTÉRAIRE	
Guy Rosa.....	20
MARION DE LORME: UN DRAME EN ROUGE ET BLANC	
François Chappé.....	24
LA VIE DES HÉROS FAIT PARTIE DU DÉCOR RÉEL	
Yannick Liron.....	33
MARION DE LORME: LE DÉFI HÉROÏQUE	
Jean Maurel.....	36
MARION DE LORME	
Albert Le Dorze.....	45
LA SŒUR SECRÈTE	
Fabien Musitelli.....	64
UN DÉPLACEMENT PROFESSIONNEL	
Thomas Simonnet.....	69
LE ROUGE QUI PASSE DANS LE LANGAGE DANS MARION DE LORME	
Henri Meschonnic.....	75
PROVOCANTE MARION DE LORME	
Anne Ubersfeld.....	88
IL FAUT PARLER DE L'OISEAU	
Claude Chestier.....	90
PRÉSENTATION DE MARION DE LORME	
AU THÉÂTRE-FRANÇAIS POUR LA REPRISE EN 1873.....	94

CET OUVRAGE EST TRAVERSÉ PAR
LE TRAVAIL PHOTOGRAPHIQUE D'ALAIN FONTERAY.

MODE D'EMPLOI

Éric Vigner et Bérangère Jannelle

COMMENT PRÉSENTER CET OBJET, CE "LIVRET" - COMME ON DIT POUR LA MUSIQUE - SINGULIER PROGRAMME DE THÉÂTRE? COMMENT LE DÉFINIR?

- LA RENCONTRE:

Provoquer la rencontre entre des personnes de disciplines diverses - écrivains, historiens, philosophes, universitaires, psychanalystes, photographes... - et MARION DE LORME.

Entendre l'écho aujourd'hui, à travers la voix de différents "moi", de ce manifeste du théâtre romantique.

Les textes ou images présentés ici sont l'histoire de ces rencontres, que l'on a voulu, à l'instar du romantisme, aussi libres que possible.

Du coup, c'est l'espace même de ce livret qui devient espace de rencontres, croisements, confrontations, connivences, complicités aussi entre les différentes personnes.

Et puis surtout, dans l'espace du théâtre qui nous rassemble tous, provoquer la rencontre du public avec MARION DE LORME et avec les différents intervenants.

Faire l'expérience commune de partager des expériences singulières.

- POSER ENCORE UNE FOIS LA QUESTION DE L'AVENIR DU THÉÂTRE:

Inviter à s'exprimer dans ce livret des personnes très différentes, c'est affirmer que le théâtre aujourd'hui se fait à plusieurs, qu'il a à se nourrir de tout, et pas seulement de lui-même.

Puisque nous pensons que le théâtre n'a de sens que par rapport au public, puisque nous faisons du théâtre pour ce public, nous voulons établir un dialogue avec lui, qui ne soit pas seulement celui de la représentation. Nous voudrions que ce livret participe à ce projet, qui est celui du Centre Dramatique De Bretagne.

- COMME UN VOYAGE:

En rassemblant dans un certain ordre les différentes contributions, qui suivent le fil de MARION DE LORME, ce livret forme un certain parcours de lecture, qui n'a rien de didactique et qui défend le caractère hétéroclite de cet objet.

Aussi, le lecteur qui pourra trouver ce chemin semé d'embûches dans la mesure où l'on a voulu forts les ruptures et les contrastes, sera aussi libre que les personnes ayant participé à l'élaboration de ce livret de se frayer sa propre voie, de s'inventer un voyage à travers ces pages où toutes les rencontres sont possibles pour parvenir à celle de MARION DE LORME.

Cette pièce, représentée dix-huit mois après HERNANI fut faite trois mois auparavant. Les deux drames ont été composés en 1829: MARION DE LORME en juin, HERNANI en septembre. À cela près de quelques changements de détail qui ne modifient en rien ni la donnée fondamentale de l'ouvrage, ni la nature des caractères, ni la valeur respective des passions, ni la marche des événements, ni même la distribution des scènes ou l'invention des épisodes, l'auteur donne au public, au mois d'août 1831, sa pièce telle qu'elle fut écrite au mois de juin 1829. Aucun remaniement profond, aucune mutilation, aucune soudure faite après coup dans l'intérieur du drame, aucune main-d'œuvre nouvelle, si ce n'est ce travail d'ajustement qu'exige toujours la représentation. L'auteur s'est borné à cela, c'est-à-dire à faire sur les bords extrêmes de son œuvre ces quelques rognures sans lesquelles le drame ne pourrait s'encadrer solidement dans le théâtre. Cette pièce est donc restée éloignée deux ans du théâtre. Quant aux motifs de cette suspension, de juillet 1829 à juillet 1830, le public les connaît: elle a été forcée: l'auteur a été empêché. Il y a eu, et l'auteur écrira peut être un jour cette petite histoire demi-politique, demi-littéraire, il y a eu "veto" de la censure, prohibition successive des deux ministères Martignac et Polignac, volonté formelle du roi Charles X. (Et si l'auteur vient de prononcer ici ce mot de "censure" sans y joindre d'épithète, c'est qu'il l'a combattue assez publiquement et assez longtemps pendant qu'elle régnait, pour être en droit de ne pas l'insulter maintenant qu'elle est au rang des puissances tombées. Si jamais on osait la relever, nous verrions.) Pour la deuxième année de 1830 à 1831, la suspension de MARION DE LORME a été volontaire. L'auteur s'est abstenu. Et, depuis cette époque, plusieurs personnes qu'il n'a pas l'honneur de connaître lui ayant écrit pour lui demander s'il existait encore quelques nouveaux obstacles à la représentation de cet ouvrage, l'auteur, en les remerciant d'avoir bien voulu s'intéresser à une chose si peu importante, leur doit une explication; la voici. Après l'admirable révolution de 1830, le théâtre ayant conquis sa liberté dans la liberté générale, les pièces que la censure de la restauration avait inhumées toutes vives "brisèrent du crâne", comme dit Job, "la pierre de leur tombeau", et s'éparpillèrent

en foule et à grand bruit sur les théâtres de Paris, où le public vint les applaudir, encore toutes haletantes de joie et de colère. C'était justice. Ce dégoût des cartons de la censure dura plusieurs semaines, à la grande satisfaction de tous. La Comédie Française songea à MARION DE LORME. Quelques personnes influentes de ce théâtre vinrent trouver l'auteur; elles le pressèrent de laisser jouer son ouvrage, relevé comme les autres de l'interdit. Dans ce moment de malédiction contre Charles X, le quatrième acte, défendu par Charles X, leur semblait promis à un succès de réaction politique. L'auteur doit le dire ici franchement, comme il le déclara alors dans l'intimité aux personnes qui faisaient cette démarche près de lui, et notamment à la grande actrice qui avait jeté tant d'éclat sur le rôle de Doña Sol: ce fut précisément cette raison, "la probabilité d'un succès de réaction politique", qui le détermina à garder, pour quelque temps encore, son ouvrage en portefeuille. Il sentit qu'il était, lui, dans un cas "particulier". Quoique placé depuis plusieurs années dans les rangs, sinon les plus illustres, du moins les plus laborieux, de l'opposition; quoique dévoué et acquis, depuis qu'il avait âge d'homme, à toutes les idées de progrès, d'amélioration, de liberté; quoique leur ayant donné peut-être quelques gages, et entre autres, précisément une année auparavant, à propos de cette même MARION DE LORME il se souvint que, jeté à seize ans dans le monde littéraire par des passions politiques, ses premières opinions, c'est-à-dire ses premières illusions, avaient été royalistes et vendéennes; il se souvint qu'il avait écrit une ODE DU SACRE, à une époque, il est vrai, où Charles X, roi populaire, disait aux acclamations de tous: Plus de censure! plus de haliebardes! Il ne voulut pas qu'un jour on pût lui reprocher ce passé, passé d'erreur sans doute, mais aussi de conviction, de conscience, de désintéressement, comme sera, il l'espère, toute sa vie. Il comprit qu'un succès politique à propos de Charles X tombé, permis à tout autre, lui était défendu à lui; qu'il ne lui convenait pas d'être un des soupiraux par où s'échapperait la colère publique; qu'en présence de cette enivrante révolution de juillet, sa voix pouvait se mêler à celles qui applaudissaient le peuple, non à celles qui maudissaient le roi. Il fit son devoir. Il fit ce que tout homme de cœur eût fait à sa place. Il refusa d'autoriser la représentation de sa pièce. D'ailleurs les succès de scandale cherché et d'allusions politiques ne lui sourient guère, il l'avoue. Ces succès valent peu et durent peu. C'est Louis XIII qu'il avait voulu peindre dans sa bonne foi d'artiste

et non tel de ses descendants. Et puis c'est précisément quand il n'y a plus de censure qu'il faut que les auteurs se censurent eux-mêmes honnêtement, consciencieusement, sévèrement. C'est ainsi qu'ils placeront haut la dignité de l'art. Quand on a toute liberté, il sied de garder toute mesure. Aujourd'hui que trois cent soixante-cinq jours, c'est-à-dire, par le temps où nous vivons, trois cent soixante cinq événements, nous séparent du roi tombé; aujourd'hui que le flot des indignations populaires a cessé de battre les dernières années croulantes de la restauration, comme la mer qui se retire d'une grève déserte; aujourd'hui que Charles X est plus oublié que Louis XIII. L'auteur a donné sa pièce au public; et le public l'a prise comme l'auteur la lui a donnée, naïvement, sans arrière-pensée, comme chose d'art, bonne ou mauvaise, mais voilà tout. L'auteur s'en félicite et en félicite le public. C'est quelque chose, c'est beaucoup, c'est tout pour les hommes d'art, dans ce moment de préoccupations politiques, qu'une affaire littéraire soit prise littérairement.

Pour en finir sur cette pièce, l'auteur fera remarquer ici que, sous la branche aînée des Bourbons, elle eût été absolument et éternellement exclue du théâtre. Sans la révolution de juillet, elle n'eût jamais été jouée. Si cet ouvrage avait une plus haute valeur, on pourrait soumettre cette observation aux personnes qui affirment que la révolution de juillet a été nuisible à l'art. Il serait facile de démontrer que cette grande secousse d'affranchissement et d'émancipation n'a pas été nuisible à l'art, mais qu'elle lui a été utile; qu'elle ne lui a pas été utile, mais qu'elle lui a été nécessaire. Et en effet, dans les dernières années de la restauration, l'esprit nouveau du dix-neuvième siècle avait pénétré tout, réformé tout, recommencé tout, histoire, poésie, philosophie, tout, excepté, le théâtre. Et à ce phénomène, il y avait une raison bien simple: la censure murait le théâtre. Aucun moyen de traduire naïvement, grandement, loyalement sur la scène, avec impartialité, mais aussi avec la sévérité de l'artiste, un roi, un prêtre, un seigneur? Le Moyen-âge, l'histoire, le passé. La censure était là, indulgente pour les ouvrages d'école et de convention, qui fardent tout, et par conséquent déguisent tout: impitoyable pour l'art vrai, consciencieux, sincère. A peine y a-t-il eu quelques exceptions. A peine trois ou quatre œuvres vraiment historiques et dramatiques ont-elles pu se glisser sur la scène dans les rares moments où la police, occupée ailleurs, en laissait la porte entrebaillée. Ainsi la censure tenait l'art en échec devant

le théâtre. Vidocq bloquait Corneille. Or la censure faisait partie intégrante de la restauration. L'une ne pouvait disparaître sans l'autre. Il fallait donc que la révolution sociale se complétât pour que la révolution de l'art pût s'achever. Un jour, juillet 1830 ne sera pas moins une date littéraire qu'une date politique.

Maintenant l'art est libre: c'est à lui de rester digne. Ajoutons-le en terminant. Le public, cela devait être et cela est, n'a jamais été meilleur, n'a jamais été plus éclairé et plus grave qu'en ce moment. Les révolutions ont cela de bon qu'elles mûrissent vite, et à la fois, et de tous les côtés, tous les esprits. Dans un temps comme le nôtre, en deux ans, l'instinct des masses devient goût. Les misérables mots à querelle, "classique" et "romantique", sont tombés dans l'abîme de 1830, comme gluckiste et picciniste dans le gouffre de 1789. L'art seul est resté. Pour l'artiste qui étudie le public, et il faut l'étudier sans cesse, c'est un grand encouragement de sentir se développer chaque jour au fond des masses une intelligence de plus en plus sérieuse et profonde de ce qui convient à ce siècle, en littérature non moins qu'en politique. C'est un beau spectacle de voir ce public, harcelé par tant d'intérêts matériels qui le pressent et le tiraillent sans relâche, accourir en foule aux premières transformations de l'art qui se renouvelle, lors même qu'elles sont aussi incomplètes et aussi défectueuses que celle-ci. On le sent attentif, sympathique, plein de bon vouloir, soit qu'on lui fasse, dans une scène d'histoire, la leçon du passé, soit qu'on lui fasse, dans un drame de passion, la leçon de tous les temps. Certes, selon nous, jamais moment n'a été plus propice au drame. Ce serait l'heure, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion. Poètes dramatiques, à l'œuvre!, elle est belle, elle est haute. Vous avez affaire à un grand peuple habitué aux grandes choses. Il en a vu et il en a fait.

Des siècles passés au siècle présent, le pas est immense. Le théâtre maintenant peut ébranler les multitudes et les remuer dans leurs dernières profondeurs. Autrefois, le peuple, c'était une épaisse muraille sur laquelle l'art ne peignait qu'une fresque.

Il y a des esprits, et dans le nombre de fort élevés, qui disent que la poésie est morte, que l'art est impossible. Pourquoi? tout est toujours possible à tous les moments donnés et jamais plus de

choses ne furent possibles qu'au temps où nous vivons. Certes, on peut tout attendre de ces générations nouvelles qu'appelle un si magnifique avenir, que vivifie une pensée si haute, que soutient une foi si légitime en elles-mêmes. L'auteur de ce drame, qui est bien fier de leur appartenir, qui est bien glorieux d'avoir vu quelquefois son nom dans leur bouche quoiqu'il soit le moindre d'entre eux, l'auteur de ce drame espère tout de ses jeunes contemporains, même un grand poète. Que ce génie, caché encore, s'il existe, ne se laisse pas décourager par ceux qui crient à l'aridité, à la sécheresse, au prosaïsme des temps. Une époque trop avancée? pas de génie primitif possible?... Laisse-les parler, jeune homme! Si quelqu'un eût dit à la fin du dix-huitième siècle, après le régent, après Voltaire, après Beaumarchais, après Louis XV, après Cagliostro, après Marat, que les Charlemagnes, les Charlemagnes grandioses, poétiques et presque fabuleux, étaient encore possibles, tous les sceptiques d'alors, c'est-à-dire la société tout entière, eussent haussé les épaules et ri. Hé bien! au commencement du dix-neuvième siècle, on a eu l'empire et l'empereur. Pourquoi maintenant ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne?

– COMMENT EST NÉ LE PROJET DE TRAVAILLER SUR MARION DE LORME?

J'ai envie de répondre que ce projet est né "par hasard". Excepté Corneille et Racine, j'ai surtout travaillé des écritures d'auteurs contemporains (Duras, Sarraute, Motton, Dubillard...) et toujours avec de jeunes acteurs. En 1997, on m'a proposé de faire un atelier avec les élèves de l'École Nationale de Strasbourg. Je voulais, pour cet atelier, rencontrer un auteur de langue française dont le théâtre soit a priori plus "expressionniste", où l'engagement du corps soit initial. C'est avec ce projet en tête et aussi en souvenir de LUCRÈCE BORGIA et d'HERNANI dans les mises en scène d'Antoine Vitez, que j'ai lu Hugo et découvert MARION DE LORME.

Au cœur de la pièce (Acte III, scène 8) Marion, réfugiée dans une troupe de comédiens, joue le rôle de Chimène; dans la scène 1 de l'acte II, il est question de la querelle du CID: je venais de monter L'ILLUSION COMIQUE et la filiation entre Corneille et Hugo m'a immédiatement intéressé. Mais plus encore, peut-être parce que ça m'est inexplicable, c'est la matière souterraine du texte qui m'a intrigué.

Comme pour LA PLUIE D'ÉTÉ ou LA MAISON D'OS, quelque chose de très fort m'atteint et m'échappe à la fois: une énigme qui me fait travailler. D'une certaine façon, je n'ai pas choisi de monter MARION DE LORME. Le texte s'est imposé à moi. Cet exercice de deux mois avec les élèves m'a donné envie d'aller plus loin. Il était impossible d'en rester là.

Maintenant, il ne s'agit pas pour moi de mettre en scène la pièce de Hugo intitulée MARION DE LORME mais de travailler à partir d'un matériau textuel qui a précédé l'écriture de la pièce telle qu'on la connaît dans l'édition originale de 1831.

– POURQUOI AVOIR VOULU FAIRE UNE ADAPTATION DE MARION DE LORME?

L'adaptation a surtout consisté à travailler à partir de la première version de MARION DE LORME. Il existe deux versions de la pièce auxquelles correspondent des fins radicalement différentes.

Dans la première, celle de 1829, qui n'a jamais été jouée pour cause de censure, Didier, avant son exécution – exécution à laquelle il refuse d'échapper – ne pardonne pas à Marion d'être

ce qu'elle est, c'est à dire une courtisane faisant commerce de son corps et de son pouvoir. « Il faut que tout meure » et c'est à cet endroit que l'amour les conduit: Marion perd Didier et son pardon.

Deux ans plus tard, en 1831, quand la pièce est enfin représentée pour la première fois, c'est une actrice lorientaise, Marie Dorval, qui obtient et le rôle et une variante de Hugo: Didier peut mourir, mais non sans avoir au préalable accordé son pardon à Marion. – Rappelons qu'entre 1829 et 1831, le paysage politique a changé. La révolution de juillet 1830 a entraîné la chute du roi Charles X et par la même occasion celle de la censure.

Dans la première version, il n'y a pas de résolution de l'histoire intime entre Marion et Didier, qui apparaissent de ce fait davantage comme des fonctions dramaturgiques, des archétypes qui s'affrontent; le "psychologique" est évincé en même temps que la "petite histoire" d'amour est dépassée. La pièce, brutalement interrompue par le couperet de la guillotine, laisse le spectateur en état de choc, de suspension. La question politique lui est directement renvoyée.

– MARION DE LORME SERAIT UNE PIÈCE POLITIQUE?

Le premier titre donné à la pièce, puis abandonné, était UN DUEL SOUS RICHELIEU. En effet, les jeunes aristocrates, amants de Marion de Lorme, sont de vifs opposants à Richelieu, qui apparaît comme une puissance occulte quasi-dictatoriale gouvernant à la place du Roi Louis XIII. Le comité de censure reconnaît le portrait de Charles X sous celui de Louis XIII, homme faible et pusillanime. La pièce est alors censurée par deux fois, sous deux ministères. Deux mois après, Hugo écrit HERNANI, (dont on connaît la bataille), qui sera joué avant MARION DE LORME. Si la trame politique est assez claire dans MARION DE LORME, celle-ci n'a pas été censurée seulement pour des raisons politiques. En effet, cette pièce est un manifeste politique et poétique à la fois: c'est le manifeste en acte du théâtre romantique naissant. Deux ans auparavant, Hugo a posé les principes du théâtre romantique dans la PRÉFACE DE CROMWELL. Avec MARION DE LORME, il est salué et reconnu comme le chef de fil du mouvement romantique.

MARION DE LORME est la preuve en acte de l'existence de ce nouveau théâtre: volonté d'invention d'un avenir dans un double mouvement, geste transgressif, qui consiste à exalter le passé et à le tuer. On retrouve ici l'idée romantique selon laquelle il faut que tout meure pour que tout vive.

Au XIXème, le théâtre était considéré comme une véritable tribune publique, endroit de réaction redouté par le politique. Le lien entre l'artistique et le politique est si ténu que l'on peut émettre l'hypothèse que MARION DE LORME est aussi une pièce sur la mort de l'art. Les duellistes condamnés par le pouvoir politique, ceux qui connaissent "l'art de dresser les alèthes", seraient des figures de l'artiste.

— COMMENT PEUT-ON REPRÉSENTER CE THÉÂTRE QUI S'INVENTE DANS CE MOUVEMENT PARADOXAL DE LA TRANSGRESSION?

Hugo veut faire un théâtre utopique, c'est-à-dire un théâtre qui veut tout, la chose et son contraire.

À partir du moment où le paradoxe est inscrit si fortement dans la pièce, on se heurte au problème de la représentation.

Au XIXème siècle, la forme de représentation quasi-naturaliste ne pouvait correspondre au théâtre de Hugo dominé par l'imaginaire, le fantastique, le symbolique.

Ce théâtre est tellement hors d'échelle qu'aujourd'hui, on ne peut que proposer des tentatives de représentation car le "tout" est impossible à "jouer". C'est l'essai qui est intéressant et qui m'intéresse. On ne peut que montrer comment ce théâtre s'élabore, comment il s'écrit; comme si le théâtre romantique inventait avant l'heure une certaine forme de distanciation. Dans une telle perspective, la place du spectateur est toujours prise en compte dans la dramaturgie. C'est un théâtre dans lequel le spectateur travaille: des questions lui sont posées et c'est à lui de les résoudre. Le théâtre de Hugo est très ouvert. Il propose une vision de ce qu'est le monde ancien et de ce que pourrait être le monde nouveau et demande aux spectateurs de se situer par rapport à ces hypothèses, pas seulement en tant qu'ils appartiennent au corps social, mais en tant que personnes. C'est l'identité de chacun à l'intérieur d'un groupe qui est interrogée. Je dois décider de mon monde à moi — d'autant plus que le théâtre romantique est un théâtre de l'exaltation du moi, de l'affirmation libre du moi. Et cela n'implique pas de choisir le monde romantique contre le monde classique puisque les romantiques veulent tout, précisément.

À ce propos, le parcours de MARION DE LORME est assez édifiant; je crois qu'elle découvre sa vérité au cœur même de l'illusion, dans l'expérience concrète du théâtre qu'elle vit, quand elle joue Chimène. Le théâtre agit ici comme révélateur de la conscience, pour reprendre les paroles d'Hamlet:

« Le théâtre révélera la conscience du Roi ».

La question aujourd'hui est de savoir si on peut proposer une nouvelle forme de théâtre, un autre rapport au monde à travers un nouveau type de rapport au public. C'est, en fait, la question urgente de l'avenir du théâtre en tant qu'art qu'il s'agit de poser.

— QUAND ON LIT MARION DE LORME, QUI EST À PROPREMENT PARLER UNE PIÈCE DE JEUNESSE — PUISQUE HUGO L'ÉCRIT À 27 ANS —, ON EST JUSTEMENT SURPRIS PAR LA GRANDE MAÎTRISE DE LA CONSTRUCTION. Hugo écrit MARION DE LORME en trois semaines avec tout l'appétit de la jeunesse, avec une liberté incroyable. Il y a dans cette pièce toute la folie du langage, le foisonnement de la parole. Pourtant MARION DE LORME n'en est pas moins extrêmement bien construite dramaturgiquement parce que la question des romantiques était de savoir comment rester libre dans le respect de la forme imposée.

Hugo maîtrise parfaitement la dramaturgie classique. L'acte I contient tous les principes qui ont inspiré l'écriture de MARION DE LORME et qu'Hugo a en partie puisés dans le septième chapitre du CINQ-MARS d'Alfred de Vigny intitulé LA LECTURE.

Dans ce chapitre, Vigny raconte une soirée chez Marion de Lorme, courtisane du XVIIème, à l'occasion de laquelle la question littéraire et esthétique, mais aussi celle de la fête avec le bal et celle du politique avec l'annonce du complot contre Richelieu, sont posées. Le charnel, l'esthétique, le spirituel, le politique sont mêlés. Encore une fois, les romantiques veulent tout: le plaisir, la chair et le spirituel. A partir de l'acte I, où tous les thèmes, les enjeux sont déjà donnés, la pièce va essayer d'avancer un peu plus d'acte en acte.

Mais la singularité de la dramaturgie de MARION DE LORME tient surtout au fait que dans l'avancée de la pièce chaque acte est parfaitement autonome; chaque acte constitue une histoire à part entière et porte ses propres résolutions. Ce que confèrent les intitulés narratifs des cinq actes: LE RENDEZ-VOUS, LA RENCONTRE, LA COMÉDIE, LE ROI, LE CARDINAL.

La construction "atomique" est poussée très loin, la mise en abyme est vertigineuse, chaque acte, chaque scène et presque chaque vers fonctionne en boucle: on commence par une chose, on va à son contraire et on revient au point de départ. Le sens de cette structure circulaire est qu'à la fin, on a fait, à proprement parler, le tour de la question sans avoir pu trouver de réponse. Cette structure en boucle est celle du paradoxe. La structure du tout préside à ce système car les actes

s'organisent aussi d'une façon concentrique autour de l'acte III, - LA COMÉDIE -, le cœur de la pièce, où la question du théâtre et par conséquent celle du rapport au monde, au réel, à la vérité est la plus explicitement posée. C'est là aussi que le paradoxe est le plus fort.

- AUTOUR DE QUELS PRINCIPES S'EST ORGANISÉ LE TRAVAIL AVEC LES ACTEURS?

L'idée était de partir de la lecture de MARION DE LORME qui eût lieu chez Hugo le 9 Juillet 1829, au 11 rue Notre-Dame-des-Champs - avant que la pièce passe devant le Comité de censure - et à laquelle assistèrent les principaux chefs de fil du mouvement romantique: Vigny, Mérimée, Dumas, Delacroix, Musset, etc. À partir de cet événement, on a imaginé que cette pièce avait été en quelque sorte élaborée par tous ces romantiques réunis qui voulaient- ensemble- faire un nouveau théâtre. Le théâtre romantique devenait un projet collectif!

Alors, nous avons travaillé sur l'idée du groupe et, pour constituer celui-ci, nous avons réunis des acteurs d'horizons très différents, qui partageaient cette même question de l'avenir du théâtre.

Notre attention s'est particulièrement portée sur la langue hugolienne, l'invention et la structure du poème dramatique - de facture complexe puisqu'il suppose une maîtrise parfaite de la dramaturgie classique et romantique.

Parallèlement à ce travail très exigeant et extrêmement précis, les comédiens ont mené un travail corporel intense avec les chorégraphes Annie Vigier et Franck Apertet car je crois que le théâtre romantique est un théâtre du dépassement de soi qui exige d'être entraîné physiquement. Et puis, l'écriture de Hugo est nourrie par une sorte de puissance, de souffle, de respiration, une force brute qui est celle de la vie avec une intensité démente.

- QUELLE EST LA PLACE DE MARION DE LORME DANS VOTRE PARCOURS THÉÂTRAL?

Chaque mise en scène n'est, pour moi, qu'un maillon dans la construction d'une œuvre. J'ai l'impression avec MARION DE LORME de faire la somme des questions qui sont dans mon théâtre depuis le début. On retrouve les thèmes de la mort et de Dieu qui étaient dans LA MAISON D'OS. Ces questions ont été revisitées, ainsi que celles de la connaissance et celle de l'amour, dans LA PLUIE D'ÉTÉ. Le problème du théâtre en tant qu'art était au cœur de

BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS. Toutes ces questions métaphysiques sont présentes dans MARION DE LORME, qui partage avec L'ILLUSION COMIQUE une forte interrogation sur ce qu'est ou peut-être le théâtre. Le choix de L'ILLUSION pour l'ouverture du Centre Dramatique De Bretagne s'imposait comme une évidence; il trouvait son sens en même temps qu'il représentait au mieux cette transition trouble qu'est le passage de l'ancien au nouveau, cette dualité qui est le secret de l'existence et de toute création. Je m'inscris dans cette croyance qu'on ne peut inventer l'avenir sans être rattaché au passé, sans partager -une fois encore- la responsabilité des pères que l'on critique. Je pense comme les romantiques qu'à cette condition, le théâtre peut aider à croire encore un peu à l'avenir et à participer à son invention. Cela ne veut pas du tout dire que le théâtre peut changer le monde mais je crois qu'il permet de rêver un peu plus loin, au-delà de.

Cette pièce me permet de pousser plus avant les questions que je pose, sans jamais y répondre, dans mes spectacles depuis LA MAISON D'OS. En fait, c'est un projet assez hugolien. Hugo ne répond jamais aux questions qu'il pose et qu'il repose à chaque fois avec la mémoire de ce qu'il a découvert avant. Chaque fois il remet en jeu la même chose, à l'infini; la recherche est toujours inachevée.

Je crois que j'ai monté MARION DE LORME parce qu'elle me posait des questions, par "curiosité" comme dirait l'Angély (« Pourquoi vis-tu? - Par curiosité ») et puis la curiosité m'a rattrapé. Mais c'est une curiosité qui n'a pas encore trouvé son aboutissement. J'ai encore soif avec cette pièce.

En un an, on m'a traitée 3 fois de sale juive. Dans l'intention de me tuer. Avant jamais. Alors, tout mon passé a défilé d'un point de vue que je n'ai jamais eu. L'injustice a pris un sens. Cette année justement, mon chemin a croisé celui de Marion D.

C'était à Nice le 3 juillet. Je regardais le foot, seule avec moi-même. Elle sortit soudain de la salle de bain grand luxe de l'hôtel 4* totalement neuf et triste mais avec un balcon direct sur mer. Encore humide, enroulée dans sa serviette, elle se mit sur le lit. J'étais sûre de l'avoir déjà rencontrée quelque part mais je ne savais pas où.

Elle n'était pas vraiment belle. Mais, elle avait une façon à elle de marcher, langoureuse et un détachement pouvant passer pour de la bêtise qui étaient fascinants. J'eus l'impression qu'elle venait d'une autre époque, qu'elle avait atterri là pour une raison essentielle que je devais découvrir. Je décidai de ne pas poser de question et de me laisser aller à mon destin.

Il faisait chaud, c'était l'été, le vent soufflait. Nous mangeâmes des pissaladières et des tartes à la banane en buvant de la bière. J'étais heureuse, tranquille et inutile comme devant un bon navet à la télé. La fille se vêtit d'une robe en maille mais elle n'avait rien à voir avec la bestialité du Moyen-âge. Pour moi, elle avait le charme d'un destin brisé, pas à la Tristan et Iseult mais plutôt façon Monica Lewinsky.

Marion qui entre temps s'était présentée, me raconta sa pub préférée « Du calme petit, ce ne sont pas des Hollywood au koala mais au cola ». Je la trouvais stupide. Elle n'y prit pas garde. Dix mille supporters n'auraient pu entamer son self-control. Je sentais que l'opinion des autres lui importait peu. À coup sûr, cette fille avait connu la censure. En tous cas, elle se sentait menacée.

Alors que je pensais à l'inspecteur Derrick, Marion m'avoua son attirance pour les romans de cape et d'épées avec duels, amour impossible, cardinal imbus de pouvoir... Elle s'identifiait

totalement à l'héroïne du XVIIIème qui, d'après elle, serait aujourd'hui une femme à scandale. J'en conclus que comme Monica, L. (citée plus haut), elle avait utilisé son corps avec un homme de pouvoir.

Autre hypothèse, elle était une star du X posant pour un poster de calendrier porno. Elle-même me dit qu'elle avait séjourné longtemps dans les yeux d'un imprimeur, puis dans ceux de deux graphistes M et M et... aussi dans beaucoup d'autres qu'elle ne pouvait pas me nommer. À ce moment-là, je me souvins où je l'avais déjà vue: dans les yeux de ceux qui m'avaient injuriés.

Ceux qui ne trouvant plus de mot pour m'insulter, avaient voulu m'annuler par l'idée qu'ils se faisaient de mon appartenance... Parce qu'ils ne me comprenaient pas, parce que je les exaspérais, ils s'étaient appuyé sur une idée générale pour se rassurer et se donner de la force, obéissant ainsi à une vision idéale de la vie. J'étais l'incarnation de leur rêve brisé et ils devaient détruire cette image insupportable.

Alors, j'eus le sentiment face à Marion D. de me trouver en présence d'une image. Quelque chose de mort qui n'existe que dans le regard de l'autre, jamais de soi-même. Je me fis insistante et secouai Marion pour la faire parler, savoir qui elle était. Heureusement, après le troisième penalty français contre les italiens, prise de frénésie, Marion me raconta ceci.

"Mon nom est Didier" avait-il l'habitude de dire avant de la rencontrer. Pourtant, il s'appelait Philippe. Il se battait généralement contre toute forme de réalité ou organisait méthodiquement l'imprévu ou encore, faisait faire un faux discours à Yves Lecoq avant le vrai de Toubon. Et puis, l'amour de Marion l'avait tué.

Alors je compris. Marion était une pensée fatale à l'homme. Elle était l'idée qu'on se fait de quelqu'un d'autre. À elle-seule, elle incarnait la différence inacceptable avec qui le combat se fait en esprit loin de la raison, dans une région où l'instinct règne en maître et où le vainqueur est perdu. L'aimer, c'est comme de penser en alexandrins, c'est infaisable.

> STÉPHANIE COHEN est écrivain.

« Représenter MARION DE LORME, dit Éric Vigner, est une nécessité. Pas un devoir moral ni une obligation envers l'Humanité, une nécessité pour le théâtre seulement, mais sérieuse. Cette pièce s'impose à un metteur en scène ». L'histoire lui donne raison mais signale le risque encouru: promise au plus brillant éclat, MARION est une pièce qui a eu du malheur.

Au moment de la publier, en août 1831, Victor Hugo la présente ainsi: « Cette pièce, représentée dix-huit mois après HERNANI, fut faite trois mois auparavant. Les deux drames ont été composés en 1829: MARION DE LORME en juin, HERNANI en septembre ». Comprendons la litote: le cadet s'est substitué à l'aîné mais l'a vengé de cette injustice. Le récit de cet apparent quiproquo est instructif: il ne montre pas qu'il s'en est fallu de peu que la bataille d'HERNANI ne fût celle de MARION mais que le nouveau théâtre se serait instauré sans bataille, dans un simple et calme triomphe, s'il n'avait dû affronter les mêmes ennemis que ses héros et subir la même guerre. Défaite d'abord, victoire ensuite, mais coûteuse et très provisoire.

Ayant dans l'esprit les deux sujets jumeaux, Victor Hugo se décide pour MARION au début de l'été 1829. On attend alors, depuis un an déjà, que celui qui avait donné ses "tables de la loi", LA PRÉFACE DE CROMWELL, au jeune mouvement des esprits et des arts, apporte la preuve de sa viabilité publique: non plus seulement dans des livres – dont la lecture est affaire privée – mais devant le microcosme social qu'est l'auditoire d'un spectacle, au théâtre. Il s'agissait de savoir si le romantisme devait rester un égarement individuel ou devenir sinon la norme du moins un régime régulier socialement admis, de la pensée et de la sensibilité. De là, comme aujourd'hui pour la télévision ou le cinéma, plusieurs contrôles, occultes ou légaux. Le premier en ce temps là est une lecture privée devant un auditoire d'artistes et d'autorités culturelles. Celle de MARION, le 9 juillet 1829, fut un succès complet: les applaudissements de Balzac, Delacroix, Musset, Vigny, Dumas, Sainte-Beuve, Mérimée, et de beaucoup d'autres, confrères célèbres ou journalistes puissants, anticipent ceux du public. Le lendemain les directeurs des trois plus grands théâtres de Paris – les trois chaînes d'aujourd'hui,

au moins entrent en concurrence, offrant pour MARION les trois stars du temps: Mlle Mars, Mlle Georges, Marie Dorval. Unanimité sans exemple et sans pareille ensuite. Au Théâtre Français, les sociétaires, très circonspects d'ordinaire, se dispensent de voter, ils ne "reçoivent" pas la pièce, il la "demandent". L'ultime barrage tint bon: envoyée à la censure, la pièce en revient interdite: le quatrième acte, offensant pour l'aïeul du souverain, attentait à la majesté royale: à l'ordre politique et social.

Le nom de l'auteur, la place qu'il tenait encore dans le parti monarchiste et l'accueil fait à la pièce par l'intelligentsia méritaient des égards. On négocie. En audience privée, le Ministre de l'intérieur, puis le Roi en personne, le Ministre à nouveau, maintiennent "à regret" l'interdiction, mais offrent à Hugo le titre de baron – quoique sa noblesse soit d'Empire – et une pension de 4 000 F (200 à 400 000 F d'aujourd'hui): les droits d'auteur d'un succès annuel – sans avoir à l'écrire et garanti. Lui, refuse toute correction – et la pension –, rend l'affaire publique et commence la rédaction d'HERNANI.

On connaît la bataille: on a oublié que Hugo était contraint de la livrer sauf démission ou trahison. On ignore surtout qu'il fut acculé au recrutement de la "bohème", étudiants et jeunes artistes, par la résistance unanime de ceux-là même que MARION avait enthousiasmés, acteurs, directeurs de salle et invités de la première lecture: « Soit que cette pièce, écrit Mme Hugo, mordit moins sur les invités que MARION, soit qu'on voulut faire payer à son auteur le bruit glorieux qu'avait fait MARION, HERNANI fut froidement accueilli et écouté jusqu'à la fin avec non moins de froideur ». La censure n'eut plus rien à objecter: qu'elle jugeât Hugo plus prudent ou l'échec de la pièce certain, son travail était déjà fait: MARION DE LORME avait planté le décor d'HERNANI.

C'est donc elle, et non lui, qui est l'acte décisif de l'histoire du romantisme au théâtre. MARION avait prouvé la dignité littéraire, la valeur esthétique et, sans même être jouée, la qualité scénique de la nouvelle forme dramatique. Mais aussi sa puissance de rupture, la profondeur de sa dissidence. Par là et par son contre-coup sur HERNANI, MARION DE LORME annonce et détermine l'allure paradoxale de la rencontre du romantisme avec la société française: enthousiaste et rechignée, fervente et réticente. Cette contradiction, nous la connaissons bien: c'est le « oui, mais... » qui accueille Hugo encore aujourd'hui, le « Victor Hugo, hélas! » par lequel Gide répond à la question

de savoir qui est notre plus grand écrivain. Elle divise jusqu'à la caricature le public de la première d'HERNANI; elle oppose les réactions des mêmes invités aux premières lectures de MARION et d'HERNANI, la froideur de l'une "faisant payer à l'auteur le bruit glorieux qu'avait fait l'autre", elle dément exemplairement la chaleur de l'accueil initial fait à MARION par la rigueur de sa censure.

Rien de tout cela n'est fortuit: c'est le sujet même des drames de Hugo: ils ne récoltent que ce qu'ils sèment parce que leur destin est inscrit dans leur substance et dans leur forme. Que montrent-ils? Le conflit, tous les lycéens le savent, entre l'individu et la société, c'est-à-dire la destruction ou la corruption par l'ordre politique des forces les plus naturelles du cœur, du corps et de l'esprit - amour, fraternité, pitié filiale, liberté courageuse, paternité ou passion maternelle. Soit, dira-t-on, cela ne mange pas de pain; George Sand et Alexandre Dumas ne disent rien d'autre sans qu'on leur ait jamais reproché ce discours; pourquoi exaspère-t-il venant de Hugo? C'est que lui le fait éprouver, non qu'il y mette plus de conviction ou d'éloquence, mais parce qu'il fait ce qu'il dit et effectue dans le théâtre même ce qu'il y représente. On ne vient pas seul au théâtre, une salle est une sorte d'assemblée, animée par sa seule réunion d'une forme d'esprit civique; Hugo le sait, qui assimile constamment le théâtre à une tribune, et toute sa dramaturgie, exactement à l'inverse de la bassesse du vaudeville ou du "boulevard" consiste à opposer la scène à la salle, le spectateur à lui-même: son identification humaine et sentimentale au héros à sa solidarité politique avec son voisin de loge ou de rangée.

Cette division de la conscience spectatrice, devenue conscience malheureuse à coup sûr, peut-être conscience révoltée, passe d'abord, à l'époque, par l'innovation formelle - les fameuses règles et le langage "prosaïque" -, dérangement, chez Hugo, parce qu'elle n'est pas complète. Le vers y participe: reconnaissable et méconnaissable: cassé. Tel est aussi le grotesque hugolien: non pas tonalité propre, comme chez Shakespeare, mais grincement. "Soit impuissance, soit système, dit un critique du temps, au travers du plaisant vient toujours se jeter une préoccupation de sérieux ou bien quelque figure patibulaire qui tempère l'effet comique. On ne rit ni ne pleure. Il faudrait pourtant opter." Même prise à contrepied dans l'emploi des genres - une intrigue et des caractères de mélodrame dans la forme d'une tragédie - et aussi des institutions théâtrales: la prose à la Comédie

Française, le vers à la Porte-Saint Martin.

Est-ce provocation? Sans doute, mais la provocation comporte une jubilation: celle de la transgression. Ce bonheur manque chez Hugo, trop rigoureux pour ne pas achever la provocation en déception. MARION DE LORME à cet égard est exemplaire, n'ouvrant aucun avenir, ne laissant adhérer à aucune valeur simple, sinon peut-être la mort. Pas de reine enfin aimante, pas de reconnaissance "in extremis", pas d'aube d'un Empire grandiose - ni de crépuscule d'une tyrannie. La critique du pouvoir d'État est radicale mais douloureuse parce qu'elle atteint à la fois l'homme somme toute innocent qui n'a que le tort d'être roi - Louis XIII - et la figure mythique nationale - Richelieu - vaguement admirée encore, sans proposer aucune relève: le vieux marquis de Nangis est un fantôme, plus translucide et plus grotesque que Ruy Gomez, le jeune Saverny, un revenant aussi destructeur mais moins drôle que Don César, Didier n'est pas Hernani, encore moins Ruy Blas. Dissolvant des liens sociaux anciens - féodalité - et actuels - monarchie absolue -, ce pouvoir exactement totalitaire vide les individus de leur propre vie: interdisant aux hommes de se battre et aux femmes d'aimer. Marion aime, Didier se bat pour elle; Didier doit mourir et Marion redevenir, pour le sauver, la chose sans pudeur d'hommes sans honneur. Dans la première version, Didier ne le lui pardonnait pas et mourait irréconcilié. Marie Dorval, qui jouait Marion, obtint la correction de la dernière scène. Elle avait déjà été suggérée par deux des assistants à la lecture du 9 juillet, dont Hugo, s'il avait su, se serait méfié: Mérimée à qui il semblait "que cette mort implacable laisserait le public sous une impression trop dure" et Sainte-Beuve qui déconseillait "ce coup de massue dramatique".

On comprend pourquoi je souhaite qu'Éric Vigner, bientôt, le donne.

> GUY ROSA est professeur à l'Université de Jussieu (Paris VII). Il est membre du Groupe Inter-universitaire de travail sur Victor Hugo.

Invité à rendre compte de la lecture d'une pièce de théâtre écrite en 1829, censurée puis jouée et reprise, dont l'action est située sous le règne de Louis XIII, l'historien-lecteur peut, à tout le moins, prendre deux poses. Celle du spécialiste du régime politico-culturel sous lequel est créée et représentée (ou pas) l'œuvre théâtrale, celle du connaisseur de l'époque à laquelle se déroule le drame.

L'historien peut en effet, décrire, expliciter les conditions culturelles, matérielles et politiques de la création littéraire en général (théâtrale, en particulier avant 1830 et selon les propres termes de Victor Hugo, "après l'admirable Révolution de 1830 [quand] le théâtre, ayant conquis sa liberté dans la liberté générale, les pièces que la censure de la restauration avait inhumées toutes vives « brisèrent du crâne comme dit Job, la pierre de leur tombeau, et s'éparpillèrent en foule et à grand bruit sur les théâtres de Paris où le public vint les applaudir, encore toutes haletantes de joie et de colère. »

Par ce dernier constat, Hugo suggère à l'historien de s'intéresser aux conditions culturelles et matérielles des œuvres; intérêt qui le conduirait, par exemple, à mener une étude comparative des fonctionnements respectifs des théâtres parisiens sous la Monarchie de Juillet au terme de laquelle il disserterait sur le demi-succès recueilli par MARION DE LORME, drame jugé trop "littéraire" par le public du théâtre non subventionné de la Porte Saint-Martin. A cette occasion, l'historien peut cerner la mission qu'Hugo assigne au théâtre en direction du peuple: « Ce serait l'heure... de créer tout un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, universel par la passion. »

L'historien peut aussi exercer sa sagacité plus ou moins érudite sur la vraisemblance des situations politiques, culturelles et sociales "mises en scène" dans MARION DE LORME. Il commenterait par exemple la situation quelque peu schizophrénique que vit Louis XIII écartelé entre son admiration raisonnée pour le sens de l'État qu'affiche Richelieu:

« Oui, le cardinal-duc porte une lourde charge! »
(IV,6)

« Monsieur le cardinal est mon ami. Qui m'aime
l'aimera! »
(IV,7)

Et l'étouffement personnel qu'il subit à cause du cardinal-ministre:

« Il me gêne, il m'opprime!, et je ne suis ni maître,
Ni libre, moi qui suis quelque chose peut-être »
(IV,6)

Hugo relate aussi la perception persifleuse de cette singulière dyarchie par la noblesse de France:

BRICHANTEAU

« Étrange original
Quand nous te parlons roi, tu répond cardinal »
(II,1)

LE CRIEUR

« Ordonnance:- Louis, par la grâce de Dieu..

BOUCHAVANNES

Manteau fleurdelysé qui cache Richelieu! »
(II,1)

L'historien peut gloser sur le snobisme – au sens strict du terme – des gentilshommes qui commentent légèrement les mérites littéraires de Corneille, de Garnier, de Scudéry. Bien entendu, il peut évoquer la "mode" des duels:

BRICHANTEAU

« Heureux Paris! les duels ont repris de plus belle! »

GASSÉ

« C'est la mode »
(II,1)

Attisée par une conception dévoyée de l'honneur:

GASSÉ

« Et puis tous les Brissac contre tous les Soubise
À propos du pari d'un cheval contre un chien »
(II,1)

qui amène le cardinal-ministre à faire décapiter pour de vrai et pour l'exemple le Comte de Montmorency-Bouteville, évoqué par L'Angély et le Comte des Chapelles, exemple dont l'historien souligne d'ailleurs qu'il ne fût pas aussi multiplié qu'on l'a dit et écrit.

L'historien pourrait souligner le regard méprisant porté par Paris sur la province; Jack Lang souffrirait à la lecture des paroles de Gassé:

« Savez-vous bien que Blois est à quarante lieues de Paris? »

BRICHANTEAU

« C'est la Chine! »

GASSÉ

« ...et cela fait crier

Les femmes! Pour nous suivre il faut s'expatrier! »
(II,1)

« Mais c'est que de Paris ce Blois est l'antipode!
Regardez:- tout est laid, tout est vieux, tout est mal
Ces clochers même ont l'air gauche et provincial »
(ibid)

Depuis plusieurs décennies, l'historien tente de répondre aux invitations, à lui lancées, à sortir de son "territoire" pour braconner sur les champs voisins. L'étude-lecture de MARION DE LORME serait pour lui une belle occasion d'arpenter ceux de la sociologie de la littérature, de mesurer ceux d'une esthétique de la réception des œuvres, de sillonner ceux de la psychologie historique.

Pourquoi user sans cesse du mode conditionnel? Pourquoi ce mode d'invitation potentielle = l'historien "peut", "pourra être"? Pourquoi avoir évoqué plus haut des "poses" d'historien? Parce que l'auteur de ces lignes n'est ni critique littéraire, ni spécialiste du XVIIème ou de l'histoire littéraire du XIXème. Il a cependant accepté d'écrire "sur" MARION DE LORME parce qu'il a jugé stimulant le rôle du lecteur-historien moins noble que celui de l'historien-lecteur - mais tout aussi digne. Il a accepté d'excellent cœur de commenter cette lecture en non spécialiste, en tant que simple lecteur quelque peu informé par une

sensibilité d'historien, qui pour être historien n'en est pas moins homme. Après tout, la République ne subordonne heureusement pas le droit de vote des citoyens à la détention d'un diplôme de sciences politiques et un matelot "sans spé" n'est pas indigne de la Marine nationale.

Aussi, après avoir suggéré à quel programme pour historien - spécialiste peut conduire ou a conduit la lecture de MARION DE LORME je propose aussi banalement que sincèrement une lecture plurielle de MARION.

C'est une pièce comique, rocambolesque, ironique dans laquelle tout le monde, sauf Marion se moque de tout et de tout le monde.

- On s'y moque de la mort:

LE ROI

« Si l'on sort du tombeau, tu viendras me le dire;
C'est une occasion. »

- De la vie:

L'ANGÉLY

« Je vis par curiosité » (Acte IV, scène VIII)

- De la poésie:

LAFFEMAS

« Vous aviez donc, mon cher, appris la poésie? »

SAVERNY

« Un peu, dans Aristote »
(III,1)

- De la médecine:

LAFFEMAS

« Vous l'avez pourtant étudiée? »

SAVERNY

« Un peu,
dans Aristote »

SAVERNY

« J'aime à tuer. Aussi j'eus toujours le dessein
De me faire à vingt ans soldat ou médecin. »
(III,1)

- De la personne royale dont la virilité est suspecte:

LE VICOMTE DE ROHAN

« Marion chez Louis le chaste, c'est charmant! »
(IV,5)

Dont la naïveté est ridiculisée par cette invraisemblable histoire de fauconnerie, dont la religiosité est moquée:

« Aujourd'hui pas de grâce, hier j'ai trop péché »

L'Angély, le bouffon qualifie l'interprétation de cette histoire comme une histoire de fous enchaînant de rocambolesques situations, celle de Saverny mort-vivant dont Brichanteau fait un contre-éloge funèbre pour accréditer la version de sa mort, celle de Marion appelée à jouer Chimène.

Les critiques ont souvent orienté leurs commentaires autour de l'acte IV: LE ROI à cause de ses résonnances politiques. Il semble légitime de les décentrer vers l'acte III, opportunément intitulé LA COMÉDIE.

Les comédiens de MARION DE LORME disent au monde que la vie est un jeu de rôles, que les identités à la ville et à la scène se superposent... presque. La présence des comédiens, comme on dit la présence du corps du Christ dans les Saintes espèces, est d'autant plus prégnante dans l'histoire qu'ils ne cessent d'insister sur la gravité de la légèreté avec laquelle les rôles sont distribués, ainsi Le Gracieux petit et bossu se glisse sans rire et en riant dans le rôle de l'amant de Marion, ainsi Scaramouche indiquant à Didier qu'il fera l'affaire:

« Quant à toi, si tu veux d'un beau rôle, il nous manque
Un matamore. - On est fendu comme un compas
On fait la grosse voix et l'on marche à grands pas »
(III,5)

La fin de l'histoire interdit cependant sa lecture comme celle d'un drame comique. Cette interdiction a, semble-t-il, été prononcée par deux fois par Laffemas:

« Donc, vous ne jouez pas, monsieur, la comédie? »

DIDIER

« C'est toi qui l'as jouée! »

LAFFEMAS

« Oh je la jouerais mal
Mais j'en fais une avec monsieur le cardinal;
C'est une tragédie, - où vous aurez un rôle. »
(III,10)

Par l'Angély, le fou grave qui annonce la "direction" de l'histoire:

« le ministre est puissant!

.....
Et puis, il couvre tout de sa soutane rouge,
Et tout est dit »
(II,1)

Direction confirmée par la dernière réplique de Marion:

« Regardez tous! Voilà l'homme rouge qui passe! »

Si l'Angély, quoique grave peut amuser, avec Laffemas on ne rigole plus. Il veut "du pouvoir", lieutenant criminel, intendant de Champagne, il sait où naît et s'exerce le pouvoir, il s'identifie à la raison d'État, il est l'État dont il connaît et respecte les symboles.

« C'est le sceau de l'État. Oui le grand sceau de cire »
(III,4)

MARION DE LORME est une méditation sur l'État, le pouvoir d'État, la raison d'État. Quatre interventions scandent cette interprétation politique. Celle déterminante de L'Angély qui sait désormais "qui" exerce le pouvoir et sur quel mode:

« C'est un large faucheur qui verse à flots le sang »
(II,1)

Les propos éminemment politiques du Marquis de Nangis constituent la plus longue tirade de MARION DE LORME. C'est un discours émouvant et "réactionnaire" regrettant que la noblesse ne soit plus autant associée, comme auparavant, au pouvoir, que la noblesse ait un devoir d'État sous forme du respect de sa propre intégrité, en clair la noblesse a le droit de s'autodétruire mais

l'État ne l'a pas de la décimer préventivement.
Interprétation que récuse le Roi:

MARION

« Il faut de la pitié, Sire »

LE ROI

« Il faut des exemples »

Exemplarité qui illustre la conviction exprimée dans la réalité par Richelieu: « Leur sang fut justement répandu et heureusement, s'il pouvait avertir et cimenter l'autorité royale. »
Lequel dans la pièce produit la quatrième intervention politique avec, en trois mots qui tombent comme et avant le couperet:

« Pas de grâce »

Cette interprétation politique mériterait d'être affirmée par un historien "dix-septiémiste" mais elle suggère cependant l'éternel problème que suscitent les rapports entre les destinées individuelles et la raison d'État, illustré par exemple par les décisions respectives de Bonaparte et de De Gaulle vis-à-vis du Duc d'Enghien et de Bastion-Thiry, décisions qui ont aussi conduit à la mort.

Mort dont il a été dit qu'on s'en moquait dans cette pièce mais qui hante les esprits et les consciences, à l'image des réflexions constamment mortifères du Roi:

« Oui, la vie est bien sombre et la tombe est sereine »
(IV,8)

Blaise Pascal et Jean-Paul Sartre auraient pu faire leurs cette réflexion de L'Angély:

« ...Sire être mort, ou pas né,
Voilà le seul bonheur. Mais l'homme est condamné »

Mais MARION DE LORME aussi politique, aussi métaphysique soit-elle, n'est pas un traité. Cette pièce fait vivre des hommes et une femme socialement identifiés et constamment mêlés avec une action.

Les acteurs de cette pièce sont obsédés par leur statut social et la pièce évolue dans un chatoiement de titres ou de fonctions constamment précisés: Chevalier, Comte, Duc, Baron, geôlier,

conseiller.

L'auteur de ces lignes invoque d'autres compétences pour affirmer le commentaire suscité par ce tableau de société mais il est cependant impressionné par l'obsession du "rang" qu'il dégage. Les gentilshommes n'acceptent pas d'être pendus comme "tout le monde".

Dès la quatrième réplique, Saverny est socialement hiérarchisé et quelques mois plus tard situé "géo-socialement": "Marquis de Saverny, Paris, Hôtel de Nesle".

Si Corneille a le mérite d'être l'auteur du CID et de MÉLITE, s'il est "garçon d'esprit", il n'en est pas moins "de courte noblesse" et "son nom sent le bourgeois d'une façon qui blesse". Chaque groupe social s'échine à en ridiculiser un autre, soit par suffisance de classe, soit parce que l'ironie est la seule arme dont disposent les plus démunis, ainsi les ouvriers préparant la potence:

TROISIÈME OUVRIER

« As-tu vu l'échafaud noir, mon frère?

Ce que c'est qu'être noble! »

(V,1)

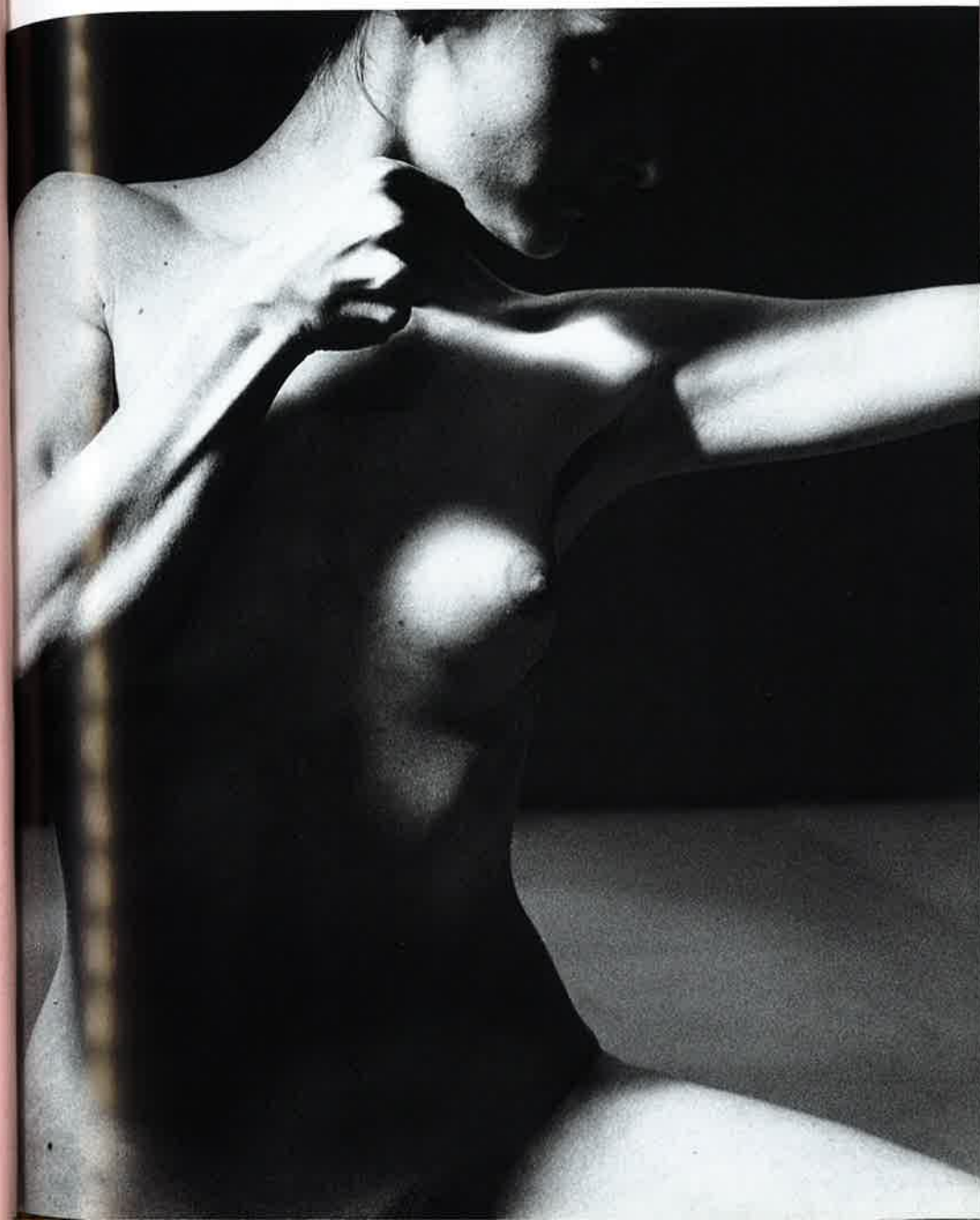
Même Didier qui est "Didier de rien" s'offusque du ton de "vil saltimbanque" sur lequel on s'adresse à Marion.

MARION DE LORME n'est cependant pas une juxtaposition statique de tableaux de société comme les maussades professeurs d'histoire enjoignent à leurs élèves d'en brosser. C'est un drame, c'est-à-dire une action, virevoltante, tourneboulante, vrillante, enchaînant escalades de balcons, duels, évasions, incarcérations, dissimulations d'identité, subornations de geôliers. Comme on dit d'un roman noir, c'est un "polar rouge". Filmé, ce "thriller" devrait l'être en rouge et blanc tant le sang perle à chaque acte épongé par le manteau rouge du cardinal, absorption incolore de la raison d'État écarlate.

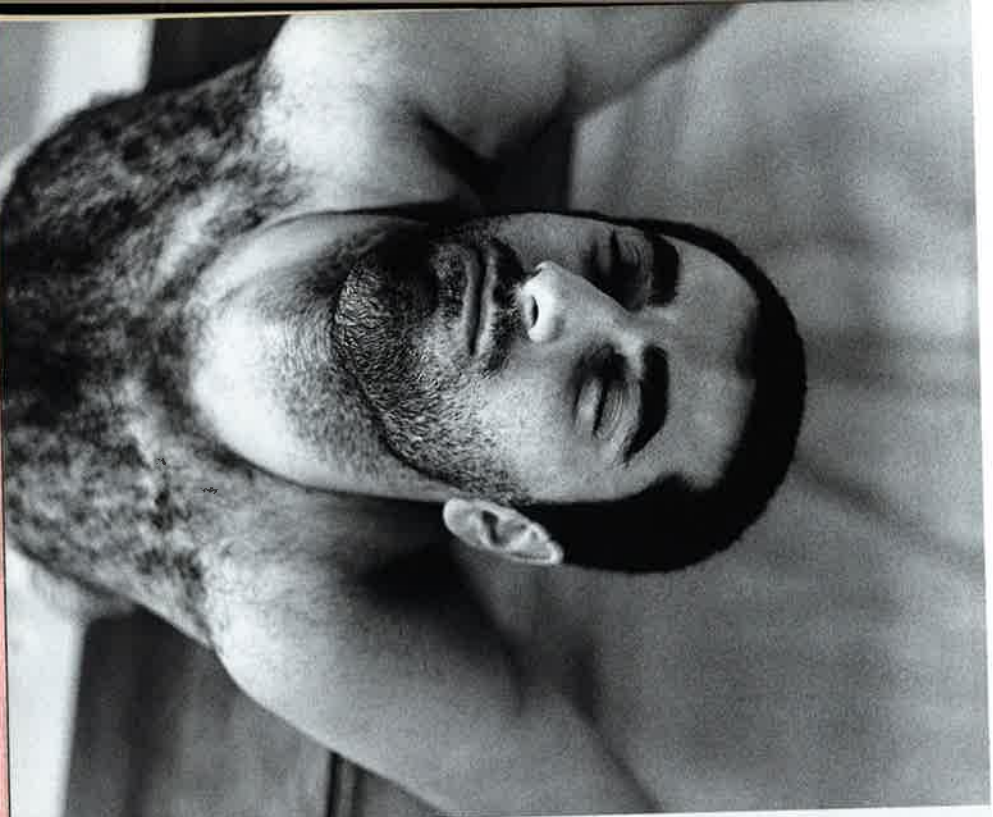
Bien évidemment, la source de l'irradiation blanche du film est Marion dont on ne sait trop d'où elle vient, et on ne veut pas le savoir, tant sa force d'amour est immaculée: « C'est la première fois que j'aime » illumine ce décor rouge sang. Amour actif, contrairement à l'image d'une pleureuse soumise trop longtemps colportée: femme "libre", elle se déclare, enjoint, suborne, supplie, émeut "pour de vrai".

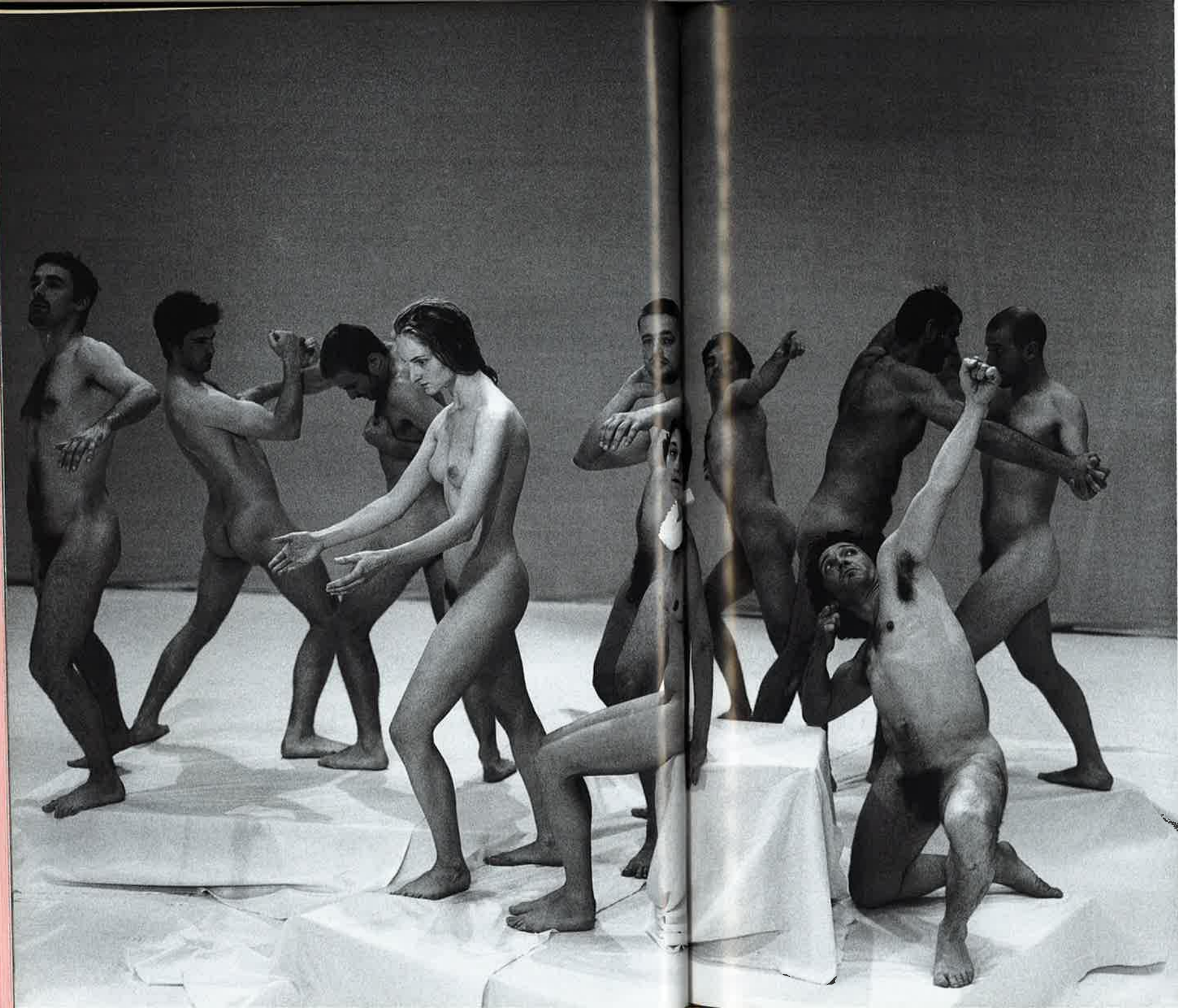
L'auteur de ces lignes a tenté de jouer à l'historien, a peiné à prendre la pose du critique littéraire, besogneux. Pourquoi a-t-il éprouvé tant de plaisir à écrire ces lignes aussi sincèrement rédigées que laborieusement informées? Parce que comme tout le monde, il est amoureux de Marion de Lorme.

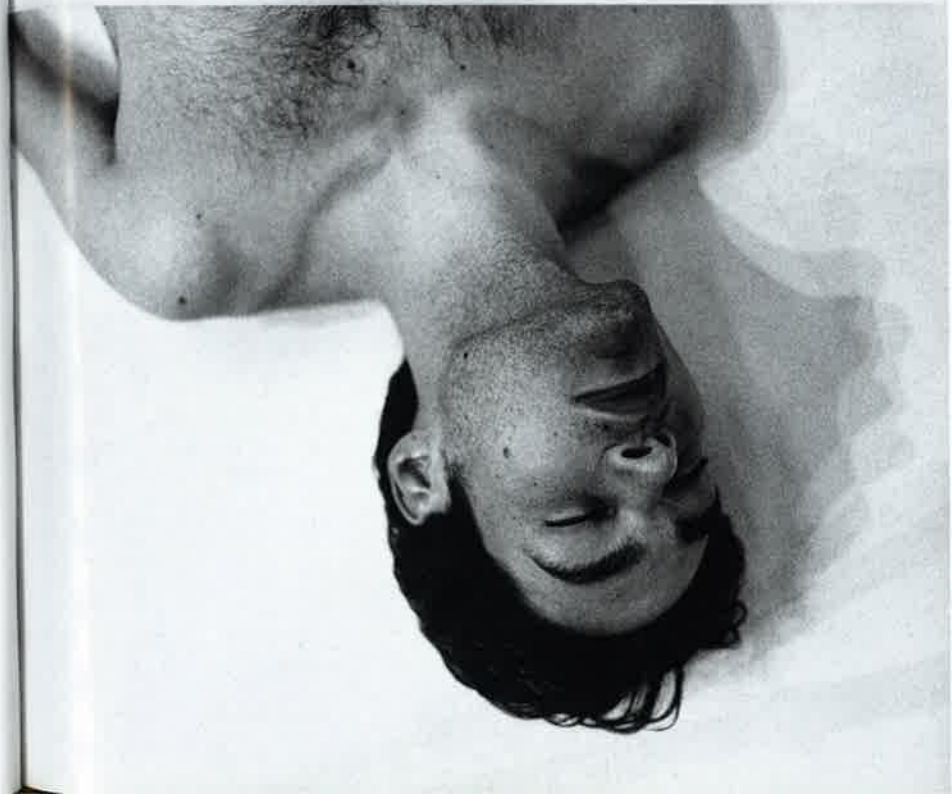
> FRANÇOIS CHAPPÉ est maître de conférence (histoire)
à l'Université de Bretagne Sud (Lorient).

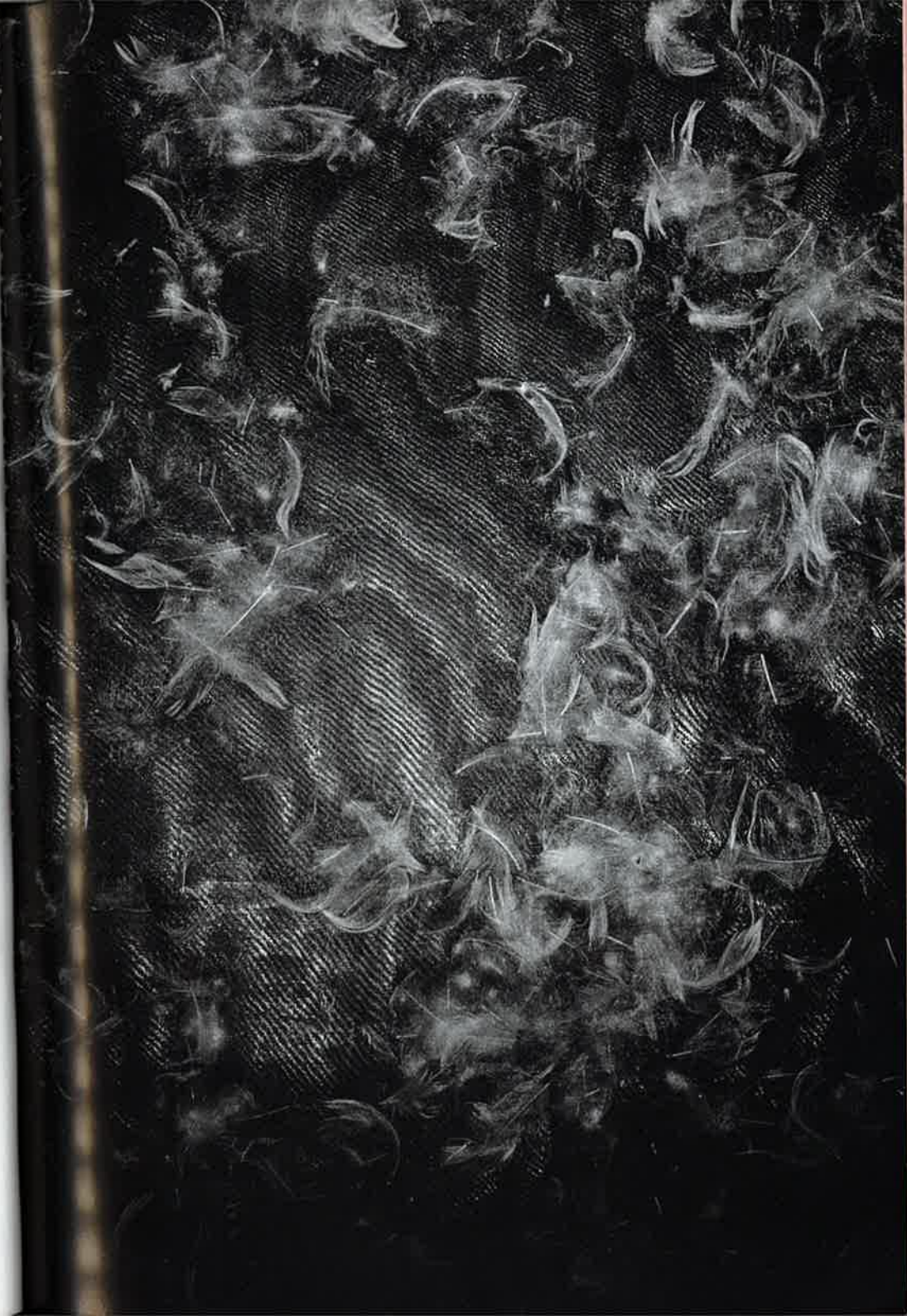
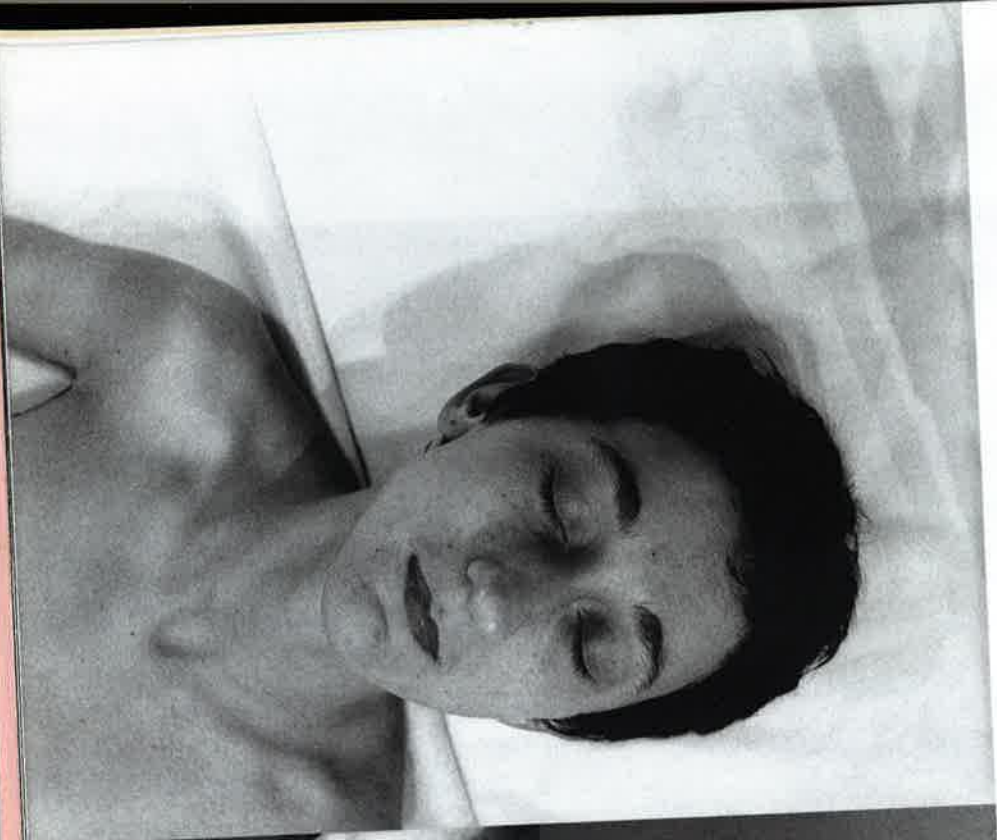


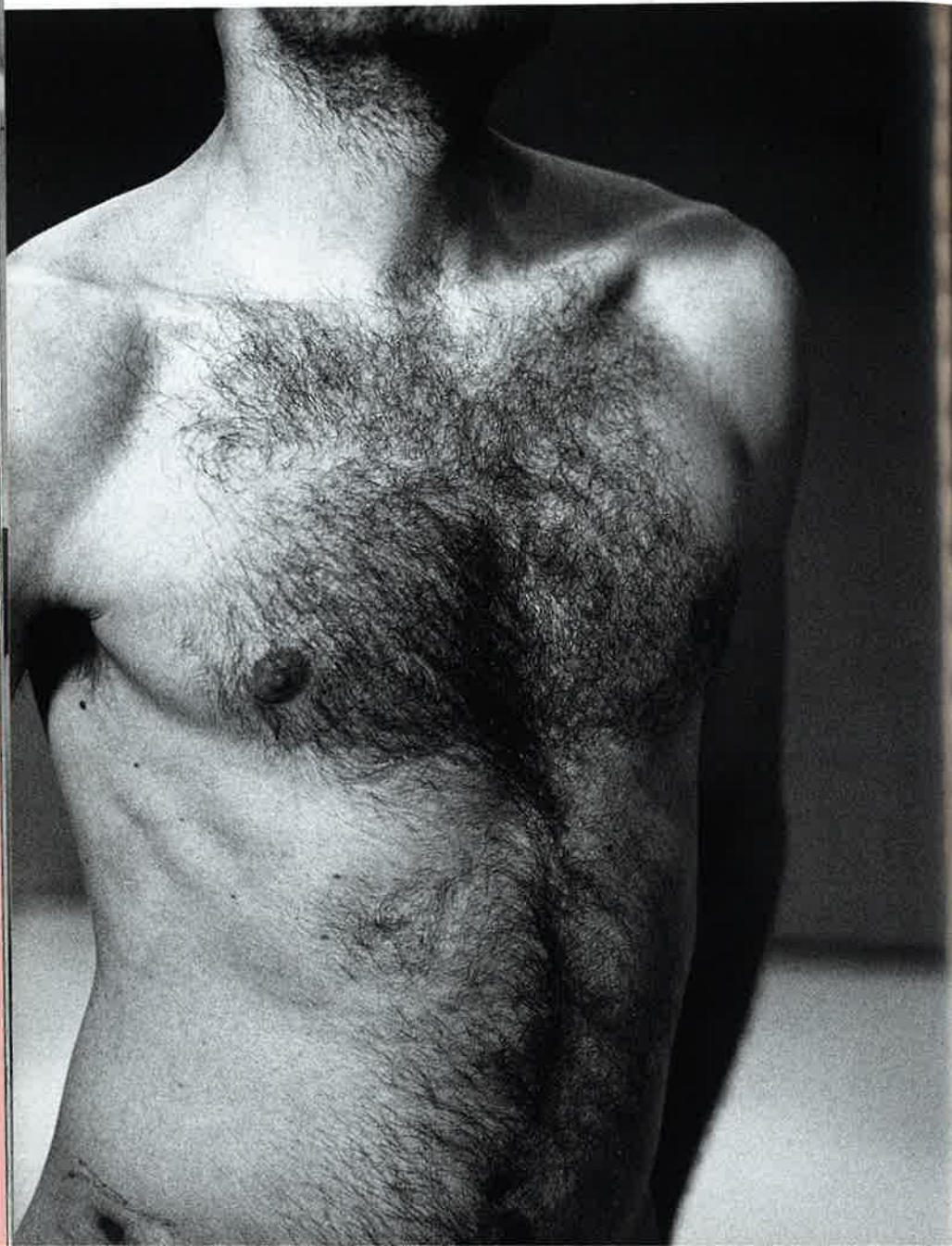












LA VIE DES HÉROS FAIT PARTIE DU DECOR
Yannick Liron, 10 août 1998

Elle a le visage plaqué contre l'oreiller.

- Ça ne sent pas particulièrement bon, mais ça sent des souvenirs. Elle lui renifle l'aisselle. Elle dit que là ça sent bon, qu'elle n'a pas envie que ce soit un souvenir. Il la prend dans ses bras, elle se recroqueville.

- C'est le seul moment où tu peux me porter.

I
par 2 fois réconcilions-nous
Minnie ma petite
vint sonner Minnie
à la porte de Saymour réconcilions-nous
2 fois la porte de moins prêt
fut ouverte je vous prie
2 fois Minnie un seul baiser
fut mise sur le champ Monsieur le marquis
à la porte quel courroux
par Saymour votre bouche

ce si parfait bonheur eut parfois des caprices plus doux
qu'en cet appartement exceptionnellement vous oubliez

(...) non pas je me souviens ma belle

ce qui lui donnait à croire que l'importun le fâcheux
que ce bonheur la porte franchie serait parlez mademoiselle
aujourd'hui encore que devons-nous penser
Saymour de la brusque façon
l'ignore

telles sont d'innombrables histoires dont vous quittez Paris
qui s'épuisent d'elles-mêmes et pour quelle raison
et vous Saymour tandis que l'on vous cherche
de jurer à la place
qu'on ne vous y reprendrait plus et d'ajouter royale
et puis plus un mot là-dessus vous
dès l'instant retrouves-je
qu'Hélène à Blois

moins vaillante il est vrai ha
en fin de semaine déloyale
pique du nez

dans son corsage qu'est-on venue ici faire

II
la frénésie urbaine un moment reprend
son cours progresse d'une seule et merveilleuse
coulée fait en même temps tasses tinter discrètement verres
carafe]

venue revenue Minnie la robe que vous portez vous va à ravir
beauté inouïe dont je n'avais à ce jour
rien pu tirer par les procédés les plus calculés la robe
au lieu de se dissiper vous sied à merveille la robe soulignait
Hélène s'est levée repousser la fenêtre oblige à tenir compte
d'elle]

Minnie fut aimée de Saymour
ne l'avait-il prié de reporter la date de son départ de son côté
Minnie aima et cf ci-dessus provoqua le refus
un amour malheureux en somme ou bien à empêcher
cette large ouverture de porte de dégénérer en malheureux
amour un malheur d'amour oui malheureux sans doute

III
te revoilà qui surgis exacte à la minute Minnie enfile à grands
coups de talon la rue pousse la porte de l'immeuble sonorise
l'obscurité du hall et alors tu as intérêt à faire un peu
attention où tu mets les pieds s'engouffre dans l'ascenseur de
passage à Paris une ville c'est quelque chose regarde où tu
marches qu'on traverse à peine comptait-elle y séjourner une
semaine

IV
prend
peu
à
peu
ce n'est plus de l'ardeur de l'altitude c'est un feu qui la
dévore]

nouveau dérangement dans sa robe

mais pourquoi balancer Saymour comme de coutume comprends-tu bien
Minnie n'est pas sortie prendre l'air

V
Minnie:
est-ce de l'autre Dieu qu'il les verrait les baisers
un Saymour secret vous avez écoutez-moi
pour vous vous avez quelque mal moi êtes chose
tout me faut savez-vous dire on suppose il
et puis on est souvent le mal

Saymour:
plus tard fâché
Quand malheur pour un caché survient un secret
dans vos ah ma pensée autrefois j'avais part

VI
ok sa démarche ses jambes la robe la beauté de Minnie ok second
bout du couloir elle sonnera tout à l'heure il lui ouvrira ce
sera la fin de leur amour Hélène referme la porte sur Saymour
revient s'asseoir les yeux fixés sur moi Minnie congédiée c'est
aussi Minnie qui s'en va quitte Paris ou reste occupe une chambre
d'hôtel travaille sort parfois couche feuillette des magazines
derrière la porte elle perçoit le bruit sourd d'une autre porte
qu'on claque Saymour jette un regard en direction d'Hélène la
lumière du couloir s'est éteinte l'heure passe Hélène la chance
qu'un moment devienne propice sans rien qu'un état quelconque qui
le suscite elle opte pour la place laissée vide l'heure est
passée quand Minnie retrouve la clarté du jour un jour with birds
in the sky * elle disparaît je me hasarde à le rassurer
aujourd'hui nous n'attendons personne

* ainsi sous un certain angle et le meilleur éclairage possible
elle retourne à luit il retourne à ailes

REEL

> YANNICK LIRON est écrivain et professeur
à l'école des Beaux-Arts de Lorient.

« Je fais ce que je veux, et veux ce que je dois.
Je suis libre, Monsieur. »

D'entrée, dès les premières répliques de la première scène, une déclaration claque et donne le ton: étonnamment cornélien. Décidément militant. C'est de bonne et noble guerre. Le jeune et fougueux auteur n'est-il pas fils de ce général révolutionnaire, qui vient de mourir après avoir vécu à Blois, le lieu de ce drame, justement?

Plus qu'une profession de foi: voici un "défi" guerrier et doublement, scandaleusement, provocateur: s'il sort de la bouche d'une femme qui rime avec infâme, d'une courtisane pire encore, de l'amoureuse d'un pauvre roturier sans naissance: un enfant trouvé pourtant héroïque, qui osera provoquer en duel un gentilhomme, sans peur d'affronter les édits du roi. Ainsi s'engage un combat: UN DUEL SOUS RICHELIEU. Ce premier titre de la pièce rapidement esquivé, n'était-il pas un aveu trop explicite?

Il ne désignait pas simplement un sujet historique occasionnel, le détail d'une intrigue typiquement Louis XIII.

Il trahissait une vérité plus essentielle, plus forte: le sens le plus vif de l'engagement dont ce drame est comme le coup d'envoi théâtral. N'est-ce pas la première pièce jouable, sinon jouée, avouée écrite trois mois avant HERNANI?

"Entrer dans le monde par un duel", selon la maxime de Stendhal, apprise chez Corneille, précisément, et reprise par Nietzsche¹, c'est bien l'affaire d'une vie dans la mêlée, dans la bataille de l'histoire. "Ceux qui vivent ce sont ceux qui luttent".

Au commencement était l'"agôn" comme disent les grecs, le combat. Or l'"agôn" est l'origine de l'"agora" le lieu même du débat, de cette "agonistique", vérité même de la question politique, de la politique quand elle se veut vraiment enjeu démocratique, mise aux voix dans le débat des opinions, de la vie en commun dans sa diversification antagoniste, sa multiplicité vivace, sa mêlée constitutive.

Hugo connaissait-il cela? Ce qui est sûr c'est que l'auteur de WILLIAM SHAKESPEARE, qui se plaît à relever que "shake-speare signifie secoue-lance", n'omet pas de voir en Homère le poète de

L'ILIADÉ et de L'ODYSSÉE, LA GUERRE et LE VOYAGE, LES DEUX MODES PRIMITIFS DE LA RENCONTRE DES HOMMES.²

N'est-ce pas vraiment tout Hugo, cet engagement décidé, cette entrée en scène tranchante et retorse, agressive et résistante, cette parade, en son double sens de provocation et d'esquive? N'a-t-il pas très tôt brandi sa H(ache) de guerre au milieu de la mêlée avec un "han" sauvage? HAN D'ISLANDE pourrait bien être un exercice préhistorique de préparation militaire pour une destinée de fils et d'héritier révolutionnaire mobilisé dans la littérature, qui signera son testament en livrant un dernier combat nommé QUATRE VINGT-TREIZE.

Qu'est-ce que MARION DE LORME?

La première provocation publique – face aux spectateurs – la première représentation, le premier acte d'exposition de cet engagement qui se confondra – et se compliquera – avec une vie entière de combat, de lutte, de résistance et d'exil et conduira, comme fatalement, le lutteur à abandonner les pleines lumières du devant de la scène et du théâtre pour les "troisièmes dessous" d'une action plus clandestine, d'une manifestation moins sonore ou voyante de "mineur" subversif de l'écriture?

Après la parade théorique d'une fameuse Préface que son auteur – comme on dit l'auteur d'un forfait – concluait en avouant avoir "toujours aimé mieux des armes que des armoiries", et la répétition à rideau fermé d'une pièce injouable – CROMWELL –, MARION DE LORME apparaît bien comme la "première théâtrale" de cette ouverture de campagne, entrée dans l'arène comme entrée en scène.

Ce drame frappe les trois coups d'un triple défi, au moins, dont il faut tenter de déployer la très dense et nouée intrication, les trois faces du dé, de l'idée:

Un défi cornélien: le "duel".

Un défi à Corneille: le "drame".

Enfin le jeu paradoxal de ces défis dans leur système: le "démocratique" même.

"Un duel". Tel qu'il s'est d'abord affiché en titre, c'est bien une reprise explicite de Corneille et de sa "pensée du noble jeu", selon la magnifique formule et l'analyse de Peguy³. Il est "défi" cornélien, non seulement dans son décor, la reprise des manières de son temps et la référence insistante, en toutes lettres à l'auteur du CID, à ses mésaventures face au public, mais bien dans son sujet, son objet, son sens le plus profond, les détours de son intrigue, l'héroïsme de ses personnages, les

exigences qui les définissent, la "valeur" qu'ils mettent en jeu avec leur vie. Péguy définit très clairement "le système de l'héroïsme" dans lequel "la bataille passe avant la victoire", ce "système de l'honneur, ramassé dans le code du duel, affrontement, confrontation perpétuelle des valeurs"⁴. "La lutte pour l'honneur" n'a rien à voir avec "la lutte pour le pouvoir". Péguy fait remonter à L'ILIADÉ, lui aussi, cette pensée de "l'homme qui s'expose et qui se propose", tout autre que "l'homme qui s'impose et qui gouverne". Le duel, "duellum", c'est "bellum": c'est "duo" et "bis", c'est deux, toujours, "un système dans lequel on se mesure". Le conflit cornélien, dit encore Péguy n'est pas celui du "devoir et de la passion", entre "une hauteur et une bassesse", mais un "débat tragique entre une hauteur et une autre hauteur: l'honneur est aimé d'amour, l'amour est honoré d'honneur", Chimène et Rodrigue sont emportés par cette émulation vertigineuse du mérite l'un face à l'autre:

« De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne:
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi »⁵

Tel est ce "balancement", cette "alternance", cette concurrence amoureuse dans l'égalité rivalisante, la "comparaison" chevaleresque "des pairs". Ne rappelle-t-elle pas cette bonne jalousie, cette bonne Eris inséparable d'Eros, dont parlaient les grecs et que Nietzsche retrouvera après Corneille? Le "duel" affronte Didier et Saverny dans l'héroïque reconnaissance mutuelle de la générosité de leur "sang" et non de leur rang, et le souci de se mériter en le donnant pour payer leurs dettes d'honneur et rendre ce qu'ils doivent et se doivent: (II,2)

VILLAC

« Marquis, depuis quand payez-vous

Vos dettes?

SAVERNY

J'ai toujours payé celles qu'on paie

Avec du sang. Mon sang c'est ma seule monnaie. »⁶

Didier ne demande pas autre chose que le sang de Saverny quand il se sent défié: (II,3)

« Ah! prenez garde à vous, monsieur! vous m'insultez.

Maintenant que j'ai lu ma récompense honnête

Il me la faut! – Marquis, c'est ton sang, c'est ta tête! »

Le paradoxe du défi confrontant les deux héros est qu'il est motivé par l'édit d'interdiction du duel, condamnant sans distinction, noble et vilain, au gibet. C'est la colère du gentilhomme protestant de sa différence devant cette égalité qui suscite précisément la provocation de celui qui n'est rien: sans naissance, sans nom, simple enfant trouvé: provocation que le Marquis de Saverny accepte dans une apparente contradiction et inconséquence, dans l'irrespect de ses principes: l'occasion du duel est comme la preuve par l'absurde de la reconnaissance de la valeur du sang sans référence au titre, telle que Didier l'énonce:

« Je ne suis qu'un enfant trouvé sur une porte,
Et je n'ai pas de nom. Mais, cela suffit bien,
J'ai du sang à répandre en échange du tien! »

De fait, Saverny doit la vie à Didier depuis le début du drame et sera lié par cette dette d'honneur jusqu'à l'attente de la mort: il a reconnu son égal par le "cœur", le goût du combat pour lui-même, avec un pair, au-delà de toute distinction de titre ou d'origine et de toute recherche basse de victoire:

« ...C'est Didier qu'il se nomme

Beaucoup qui sont de race et qui font les vainqueurs

Ont bien de plus grands noms, mais non de plus grands cœurs »

Mais si duel cornélien il y a, il concerne aussi bien le défi qui s'engage entre Didier et Marion, si la question que chacun d'eux se pose à l'égard de l'autre est celle de se montrer digne de son amour. Quand Didier s'écrie:

« Prenez-moi pour frère, pour appui;
Épousez-moi! »

MARION s'interroge:

« Pourquoi suis-je indigne de lui? »

Puis elle s'écrie:

« Ô mon Didier! Je suis indigne, vile, infâme. »⁷

Dès l'entrée en scène de la prostituée venue expier dans une retraite une vie impure et débauchée alors qu'elle passe, aux yeux de celui qui l'aime et qu'elle aime, pour un ange, un être céleste, on pressent que les épreuves des deux amants pour se mériter seront déconcertantes jusqu'à ce sacrifice qui conduit Marion à se donner à l'infâme Laffemas pour sauver la vie de Didier. Plus encore, l'héroïsme cornélien qui semble pourtant commander la logique du duel amoureux, s'engage à l'acte III dans LA COMÉDIE: c'est sous les masques d'une Chimène de théâtre ambulant et d'un Rodrigue Matamore, de rôles de bateleurs, que les deux héros vont se dissimuler et Marion sera conduite à cet excès grotesque de réciter à Didier, dans une situation parodique de mélodrame, les vers de l'acte V du CID dans lesquels Chimène, pour la dernière fois, lance un défi à son amant. Comment comprendre un tel excès grotesque qui semble conduire à la dérision? Et cette dérision n'était-elle pas perversément soulignée déjà dans le défi initial que Didier, ce vilain sans épée, lançait à Saverny et qui le conduisait à prendre l'épée de L'Angély, le fou du Roi?

« Pour faire une folie, ami, prenez l'épée
D'un fou. Vous êtes brave, et lui ferez honneur »

C'est que cette "reprise" de Corneille ne prend tout son sens provocateur que parce que ce défi cornélien est "défi de défi", répétition d'une allure et d'une logique cornélienne qui se complique d'un défi "dramatique" fait à Corneille, au sublime cornélien comme tel. Ce que suggère cette longue mise en scène des condamnations critiques de l'auteur du CID, signe manifeste d'écart paradoxal.

Or la PRÉFACE DE CROMWELL avait précisément, et étonnamment, déjà longuement mobilisé la déchéance de Corneille face à ses critiques, pour aboutir à cette réputation infâme de "corneille déplumée", cruel destin d'un héroïsme du sublime présenté comme achevé en "drame grotesque". Cette complication du sublime par un grotesque survenant de l'extérieur, de l'histoire, mieux, de "la vie", fait exemple, quand il s'agit de montrer justement comment la "naïveté" et la "simplicité" du lyrique et de l'épique s'exposent à la tourmente du "drame". Ce que fait admirablement comprendre cet exemple, c'est bien l'engagement révolutionnaire de l'art dans une problématique concrète et complexe de l'existence et de la liberté, sa sortie risquée hors d'un

esthétisme idéaliste du Beau. Que le sublime ne puisse désormais se penser qu'au "contact" et "en contraste" avec le grotesque, et que cela donne le "drame", cela signifie que le sublime ne peut être tel qu'en situation "dramatique", critique: qu'il concerne un beau menacé, contesté, qu'il a à se gagner sur la laideur, la violence, le terrible, qu'il est résistance et effraction, effort difficile de libération. N'est-ce-pas cela "l'art", ce détour, cette ruse, cet écart furtif et subversif? Le grotesque engage la face lumineuse et solaire du beau, son évidence glorieuse dans les sous-sol des grottes, des échos et des répercussions, des reflets lunaires et stellaires, des complications et des fuites insaisissables mais aussi des misères sociales et morales, des "amères dérisions de la vie", des abîmes de "l'affreux soleil noir d'où rayonne la nuit". Sans doute s'agit-il ici, tout simplement, de donner à l'art son poids et sa force terrestre contre toutes les mystifications aériennes, verbales. Donner à l'art une gravité terrestre, le faire graviter et se mouvoir, se déplacer et sortir de soi, c'est cela la loi du progrès. Contre l'académisme esthétique, social et métaphysique reposant et se reposant sur une Beauté simple et suffisante, de fondation, d'institution, qui semble aller de soi et s'imposer comme naturellement, la complication du grotesque, aux mille formes et détours, inséparable du « génie de la mélancolie et de la méditation, du démon de l'analyse et de la controverse, de la critique philosophique », apparaît bien comme ce qui libère la pensée de l'art de son assujettissement à la métaphysique du Beau idéal et de ses versions esthètes, humanistes bourgeoises doctrinaires et conservatrices. Exposée au difforme, la Forme est déformation active, transformation, multiplication de formes, débordement, irruption: puissance explosive de l'existence. Ainsi, l'art entre-t-il en insurrection et en subversion en s'ouvrant aux convulsions de la vie.

Le sublime cornélien exposé dangereusement, "dramatiquement", à la complication grotesque, ce n'est pas ce qui l'achève et le détruit mais c'est tout au contraire et tout autrement, l'épreuve qui le libère de son autosuffisance redondante, le fait ce qu'il doit être en l'excédant, le débordant et le mettant comme hors limites:

« Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau

avec une perception plus fraîche et plus excitée...
Et il serait exact de dire que le contact du difforme a donné
au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand,
de plus sublime enfin que le beau antique. »⁸

Le grotesque joue vis-à-vis du sublime un double rôle, coup
d'arrêt et relance: il limite et retient apparemment la force
du sublime en le ridiculisant; telles sont les critiques de
Corneille; or cette restriction loin de retirer sa force au
sublime est au contraire ce qui permet aux contre-sens de se
démasker: ces interprétations rhétoriques et suffisantes du beau
comme ce qui est élevé, de l'idéal mensonger et compensateur,
inséparable de position, de rang, de goût du pouvoir et
d'ignorance de la noble lutte et du "noble jeu". C'est au nom de
ce faux sublime que Corneille est moqué. Mais cet "arrêt" ne fait
en réalité que renvoyer la limite à elle-même et révéler la
vanité d'une sublimation restreinte, économe, pour mieux ouvrir
la perspective d'un sublime comme saut dans l'illimité hors
retenue et suffisance, risque, exposition de soi, altération
combattante sans envie de victoire, pur défi, simple allure,
"force qui va". Une beauté exposée comme un enfant, « insensée,
cherchant l'exil, la misère »⁹, un sang qui s'offre et refuse de
se garder, telle est l'idée de ce "Didier de rien"¹⁰ qui admire
une beauté prostituée, exilée d'elle-même, au nom de Marie, un
démon-ange qui transgresse toute opposition de valeurs établies
comme le cœur de Didier transgresse toute distinction de rang ou
de classe – « Peuple et Marquis pourront se colleter ensemble!
Marquis, si nous mêlions notre sang, que t'en semble? » – et dont
la pureté amoureuse est au-delà de toute idée suffisante du pur
et de la perfection: amour, risque, ouverture sans mesure. C'est
cela, le sublime, cet excès, ce débordement, seule condition pour
exister en "vérité", vivre, exposer sa vie à toute autre vie dans
la lutte amoureuse de la coexistence passionnelle finie et
infinie.

Dans MARION DE LORME, la descente, la sortie du sublime cornélien
hors de l'"antichambre" ou du "péristyle", dans la rue, dans la
mêlée des genres, des rangs et des sangs, ne vise pas à le
corrompre ou le compromettre, mais bien plutôt à le dégager d'une
fausse pureté sans contraste ou contact, et à l'affirmer, s'il
est force même de contraste et contact, jeu de contingence,
"duel" généralisé comme RENDEZ-VOUS, RENCONTRE, ainsi que
l'affichent les titres des deux premiers actes du drame. "Drame",
cela ne veut pas dire seulement "croisement du sublime et du

grotesque" mais croisement des épées de tous les duels,
croisement et entrecroisement des êtres et de leurs vies.

Dans le temps de la bataille d'HERNANI, le drame de MARION DE
LORME sonne l'entrée dans la mêlée moderne, où se découvrent
le jeu et l'enjeu de la liberté du sublime cornélien.
Et c'est peut-être cette étonnante et apparemment déconcertante
– on pourrait même dire catastrophique – manœuvre qui révèle
la grande audace, mais aussi la profonde perspicacité, la forte
avance réfléchie et préméditée, forcément politique, au sens
le plus large qui soit, de Victor Hugo.

« Nos titres à tous deux, certes, sont bien acquis.

Je le devine peuple, il me flaire marquis.

Peuple et marquis pourront se colleter ensemble!

Marquis, si nous mêlions notre sang, que t'en semble? »

Car, par cet incroyable engagement du duel des pairs dans la
mêlée démocratique pour en affirmer l'irréductible paradoxe
conflictuel, inséparable de l'affirmation de la coexistence
nécessaire des libertés distinctes – ce "rendez-vous des
consciences, distinctes, quoiqu'en communion... lieu d'équilibre
des libertés et des responsabilités"¹¹ – Hugo retrouve le plus
profond sens grec, "homérique", du "lien de la division"¹², qui
pense l'Eris comme lien, fait du "conflit à égalité", du "conflit
qui n'épargne personne", du "conflit indécis", de la "mêlée",
le surprenant principe d'harmonie discordante de la communauté
et annonce ainsi très tôt ce qu'il faudra des années de
contresens, d'errements idéologiques pour commencer enfin à
en comprendre la richesse, la promesse, la générosité historique
et politique et pour ne pas confondre la puissance, le jeu des
puissances démocratiques, avec le pouvoir du peuple un, voleur
de sang identifié avec un Roi, un Cardinal – "L'homme à la main
sanglante, à la robe écarlate" – un Père, un État ou un parti.
Pourquoi n'a-t-on pas entendu plus tôt l'avertissement ultime
de cette femme "debout, échevelée" qui s'écrit devant les gardes
écartant le peuple:

« Regardez tous! voilà l'homme rouge qui passe! »

Décidément, jamais un drame ne pouvait commencer par un plus
noble défi à tout homme rouge qui interdit le duel,
"le noble jeu":

« Je fais ce que je veux et veux ce que je dois.
Je suis libre, monsieur. »

Jamais la fille de tous, Laïs, la prostituée Démocratie, n'aura su, d'emblée, affirmer publiquement, aussi héroïquement, le secret inviolable de sa liberté.

NOTES

- (1) ECCE HOMO, LES INACTUELLES, 2.
- (2) WILLIAM SHAKESPEARE, I, II, 2.
- (3) Note conjointe, p°63
- (4) Note conjointe, p°140, 141
- (5) LE CID, III, IV
- (6) MARION DE LORME, II, 3
- (7) MARION DE LORME, II, 5
- (8) PRÉFACE DE CROMWELL
- (9) MARION DE LORME III, 6.
- (10) Idem I, 3
- (11) Préface philosophique
- (12) Nous renvoyons au beau livre de Nicole Loraux LA CITÉ DIVISÉE, Payot, 1997.

> JEAN MAUREL est professeur de philosophie à l'Université de la Sorbonne (Paris I)

MARION DE LORME

Albert Le Dorze, Juillet 1998

MARION DE LORME... Victor HUGO... L'un des rares écrivains aussitôt affublé d'un surnom par la gent écolière... La Légende des Siècles, l'œil dans la tombe, les Châtiments, les Misérables, Gavroche, Voltaire et Rousseau dans le ruisseau, les bals populaires, Thénardier, le Quatorze Juillet. Les funérailles nationales, corps d'orgueil enfermé dans le cercueil du pauvre: « Je refuse l'oraison de toutes les Eglises, je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu ». « Une messe est possible » susurrerait le testament d'un récent président de notre République. Grandiose, torrentiel, lyrique, épique, qui s'impose, qui pose. L'Assemblée Nationale, le vote, le peuple, la laïque, Napoléon-le-Petit, Juliette Drouet. Poésies apprises par cœur. À réciter pour le certificat d'études, équivalences de LA MARSEILLAISE. Ce politicien de la littérature comme l'appelait Peguy.

Plus tard ce fut RUY BLAS, mis en scène par la Comédie de l'Ouest, du temps de Parigot je crois. Classicisme racinien perverti, le sensuel et le grotesque se domiciliaient sur scène. Ça se donnait à voir. Ça sentait le soufre. L'adolescence trouvait intérêt à la vie théâtrale. Magie pas morte. Montalembert, catholique libéral et fervent n'écrivait-il pas après MARION DE LORME « J'aime et j'admire tout, excepté le corset de la reine et le sein nu de je ne sais plus qui. »²⁷

* * *

Hugo la tempête, Hugo le magnifique, le poète inspiré, le romancier populaire, l'homme engagé, monarchiste d'abord puis lentement républicain. A lui seul la France et tous les Français. Le dynamiteur du classicisme, le théoricien du romantisme. « Ce terrible mot de romantisme » jugeait Sainte-Beuve. Hugo, comme le disait Bernanos, se tient d'aplomb entre le grotesque et le sublime, ces signatures obligées du romantisme dont la reconnaissance peut nous valoir quelques points au baccalauréat.

Hugo doit écrire un drame qui porte le fer là où cela ne va pas de soi, à la scène, au théâtre, là où règnent les classiques, Racine, Molière, le Théâtre Français. Le manifeste de la PRÉFACE

DE CROMWELL date de 1827. Le treize Février 1828, AMY ROBSART connaît un échec retentissant. Du premier au trente Juin 1829, écriture de MARION DE LORME. Le treize Août, interdiction de MARION. Du coup, en Septembre 1829, Hugo écrit HERNANI. Le vingt-cinq Février 1830, première représentation d'HERNANI. On en connaît la bataille. Les amis romantiques de Hugo occupent stratégiquement le Théâtre Français afin de faire taire les éventuels trublions et détracteurs "classiques". Le génie n'interdit pas la manipulation. Il s'agissait d'affirmer haut et fort les principes romantiques et de les faire triompher.

Juillet 1830, les Trois Glorieuses.

Alexandre Dumas fait triompher le trois Mai 1831 son ANTONY avec déjà Marie Dorval comme actrice principale. Onze Août 1831, première de MARION DE LORME.

Toutefois dès 1826, l'ami de Hugo, Alfred de Vigny publiait CINQ-MARS ou "Une conjuration sous Louis XIII", évidemment dirigée contre le cardinal-duc de Richelieu, le tyran. « Ses étranges procédures, ses commissions secrètes, ses assassinats juridiques, vous sont connus: princes, pairs, maréchaux, tout à été écrasé par lui »³⁵. Le septième chapitre intitulé LA LECTURE se déroule chez une courtisane appelée Marion De Lorme dont la devise était « Nous ne brûlons que pour brûler les autres ». S'y rencontrent les ligueurs, Corneille, Molière, Descartes, Ninon de Lenclos et Milton qui lit son PARADIS PERDU. « De douces larmes bien involontaires coulaient des yeux de la belle Marion De Lorme: la nature avait saisi son cœur malgré son esprit; la poésie la remplit de pensées graves et religieuses dont l'enivrement des plaisirs l'avait toujours détournée, l'idée de l'amour dans la vertu lui apparut pour la première fois avec toute sa beauté, et elle demeura comme frappée d'une baguette magique et changée en une pâle et belle statue. »³⁴

Vigny déjà érige la nature en principe supérieur. « Existence qui se produit ou du moins se détermine elle-même sans avoir besoin d'une cause étrangère »³³. Au-dessus de la nature régneraient la raison, la liberté, le droit, la culture.

« Ceux qui se livrèrent les premiers à une étude suivie de la nature humaine, s'attachèrent d'abord à distinguer les passions, à les connaître et à les caractériser. Un homme a conçu les idées abstraites; et ce fut un philosophe. Un autre donna du corps et

du mouvement à l'idée; et ce fut un poète. Un troisième tailla le marbre à cette ressemblance; et ce fut un statuaire. Un quatrième fit prosterner le statuaire au pied de son ouvrage; et ce fut un prêtre. Les dieux du paganisme ont été faits à la ressemblance de l'homme. Qu'est-ce que les dieux d'Homère, d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle? Les vices des hommes, leurs vertus, et les grands phénomènes de la nature personnifiés, voilà la véritable théogonie; » [Diderot]³⁶.

Le classique privilégie la raison, le rationnel, croit comme Descartes en une vérité adressée à une transcendance inéluctablement religieuse. La politique s'ordonne comme les mathématiques: ce qui correspond à ce que l'on peut appeler l'esprit académique français, retrouvé aussi bien chez Maurras que chez Voltaire ou Auguste Comte. En littérature les règles sont immuables. « Le frein salutaire des règles » [Auger]³⁷, directeur de l'Académie Française et président, le vingt-quatre avril 1824, dans une conférence prononcée à l'institut royal de France qui se veut une réfutation complète des thèses romantiques. Les anciens ont tout écrit, avec clarté et mesure. À la limite il n'y a plus de création possible, seulement de l'imitation. Pas de recherches, seulement la somme, le répertoire. Dans la tragédie, la règle des trois unités, de lieu, de temps, d'action est éternelle.

Le romantique réhabilite l'histoire des hommes, leurs cultures, l'originale, les expériences, le concret, le symbole, l'imaginaire, la controverse, le progrès. « Ni règles, ni modèles; il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature » [Hugo]³⁸. Ce qui diffère d'une création à l'image de Dieu, nécessairement idéale. L'antique, estime toujours Hugo, rejetait le laid qui s'harmonise non pas avec l'homme mais avec la création toute entière. Le grotesque crée le difforme et l'horrible ainsi que le comique et le bouffon. L'ode vit de l'idéal, l'épopée du grandiose, le drame romantique vit du réel. Le peuple conçu dans sa diversité accède à la dignité du héros.

Novalis parle d'intelligence sensitive du monde: quand je donne au banal un sens élevé, à l'ordinaire un sens mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini une lumière d'infini, je le romantise, dit-il.

Il faut réhabiliter Lope de Vega et surtout Shakespeare dont Voltaire estimait que les œuvres étaient des « pièces de foire écrites par un sauvage ivre ». Freud redira plus tard, 1894-1895, que l'animal pulsionnel existe dans l'homme, même si notre Moi aspire à apparaître aux autres comme idéal, construit, maîtrisant un ça démoniaque, empli de fureur de sexuel et d'agressivité qui nous convainc que l'homme n'est pas maître chez lui, que sa liberté fait problème, et que la mort est un tribut qu'il doit de toute façon payer à la nature, que cette mort est présente comme l'Eros de la vie durant toute l'existence humaine qui se résume à la coexistence ou au combat entre ces deux forces.

Le romantisme est en lutte contre le vieil homme classique, la rigueur des Lumières et de la Raison. « J'étouffe dans l'univers » proclame Jean-Jacques Rousseau et G. Gusdorf écrit: « Le romantisme proteste contre la science qui désenchante l'univers »⁹. Il proteste contre l'universel qui comme le dit Michel Le Bris²⁴, afin d'atteindre la pureté des essences, écarte par l'abstraction, l'accidentel, le maintenant, l'incarné, l'existence concrète. Révolte sociale, politique, supériorité de l'imaginaire, de la sensibilité, des passions fondent une esthétique: le laid attire autant que le beau, et une éthique qui ne désavoue ni une certaine violence ni le suicide. « Je hais toutes ces petites bassesses, qui ne montrent qu'une âme abjecte mais je ne hais pas les grands crimes » Diderot. Le présent est toujours insatisfaisant, il faut repousser les frontières du monde vers le mythe, le religieux. « Non pas vivre mais rêver la vie »⁸ lance Xavier Graal.

Ressusciter les âges d'or, se fondre dans le cosmos, privilégier l'obscur, l'esprit, le rêve, le fantasme, sont des tâches autrement plus stimulantes que la niaise recherche du bonheur. Le bonheur m'ennuie, malheur à celui qui n'a plus rien à désirer s'exclame Jean-Jacques Rousseau. Il faut carnavaliser le monde²⁵, convoquer l'héroïsme, l'érotisme, les drogues, élever sa vie jusqu'à l'éternité selon Nietzsche.

Contre les classiques, vénérons le conte, la fable, le noir, le fantastique, le réalisme grotesque, Anatole Le Braz, Villiers de L'Isle-Adam. Et s'il y a un Dieu, il ne saurait être celui qui n'est qu'au ciel car il est partout, dans la nature, de toutes les exaltations mystiques, dans les sciences occultes, mais au diable commandements et clergé. Le romantisme participe

de certaines médecines cosmologiques dites totales. La médecine ne s'apprend pas seulement dans l'anatomie et la physiologie mais chez les poètes, les théologiens et ne saurait écarter magnétisme, voyance et miracles. « Toute religion authentique est médecine et toute médecine authentique est religion naturelle » [Gusdorf]¹⁰.

Il s'agit en fait toujours selon les expressions de Gusdorf d'une surabondance de sens, d'un anthropocosmomorphisme et d'une plaidoirie pour l'incarnation à l'opposé des classiques pour qui le corps faisait écran à la vérité.

La science étend son ombre sur la société industrielle. Bichat dès la fin du XVIIIe siècle fonde la méthode anatomo-clinique à partir de la dissection cadavérique. Corvisart, médecin de Napoléon prolonge Bichat. Foucault: la grande coupure dans l'histoire de la médecine occidentale date du moment où l'expérience clinique est devenue anatomo-clinique. Mais il faudrait opposer les ténèbres du Moyen-Age noir qu'est l'Ancien-Régime aux Lumières. Foucault montre qu'il s'agit là d'une reconstitution mythique car au XVIIIème il y avait déjà des autopsies. L'anatomo-clinique c'est la République et le vitalisme, l'âme en somme comme moteur de la vie, c'est le classicisme. Léon Daudet monarchiste fervent écrit: l'hystérie et les localisations cérébrales font partie du programme républicain.

Philippe Murray²⁹ dans un brillant essai polémique, un tantinet réactionnaire, défend le classicisme chrétien et romain. Il estime que c'est le déménagement du cimetière des Saints-Innocents en 1786 qui a marqué la première fracture de la modernité romantique. Respect romantique du corps, désormais on ne peut plus jouer avec les os. Respect de l'innocence, de l'amour, la prostitution ne sera plus autorisée dans les cimetières. Droit à l'éternel repos, il faut séparer les vivants et les morts. La mort, de provisoire devient infinie, panthéonisée. L'esprit éternel remplace Dieu. Il n'y a plus de faute originaire.

Le grotesque, à l'origine "crottesque" désigne des peintures de grottes, des figures qui ornaient des ruines antiques

découvertes à la Renaissance Italienne, caricaturales, licencieuses et fantaisistes. Pour les romantiques, le grotesque, le baroque, impliquent une imagination fantastique plutôt que ridicule. Nous en sommes là encore et toujours aux prises avec un inconscient qui irrigue mystérieusement notre Moi et notre pensée et ce à leur insu. Le petit fait divers, le fait vrai, le caractéristique qui n'est pas le commun, nous en apprend plus sur le fonctionnement humain que les tirades trop élaborées. Hugo ajoute d'ailleurs qu'il convient de ne pas corriger ses textes. Il ignore « cet art de souder une beauté à la place d'une tache, et il n'a jamais pu rappeler l'inspiration sur une œuvre refroidie »²¹.

L'amour humain ne va pas de soi. La haine est plus ancienne. Détruire l'autre, en jouir sadiquement coexistent le plus souvent avec l'attachement à cet autre. Freud appelle ambivalence cette présence simultanée dans la relation de tendances, d'affects et de comportements opposés. Le théâtre romantique c'est la mise en scène de l'ambivalence acceptée, du comique et du tragique, liés comme la vie et la mort. D'où l'importance des fous, des bouffons. Il ne faut pas se contenter d'imiter. Il faut créer: la création, ajoute Hugo, c'est le rapport du génie avec le réel. Le style doit être strictement individuel.

Le drame romantique s'autorise la métaphore et les déplacements. Il n'est pas interdit, au milieu d'une intrigue, de s'attarder sur un personnage, de lécher un portrait historique, de faire dériver une action, qui du coup construisent une pièce dans la pièce. Il en est ainsi du terrible portrait de Louis XIII dressé par Hugo au quatrième acte de *MARION DE LORME*. Ou encore des passages entiers joués du *CID* de Corneille avec à l'arrière-plan la condamnation de celui-ci par les classiques de l'époque. Garcia Lorca écrira que le théâtre qui ne reflète pas la société par ses rires, ses couleurs et ses larmes n'a pas le droit de s'appeler théâtre; c'est une salle de jeu, un endroit où on se livre à cette chose terrible qu'on nomme "tuer le temps". James Joyce dans *ULYSSE* accentue systématiquement la dimension symbolique de son texte, utilise le monologue intérieur, supprime la ponctuation. Faulkner lui aussi fait éclater temps, événements, narration, colle et structure sept nouvelles différentes pour réussir un chef-d'œuvre romanesque: "DESCENDS, MOÏSE".

Ceci a plus à voir avec le romantisme que le narcissisme

d'Hemingway pourtant qualifié de romantique.

Il serait facile de cliver ainsi comme Victor Hugo nous y invite dans la préface de *MARION DE LORME*, le monde en deux, la droite classique conservatrice d'un côté, la censure royale ayant frappée *MARION* pour cause de lèse-majesté, la gauche romantique de progrès de l'autre. « Ayez horreur de cette littérature de cannibale, qui se repaît de lambeaux de chairs humaines et s'abreuve du sang des femmes et des enfants »¹ déclare Auger qui estime que le romantisme n'est que viol de la grammaire et ajargonites ». Après la représentation d'*ANTONY* au Français, le Constitutionnel affirme que les barbares sont désormais là, qu'il ne s'agit que d'un fangeux mélodrame, d'exhibitions grotesques et immorales qui sont la honte de l'époque, alarment la pudeur et portent une atteinte mortelle à la société.

Mais rien n'est décidément simple car en effet Shakespeare est anglais. Et ce sont les libéraux qui sifflent les acteurs anglais qui jouent *OTHELLO* en Juillet 1822 à la Porte Saint-Martin: on ne saurait collaborer avec les amis des émigrés. Les romantiques seront, du moins au début, royalistes voir "ultras". Stendhal s'oblige à écrire *RACINE & SHAKESPEARE* en 1823 puis une deuxième version en 1825 qui se veut une réponse aux attaques d'Auger de 1824. Le romantisme s'est organisé autour d'une revue "La Muse française", Hugo et Vigny y souscrivaient, dont le premier numéro paraît en Juillet 1823. Politiquement elle suit le parcours de Chateaubriand, esthète de la religion catholique qui s'étonne de la quantité de larmes que contient l'œil des Rois, mais qui est écarté par les ultras en Juin 1824. La revue se saborde et les romantiques se retrouvent dans l'opposition avec la gauche libérale. Le deuxième *RACINE & SHAKESPEARE* de Stendhal en 1825 qui voulait foudroyer les intolérants tente d'expliquer que le romantisme n'a rien à voir avec les vieilles lunes et qu'il convient de faire la révolution au théâtre: un romantisme de gauche, somme toute. Dont le but est de "ressembler à la nature"³³ qui doit impressionner, rompre les habitudes, la règle des trois unités, écrire des tragédies nationales en prose. Pourtant Victor Hugo qui s'emporte contre le style ampoulé, qui invoque le pittoresque, qui estime que la langue n'est pas fixée, proclame: « Le vers est la forme optique de la pensée »²⁰. *MARION DE LORME* est un drame versifié.

Alexandre Dumas et Victor Hugo faillirent devenir après les événements de 1830 directeurs du Théâtre Français en s'engageant

à y faire jouer régulièrement des classiques. Hugo et Dumas ne reculèrent que sous la pression des partisans du romantisme. Ceci n'est pas pour rien dans la nécessité de provoquer la bataille d'HERNANI.

Ambivalence avez-vous dit?

* * *

Que dire si nous devions caricaturer, manière digest, MARION DE LORME? C'est l'histoire d'un pauvre gars issu du bas peuple qu'avait pas de papa, qu'avait pas de maman, qui s'appelle Didier, idéaliste passionné, forcené, puceau un peu niais qui tombe éperdument amoureux d'une belle courtisane, maîtresse de tous les hommes qui comptent à la cour de Louis XIII, qui tous, selon la belle expression hugolienne, gémissent sous sa loi et ce, bien entendu, contre espèces sonnantes et trébuchantes. Louis XIII surnommé le chaste par le vicomte de Rohan, petit acteur du drame, a confié la conduite du royaume de France, tâche impossible pour ce Roi pusillanime qui n'aspire qu'à la fuite, à la chasse et au repos, terrifié par les forces du monde, au cardinal Richelieu pourpré par le sang qu'il n'hésite pas à faire verser et qui dispose, l'infâme Laffemas de la pièce en représente un joli modèle, d'un réseau policier secret efficace qui sait imposer les décisions de l'autocrate qui pourtant ne vise, lui, qu'à faire respecter les intérêts de la France, prêt pour cela, nous l'avons vu, à sacrifier, sans pitié aucune, amis, famille royale ou féodaux. Le pouvoir rend solitaire et pour l'exercer il ne convient pas d'avoir besoin d'être aimé. L'amour qui est un outil comme un autre, s'achète, se planifie, se soumet aux calculs politiques. L'ordre s'organise autour du Pater Familias qui régent la mère des enfants et les enfants. Mais surtout pas de passion amoureuse érotique personnelle entre époux qui risquerait de dévaster l'échange socialisé des corps et surtout des biens qui constitue l'institution du mariage! Femmes vénales, courtisanes, prostituées, suppléent les "carences" des mères à qui l'on peut faire six ou sept enfants sans jamais en avoir vu le nombril.

Didier donc, beau, sombre, inconsolé, né sous une mauvaise étoile, au destin tragique tombe amoureux d'une prénommée Marion mais qu'il identifie, regard pur et innocent, à Marie femme "sans tache et sans blessure"¹⁵. Généreux, Didier sauve la vie de

Saverny, marquis et dandy, ancien amant de Marion que Didier juge trop familial lorsqu'il rencontre Marie. Saverny ignore que c'est ce même Didier qui lui a sauvé la vie, dette inextinguible, et qui le provoque en duel. Mais le cardinal a frappé: tout duel désormais sera puni de mort, par pendaison, quelles qu'en soient les causes et conséquences. La noblesse ne peut régler ses problèmes d'honneur sans désormais se soumettre à la Loi commune, celle du pouvoir royal, mais prescrite par Richelieu, prêt à jeter les têtes anoblies aux rapaces de Montfaucon. Egalité devant le gibet.

Duel inévitable pour cause de Marie-Marion.

SAVERNY

« Je le devine peuple, il me flaire marquis. »

DIDIER

« Marquis, si nous mêlions notre sang, que t'en semble? »¹²

Marion aussi est amoureuse de Didier. Elle aussi se sent « épurée à cette chaste flamme »¹⁴, Elle venait à Blois:

« dans la retraite, et peut-être au couvent
expier une vie impure et débauchée »¹¹.

Elle y rencontre Didier qui se bat en duel malgré l'interdit. Cris... les hallebardiers surgissent, Saverny se fait passer pour mort, Didier se réfugie avec Marion au sein d'une troupe de comédiens ambulants. Laffemas enquête - Richelieu exige le sang - reconnaît Marion, Didier se dévoile, s'aperçoit que Marion et Marie sont une seule et même personne. La blessure est vive, la vie d'un coup ne vaut plus la peine d'être vécue, plutôt mourir. Saverny ressuscite, décline son identité, veut assumer sa dette et mourir à la place de Didier. Les deux nouveaux amis sont emprisonnés. La sentence sera exécutée. Saverny ayant toutefois quelques difficultés à comprendre pourquoi Didier fait tant d'histoires pour une femme comme Marion, à comprendre pourquoi il désire à tout prix mourir.

Marion qui veut sauver Didier se jette aux pieds du Roi qui compatit et accède à la requête du marquis de Nangis, père spirituel de Saverny, qui plaide que non, décidément non, on ne peut traiter les gentilshommes d'épée dont les ancêtres ont combattu pour le Roi comme des manants! Un duel, ce n'était qu'un duel! Le Roi signe la grâce. Mais Richelieu veille, annule la

procédure et assistera en personne à l'exécution des fautifs. Magnanimité, la décapitation remplacera la pendaison, supplice qui insupportait particulièrement Saverny. Marion dans une ultime tentative couche avec Laffemas qui du coup accepte d'aider à l'évasion de Didier. Mais rien à faire! Didier aimait Marie qu'il vouvoie mais pas cette Marion qu'il tutoie, reine de la débauche - dont le corps est capable de tout. Didier devine d'ailleurs l'ultime trahison et meurt en refusant de pardonner à Marion.

C'est du moins la première version hugolienne. L'actrice à qui l'auteur a confié le rôle de Marion, Marie Dorval, réussit à convaincre le Maître que Marion ne saurait assister au supplice de son aimé sans pardon préalable. C'est la deuxième version de la pièce.

* * *

Sublime, forcément sublime assénait Marguerite Duras qui qualifiait ainsi le drame maternel, épouvante du réel, infligé par l'assassinat d'un enfant. La sublimation donc, opération qui transforme l'état solide en état gazeux par le truchement de la chaleur. Du brouet de la sorcière aux cendres de Jeanne d'Arc. Mais par l'intermédiaire du feu purificateur. Epreuve nécessaire. Pour Freud la sublimation qui s'origine dans le sexuel, le pulsionnel, est une dérivation de ces énergies dans les hautes sphères, non sexuelles, purifiées de l'intellect, de la science, de l'art. Désormais la bête humaine s'agenouille, pense, médite, peint, organise. Du sensorium au politiquement correct, au spirituellement élevé. Du bordel au couvent.

Car ça concernerait essentiellement les femmes. Freud affirme comme Moïse qu'il faut renoncer aux instincts, favoriser l'abstraction aux dépens de la perception. Les analystes, sauf les spécialistes des nursery, of course, en seraient d'accord avec le curé, l'ayatollah, le pape, le pasteur, le rabbin, le général, le président, le ministre et monsieur le maire: il faut répudier la passion pour les mères, responsables des dépendances, attachements, fixations affectives, des sons, odeurs, gestes qui marquent à vie comme le fer rouge. Il faut une Loi, un Nom du Père, un Phallus puissant qui ordonnent le foutoir.

Mais, incontestablement, un Roi incarnation de Dieu sur terre, marque mieux les bornes à ne pas dépasser, les rites à respecter, les règles à appliquer sous peine de punition lourde, publique et

exemplaire.

Pour les hommes cela peut facilement se comprendre: ils ont tellement peur de perdre leurs attributs virils que la menace de porter atteinte à ces dits attributs suffit à les rendre dociles au Père de la horde humaine primitive, Tyran-Premier, le Richelieu peint dans MARION l'illustre bien, qui se garde toutes les femmes pour lui et macache pour les autres! Pas concerné par la dite menace de castration! Et les fils, le CINQ-MARS de Vigny, les officiers du régiment d'Anjou de MARION, devront se coaliser pour le mettre à mort, le manger, se souvenir de leur acte afin de construire une démocratie entre frères coupables qui ne permette à aucun d'occuper la place du despote possesseur de toutes les femmes. A chacun sa femme, sa famille et que pas une tête ne dépasse! - Robespierre énonce que le principe du gouvernement républicain, c'est la vertu, et son moyen, pendant qu'il s'établit, la terreur. Et un jour, un poète chante les louanges du défunt Héros en oubliant ses crimes, en le sublimant.

Lacan estime que la dimension du sacrifice est inhérente à l'humain. L'agressivité est inhérente au désir sexuel. Le désir de l'homme c'est le désir de l'Autre, fils du Père de la horde, frère coalisé avec les autres frères contre ce Père, qui réclame son dû afin que la machine sociale fonctionne, à savoir le sacrifice du désir sexuel lui-même. En contrepartie l'homme accède à une Autre jouissance, de type sacrée, religieuse, idéale, sublime qui permet l'identification à Celui qui est non-castré, le Dieu transcendantal. Les prêtres s'obligent pour y accéder à l'auto-castration, au minimum au vœu de chasteté. Il y a des eunuques qui sont nés tels du ventre de leur mère, il y en a qui le sont devenus par les hommes, et il y en a qui se sont rendus tels pour le Royaume des Cieux dit l'Evangile.

La castration volontaire, pour motifs religieux, survécut jusqu'au XXe siècle en particulier en Russie dans la secte des Skoptzy, orthodoxes ayant refusé les réformes du XVIIIe siècle et pour qui la castration rituelle marquait le baptême. Le pénis "clé de l'abîme", les testicules "clés de l'enfer", les seins, les nymphes, le clitoris, étaient ainsi sacrifiés par le fer rouge... le paradis de la jouissance désormais atteint. Les Skoptzy servirent de terrain d'étude aux sociologues chargés de découvrir les raisons de leur faible taux de suicide. L'un d'entre eux, Pelikan, fasciné, préconisa, dans le cadre d'une politique de prévention, d'étendre la pratique de la castration.²⁶

C'est toujours du passage du monde sexuel à la jouissance sacrée sublime qu'il s'agit. Après le fer rouge qui nous débarrasse de notre sexualité haineuse, honteuse, infantile, perverse polymorphe selon les expressions de Freud. L'enfant serait tout sauf sexuellement innocent. La curiosité sexuelle conduit à la curiosité intellectuelle. Pourtant toutes les mères vous le diront: mon enfant est un ange. Sublime, nécessairement sublime. Sexualité encombrante, à extirper donc.

Mais les femmes, elles, n'auraient pas grand chose à perdre: pas de pénis, castrées d'emblée, donc pas de combat sexuel, des anges, des vestales, des Saintes-Vierges. L'Autre Jouissance, la purifiée est accessible d'emblée.

Mais rien n'est simple car tous les hommes, à leurs dépens n'est-ce pas, savent bien que les femmes sont aussi démoniaques, possédées par les sens, libido à tout vent, seins, clitoris, utérus gonflés et avides. L'horreur! les Skopzy avaient raison: le feu doit supprimer tout cela. Ou à la rigueur l'excision, l'infibulation. Si on est civilisé, et nous le sommes, afin d'éviter la catastrophique érotisation du vagin, nous tolérerons les complements plus ou moins symboliques de la blessure narcissique infligée par le manque phallique. Identification à l'homme, la plus belle en son miroir, l'image le vêtement, l'esthétique se phallicisant – se réfugier derrière le commerce de l'argent, lui aussi phallicisé, d'où le fantasme de prostitution, l'argent reçu autoriserait toutes jouissances sexuelles – et surtout devenir mère, l'état de grossesse représentant par excellence le phallus féminin, ce qui jetterait par dessus le moulin l'érotisation de la passivité sexuelle et autres fariboles.

« La mère est l'égale de l'homme mais la femme qui renonce à la maternité est un accessoire, un déchet »⁹ écrivent Doloris et Boucastel en 1918. En miroir la jeune vierge est consacrée, future mère adulée. L'Eglise en 1854 proclame le dogme de l'Immaculée Conception « préservée pure de toute souillure du péché originel » par la bulle INEFFABILIS DEUS. Coup de génie, selon Flaubert, cette proclamation consacre et relance à la fois la piété mariale, véritable appropriation du sacré par les enfants, les illettrés, les femmes, bref, par tous les esprits faibles, suggestibles, selon les esprits forts de l'époque évidemment majoritairement masculins se gaussant des apparitions

de la Vierge mais pas mécontents, dans le fond, de trouver là un modèle offert à toutes les femmes, virginal d'abord, pureté jusqu'au mariage puis dévouement à ses enfants. Dans le fond les désaccords entre hommes ne portent que sur le rôle dévolu à Saint Joseph.

Cette exaltation de Marie dépasse même dans le cœur des fidèles l'amour du Christ qui est un homme et « n'inspire pas dès l'abord autant d'abandon que celui de la femme »³⁰ comme le disait A. Nicolas.

Au contraire de l'homme, la femme joue d'emblée sur les deux tableaux, celui du désir sexuel et celui de la jouissance absolue. A la fois déesse sans sexe et sorcière à brûler afin justement qu'elle accède au statut divin, pur, idéal et sublime.

Didier n'est pas de ce monde. Asexué il souhaite accéder au sublime, à l'amour idéal. Comme le Moi, le sexe de la femme est haïssable:

« J'aurais pu, – pour ma perte, – aussi, moi naître femme.
J'aurais pu, – comme une autre, – être vile, être infâme,
Me donner pour de l'or »

« Si j'avais, d'aventure, en passant rencontré Un coeur,
d'illusions encor tout pénétré; – »
(le sien donc)

« Plutôt qu'être à ce point perfide, ingrate et fausse,
J'eusse aimé mieux creuser de mes ongles ma fosse. »¹⁶

La mort ne lui est pas indifférente, elle est souhaitée. Le monde, Marion en particulier est si décevant qu'"il aiguise l'appétit du tombeau". Et s'il pardonne avant le supplice à celle qui n'est vraiment pas Marie c'est parce qu'il sait qu'il va mourir. C'est au prix du martyr qu'on accède à la Sainteté.

Saverny lui se moque des interdits du cardinal, du tyran. Il transgresse, se fait passer dans un premier temps pour mort, puis accepte son destin de condamné au nom de valeurs transcendantes: il doit la vie à Didier, il ne peut lui survivre. Valeurs qui sont celles de la tradition, du Père primitif à qui Saverny offre ce qu'il doit, à savoir sa vie. Il ne peut y couper même s'il compte avec orgueil les fautes d'orthographe de son arrêt

de mort...

Le Roi Louis XIII a abdiqué tout pouvoir, c'est Richelieu le maître. Pas besoin de phallus. Son bouffon L'Angély peut lancer « Comme vous êtes Roi mieux vaudrait être femme! »¹³, Seulement l'ennui et la somnolence... Ces traits ont dû choquer Charles X et l'obliger à censurer Hugo.

Marion est une courtisane, femme de plaisirs, donc intégrée dans la logique phallique. Mais cela pèse. L'aspiration au repos sublime peut conduire au couvent ou à l'amour d'un homme non phallique comme Didier qui agit envers Marion, malgré elle, comme celui par qui la Rédemption est possible, qui la rachète de ses péchés.

DIDIER, à Marion

« Vois-tu, mort, tu m'aimeras mieux.

J'aurai dans ta mémoire une place sacrée. »¹⁸

Elle doit coucher avec Laffemas pour s'éprouver davantage.

« Oh! Que vous m'accablez durement, faible femme
Qui sans cesse aux genoux ou du juge, ou du Roi,
Demande grâce à tous pour vous, à vous pour moi! »¹⁷

Le pardon de Didier obtenu, rien ne la sépare de la Sainteté au contraire de ce cardinal qui jouit en voyeur, en Père absolu, de la décapitation de ses sujets. La Rédemption d'une courtisane par la nécessité de se débarrasser du sexe est le véritable sujet de MARION.

D'une sublimation qui ne devrait rien aux pulsions perverses polymorphes infantiles. Raison supplémentaire pour l'Ordre Moral de censurer le poète?

Pour Lacan nous ne pouvons penser la vie qu'en termes de mécanique. Car nous serions parents de la machine. Celle-ci, selon lui, serait plus libre que l'animal. Le monde symbolique c'est le monde de la machine, du signe, du signifiant, du signifié. La pensée vitaliste serait étrangère à la biologie, la vie ne s'étudiant que par rapport à la mort. Ce monde symbolique est formalisable, mathématisable. C'est le règne de la structure comme « ensemble des lois d'organisation d'un phénomène donné »³¹ qui forme un « langage que développent ses propres règles »³² M. Serres, sans préoccupation d'un sens quelconque. Une algèbre.

En somme un nouveau classicisme.

Comment qualifier cette pensée, parole, ce langage censés naître en dehors de toute référence à la sensorialité, au matériel, au maternel, qui font passer l'affect, le pathique irréprésentables dans les poubelles de l'histoire, persuadés de la totale autonomie du signifiant et qui exaltent tels le Moïse de Freud la fonction paternelle? Comment qualifier cette pensée sinon de toute puissante, disons le mot, de sublime.

Michel Le Bris, penseur du romantisme estime, reprenant une thèse de Baudrillard, qu'il existe, au-delà de l'inconscient le symbolique, le nonsense, que l'analyse n'aurait de cesse de vouloir maîtriser, dompter par l'interprétation. Les psychanalystes s'acharnent à vouloir nous guérir conclut-il. Pour les romantiques l'aliénation de la structure vaut bien celle de la règle des trois unités.

* * *

MARIE DORVAL

L'actrice choisie par Hugo pour incarner Marion naît à Lorient, née Bourdais le 6 Janvier 1798, jour des Rois, elle qui devint la reine du théâtre, à l'hôtel de la duchesse Anne, de parents comédiens ambulants. Son père, Delaunay, la reconnaît mais n'épouse pas sa mère qu'il quitte rapidement. En 1810, elle fait sa première communion à Lorient mais dès sept, huit ans elle paraît sur les planches et selon Françoise Moser²⁸ avec une intelligence merveilleuse. Déjà son portrait peut s'acheter dans la ville. En 1813 elle revient à Lorient, se marie avec un autre comédien Allan Dorval. Elle est engagée en 1818 au théâtre de la Porte Saint-Martin. On écrit alors: « Quel dommage que cette actrice ait le teint jaune et halé, les poumons si peu robustes, la veine lacrymale abondante, de la sensibilité et des dettes ». Pourtant en 1827 elle est déclarée "la première actrice du Boulevard". Elle joue beaucoup avec Frédéric Lemaître, l'ogre et le cheval fou adulé des théâtres parisiens. En 1831 elle est l'interprète triomphale avec Bocage d'ANTONY d'Alexandre Dumas. En Août 1831, première de MARION DE LORME. En Février 1834, malgré une très forte opposition, Hugo pèse de tout son poids pour faire entrer Marie Dorval à la Comédie Française. Immense succès dans le rôle de Kitty Bell dans le CHATTERTON de Vigny en 1835. Elle quitte rapidement la Comédie Française pour l'Odéon et le Gymnase.

Jeune veuve, elle épouse Monsieur Merle, homme de lettres et de théâtre. Le père de Marie Dorval empêtré dans des complicités vendéennes doit quitter la France.

Amante d'Alexandre Dumas elle vit bientôt une terrible liaison avec Alfred De Vigny qui malgré tout méprise le monde des théâtrales qu'il tient pour frivole et libertin. Elle voue une amitié amoureuse passionnée à George Sand, connaît une aventure avec Jules Sandeau, l'amant de George Sand. Son petit fils préféré décédé à cinq ans se prénomme Georges en son honneur.

Le père de son petit-fils, René Luguët, son amant, se marie avec sa fille Caroline. Elle se lie avec Marceline Desbordes-Valmore qui avait été la maîtresse de Vigny.

Elle commente ainsi sa liaison avec Frédérick Lemaître, qui fait rêver le public et n'hésite pas à modifier le texte des auteurs en fonction de son humeur. « Le mariage est une chose, le théâtre en est une autre. Ce Lemaître là est à tout le monde et à moi en priorité puisque je suis sa partenaire. »⁷

La jouissance sexuelle n'était pas exclue de sa vie. En cela elle pouvait s'identifier à Marion De Lorme et estimer que Didier, amoureux, ne pouvait mourir sans avoir pardonné à Marion. On sait que Victor Hugo se laissa convaincre. Pourtant Marie Dorval n'exige pas habituellement de changement de forme de la part des auteurs. Au contraire de Mademoiselle Mars de la Comédie Française qui refusait de déclamer un vers comme « Vous êtes mon lion superbe et généreux ».

Pour Alexandre Dumas, Marie Dorval est l'artiste par excellence du drame moderne. Hugo après la représentation de MARION écrit « Elle est constamment pathétique, déchirante, sublime, et, ce qui est plus encore, naturelle. Au reste, les femmes la louent mieux que nous ne pourrions le faire: elles pleurent »²². Ce malgré, comme le disait George Sand, une voix éraillée et une prononciation grasseyante.

Le romantisme prône la métaphore, le déplacement, la coïncidence. Comment ne pas être frappé par le patronyme de Dorval acquis par mariage? Allan l'avait choisi en référence au héros d'un texte de Diderot ENTRETIENS SUR LE FILS NATUREL daté de 1757, joué en 1771.

Pour l'Encyclopédiste il faut des auteurs, des acteurs, un théâtre et peut-être un peuple. Il estimait que le respect de la règle des trois unités était un asservissement. Nous retrouvons bien entendu un « Oh! nature tu es la source féconde de toutes vérités »³ ou encore « Les grands intérêts, les grandes passions. Voilà la source des grands discours, des discours vrais. Presque tous les hommes parlent bien en mourant. »⁴. Nous pourrions facilement nous imaginer qu'il s'agit là d'un commentaire sur la mort de Didier et de Saverny.

Il ne faut pas hésiter à combiner pantomimes et discours, scènes parlées et scènes muettes, mêler burlesque, comique, merveilleux et tragique. Il défend le travail propre de l'acteur: la voix, le ton, le geste. Ce qui émeut, ce sont toujours des cris, des mots inarticulés, des sons expirants, des accents étouffés, des monosyllabes...

Mais la vie de Marie Dorval n'a été aussi qu'une longue succession de deuils et traumatismes: son père disparu, son ami d'enfance, mari, rapidement décédés, amours tumultueuses. Particulièrement avec Vigny, ce qui n'est pas, d'une certaine manière, sans rappeler la situation, inversée, de celle de Marion et Didier, Marion la courtisane du monde, Didier, l'orphelin de basse extraction.

Multiplés déceptions professionnelles, endettement permanent car elle souhaitait et tenir son rang et donner à ses filles qui souvent la déçurent, la meilleure éducation possible dans de coûteux collèges. D'où d'épuisantes tournées en province qui au fil des années devinrent de moins en moins glorieuses, de moins en moins lucratives. Son livre de vie c'était la Bible qu'elle lisait et relisait. La mort, sa fille Gabrielle meurt à vingt et un ans, la maladie, ne cessent de la hanter pour culminer lors du décès de son petit Georges favori. Elle débarrasse sa chambre de tous les objets profanes et la transforme en chapelle ardente. Le cimetière de Montparnasse devient son lieu favori de méditations. Rongée elle-même par la maladie, elle s'éteint le vingt Mai 1849, totalement désargentée, et c'est son ami Alexandre Dumas, ainsi qu'il le contera dans LA DERNIERE ANNÉE DE MARIE DORVAL qui se charge de recueillir l'argent nécessaire pour l'inhumation afin d'éviter la fosse commune n'hésitant pas à démarcher Victor Hugo qui met toutes ses décorations au Mont de Piété, et le ministre Falloux.

Et il est assez troublant que la reprise de MARION DE LORME réveillée par Éric Vigner après tant d'années de sommeil sans rêve ni cauchemar, se produise dans la ville natale de Marie Dorval. Sans la censure royale la bataille d'HERNANI n'aurait pas eu lieu. La revanche de l'Histoire, le vrai manifeste romantique, celui de MARION DE LORME aura lieu à Lorient. Nécessairement sublime.

> ALBERT LE DORZE est psychiatre et psychanalyste à Lorient.

BIBLIOGRAPHIE

- (1) Auger, RACINE & SHAKESPEARE, Stendhal, Éd. Kime, 1994, p123.
- (2) Auger, Ibid, p123.
- (3) Diderot, ENTRETIENS SUR LE FILS NATUREL, Gallimard, la Pléiade, 1951, p1217.
- (4) Diderot, Ibid, p1219.
- (5) Diderot, Ibid, p1261.
- (6) Doleris et Bouscatel, Cité par Thebaud F, LA FEMME CÉLIBATAIRE, in L'HISTOIRE, Le Seuil, 1983, N°52, p102.
- (7) Gaylor A., Dorval Marie, Flammarion, 1989, p64.
- (8) Graal X., LE CHEVAL COUCHÉ, Hachette, 1977, p108.
- (9) Gusdorf G., L'HOMME ROMANTIQUE, Payot, 1984, p144.
- (10) Gusdorf G., Ibid, p285.
- (11) Hugo Victor, MARION DE LORME. G.F. Flammarion 1979, p175.
- (12) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p204.
- (13) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p267.
- (14) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p280.
- (15) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p287.
- (16) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p296.
- (17) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p300.
- (18) Hugo Victor, MARION DE LORME Ibid, p302.
- (19) Hugo Victor, PRÉFACE DE CROMWELL, Flammarion, 1968, p88.
- (20) Hugo Victor, PRÉFACE DE CROMWELL, Ibid, p95.
- (21) Hugo Victor, PRÉFACE DE CROMWELL, Ibid, p108.
- (22) Lacroix A., MARIE DORVAL, 1798-1849, Documents inédits, Verbæckhoven & Cie éditeurs, 1868, p76.
- (23) Lalande A., VOCABULAIRE TECHNIQUE ET CRITIQUE DE LA PHILOSOPHIE, PUF, 1980, p668.
- (24) Le Bris M., LE PARADIS PERDU, Paris, Grasset, 1981, p176.
- (25) Le Bris M., Ibid, p184.
- (26) Millot C., Cité par, HORS-SEXE, ESSAI SUR LE TRANSSEXUALISME, Point hors ligne, 1983.
- (27) Montalembert, L'AVENIR, 2 Mai 1831.
- (28) Moser F., MARIE DORVAL, Plon, 1947.
- (29) Murray P., Le XIXème S. À TRAVERS LES AFFRES, Denoël, 1984,
- (30) Nicolas A., Cité par Boutryp., LE CULTE MARIAL; in L'HISTOIRE, Le Seuil, 1982, N°50, p39.
- (31) Serres M., La COMMUNICATION, HERMES I, Minuit, 1968, p31.
- (32) Serres M., Ibid, p32.
- (33) Stendhal, RACINE & SHAKESPEARE. ibid, p68.
- (34) Vigny A., CINQ-MARS, Calmann-Levy, p116.
- (35) Vigny A., Ibid, p120.

Le siècle de la scène romantique s'ouvre officiellement en France dans l'effervescence d'un soir de février 1830, sur le pourpoint mirifique en satin vermillon de la Chine de Gautier. « Pour nous le monde se divisait en flamboyants et en grisâtres », se souvient-il. Des jeunes gens tumultueux, exaltés, chevelus, hurlaient leur enthousiasme à l'alexandrin bousculé et galvanisant de Hugo, traînant sans pitié à la guillotine – littéraire – les larves débiles du passé et de la routine, les "genoux", les tenants scandalisés et tremblotants de l'école classique. C'est pourtant bien par un escalier dérobé que le romantisme fit son entrée sur la scène française. HERNANI fut la bataille retentissante mais précipitée d'un combat idéalement engagé trois ans plus tôt, dont le premier jalon concret, magistral, MARION DE LORME fut tardivement et mal exploité. Le drame a souffert d'une confusion chronologique qui ne respecta pas son antériorité. Précédant HERNANI, il constitue pourtant pour la dramaturgie naissante des premières années du romantisme français une étape déterminante sur le plan poétique. Si fracassante qu'ait été la première d'HERNANI, tous les enjeux du drame romantique se trouvent réunis dans MARION. Or, les qualités de la dramaturgie romantique exemplairement illustrées dans ce premier véritable drame de l'auteur du Théâtre en Liberté vont être escamotées par la censure. L'interdiction provoquera certes le coup d'éclat d'HERNANI, mais au détriment d'une œuvre pourtant bien plus fidèle à l'esprit des théories de 1827, dans la combinaison des genres et l'équilibre des tons. Marion, tour à tour drame de l'amour, tragédie politique ou roman comique, exploite en effet plus parfaitement que les drames qui lui succéderont les engagements encore trop abstraits de la préface de CROMWELL. La jeune génération de 1830 aurait pu fêter l'avènement d'un nouveau théâtre un an avant HERNANI, si la répression politique ne s'était mêlée d'histoire littéraire. Le public de l'époque a été introduit sans ménagement dans l'espace audacieux d'un grand salon moderne sans avoir pu savourer les surprises préliminaires de l'antichambre. Lorsqu'enfin l'occasion lui en fut donnée deux ans plus tard, l'accueil fut tiède: la révolution romantique s'essouffait déjà, sapée par la réaction de la censure et par les querelles suicidaires (et complètement

étrangères aux auteurs) entre dumassiens et hugoliens, entre partisans de la prose et défenseurs du vers, de la peinture contemporaine ou de la métaphore historique. Adèle Hugo, témoin privilégié de la vie romantique, a relaté cet essoufflement perceptible dès les premières représentations de MARION.

Pourtant l'opéra romantique italien veillait, tout disposé à prendre le relais ou à élaborer parallèlement à son frère aîné transalpin de semblables visées dramatiques. Car la scène romantique au XIX^{ème} siècle est une réalité complexe, une expression double composée du théâtre et de l'opéra, de la scène parlée et de la scène lyrique. Opéra et drame sont deux discours dramatiques différents mais indissociables, aux enjeux esthétiques et politiques communs ou voisins, constituant une entité artistique bien particulière. Cette relation privilégiée fondée avant tout sur l'identité des fables (la source commune d'inspiration aux opéras italiens du XIX^{ème} est le drame romantique français mais aussi Shakespeare, Scott, Schiller) et plus profondément sur le partage de préoccupations dramaturgiques, constitue dans l'histoire de la scène européenne un cas exceptionnel de correspondance artistique. Le drame et l'opéra sont au XIX^{ème} siècle comme les deux faces complémentaires d'une même réalité: celle du spectaculaire romantique. La "flamboyance" de la dramaturgie romantique, pour reprendre le terme de Gautier, a souvent été mal comprise. Cette flamboyance-là, selon certains préjugés tenaces et superficiels, serait de mauvais goût, assimilable au mélodrame, terme indéfini et galvaudé s'il en est. Comment ne pas comprendre que la passion fatale exclut le ridicule de la grandiloquence? Le drame et l'opéra romantique relèvent d'une dramaturgie trop complexe pour souffrir une mise en scène médiocre aussi bien qu'une approche critique schématique. Le drame romantique est un genre hybride (Shakespeare, Corneille, le baroque espagnol, le mélodrame du Boulevard du Crime se lisent en filigrane) fourmillant de références, où l'attention au corps compte autant que le souci du vers; il n'est ni vulgaire, ni boulevardier au sens moderne. Le drame romantique n'est pas outrancier mais paroxystique; il n'est pas distraction mais transfiguration de la vie, dirait Leiris. Des deux volets du spectaculaire romantique, l'opéra a le mieux subi les outrages des détracteurs. Son expression, trop éloignée des balises du réalisme, l'a en partie sauvé. Le surcroît d'invraisemblance de l'opéra est mis au service d'un sens absolu: absolu de la passion amoureuse, de l'engagement politique, des

exigences du devoir, de la jalousie ou de la tyrannie. La violence et la mort président en maîtresses à tous les ressorts d'une action où l'ardeur à vivre des héros se heurte à un arbitraire supérieur. Quel meilleur support au spectaculaire romantique que cette expression totale? Il semble dans ce cas parfaitement légitime de considérer l'opéra (par son exagération même, que commande l'exceptionnel effort physique fourni par les chanteurs) « comme la plus parfaite expression possible du lyrisme et du drame », selon les mots de Desnos. On ne doit donc pas s'étonner que le théâtre de Hugo ait été pillé par les compositeurs, de Donizetti à Nino Rota. Sa forme convient supérieurement à l'expression lyrique. Toutes les pièces de Hugo traînent ainsi une ribambelle de petites sœurs opératiques pour la plupart parfaitement oubliées. MARION DE LORME ne fait pas exception à la règle: sa sœur presque jumelle se nomme... MARION DELORME.

Il est remarquable de constater que MARION DE LORME assure par sa présence la permanence du spectaculaire romantique à travers le XIXème siècle. Les caractéristiques parfaitement romantiques de la pièce à la manière de RUY BLAS ou du ROI S'AMUSE auraient pu fournir aux librettistes un canevas d'opéra idéal, si elle n'avait traité de haute prostitution. Déjà en butte à la censure politique, les compositeurs (on pense à Verdi qui avait envisagé une adaptation du drame avant d'en abandonner l'idée) refusaient de travailler sur un sujet propre à alerter de surcroît la censure morale. Aussi cette œuvre, malgré ses exceptionnelles qualités dramatiques et son évidente dimension politique, ne connut-elle pas la même fortune à l'opéra que les autres drames hugoliens. Ce n'est qu'en 1886, alors que l'opéra romantique italien dans sa forme traditionnelle (canonisée par Rossini, pratiquée par Donizetti, repensée par Verdi), éclaire de ses derniers feux les planches de la Fenice, du San Carlo ou de la Scala, que MARION DE LORME est portée à la scène lyrique. Le compositeur est un maître aguerri, Amilcare Ponchielli, qui consultera d'ailleurs son ami Verdi sur le découpage dramatique de l'adaptation. Ponchielli a déjà signé une adaptation d'ANGELO, TYRAN DE PADOUE sur un livret ambitieux du jeune Boito. Si LA GIOCONDA (1876) reste au répertoire des théâtres, au moins italiens, en revanche le sort de MARION DELORME est moins enviable. Inédit en France, absent des discographies, l'opéra fut créé en 1886 et repris une fois en 1919 à Milan. La création connut, ainsi que le drame en 1831, un accueil plus que réservé.

Sur un livret de Golisciani, Ponchielli a pourtant composé la partition d'un grand opéra, frénétique et débordant de lyrisme. À la différence de Hugo, qui allait se jeter tête baissée dans la bataille du romantisme, l'échec de MARION DELORME porta au compositeur un coup fatal. Ponchielli signait là son ultime partition, et le dernier opéra que l'on peut directement rattacher aux grandes œuvres lyriques des décennies 1840-1850. Hugo combattait pour l'avènement d'un monde dramatique dont Ponchielli chante la fin. C'est avec MARION DE LORME que le rideau s'ouvre en 1829 sur la scène romantique « parlée »; c'est avec MARION DELORME qu'il se referme en 1886 sur la scène romantique « chantée », inséparable pendant de la première. Ce drame-paradigme marque de son empreinte liminaire et conclusive l'ère du spectaculaire romantique. L'œuvre de Hugo coïncide avec la volonté de créer un genre, de poser les premiers fondements d'un « théâtre en liberté », de gagner un public: le combat que livre l'auteur est esthétique, social, politique. Il est en outre collectif, s'inscrivant dans les projets désordonnés, variés, déterminés, de toute une génération. L'œuvre de Ponchielli est isolée. Elle illustre avec mélancolie la mort annoncée d'un genre. Avec MARION, le musicien clôt l'ère la plus prestigieuse de la scène lyrique italienne. Il parle avec maîtrise et savoir-faire (mais sans distance) d'un genre condamné, en rien redevable à l'art conquérant de Wagner; genre de la voix-reine, du beau-chant (effusion lyrique et verve mélodique intarissables), de l'action mélodramatique; genre si intimement lié dans les décennies précédentes à la vie politique, si irréductiblement italien qu'une situation, un chœur, un mot suffisaient à soulever la révolte d'une salle. Fidèle à l'esprit d'une tradition, Ponchielli adhère à sa forme sans la lucidité, l'ironie ou l'humour du dernier Verdi. En 1886 les opéras vittorughiani ne connaissent plus le même engouement. La fièvre est retombée et l'attention du public se porte déjà sur l'élève même de Ponchielli, le futur compositeur de Tosca. Le 14 janvier 1900 c'est avec cet opéra que Puccini inaugure le XXème siècle. Mais qu'est-ce que Tosca, en somme, sinon une variation supplémentaire sur le thème hugolien, une MARION expressionniste, exaspérée, sadique? La prégnance de l'argument hugolien dans l'histoire du théâtre romantique, la pérennité de la pièce qui rythme les grandes articulations esthétiques de la vie scénique jusqu'au début du XXème siècle, s'expliquent par les ressources thématiques qu'elle propose (drame de la mort violente, de l'abus de pouvoir), et s'impose comme une réserve de sens, de richesses

dramatiques inépuisables. Ce qui tend à justifier ses retours périodiques à chaque rupture, à chaque période de crise artistique ou de réflexion esthétique, sous les formes variées qu'offre la scène ottocentesca. MARION DE LORME nous propose un condensé saisissant des deux visages de la dramaturgie romantique, théâtrale et lyrique, dans une distribution chronologique particulièrement significative.

Le quatrième acte de l'opéra s'ouvre sur un bref intermezzo symphonique dont le thème principal, implacable, tout en ruptures de tonalités et en voix contrastées, est celui de la marche au supplice de Didier. On peut entendre dans cette page comme la marche funèbre de l'opéra romantique, marche à la mort composée par Ponchielli dans les dernières années du XIXème, quand Hugo, alors que le siècle s'éveillait aux révolutions, signait l'acte de baptême du drame nouveau.

ATTO QUARTO

INTERMEZZO

MARCIA FUNEBRE

f
AND^{te} FLEBILE

> FABIEN MUSITELLI aime l'opéra et les romantiques.
Il est né dans les années 70.

UN DÉPLACEMENT PROFESSIONNEL

Thomas Simonnet, Août 1998.

2 août, arrivée à Rome: (on descend les bagages du petit avion) –
Alice et moi.
vous!
oh ah oh hein o ah o ah oh o hein
mais mais vivant il est vivant
vite le pistolet
vite sans bruit
on accourt
son âge? vingt ans
c'est horrible
viens, viens

Arrivés à l'appartement nous posons nos affaires. [A] je n'ai toujours pas lu MARION DE LORME. [B] j'ai lu MARION DE LORME [C] je regrette, oui ou non?) Traîné env. 48 kilos total. Nous commençons tout de suite le travail.

à voix haute d'abord
didier, didier, didier -- crié ou fort seulement
marie? marion marion hélas...
est-ce qu'on entend bien
marie?
appelle moi marie marie ou marion
pourquoi?
je suis didier didier didier
un didier mon didier hélas
un valet (didier) un valet (didier)
oui ou non?
chut vous êtes didier didier l'assassin
l'amant de marion
marion de lorme (incognito marion noir marion marie ou marion)
je regrette, oui ou non?
didier didier
didier je tombe
et ça se finit par
oui vas-t-en didier (fort)

Après ça (est-ce qu'on entend bien: de la salle de bain, de la terrasse, Alice tu m'entends, Alice tu entends le texte, Alice) les voisins ont déjà demandé (à Alice) ce qui se passait chez nous.

embrassons-nous
ne m'embrassez pas
[didier] embrassez-moi

Alice n'a rien répondu (aux voisins) elle est rentrée dans l'appartement m'a demandé si j'avais préféré avant (eh bien oui je vous aime oui je vous aime) ou après (mais cet homme est le diable) elle ajoute on a déjà bien entamé le travail (cf. programme a. b. c.)

Quelques jours plus tard (exactmt + 3) Alice et moi (nous nous promenons depuis quelques jours notre guide à la main) elle demande marion tu l'entends tu l'entends parler?

[] jamais [] 1 à 5 fois [] 5 à 10 fois [] plus de 10 fois

je suis embarrassé d'abord j'hésite je ne réponds pas 10 minutes passent Alice m'encourage me dit essaye essaye alors ça vient par morceaux j'entends

jamais vu - mon didier - hélas - qui l'a vu l'aime songez donc - ah c'est horrible o - ciel ah - dieu l'affreux - malheur grâce grâce oh - mon dieu

je me suis concentré sur les prénoms

Mais j'oublie rapidement.

Alice me fait faire des exercices elle m'oblige me fait réciter elle invente toute sortes de choses .

une fois c'est écrire une lettre et signer monsieur didier didier de quoi didier de rien juste pour bien se le rentrer dans la tête

une fois c'est (il fait une chaleur terrible) un exercice libre je l'entends qui murmure essaye encore essaye — alors j'essaye:

didier tu peux venir voir une minute par là s'il te plaît je n'arrive pas à remplir ce truc toute seule je m'appelle...

je, je

et puis arrête avec ta guitare tu m'ennuie à la fin didier! pose cette guitare immédiatement!

(didier pose sa guitare et quitte la pièce)

je m'appelle...

je, je

Alice sourit découragée

à mon retour je reprends mes habitudes [j'enlevais rapidement mon manteau et mon pantalon, allumais le chauffage à gaz, me couchais lisais un western (j'étais un véritable érudit en la matière) et m'endormais.]

je fais un bilan
~~j'écoute~~ je n'écoute pas ~~j'écoute~~ je n'entends pas
je m'appelle...
je, je
mais ça ne va pas non plus vraiment

donc je...
[...]alla au lavabo chercher un verre d'eau, vit à... qu'il était deux heures moins vingt, éteignit à nouveau, et décida cette fois-ci de dormir
me dis me rappelle d'un trait sans coupure
amour à la folie trahison hélas

> THOMAS SIMONNET est né à Paris dans les années 70.

Un manifeste? Un coup d'état littéraire? Oui, sans doute, pour l'histoire littéraire. Mais ce qui compte, dans la chose littéraire, dans cette affaire de langage, ce n'est pas UN DUEL SOUS RICHELIEU, ni les états du théâtre, ou du poème, en 1829, ce qui compte, c'est ce qui reste – qui reste actif. Pas les intentions, politiques et poétiques, mais s'il y a, ou non, cette sorte de basse continue, presque inaudible sous les tonitruements et les véhémences, mais si l'on entend, alors le langage continue son travail. Et sous le théâtral, c'est le théâtre. Pas ce qu'on voit, mais ce qu'on entend. Et dans le Hugo 1829, il me semble qu'on commence seulement à l'entendre, malgré toute la maîtrise déjà. Après, ce bruit du langage ne fera que grandir, avec L'OBÉISSANCE AU VENT. "Cachez vos rouges tabliers". Théâtre politique ou théâtre du langage? Ou l'amour contre la politique, l'ange ou le démon, la raison d'État contre les individus, tous ces contrastes opposés avec violence ne feraient que pousser à outrance de l'après-Corneille et de l'après-Shakespeare, avec quelques décalques d'HAMLET. Hugo s'identifie à Corneille: "il nomme à tout propos les choses par leur nom" (Acte II, scène I), et venge Corneille de l'Académie avec cette accumulation grotesque de noms inconnus qui la composent (II,1). Tout cela, je l'appellerais du théâtral, pas du théâtre. Le coup d'éclat, coup de théâtre, peut-être n'a-t-il eu lieu que le 9 Juillet 1829, à la lecture en privé qu'avait donnée Hugo: « L'illustre Alexandre Dumas, qui n'avait pas encore fait schisme, agitait ses énormes bras avec une exaltation illimitée. Je me rappelle même qu'après la lecture il saisit le poète et, le soulevant avec une force herculéenne: « Nous vous porterons à la gloire! » s'écria-t-il! » Ce que fera HERNANI, avec sa bataille, et le gilet rouge de Gautier, puisque MARION DE LORME est interdite par la censure en 1829, et spécialement par la "volonté formelle du roi Charles X", dit Hugo dans sa préface de 1831. Le présentateur de l'édition chronologique considèrerait que cette pièce était « dangereuse sous tous les régimes, quels qu'ils soient, puisqu'elle tend à réintroduire la morale en politique » (t3, p 725); Mais quand elle put être jouée, en août 1831, le succès fut, paraît-il, médiocre. De toute manière, ce n'est plus ce que nous entendons aujourd'hui.

Bien sûr, à cause du portrait de Louis XIII, à l'acte IV, il y a « cette petite histoire demi-politique, demi-littéraire, il y a eu "veto" de la censure » dit la Préface de 1831. C'est sans doute « Louis XIII qu'il avait voulu peindre », mais ce n'est pas ce qu'on fait résonner le plus fort qui s'entend nécessairement davantage.

Il y a le politique, qui inclut le « devoir » dit Hugo dans sa préface, non comme une auto-censure, mais comme « la dignité de l'art » (éd. citée, p729). Et, après la révolution de 1830: « Maintenant l'art est libre: c'est à lui de rester digne » (p730), pour rendre compte qu'il avait refusé de se servir du politiquement direct – la chute de Charles X – pour aussitôt faire jouer sa pièce. Hugo voulait qu'elle soit prise « comme chose d'art, bonne ou mauvaise, mais voilà tout » – et « qu'une affaire littéraire soit prise littérairement » (p729).

C'est dire qu'une œuvre est politique si elle est poétique, et qu'il y a une poétique de la politique, une politique de la poétique. Que si la poétique manque à la politique, la politique s'en trouve mal, et que si la politique manque à la poétique, la poétique s'en trouve mal aussi.

Le paradoxe de ce que Hugo appelait en 1831 « l'art vrai, consciencieux, sincère » (p730), et qui lui faisait dire que Juillet 1830 n'était « pas moins une date littéraire qu'une date politique », répugnant aux termes d'école qu'il appelait « mots à querelle, classique et romantique », et préférant opposer « maintenant » à « autrefois », c'est qu'en disant: « l'art seul est resté », il définissait d'avance et sans le savoir ce que Baudelaire plus tard devait porter au concept avec sa notion de « modernité », et contre la fausse querelle de l'art pour l'art, l'art étant précisément ce qui « reste ». Par quoi aussi, et tout autant sans le savoir, Hugo manifestait, et ce manifeste est caché sous l'autre manifeste, le manifeste ostensible, que l'art – la poésie – contre ce que disait à peu près au même moment Hegel, est un perpétuel aujourd'hui.

Mais si « l'art seul est resté », intervient une affaire d'écoute. Où chacun ne peut qu'avouer ce qu'il entend. Situer et être situé par une relation de lecture de sujet à sujet. Sans y mettre aucun dogmatisme, je n'entends pas le théâtre de Hugo, ou plutôt je ne le mets pas sur la scène des personnages, de ce qui leur arrive et de ce qu'ils se disent, il est pour moi dans la scène du langage, à laquelle paradoxalement l'autre fait tant de bruit qu'elle rend presque sourd. Dans la première, je

n'entends malheureusement, je le déplore, que grandiloquence. Comme dans ses mauvais poèmes. « Elle me résistait, je l'ai assassinée » m'a toujours fait rire, ou « Vous êtes mon lion superbe et généreux », dont MARION DE LORME donne un premier brouillon: « Vous êtes mon Didier, mon maître et mon seigneur » (III,6).

La courtisane, « Une phryné qui vend à tout homme... » muée en « ange de lumière », et « C'est moi qui le perds par mes cris » (II,5), et « O Dieu! l'ange était un démon » (III,7), et l'amoureux transi obstiné à mourir, « funeste et maudit », passant d'un excès à l'autre, pas pardon, pardon; les joutes verbales de la bergerie et de la jalousie – j'en suis désolé, je n'y crois pas un seul instant.

Le mélo a de la jactance. Et pourtant, moi aussi je suis Margot, moi aussi je peux pleurer. Mais là, non.

Mais l'effet étrange, imprévu, de toute cette gesticulation qui m'apparaît factice, de ce Didier insupportable, est que tout ce que j'y entends, et qui est là aussi sincère que c'est de l'"art", c'est-à-dire l'invention d'une valeur, c'est le travail de l'horreur pour le sang versé par raison d'État. Plus une mise en scène de la fascination pour la mort qu'une représentation du pouvoir. Mais c'est une scène "sous" l'autre, même si elle est (ou me semble) plus efficace, allégoriquement, que le théâtre dans le théâtre, avec l'épisode des comédiens, décalqué de Shakespeare.

Non pas la mort en elle-même et pour elle-même, malgré l'insistance non dénuée d'une sorte d'attirance avec laquelle elle est évoquée à la fin de la pièce, précisément par le personnage qui ne fait rien pour la fuir, car le duel, justement, revient à la braver pour les motifs les plus futiles, mais la mort voulue d'en haut par un pouvoir-destin. Pas le sort naturel, mais la condamnation sociale.

Sous la gesticulation du mélo, qui reste pour moi ce qu'il y a de plus vieilli chez Hugo, sauf quand il le porte à l'échelle cosmique des grands romans et des grands poèmes, c'est le travail de préparation du sang, rythmiquement, prosodiquement. Sous le drame apparent, c'est là pour moi qu'a lieu, dans MARION DE LORME le seul drame qui continue de me toucher, celui du DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ. Comme une suite en filigrane du DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ.

Lui, je le crois, parce que je l'entends dans le continu qui court du début à la fin de la pièce, sous ce qui se passe dans ce qu'on appelle l'action. L'intrigue, tout ce que disent les

marionnettes, oui c'est un peu du "Bunraku", cette pièce, et peut-être tout le théâtre de Hugo. Mais, sous le spectacle a lieu un autre théâtre, celui du langage. Lui n'agite pas des fantoches, il est l'inquiétude du sujet du poème chez Hugo. Si bien que le personnage le plus présent de toute la pièce est celui qu'on ne voit jamais, mais cette voix, à la fin, qui passe, c'est l'absence omni-présente, si on peut dire, de l'homme de sang qu'est Richelieu comme représentation du pouvoir. Il est là parce qu'on ne le voit pas. Toute la pièce est orientée vers le dernier vers, dit par Marion:

« Regardez tous! voilà l'homme rouge qui passe! »

Celui qu'on voit, le roi, à l'acte IV, n'est que la représentation d'une faiblesse, et la mise en scène de ses petitesesses, ce roitelet en quenouille cardinalice: "Ah! je suis bien à plaindre! / Et toujours de la pluie! [...] Moi, le premier de France, en être le dernier!" (IV,6).

Richelieu, le "cardinal-ministre", qui rime avec "sinistre" (III, 10) et "cardinal" rime avec "infernale" deux fois (IV,5; IV,8) mais "Richelieu" rime avec "Dieu" (IV,5), après l'énumération de ses pouvoirs (IV,6), curieusement Hugo lui trouve une formule qui sera plus tard un des slogans impériaux de CHÂTIMENTS: "Sire, il sauve la France", dit le Duc, et le roi répond: "Oui, duc? - Il perd mon âme" (IV,6)

Tout un jeu rythmique les a opposés, trois fois (II,1) coup sur coup. Rejet à l'hémistiche pour "le roi", contre-rejet à "cardinal" suivi d'un rejet à "Est furieux":

BRICHANTEAU

« Refais-nous donc la liste
De tous ces duels. Qu'en dit le roi? »

GASSÉ

« Le cardinal
Est furieux, et veut un prompt remède au mal. »

Trois vers plus loin, rejet au "roi", contre rejet à "cardinal", dans le même vers:

ROCHEBARON

« Et que dit de ce coup
Le roi? »

GASSÉ

« Le cardinal n'est pas content du tout. »

Au vers suivant, contre-rejet à l'hémistiche pour "le roi", et, vers suivant, contre-rejet à l'hémistiche encore pour le "cardinal":

BRICHANTEAU

« Que fait la cour? Le roi se porte bien sans doute? »

GASSÉ

« Non pas. Le cardinal a la fièvre et la goutte,
Et ne va qu'en litière »

Sur quoi son interlocuteur tire – pour d'éventuels malentendants – la leçon rhétorique de cette série d'effets:

BRICHANTEAU

« Étrange original!
Quand nous te parlons roi, tu réponds cardinal. »

Où, mis à part une reprise d'un effet classique, que signalait le présentateur de l'édition Massin, « effet comique qui rappelle de loin la scène du retour d'Orgon au premier acte de TARTUFFE », "roi" et "cardinal" sont chacun aux positions fortes du vers, la césure et la fin, tout ce jeu suppose la pratique rythmique de l'alexandrin tout ce qu'il y a de plus classique, c'est-à-dire tout le jeu autour de la césure, et à bon entendeur salut pour les diseurs de ces vers qui ne feraient pas "entendre" ces effets, sous prétexte de "naturel"...

Mais cela, c'est la comédie métrique, dans le drame. Elle est continue avec la comédie rythmique et prosodique – la part du rythme et de la prosodie dans la charge des mots, qui fait du langage une "force qui va". Le vers de Hugo est ici, bien sûr, un vers de théâtre, partagé par le dialogue des personnages, mais c'est aussi un vers qui participe à la gesticulation du mélo, qui multiplie les rejets et contre-rejets. Contre l'esthétique classicisante. Hugo multiplie le coup de "l'escalier/Dérobé". Comme "mais", en douzième position isolée, en fin de vers, contre-rejet, rimant avec "jamais"(I,1):

« Médisants, curieux, indiscrets, brouillons; mais
Nous bavardons toujours et ne parlons jamais ».

Ou, le vers est dit par un seul personnage, Marion (I,2), mais cassé en quatre par des jeux de scène et recassé, paradoxalement, par l'enjambement qui le continue (compter/L'heure...):

« Être en retard! Déjà! –
Ha!

Me laisser compter
L'heure en vous attendant! »

Ou rejet à "vieux", dans la tirade de Didier (I,2):

« Si bien que me voici, jeune encore et pourtant
Vieux, et du monde las comme on l'est en sortant; »

et, oui, d'ailleurs, il dit vrai, il "va" sortir. Les effets de sens, de "ton", sont des effets de rythme: le contre-rejet à l'hémistiche sur "l'offre", suivi d'un rejet à "de ma part", en réponse à Marion:

MARION

« Je ne puis. Jamais »

DIDIER, glacial

« L'offre était peu généreuse
De ma part. Il suffit. Je n'en parlerai plus.. »

Rejets du vers plus visibles peut-être que les rejets à l'hémistiche, qui demandent une écoute du vers, une culture du vers, que les contemporains certainement avaient, et à laquelle nous devons veiller, sous peine de devenir sourds au vers français. C'est le tout ensemble qui ne cesse de se culbuter dans cette théâtralité de la métrique. Rejet à l'hémistiche sur "gauche" dans (II,1):

« Ces clochers même ont l'air gauche et provincial! »

Contre-rejet à l'hémistiche sur "c'est" (II,1)

« De Monsieur Mairêt; C'est la grande tragédie. »

Le comique ne serait pas ce qu'il est, dans MARION DE LORME, sans ces rythmes.

Prosodiquement, ce sont les hiatus de consonnes qui font le plus

les marquages, dans toute la rythmique de Hugo. Sortes de superlatifs prosodiques, quatre fois sur "Hélas" suivi d'un [s]:

« Car, jusqu'à vous, hélas! seul, errant, opprimé » (I,2)

« Hélas! si de ce cœur, dont toi seule es la foi » (III,6)

« Hélas
saviez-vous bien qu'elle était mon supplice » (III,6)

« Hélas! souffre à tes pieds la pauvre malheureuse! » (V,6)

Hiatus de consonnes sur quoi vient varier le rebond de consonnes, avec voyelle intercallée, ici, en rejet sur le mot valeur par excellence de la pièce, Rouge (III, 4):

« C'est le sceau de l'état – Oui le grand sceau de cire
Rouge. Allons! quelque affaire! ouvrons vite
Messire... »

Rejet, qui paraît-il (selon le présentateur de l'édition Massin), « faisait scandale à l'époque » (p725).

Hugo accroît l'intensité - la force - du dire par la multiplication des marques rythmiques. C'est l'effet des vers entièrement, ou presque, faits de monosyllabes. L'effet va vers l'intensité éthique, par exemple dans le deuxième vers ici (II,3)

« Beaucoup, qui sont de race et qui font les vainqueurs,
Ont bien de plus grands noms, mais non de plus grands cœurs »

Ce que redouble la reprise, les deux "de plus grands", et l'écho de "noms" à "non", même s'il y a dessous le modèle du vers fameux « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur ». Rien n'est plus amplificateur que les monosyllabes, avec les diverses sortes d'écho qui se reprennent en variant, écho prolongé de "joue" à "jour", la rime de "joue" à "roue", reprise par "tout", l'écho de "bourreau" à "jour", et l'écho inverse de "jour" à "roue", entre autres, dans (IV,7).

« Maintenant, le vieillard que vous voyez ici
Est comme un patient qu'un bourreau qui s'en joue
A pour tout un grand jour attaché sur la roue »

Le pathos passe aussi par ce jeu des monosyllabes, quand Didier dit (V,5):

« Bien. Que du moins le ciel comme mon cœur soit noir »

Et quand ce n'est pas une intensité sémantique, c'est une intensité dramatique, comme dans (V,6):

DIDIER

« C'est bien »

MARION

« Vite. — Ah! Mon Dieu! C'est bien lui! c'est lui-même!

.....
Viens! oh! viens! le temps presse, et les chevaux sont prêts »

et les deux ensemble, quand Didier s'obstine (V,6):

« Fuir! Qui fuir? Il n'est rien que j'aie à fuir au monde
Hors vous, -et je vous fuis, et la tombe est profonde. »

D'effet local en effet local, le langage lui-même est mis en scène par ces signaux qui se répondent de certains mots entre eux: le contraste entre "nuit" et "luit" où le verbe "luire" entre dans la prosodie d'une suite métaphorique qui désigne l'impersonnalité majeure du pouvoir, "lui" (II,1):

« Les peuples dans la nuit
Vont marchant, l'œil fixé sur un flambeau qui luit.
Il est le flambeau, lui. Le Roi, c'est la lanterne
... »

Ou bien la prosodie filée "têtes-toutes-gouttes" (de leur sang) cette suite dans la continuité du DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ, quand le roi parle (IV,7):

« Les têtes qu'il a fait tomber en Grève! Toutes
De mes amis! Sa pourpre est faite avec des gouttes
De leur sang! et c'est lui qui m'habille de deuil! »

Triple jeu sémantique, prosodique, rythmique (par position - césure et fin de vers), dans:

« Est-ce que le roi peut quand le cardinal veut? » (V,2)

Dans cette contagion sémantique, l'auto-motivation de ce système de discours, l'écho sémantise, la rime souvent sémantise. Non sans effets de facétie. "Corneille" rime avec "oreille" (II,1). Le nom même de Marion de Lorme, malicieusement, orientant le hasard des rencontres sonores, se trouve lié à des effets de sens, six fois à la rime. Il attire deux fois "énorme": "La guirlande d'amour" «cause un bruit énorme» (I,2) et le marquis, sauvé par Didier:

« Il la quitte et me sauve. Ah! Ma dette est énorme! »(II,2).
Mais Didier la fait rimer avec "difforme".

« Savez-vous ce que c'est Marion de Lorme?
une femme, de corps belle, et de cœur difforme » (I,2)

Puis l'homme du cardinal la fait rimer avec "c'est un malheur énorme!" (III,4). Elle est cause de malheur avec "Il faut que j'en informe/Tout Paris" (III,6) quand le marquis, sans le savoir, la lui dénonce, et puis l'achève aux yeux de l'amoureux en le mettant dans la liste des amants de la courtisane, « et si de vous quelqu'un s'informe/On dit tout haut: l'amant de Marion de Lorme » (III,7). Son nom porte malheur. Tout le drame est dans le sang, du début à la fin. Le "mot" «sang» est sans doute le mot le plus "répandu" dans la pièce. Il commence avec Didier et finit avec Didier. Dix-huit fois, et trois fois "sanglant".

Acte I, LE RENDEZ-VOUS, deux fois dans la même scène (I,2).
DIDIER, à Marion:

« Voulez-vous quelque chose, et vous faut-il quelqu'un
Qui meure pour cela? qui meure "sans" rien dire
Et trouve tout son "sang" trop payé d'un sourire? »

Et six vers plus loin:

« Vous m'aimez? Savez-vous ce que c'est que l'amour?
Qu'un amour qui devient notre "sang", notre jour, »

Par ce mot le personnage — et Hugo à travers lui — pratique jusqu'à en abuser l'ironie dramatique: il prophétise la fin sans le savoir. La pièce se construit par cette répétition du "sang".

La seule note fausse est le "sans rien dire", car il a l'avant-mort prolix, c'est la part du théâtral.

Acte II, LA RENCONTRE, sept fois, et pour commencer (II,1):

« L'homme a la main sanglante, à la robe écarlate! »

Un peu plus loin, la série "puissant-sang-soutane"

« Prenez garde, messieurs. Le ministre est puissant;
C'est un large faucheur qui verse à flots le sang;
Et puis, il couvre tout de sa soutane rouge,
Et tout est dit. »

Ce pouvoir est la mort personnifiée: le "faucheur".
Puis, c'est le marquis, et le motif du duel (II,2):

« Il la quitte et me sauve. Ah! ma dette est énorme!
Et je la lui paierai, je vous le jure à tous,
De tout mon sang! »

Et deux vers plus loin:

« Marquis depuis quand payez-vous
Vos dettes?
J'ai toujours payé celles qu'on paie
Avec du sang. Mon sang, c'est ma seule monnaie. »

Scène 3, c'est au tour de Didier, défié par Saverny, le marquis, dont le nom dans la pièce rime toujours avec fini (trois fois: II,3; II,4, III,10):

« Maintenant que j'ai lu, ma récompense honnête
Il me la faut!- Marquis, c'est ton sang, c'est ta tête! »

Et quatre vers plus loin

« Marquis, si nous mêlions notre sang, que t'en semble? »

Puis, dix vers plus loin, avant de le faire pour de bon à la fin

« J'ai du sang à répandre en échange du tien! »

Le conflit social se résoudra - dans le sang égalisateur.
Le sang fraternise.

À l'acte III, LA COMÉDIE, le motif du sang commence dans la dérision, dans la bouche du faux mort, décrivant une fausse blessure, le foie

« Qui fait le sang, ainsi que vous devez savoir,
Si bien que la blessure était horrible à voir!
(...)
Qu'il est faux que le sang passe par la jugule
(...)
Oui, mais il est bien mort et sanglant dans son cœur.»

Puis un long intervalle, et Didier à Marion (III,6):

« Tant de larmes! j'aurais donné mon sang pour une! »

Saverny à Didier (III,7):

« Que voulez-vous de moi? Mon bien? Mon sang? Mon âme? »

Et l'émissaire du cardinal à Marion:

« Paix! - Le sang veut du sang. Cette rigueur m'afflige. »

Acte IV, le roi, parlant du cardinal (IV, 6):

« Sa pourpre est faite avec des gouttes
De leur sang! »

Puis, le vieux marquis de Nangis au roi (IV,7):

« Sire, le sang n'est pas une bonne rosée
(...)
Qui touche à votre sceptre, - a du sang à ses mains. »

Et pour finir (V,6), dans l'acte du CARDINAL, Didier, réconcilié par l'approche de la mort avec Saverny:

« Du sépulcre sanglant qu'un bourreau nous apprête
La porte est basse, et nul n'y passe avec sa tête. »

Car c'est la même mort, par la tête tranchée, que dans LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ, puisque la pendaison a été commuée en décollation. À la joie du marquis. Quant à Didier (V,4):

« Je sais. On a changé la fête.

Le cardinal ne va qu'avec son coupe-tête.

Il faut bien l'employer. La hache rouillerait. »

Là où le marquis trouve: « Tiens! vous prenez cela froidement! », c'est toute une autre tonalité qui s'exprime, au contraire, avec l'insistance sur la machine à verser le sang.

C'est ainsi qu'on en vient à la couleur dominante dans MARION DE LORME, le rouge. Sur un fond plutôt en noir et blanc, ou plutôt lumière et ombre. Oui, "Les rayons et les ombres": Marion De Lorme ange, lumière, « sous les cils d'un œil noir » (I,1); Didier: « Et de mêler ma brume et ma nuit à son jour » (I,2), "sombre", "ma vie encor bien sombre". Là-dessus quelques touches perdues dans la masse, les courtisans – « C'est la mode. Orange, avec des faveurs bleues » (II,1), plus loin des "galons jaunes" (IV,8); Marion, une "basquine verte" (III,6). Et Saverny, dit Brichanteau pour rire, « De blond devenait roux, et de courbé bossu » (III,3). Juste des touches décoratives, pas une couleur symbolique.

Mais le noir, oui, "qui m'habille de deuil", noir pour le roi, "tout en noir, pâle" (IV,5) et qui dit au vieux marquis: « Ce sont les harangueurs qui font nos cheveux gris » (IV,7). Noir l'émissaire du cardinal: « Quel est cet homme noir et de mauvaise mine? » (III,3)

Sur ce fond, le pouvoir a la couleur du sang. Il est rouge. De l'acte II à la fin, c'est toujours

« L'homme à la main sanglante, à la robe écarlate » (II,1)

Et presque aussitôt, dans la même scène:

« C'est un large faucheur qui verse à flots le sang;
Et puis il couvre tout de sa soutane rouge,
Et tout est dit »

Acte III, scène 4:

« C'est le sceau de l'état – Oui, le grand sceau de cire
Rouge; »

Acte IV, scène 6:

« Les têtes qu'il a fait tomber en Grève! Toutes
De mes amis! Sa pourpre est faite avec des gouttes
De leur sang! et c'est lui qui m'habille de deuil! »

Qui lie ce rouge et ce noir. Puis (IV,7), avec l'écho inverse de "toujours" à "rouge":

« Mais toujours sous les yeux avoir cet homme rouge »

jusqu'au dernier vers de la pièce, dit par Marion:

« Regardez tous! voilà l'homme rouge qui passe! »

Terminant par une double rime identique: Marion implorant "au nom de votre race", à quoi répond "UNE VOIX, sortant de la litière: Pas de grâce" et "LES GARDES, écartant le peuple: Place! place!". Redoublement terminal, le seul cas, sauf erreur, de toute la pièce.

Par quoi ce rouge, fait de tout ce sang, n'est pas seulement la couleur dominante du pouvoir, et de toute la pièce, pas seulement une couleur, mais une sonorité, un son rouge, parce qu'il est une prosodie: l'accompagnement, dans la théâtralité du langage, audible plus que visible, de ce que ce théâtre, le théâtre, donne à voir.

NOTES

(1) Récit de Frédéric Saulnier, cité par André Maurois dans OLYMPIO, et que je prends dans la présentation par Henry Bonnier de MARION DE LORME dans l'édition chronologique par Jean Massin des ŒUVRES COMPLÈTES de Victor Hugo, Club français du livre, 1967, T3, p726.

> HENRI MESCHONNIC est professeur (linguistique)
à l'université de Paris VIII.

Ce serait une erreur de penser que la vraie raison de l'interdiction en 1829 de MARION DE LORME est la raison alléguée. Le motif officiel: ce roi faible, dominé par un ministre puissant, c'est Louis XIII et Richelieu, mais c'est aussi Charles X et son ministre Polignac qui tenait ses consignes politiques directement de la Sainte Vierge: elle daignait lui apparaître de temps en temps.

Mais ce n'est pas la vraie raison de la censure. Elle n'est pas politique, elle est morale. Ce qui choque, c'est la prostituée rachetée par l'amour et prête à tous les sacrifices pour sauver l'homme qu'elle aime. Pourquoi? C'est qu'il s'agit bien d'une réalité contemporaine. La prostituée, disons plutôt la femme richement entretenue, c'est le gibier d'amour que rencontrent les hommes "distingués" au XIX^{ème} siècle. Dans la littérature comme dans la vie, ce sont les femmes aimées par les artistes, les écrivains, les hommes politiques. C'est Coralie, dans LES ILLUSIONS PERDUES de Balzac, c'est la très vivante Alice Ozy, aimée du peintre Chassériau et de Théophile Gautier. Pour une raison simple, qui est la nature du mariage bourgeois au XIX^{ème} siècle, et la difficulté de le sauver, avec la meilleure volonté du monde. Or la sacralisation morale de la femme qui a vécu de ses charmes est un scandale aux yeux de la moralité publique. Que Didier pardonne ou non à la "fille de joie" est important du point de vue de l'efficace théâtral, mais ce n'est pas l'essentiel (et peut-être est-il bien de laisser à la première version sa brutalité). L'essentiel est la grandeur morale conquise par la prostituée. Dumas "justifie" l'adultère dans ANTONY. Hugo fait pire.

Y a-t-il eu une source biographique à ce sentiment de compassion, et disons le mot – d'amour – pour la prostituée? Nous l'ignorons. Mais c'est une "fille entretenue", Juliette Drouet qui fut aux côtés de Hugo l'héroïne de cinquante ans d'amour.

Il y a autre chose. On le voit bien, aux réactions lors de la représentation de MARION en 1831; la critique ne comprend pas le comique dans la pièce, ce comique qui tout à coup surgit, tout proche de la mort et lié à elle; c'est le grotesque dont Hugo avait fait la théorie dans LA PRÉFACE DE CROMWELL, et qu'il applique ici, avec quelle vigueur! Témoin le rôle du bouffon l'Angély, bouffon philosophe qui, sans peur moque le policier-bourreau Laffémas et qui au roi qui lui demande de l'amuser, répond par des propos sur la mort.

Une provocation: mettre un drame romantique sous le patronage de Corneille, lui aussi dramaturge de l'impossible.

Une autre provocation, singulièrement porteuse de sens: choisir un héros inconnu, sans nom, sans famille, sans titre, l'homme de nulle part, l'Etranger de Pasolini.

Violence ici, incongrue sur la scène de ce XIX^{ème} siècle encore post-classique – violence de l'amour, violence de la mort, dans des images fulgurantes. Une violence qui nous parle à nous, citoyens du presque XXI^{ème} siècle.

Il faut parler de l'oiseau.

L'OISEAU de Brancusi. L'oiseau du procès de BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS.

Qu'est-ce qu'une œuvre d'art?

Telle était la question posée dans ce précédent spectacle d'Éric.

Notre compagnonnage dure depuis sept ans.

Le septième spectacle, oui, c'est cela: MARION DE LORME, c'est le septième spectacle.

Il faut dire que dans le dispositif scénique de BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS, il y avait une caisse.

Une caisse carrée en bois.

Elle siégeait au centre du plateau au début du spectacle.

Contenait-elle l'œuvre discriminée par la douane américaine?

La caisse s'ouvrait en deux, selon une diagonale brisée en forme de marches d'escalier.

Ouverte: cette caisse générait deux escaliers géants qui s'écartaient et devenaient, l'un, le siège du procureur, l'autre, le siège de l'avocat.

A l'instant de l'ouverture, les deux escaliers dessinaient, comme en manque, les contours de deux ailes.

Deux ailes s'ouvrant dans l'air.

Juste la silhouette, à cet instant, de cet espace d'air entre deux ailes qui s'ouvrent.

L'idée de l'œuvre incluse dans la caisse s'envolait-elle?

Aujourd'hui j'entrevois, avec Éric et avec Pascale, Joseph, Franck: nos compagnons de route, que la caisse de BRANCUSI contenait l'aile de MARION DE LORME.

La tentative d'élévation, la tentative de manifeste pour ouvrir le monde à d'autres formes, ces tentatives, qu'elles soient de 1926 ou de 1929, toutes ont le même mouvement: ascendant.

Depuis sept spectacles, grâce à la complicité plasticienne d'Éric, s'est ouvert le monde de la scène.

Chaque projet s'augmente des précédents et chaque projet, loin de quêter les représentations que les didascalies d'un texte impose, chaque projet tente cette autonomie de l'espace.

Comme un jeu indépendant.

Et ce jeu réserve parfois, lorsque nous réussissons, des rencontres avec le jeu des acteurs.

Et ces rencontres sont de vrais gestes poétiques puisqu'elles n'ont pas été cherchées.

Des choses données.

Il faut parler de LA MAISON D'OS sous l'Arche de la Défense; du champ de pommes de terre de LA PLUIE D'ÉTÉ; des briques et de la boue de REVIENS À TOI (ENCORE); de la plaque rouillée de BAJAZET; des reflets dans les vitres de L'ILLUSION COMIQUE.

Il faut parler de l'oiseau de BRANCUSI CONTRE ÉTATS-UNIS.

Il faut parler de Hugo le visionnaire. L'aile de l'oiseau de BRANCUSI est déjà dans la tête de Hugo, certainement. L'aile de l'oiseau est sur le plateau de MARION DE LORME. Grotesque et sublime, elle griffe de ses mouvements l'ombre et la lumière.

Le projet de Hugo est trop vaste pour un plateau de théâtre. Éric et moi pensions que l'espace décrit par Hugo était une prévision de ce que saura rendre, plus tard, le cinéma. On voyait déjà Abel Gance.

L'aile s'impatiente dans sa "cage" de scène.

Une pensée trop globalisante pour les codes de représentation de l'époque. Pour ce qui est de l'image, revenons donc à l'humilité du théâtre, revenons au 9 juillet 1829, au 11, rue Notre-Dame-des Champs, chez Hugo.

C'est la lecture.

Victor Hugo et sa femme sont là, Delacroix, Sainte-Beuve, Balzac, Musset, Vigny, Dumas, Mérimée sont là.

Cet acte impossible à réaliser, ils vont tenter de le faire avec leurs humbles moyens, dans leurs habits de laine fade, mode d'une monarchie bourgeoise.

L'aile est déjà là, chez Hugo, prête à l'envol.

Les arcanes du pouvoir de l'époque sont denses et leur réseau ne laisse pas le moindre pertuis pour que l'œuvre se déploie.

Hugo, scénographe attentif avait-il préparé une maquette? Soit!! nous sommes dans sa maquette.

L'avait-il réalisée avec des planchettes de bois trouvées dans la remise du 11, rue Notre-Dame-des-Champs?

Aujourd'hui ce serait du contre-plaqué. Et c'est du contre-plaqué.

Pour rendre l'espace à sa vastitude, le plancher à bâtons rompus devient hors d'échelle: on y voit valser les souris. Table, guéridon et sièges sont aussi disproportionnés.

Tout est trop grand pour ces acteurs trop petits.

Un morceau de plancher arraché au 11, rue Notre-Dame-des-Champs flottant dans nos espaces contemporains comme un radeau célèbre à l'époque flotte encore dans nos musées.

Il leur faut inventer un XVIIème siècle.

Les pourpoints XVIIème sont des hauts de redingote XIXème.

Va-t-on ici en couper les jupes pour là dessiner des basques?

Comment va-t-on inventer un costume pour Chimène?

Bien sûr tout cela est pensé par Hugo. La belle affaire, la pensée. Mais c'est quoi les choses, vraiment, avec ou sans la pensée?

Ah oui! tout cela est écrit par Hugo. Ah oui! tout cela est dessiné par Hugo.

Nous n'oublierons pas la fadeur de son papier; l'incisif de son trait de plume; la noirceur de son encre; les sépias de ses lavis; une touche bleue, parfois, comme un morceau de ciel, quand même.

Nous ne nous écarterons pas de ses "valeurs".

> CLAUDE CHESTIER est scénographe.

PRÉSENTATION DE MARION DE LORME AU THÉÂTRE-FRANÇAIS
POUR LA REPRISE EN 1873, V.H. Hauteville-House, 1er février 1873.

L'apparition de MARION DE LORME à la scène date de 1831.

Quarante-deux ans séparent de cette première représentation la reprise actuelle. L'auteur était jeune, il est vieux: il était présent, il est absent; il avait alors devant lui l'espérance, maintenant il a derrière lui la vie.

Son absence à cette reprise peut sembler volontaire, elle ne l'est pas. Les hommes que les cheveux blancs avertissent et devant qui le temps s'abrège ont des œuvres à terminer, sortes de testament de leur esprit. Ils peuvent être brusquement interrompus par l'arrivée subite de la fin: ils n'ont pas un jour à perdre; de là une nécessité sévère d'absence et de solitude. L'homme a des devoirs envers sa pensée. D'ailleurs tous les départs veulent quelques apprêts, l'entrée dans l'inconnu nous attend tous, et la solitude et l'absence sont une espèce de crépuscule qui prépare l'âme à cette grande ombre et à cette grande lumière.

L'auteur sent le besoin d'expliquer son absence à ceux qui veulent bien se souvenir de lui. Rien ne l'attristerait plus que de sembler ingrat. Tout solitaire qu'il est, il s'associe du fond du cœur à la foule qui aime et salue ces beaux talents, honneur de la reprise actuelle de MARION DE LORME, MM. Got, Delaunay, Maubant, Bressant, Febvre, groupe éclatant que vient compléter la jeune et brillante renommée de M. Mounet-Sully; il envoie toutes ses sympathies à ce glorieux Théâtre Français, vieux et pourtant redevenu jeune, grâce à l'habile et intelligente initiative de M. Emile Perrin; et il accomplit un devoir en offrant sa triple reconnaissance à Madame Favart, qui fut avec tant de puissance et de grâce dona Sol avant d'être Marion, et qui, il y a deux ans, vaillante et charmante dans les ténèbres sublimes de Paris assiégé, faisait redire à toutes les bouches ce mot qui est son nom, Stella.

MARION DE LORME
VICTOR HUGO

Avec DAVID CLAVEL, MARYSE CUPAILOLO, RODOLPHE DANA, DAMIEN DORSAZ, NADIR LEGRAND, STÉPHANE MERCOYROL, THOMAS ROUX, JEAN-YVES RUF, FRÉDÉRIC SOLUNTO, JUTTA JOHANNA WEISS et l'ensemble MATHEUS: FRÉDÉRIC & CATHERINE MÜHLHÄUSER (violons), STEPHAN ELOFFE (alto), FERNANDO LAGE/AUDE VANACKERE en alternance (violoncelle), THIERRY RUNARVOT/STÉPHANE GOASGUEN en alternance (contrebasse).

Mise en scène et adaptation.....ÉRIC VIGNER
Scénographie.....CLAUDE CHESTIER
Travail gestuel et chorégraphique.....LES GENS D'UTERPAN
.....FRANCK APERTET & ANNIE VIGIER
Costumes.....CLAUDE CHESTIER, PASCALE ROBIN
Son.....XAVIER JACQUOT
Direction et recherche musicale.....JEAN-CHRISTOPHE SPINOSI
Assistante à la mise en scène.....TAMAR SEBOK
Assistante stagiaire.....BÉRANGÈRE JANNELLE
Conseiller pour l'histoire littéraire.....GUY ROSA
Dossier pédagogique.....STÉPHANE AUVRAY-NAUROY
Réalisation costumes.....NELLY BOULESTEIX, CARMEN MATEOS
.....FRANÇOISE FRAPSAUCE, ISABELLE PERILLAT
.....ANNABEL VERGNE, PASCALE ROBIN
Habilleuse.....LAURENCE REVILLION
Régisseur général.....GILLES CARLE
Régisseur plateau.....PHILIPPE LACROIX
Construction décor.....FRANCK LAGAROJE
Stagiaire scénographie.....LAURE PICHAT
Régie lumières.....SABINE SCANGA
Régie son.....OLIVIER FAUVEL
Vidéo.....MATTHIAS SAILLARD

Production:

CDDB - Théâtre de Lorient, Théâtre de la Ville - Paris,
avec la participation du Jeune Théâtre National,
et le soutien de la SPEDIDAM.

REMERCIEMENTS

ELIANE GOUERY, RAYMOND BURGER, Atelier CEMS à Beauvais,
le Théâtre de la Ville, Le Théâtre et l'école du TNS,
le service architecture et l'éclairage public de la mairie
de Lorient, BUDGET-location de voitures-Lorient, L'association
BONOBO, DANIEL LE GUEVEL,
Etienne LE SAINT, GIL PERCAL, YEHOSHVA SPECTOR, KYOKO SATO,
ALEXANDRA DHORNE, ET TOUTE L'ÉQUIPE DU CDDB:

Directeur.....ÉRIC VIGNER
Directrice artistique.....BÉNÉDICTE VIGNER
Administrateurs.....MONA GUICHARD/PATRICE BONNAFOUX
Régisseur général.....JOSEPH LE SAINT
Formation/Scolaires.....JEAN-BENOIT BLANDIN
Relations publiques.....MARIE-ROSE HAYS/PHILIPPE ARRETZ
Accueil/Billetterie.....MARIANNE SEVENO
Secrétaire de direction.....FLORENCE NOURY
Comptable.....FRANÇOISE FAJAL
Régisseur plateau.....DIDIER CADOU

L'équipe technique: CHRISTOPHE DELARUE (lumières),
FRÉDÉRIC LAÛGT (son), ÉRIC RAOUL (plateau),
BRUNO ROBIN (lumières).
Et la participation de PHILIPPE CHEDOTEL, SOPHIE GUEGAN,
JOËL L'HOPITALIER, ARNAUD LEBRETON, STÉPHANIE PETTON.

Bar/Restauration.....MARIE-FRANÇOISE THOMAS
Entretien.....CHRISTIAN LE POGAM/MYRIAM LE PRINCE

Photo de couverture et conception graphique.....M/M (PARIS)
Impression.....IBB (HENNEBONT)

Le CDDB - Théâtre de Lorient est subventionné par
le Ministère de la Culture - DRAC Bretagne, la ville de Lorient,
le Conseil Régional de Bretagne, le Conseil Général du Morbihan.

