

Formation de littérature en terminale
6 décembre 2018
Conférence de Florence Naugrette

Organisation de la conférence

- I, 1- doxa sur le drame romantique à revoir ;
→ II (début) ; les différents états du texte ;
→ III (tirade de Don Ruy Gomez, la cachette dans le portrait) ; la bataille. ;
→ tirade de Charles Quint ; l'héroïsme dans *Hernani* ; V (« Tu me fais souvenir que j'ai tout oublié ») + fin opératique) ;
→ Hugo scandaleux, H. et les scandales de théâtre (*Hernani* = un scandale, mais pas le seul et les autres scandales sont plus intéressants. Relativiser l'importance de la bataille dans l'Histoire littéraire.) Qu'est-ce qui fait d'*Hernani* et de sa bataille un événement ?

Bibliographie

- Florence Naugrette, *Le Théâtre Romantique*, Seuil. Panorama général, mais date un peu.
- Florence Naugrette, *Le théâtre de Victor Hugo* (aussi pour les élèves). Biographie de Hugo par le théâtre (du mélodrame) ; au retour d'exil, le théâtre de 1830 est joué, pas celui de l'exil. Seconde partie sur l'esthétique dramatique (dans la même collection il existe *Le théâtre de Tchekhov*, *Le théâtre de Pasolini*.).
- Jean-Marc Hovasse, Biographie de Hugo (Hovasse est un historien : rien n'est écrit qui n'ait été vérifié)
- Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*. Deux parties. S'est plongée dans les archives, la presse. Travail génétique et historique. Deuxième partie très influencée par le structuralisme. Ne parle que peu d'*Hernani* puisqu'elle se concentre sur les années 1831-1839.
- *NRP* septembre, dossier sur *Hernani* avec vidéos.
- Evelyne Blewer, *La Campagne d'Hernani*, Maisonneuve et Larose. Thèse aride mais passionnante. Voir édition GF de Naugrette qui la réutilise. Ce livre montre que le « manuscrit du souffleur » est sensiblement différent de la version publiée; **l'enjeu est de montrer aux élèves** que ce qu'on étudie est ce que Hugo a écrit, mais pas forcément ce que les gens ont vu en 1830.

Exemple : la grande tirade dépressive d'*Hernani* est souvent citée en fleuron du drame romantique. En 1830, les gens n'ont pas entendu la tirade « Mont d'Aragon, Galice, Estramadour » qui n'est pas donnée dans la représentation de 1830 → cela change bcp de choses pour l'identification du spectateur de 1830 au héros / élèves 1830. *Hernani* n'est pas le héros.
L'*Hernani* de 1830 est beaucoup moins dépressif que l'*Hernani* de l'œuvre initiale. Blewer montre le travail effectué par Hugo entre le manuscrit autographe et le manuscrit du souffleur. Hugo a travaillé son texte pour qu'il passe la rampe. Volonté de plaire au public. Volonté de collaborer avec les acteurs et d'être entendu

- Annie Ubersfeld et Noëlle GUIBERT¹, *Le Roman d'Hernani*, Mercure de France, consacré aux mises en scène de *Hernani* au XIX^e, avec iconographie + cahier du régisseur de la mise en scène de 1877 (reprise au Français après le retour d'exil avec Sarah Bernhardt). Contient les plantations du décor et des croquis de la position des personnages pendant certaines scènes.
- *Voir des étoiles*, catalogue d'une expo de la maison Victor Hugo sur la mise en scène et la scénographie, de la création jusqu'à 2002.
- Site du groupe Hugo → <http://groupugo.div.jussieu.fr/Default.htm>
Ce site est une mine. Tous les articles sur *Hernani* y figurent !



Acte I : un théâtre matériel, Hugo metteur en scène (plantation du décor, pantomime)

Déplier le texte : I, 1

Parcours du texte pour mettre en évidence des entrées qui semblent intéressantes à explorer avec les élèves. 24 premiers vers.

1) Le nom des actes

Chaque acte porte pour titre le nom d'un personnage : le roi, le bandit, le vieillard... Pas usuel dans le théâtre romantique, parfois chez Hugo. Les figures nous orientent vers un symbolisme des personnages et non pas vers le réalisme. Comme dans un tarot, les personnages représentent des pulsions plutôt que des natures. Qu'est-ce que c'est qu'un roi ? Car DC va devenir empereur. Sera-ce le même ? Qu'est-ce qu'on attend de lui ? Quels sont ses traits distinctifs ? Le censeur a repéré que le roi se conduisait en bandit et non pas comme un roi. C'est le principe de l'entrée : on ne l'identifie pas comme un roi quand on est spectateur et qu'on ne connaît pas son titre.

2) Didascalie et décor

« Une chambre à coucher. La nuit. Une lampe sur la table. ».

Didascalie liminaire lapidaire qui ne commande pas un décor lourd, ce qui est très différent des didascalies liminaires des actes de *Ruy Blas*. Pourquoi cette différence sensible aussi avec l'acte III où la didascalie liminaire est beaucoup plus développée ? Quand Hugo écrit *Hernani*, il n'a été joué au théâtre qu'une seule fois (*Amy Robsart*), il n'est pas encore metteur en scène. Il a l'imagination, mais il n'a pas encore lui-même été présent aux répétitions (il n'était pas présent pour *Amy Robsart*). On peut donc tout à fait jouer *Hernani* dans un espace quasi vide.

C'est ce qu'a fait Vitez : il n'y avait qu'un grand escalier : un symbole. Pour l'acte I, ce grand escalier était en fond de scène, de jardin à cour, il indiquait la

¹ Archiviste de la Comédie française

domination de DRG sur Sol. À la fin de la pièce, DRG se situe en bas, écrasé par son propre pouvoir, sa propre idéologie.

Pour ces premiers actes, aucun élément de décor n'est vraiment nécessaire, à part la porte dérobée à travers laquelle H est censé entrer. Et encore : il suffit du geste simple geste du comédien pour faire comprendre qu'il y a une porte. Commentaire de Granier de Cassagnac (journaliste et ami de Hugo) : on pouvait jouer *Ruy Blas*, selon Hugo lui-même, avec une table et quatre chaises (asseoir les ministres, table pour écrire les billets). Hugo considère qu'on peut se passer du décor, mais au moment où il écrit à la Porte-Saint-Martin ou au théâtre de la Renaissance, ces décors sont très imposants : des toiles peintes, des architectures de scène qui ne peuvent pas être changées rapidement → c'est pourquoi H rétablit unité de temps et de lieu à l'échelle de l'acte. Son théâtre tient donc compte des contraintes matérielles et techniques. Le théâtre de Hugo, parce que Hugo veut être joué (différent en cela de Musset lequel choisit la dissémination complète des lieux et des temps dans *Lorenzaccio* : on change en effet de lieu dans chaque scène, et parfois certaines scènes sont concomitantes), adopte **une « esthétique du compromis » (Anne Ubersfeld)**. C'est ce qu'a fait aussi Dumas, qui a eu plus de succès que Victor Hugo.

Il y a des drames romantiques qui respectent unité de lieu et de temps : *Chatterton*, inspiré du drame bourgeois, a une forme très classique.

Conclusion : Ne pas commencer en plaquant des caractéristiques du drame romantique sur Hugo ; en disant que 1830 c'est la naissance du drame romantique (faux) ; en disant que les romantiques s'opposent aux classiques (archi faux) ; en disant que le drame romantique fait fi les unités (ce n'est pas toujours vrai) ; en disant que Hugo est le fossoyeur de l'alexandrin (faux).

3) Le costume

« Vieille, en noir, avec le corps de sa jupe cousu de jais, à la mode d'Isabelle la Catholique » → exactitude historique du costume. Quel est le sens de ce souci puisque les metteurs en scène ne respectent pas une telle exactitude historique ? Ce qui intéresse Hugo, c'est de faire un drame historique qui soit juste historiquement (dans une certaine mesure : la tirade de Charles Quint sur la légitimité du pouvoir parce qu'il le tient du peuple est anachronique, c'est une pensée d'une société révolutionnée). Pour les costumes, cela nous indique que les romantiques utilisent **l'Histoire pour penser le présent**, ils ont donc besoin d'une représentation historique fiable. Montrer au peuple : ne pas passer que par le roman, par le récit. À l'époque du romantisme, on se demande encore la meilleure méthode pour raconter l'Histoire² : le roman ou le théâtre ? C'est la question que se pose Dumas par exemple.

4) La pantomime

² Aujourd'hui, un retour au théâtre pour raconter l'H, cf. pièce *Kanata* de Robert Lepage (janvier au théâtre du Soleil) pour raconter l'Histoire du Canada.

« DOÑA JOSEFA (seule). Elle ferme les rideaux cramoisis de la fenêtre et met en ordre quelques fauteuils. »

La pièce commence par une pantomime : Le mot a deux sens :

a- une pièce entièrement muette, un mimodrame. C'était le cas des parades grivoises dans le théâtre du XVIIIème siècle ou des pièces de Debureau au propos très subversif socialement avec son Pierrot, l'homme bâillonné. Le propos est donc obscène ou subversif.

b- une action muette qui est décrite par une didascalie. il n'y en a aucune ou très peu dans le théâtre classique, juste la scène des coups de bâton dans *les Fourberies de Scapin* → elles se développent au XVIIIè (il y en a plus chez Beaumarchais que chez Marivaux, cf. pantomime du fauteuil dans *Le Mariage avec le Comte, Suzanne et Chérubin*).

La pantomime contrevient au répertoire du Français qui est censé être littéraire : là on a du jeu, tel qu'on le pratiquait déjà à l'époque sur les scènes du mélodrame. Ce qu'on a tendance à attribuer à Hugo, ce n'est pas neuf, mais il le fait advenir au Français. La pantomime appartient au mélodrame.

5) La matérialité du jeu

La première chose qu'on entend : « On frappe à une petite porte dérobée à droite. Elle écoute. On frappe un second coup.

Serait-ce déjà lui? Un nouveau coup. C'est bien à l'escalier

Dérobé.

Un quatrième coup. »

Quatre bruits matériels et juste un vers un quart : c'est nouveau sur la scène du Français : cette matérialité du jeu, beaucoup plus que le rejet à *l'escalier / Dérobé*. Le scandale qu'aurait provoqué ce rejet relève de la légende.

Il faut en effet bien distinguer la création d'*Hernani* de sa légende. Le chahut causé par le rejet fait partie de la légende d'*Hernani*, mais on n'a pas de preuve qu'il ait eu lieu. Ça fait partie du récit qu'en livre Gautier *a posteriori*. Gautier, ami de Hugo, et qui a 19 ans, qui a assisté à toutes les représentations, n'était pas encore critique de théâtre. Quand il l'est devenu, dès qu'il y avait une reprise, il faisait la critique de la reprise mais il racontait aussi ses souvenirs de 1830. Plus le temps passe, plus les souvenirs se sont enjolivés. Ce souvenir du chahut de Gautier n'est finalement que cela : un souvenir de Gautier. Gautier dit qu'il y a eu un chahut à cause du rejet, il le dit, ça ne veut pas dire qu'il y a eu un chahut, juste qu'il l'a dit. Il est important d'avoir conscience qu'on ne peut vérifier ce fait en l'absence de sources archivistiques, et que quand on parle du scandale causé par le rejet, on cite Gautier. C'est un témoignage, non un document d'archive avéré.

6) L'influence du roman d'aventures, du mélodrame, de la farce

« Entre don Carlos, le manteau sur le nez et le chapeau sur les yeux. »

Une des sources du drame romantique est le roman d'aventure.

« Il écarte son manteau et laisse voir un riche costume de velours et de soie, à la mode castillane de 1519. »

Souci d'exactitude. « Habillé à la mode » : ces mots invitent à considérer le roi comme un jeune homme. Au moment de l'intrigue, Charles Quint a une vingtaine d'années. Il serait donc possible que Dona Sol tombe amoureuse de lui. Don Carlos est un rival potentiel possible pour H, il est jeune lui aussi. Critère du jeune premier dans la dramaturgie classique et romantique encore : c'est une question non de vraisemblance mais de convention, les amoureux sont jeunes.

« Quoi, seigneur Hernani, ce n'est pas vous! » Élément comique.

« DON CARLOS (lui saisissant le bras).
Deux mots de plus, duègne, vous êtes morte! »

On est dans la violence, un motif courant, la violence contre la femme. Motif du mélodrame qui marque le rapport de domination de l'homme sur la femme.

« Suis-je chez doña Sol? fiancée au vieux duc
De Pastraña, son oncle, un bon seigneur, caduc,

Vénérable et jaloux? dites? La belle adore
Un cavalier sans barbe et sans moustache encore,

Et reçoit tous les soirs, malgré les envieux,
Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux. »

La scène d'exposition. Le chiasme + syllepse figuré/littéral → classique chez H

« Elle se tait. Il la secoue par le bras. Vous répondrez peut-être? »
Lazzi comique : didascalie interne, on est dans le registre de la farce. A la Comédie française, dans une pièce en cinq actes et en vers, on n'a normalement pas de lazzi. Le grotesque dans *Hernani* il n'y en a quasiment pas, ici on est dans la farce, la commedia dell'arte.

« Aussi n'en veux-je qu'un. »
Deux accents dans le premier hémistiche
« Oui

–non.

–Ta dame est bien »

Vers « suraccentué ». Henri MESCHONNIC appelait ainsi ce type de vers chez Hugo dans sa poésie, vers qui comprend plus de 4 accents.

Vers 18 : 6 accents, vers suraccentué + divisé en cinq répliques. Donne du naturel, de la vivacité, presque effet de prose.

Mais ce n'est pas nouveau. : cf. Dans *l'Ecole des femmes*, l'alexandrin sur 10 répliques quand Agnès avoue à Arnolphe qu'elle a donné le ruban qu'il lui avait donné → Hugo s'inspire de Molière, de Corneille pour le vers, donc ne pas commencer par dire que les romantiques s'opposent aux Classiques puisque c'est faux : les romantiques admirent le théâtre antique, le théâtre du Siècle d'or, le théâtre classique pour lequel ils ont une très grande admiration. Seulement ils refusent à s'obliger à respecter les règles : ils font ce qu'ils veulent.

Réviser la Doxa

Le petit vade-mecum du lycéen est fautif. Ne pas l'enseigner :

1) Le drame romantique est habituellement enseigné avec des lieux communs erronés : les manuels scolaires proposent une doxa qui tient en quatre dates et qu'il est important de corriger : 1827, 1830, 1843, 1897.

1827 préface de *Cromwell* présentée comme le manifeste du théâtre romantique et sa poétique, et qui serait nouvelle

1830 Drame romantique et sa bataille

1843 Date de la prétendue chute des *Burgraves*, après quoi les romantiques arrêtent d'être romantiques. Le réalisme remplace le romantisme et le romantisme est mort plus personne n'est romantique !!!!

1877 Résurgence anachronique du drame romantique *Cyrano de Bergerac*, écrit par Rostand qui se prend pour Victor Hugo

Trois caractéristiques erronées sont associées à cette périodisation :

- Premier credo erroné : les romantiques s'opposent aux classiques, ne veulent plus de règles et s'opposent à l'alexandrin qui est un vieux moule cassé. Les romantiques ne renient nullement l'alexandrin, ils veulent y injecter le mot propre plutôt que la périphrase, même si c'est un prosaïsme : « Apporte-moi ce manteau ». Pour Hugo : « un vers qui soit aussi beau que de la prose », un prosaïsme littéraire.
- Deuxième règle enseignée : mélange sublime et du grotesque. Le problème se pose pour définir et repérer le grotesque. Il est alors associé au comique sans que la distinction soit claire. Oui, la phrase est dans la préface de *Cromwell*. Oui, le grotesque et l'esthétique du laid intéressent (cf. Gautier), mais le grotesque ne phagocyte pas tout. Il y a aussi du comique ridicule, pas seulement morbide et inquiétant.
- Troisième credo : son héros a un moi hypertrophié. Mais finalement de nombreux héros des *Caprices de Marianne*, et de *Lorenzaccio* n'ont pas un moi hypertrophié. Quand on prend les drames romantiques un par un, on s'aperçoit que ce credo du moi hypertrophié est sans cesse battu en brèche. Or qu'est-ce qu'une règle qui est mise en cause par des exceptions ?

Que s'est-il passé réellement ?

1827 Hugo publie la préface de *Cromwell*.

- Il reprend un grand nombre d'idées émises avant lui : par les dramaturges des Lumières (Diderot, Mercier) qui appelaient de leurs vœux le mélange du personnel dramatique et montraient que les passions ne sont pas le propre des grands de ce monde et inversement que le vice n'est pas le propre du peuple.
- La grande admiration pour Shakespeare, Hugo n'est pas le premier à l'exprimer : Stendhal dans *Racine et Shakespeare* l'exprime, à qui Hugo reprend un grand nombre d'éléments. De même Guizot était un angliciste qui en 1821 republie la traduction par Letourneur des œuvres de Shakespeare, avec une préface intitulée « Vie de Shakespeare ». Guizot idéalise le rapport de Shakespeare au peuple, avec l'idée d'un théâtre qui plaisait autant au peuple qu'à l'aristocratie avec le mélange vers / prose, un théâtre unanimiste qui était une grande fête nationale → un théâtre pour tous, un peu ce que le drame romantique visera.
- **Ce que Hugo conteste, ce n'est pas tant les règles que l'absolu des règles.** Il accepte qu'on puisse suivre des règles mais refuse qu'elles soient considérées comme un absolu. *Cromwell* est une pièce qui mélange de façon très complète mélodrame, vaudeville, la comédie historique, comédie, tragédie. *Cromwell* est, principalement, une comédie historique (dénouement heureux, tonalité humoristique), un genre très en vogue sous la révolution où l'enjeu est une révolution de palais (et non pas le mariage).
- **Hugo ne s'oppose pas aux classiques. Il a une énorme admiration pour Molière et Corneille.** La recommandation de Hugo d'adopter un vers qui soit aussi beau que de la prose et qui soit la « forme optique de la pensée » est inspirée de Molière. Préservons-nous d'une autre erreur. La lutte entre Romantiques et Classiques qui existe en 1830 ne se joue pas contre les Classiques de 1830, et Corneille et Molière, mais
 - contre les auteurs néo-classiques joués au Français et qui écrivent pièces d'un ennui profond. Leurs noms : Lebrun, Pichard. Leurs pièces sont démodées et très pauvres littérairement mais écrites en alexandrins.
 - Les Classiques sont aussi les critiques qui considèrent que le romantisme est en train de faire advenir sur les scènes officielles, un goût, déjà fort développé dans le public depuis le mélodrame, pour les émotions fortes, le meurtre en scène, quelque chose de shakespearien.
- Ni Hugo ni Dumas n'inventent ce goût-là pour le mélodrame mais ils l'incorporent et l'assimilent à la comédie et la tragédie. **Le vrai mélange, c'est mélodrame + comédie + tragédie.** Goût déjà fort développé dans le public.

1830 Oui, ça a eu lieu, un événement scandaleux dont on a parlé dans la presse.

Mais cette date est autant un aboutissement qu'un commencement : un « 14 juillet du goût » aurait dit Hugo³ (*Hugo raconté par un témoin de sa vie*, bio écrite par Adèle Hugo à partir des

³ Florence Naugrette veut faire publier journal épistolaire de Juliette Drouet à Victor Hugo, tenu pendant 50 ans. Journal. De 22000 lettres

souvenirs dictés par Hugo, puis réécrits par Hugo lui-même dans une version très enjolivée). Les discours que Hugo dit avoir tenu en 1830 sont réinventés en 1864, dont celui où il dit à ses troupes avant la bataille, en leur donnant le billet, « nous allons abattre les vieilles tours crénelées » : c'est un récit rétrospectif élaboré en 1864. Même quand c'est Hugo qui le dit, on ne peut pas considérer que ça c'est passé comme ça. A nouveau, il faut prendre cette déclaration comme un témoignage a posteriori plutôt que comme un fait avéré, un verbatim.

1843 La prétendue chute des *Burgraves*, synonyme de la chute des romantiques, après quoi les romantiques arrêteraient brutalement d'être romantiques. Le Réalisme remplacerait le romantisme et le romantisme serait mort. Sauf les hommes romantiques qui ne se sont pas tous suicidés. Qu'en est-il de cette prétendue chute des *Burgraves* ? Hugo fait jouer les *Burgraves* au Français. Les *Burgraves* sont une pièce étrange, symbolique, voire symboliste. La pièce réussit : les registres du Français qui indiquent que la pièce a été jouée 33 fois. Les registres notent qu'il y a eu de très bonnes recettes pendant les 33 représentations. Une chute, c'est quand la pièce est sifflée le premier soir et n'est pas rejouée. Hugo en a vécu deux : pour *Le Roi s'amuse* (Son esthétique grotesque a été difficilement supportable. Il y a eu un tel chahut que la police est intervenue pour y mettre fin. Comme il n'y a pas de censure, rétablie en 1865, la seule possibilité était d'interdire après une chute trop violente) et *Amy Robsart*.

Comment sait-on que les *Burgraves* n'ont pas chuté contrairement à ce que véhicule la légende ?

- Dans les registres du Français, à chaque première était noté l'accueil du public, selon un barème allant de 1 à 20, de chute à triomphe, en-dessous de triomphe, il y a succès, en dessous succès contesté (ce qui veut dire qu'une partie du public ne s'est pas laissée convaincre, mais que les bravos très majoritaires). Pour les *Burgraves*, le registre indique « succès contesté » pour la première. (Patrick Berthier, *Revue d'Histoire du théâtre*)
- 33 représentations, c'est un bon score. Aujourd'hui on raisonne différemment puisque quand une pièce est prévue, même si la pièce ne réussit pas, les acteurs continuent à jouer. Au XIX cela ne se produisait pas. On ne jouait pas devant une salle vide. Soit reprise de pièces qui marchaient bien. Les gens étaient prévenus le matin par l'affichage. Ou on jouait une pièce qui était en répétition ; de toute façon à l'époque les rôles étaient soufflés, ce n'était pas grave si les rôles n'étaient pas bien connus.
- Autres sources : les lettres de Juliette Drouet qui a assisté à toutes les représentations, aux 33, et commente la représentation de la veille au soir dans la lettre qu'elle écrit chaque jour à

Si on compare ces souvenirs à ceux de Hugo. Hugo s'y prend pour faire un récit plus prenant. Mais tord la réalité. Il avait une cachette à Paris, et peur qu'elle soit éventée. Plan B décidé : les Montferrier qui vont accueillir les Hugo. Dans les souvenirs de JD, elle prévoit d'aller chez ses amis, car a pensé que son domicile est épié. Et décide un matin de partir pour le soir. Pendant toute la journée a convaincu VH d'aller chez les Montferrier Patron de presse bonapartiste cachette idéale. Juliette va chercher Hugo. Et prennent un cabriolet. Dans *Histoire d'un crime* Hugo raconte qu'il rentre chez lui dans sa première cachette; une main lui barre l'entrée, l'entraîne dans le cabriolet, une main secourable. Le conducteur du cabriolet dit vous savez ou vous allez ? Je sais pas. Version romanesque mais éloignée de la vérité.

Hugo. D'après ses témoignages, on sait que sur un tiers des représentations, la pièce a été acclamée, pour un autre tiers les siffleurs ont eu le dessus. Et pour le dernier tiers des représentations, le public était très partagé.

- Dernière source : le *Journal* de mademoiselle Mars qui a créé le rôle de Doña Sol : « Ce jour-là je suis allée à la première des *Burgraves*. Dumas m'a rejointe dans ma loge. La pièce a réussi. » Bref les *Burgraves* ont plutôt réussi.

Hugo arrête de publier. Pendant 10 ans après les *Burgraves*. Hugo arrête de publier jusqu'à l'exil, dix ans plus tard. Il n'arrête cependant pas d'écrire : des poèmes plus tard publiés dans les *Contemplations* et la première version des *Misérables*. Mais comme il s'arrête de publier, il arrête d'écrire du théâtre (jouer c'est d'une certaine façon publier : la publication d'une pièce à l'époque a lieu après les représentations, pour ne pas déflorer la pièce).

Qu'est-ce qui enlève à Hugo l'envie de publier en 1843 ? La mort de Léopoldine, en septembre 43, donc un événement privé, qui n'a rien à voir avec le drame romantique. Pourquoi cesserait-il d'être romantique ? Hugo plonge dans la dépression après quoi se consacre à ses fonctions d'homme de Lettres à l'académie française, à la SACD, à la société des gens de lettres où défend droits des auteurs et droits d'auteur, et la chambre des Pairs où il est nommé en 1845.

Les autres continuent à écrire : Dumas, Musset, joué à partir de 1847 (ce qu'on omet aussi souvent de dire), Sand. Ces drames romantiques publiés après 1843 ne sont pas des chefs d'œuvre qu'on étudie dans les classes mais en parallèle avec d'autres genres, vaudeville, comédie de mœurs. Le problème est qu'on aime raconter l'histoire littéraire à coups de mouvements qui se substituent les uns aux autres. C'est pratique, puisque cela donne une périodisation confortable. La réalité est autre. Le réalisme n'a pas succédé au romantisme. La *Comédie humaine* est déjà écrite. Le réalisme et les romantiques sont parfaitement compatibles. Le romantisme c'est une vision du monde. Le réalisme c'est une façon de décrire le monde en art. *Le Rouge et le noir* est un roman réaliste et romantique.

Deux raisons de de mythe d'un romantisme qui sombrerait avec les *Burgraves* :

- La légende dorée que les romantiques ont élaborée dans les années 1850-60. Se souviennent de leur jeunesse héroïque et l'embellissent.
- La légende noire élaborée par les adversaires les présentant comme des ennemis de la culture française. D'où exagérations dans la présentation du romantisme comme voulant faire table rase de la culture française, d'où invention de la chute des *Burgraves* qui permet de présenter le romantisme comme une maladie qui a corrompu la jeunesse de l'époque et présentait tout le réalisme comme guérison. On trouve cela dans les manuels des années 1880. Cf site du groupe Hugo. L'étude des manuels des lycée de 1900 est révélatrice : voir le *Précis d'histoire littéraire de la France* de Pelissier. Chez Brunetière, Jules Lemaitre, le jeune homme romantique ne peut faire qu'un jeune homme efféminé. Pas un soldat. Le théâtre romantique ne donne pas un modèle belliqueux à suivre. Mais à cette époque on veut former es jeunes gens qui seront des meneurs d'hommes. Le romantisme est présenté comme un mouvement venant de l'étranger (Allemagne, Angleterre, Italie) et les héros sont représentés comme des désespérés dont il ne faut surtout pas donner le modèle aux élèves.

- Notons la survalorisation de Hugo dans cette doxa : ni Musset, ni Sand, ni Dumas ne se sont inspirés de la préface de *Cromwell*.

1897 Résurgence anachronique du drame romantique avec *Cyrano de Bergerac*. Comme on prétend que le romantisme meurt en 1843 on est embêté avec *Cyrano*; on en fait donc une résurgence anachronique.

- Or *Cyrano* est un drame romantique mais pas seulement, aussi un drame symboliste, un drame fin de siècle.
- Ce n'est pas une résurgence, puisque le drame romantique ne s'est pas arrêté.

Que retenir

1) La légende de la bataille d'*Hernani* est un mythe, intéressant en tant que tel. Un mythe positif, celui de l'éternelle jeunesse, de la capacité de la jeunesse à changer le monde. 1830 est une date importante : l'aboutissement (et non pas le début) d'un changement de goût, déjà en marge sur les scènes secondaires, tous les théâtres non subventionnés : théâtre Saint Martin, variétés, Gaïeté, Funambules, du Boulevard du Temple. Il n'y a pas de fin au romantisme, car on est encore dans une vision romantique du monde, avec l'idée que les idées peuvent changer le monde.

2) 1843 est une date à oublier : elle ne sert à rien dans l'histoire littéraire, importante que dans l'histoire privée (Léopoldine).

3) Le romantisme ne s'oppose pas aux Classiques mais à l'obligation qui lui serait faite de suivre les règles. Le romantisme est ouvert à de multiples influences, incorpore l'esthétique classique sans s'y opposer. Les romantiques s'inspirent des classiques : l'alexandrin, il s'agit de continuer à le pratiquer. Quant au héros du drame romantique, il n'est pas forcément doté d'un moi hypertrophié. Les héros romantiques sont des héros complexes, pétris de contradictions qui ne fournissent pas des modèles de comportement. Il importe d'aborder *Hernani* moins sous l'angle de la bataille que des effets esthétiques et de réflexion qu'ils posent aux élèves : qu'est ce qui les fait relire et pourquoi ? Qu'est ce qui les fait pleurer et pourquoi ? Qu'est ce qui les fait réfléchir ?

ACTE II, « LE BANDIT »

1) Le tableau stase

Un patio[1] du palais de Silva. A gauche, les grands murs du palais, avec une fenêtre à balcon. Au-dessous de la fenêtre, une petite porte. A droite et au fond, des maisons et des rues. Il est nuit. On voit briller çà et là, aux façades des édifices, quelques fenêtres encore éclairées.

→ une didascalie plus nourrie car des éléments dramatiques vont se produire. « Ils arrivent tous quatre, don Carlos en tête, chapeaux rabattus[2], enveloppés de longs manteaux dont leurs épées soulèvent le bord inférieur. »
→ un tableau stase avec ces deux didascalies (Pierre Franz, *L'esthétique du tableau dans la scénographie du XVIII^e*)

Le tableau stase en début d'acte
La plantation du décor s'anime en deux temps : «un patio» «éclairés»: ce que le spectateur voit quand le rideau se lève, qui est parfois applaudi quand le rideau se lève. Puis, dans ce décor, soit arrivent, soit sont déjà sur scène (ici, ils arrivent), les personnages. Didascalie liminaire de l'acte II : une décoration animée où les personnages sont déjà sur scène. Ils sont là dans une attitude qui leur convient, dans la contenance qui correspond à leur état. Ici, plus dynamique car des positions fixes puis animées.

Le tableau-comble (voir plus loin)

Dans un imaginaire romanesque du cape et d'épée.

2) Le nom du héros

Le dialogue qui suit : « un nom en i » → le caractère invraisemblable du nom, rejoint le caractère invraisemblable des personnages (repéré par les parodistes), en même temps symbolique du fait qu'Hernani cherche à retrouver un nom (cf. V) : la fêlure intérieure du personnage est déjà manifestée par ce nom improbable, dont on se sait d'où il vient. Symbolique du fait que ce que recherche Hernani, c'est retrouver un autre nom, celui de ses ancêtres.

3) L'inversion roi/ bandit

Dans cette scène : le motif de l'inversion entre le roi et le bandit (cf. réplique de Dona Sol). Dans le compte-rendu de censure établi par Brifaut on retrouve cette confusion entre le roi et le bandit.

« Je n'entendais rien dans leur maudite armoire! »
→ le roi de tragédie qui est censé incarner la sagesse, la dignité, la clairvoyance, ici il y a offense. Mais ce n'est pas du burlesque : le roi n'est pas rabaissé au rang d'un homme du commun car en IV, Don Carlos devenu Charles Quint colle à la dignité de son rang. L'armoire : vaudeville, mais aussi ce qu'on retrouve avec *Hernani* plus tard. « Les yeux noirs les plus beaux, » : ceux de l'Espagnole, donc couleur locale, vraisemblable, amis ils furent supprimés car Mlle Mars, l'actrice de la première avait les yeux clairs, ce que le public savait très bien.
« Je viens tout doucement dénicher sa colombe. »
→ Le traître de mélodrame, celui qui vient faire un rapt.

3)

Le

mélodrame

Un genre apparu à la fin du XVIII^e, avant la Révolution française. Un des premiers, c'est celui de Monvel (le père de Mlle Mars), *Les Victimes Cloîtrées* (sur Gallica).

Il se caractérise par des **caractéristiques formelles** :

- Des drames accompagnés de musique, une musique de scène qui est une musique extradiégétique (d'accompagnement, comme dans les films de cinéma muet), une musique très expressive. Souvent les auteurs de mélodrame travaillaient avec le compositeur. Voir Jean-Marie Thomasseau, *Que Sais-je sur le mélodrame* + Roxane Martin qui a fait sa thèse sur la féerie, un genre proche du mélodrame au XVIII^e, et édité des mélodrames de Pixérécourt. Les grands auteurs au début du XIX^e créent une atmosphère horrifique, de danger maximal. Violence sur la scène, accompagnée de musique.
- Les personnages du mélodrame sont très typés moralement. Il y a les bons et les méchants. Les bons : le bon grand-père qui s'est dévoué pour sa famille. La jeune fille pure, la mère de famille travailleuse, la servante au grand cœur, le paysan dévoué à son maître, le bon curé de village ayant le sens de la charité, et il y a les méchants : le haut dignitaire de l'Église corrompu, le traître, sorte d'incarnation du mal métaphysique, qui travestit son identité, pour parvenir à ses fins, utilise l'escroquerie, le chantage. Par exemple, il a découvert que la mère de famille a fauté et que son enfant n'est pas un enfant légitime, a trouvé correspondance ancienne, se présente à la mère de famille, la confond, exige qu'elle se donne lui, qu'elle lui donne sa fille, de l'argent. Le mélodrame compte beaucoup de rapt. Don Carlos est donc dans le rôle du traître de mélodrame qui s'apprête à faire un rapt.



Les mélodrames de la révolution et de l'Empire se terminent bien. Tantôt la victime réussit à confondre le traître, tantôt la situation est sauvée par un justicier désintéressé, qui vient de l'extérieur, et qui repart vers d'autres aventures, tantôt la providence intervient à la fin. Le mélodrame est un genre très conservateur, très rassurant pour le public : il y a toujours une menace que le traître fait penser sur une famille populaire ou une famille aristocratique, ou une famille royale, et une instance protectrice, une providence qui s'incarne dans le gouvernement, l'armée, pour rééquilibrer le souvenir traumatique de la Révolution. Le mélodrame est la « moralité de la révolution » (Charles Nodier). **Le mélodrame évolue au XIX^e, il se complexifie à l'époque du drame romantique, avec des dénouements insatisfaisants.** Ce qui amène le spectateur à s'interroger : comment est-ce que cela aurait pu finir de façon satisfaisante ?

Le propre de la construction des personnages par Hugo c'est de procéder par **hybridation des emplois**. Pour le faire comprendre aux élèves, il faut, plutôt que de partir du fait qu'il y a du comique du tragique, on a intérêt à partir de catégories dramaturgiques. Le spectateur reconnaît en **Don Carlos** un roi de théâtre, qui finit par incarner sa stature, qui prend les bonnes décisions, mais entretemps il a emprunté à l'amant de vaudeville et au traître de mélodrame désireux de commettre un rapt. Don Carlos a donc d'autres emplois que l'état tragique de roi. On peut prendre aussi l'exemple de DRG à partir de la tirade de **Don Ruy Gomez** amoureux et faisant son autoportrait en barbon : étude du personnage de don Ruy Gomez, mixte de deux emplois antithétiques, le père noble de tragédie et le barbon de comédie.

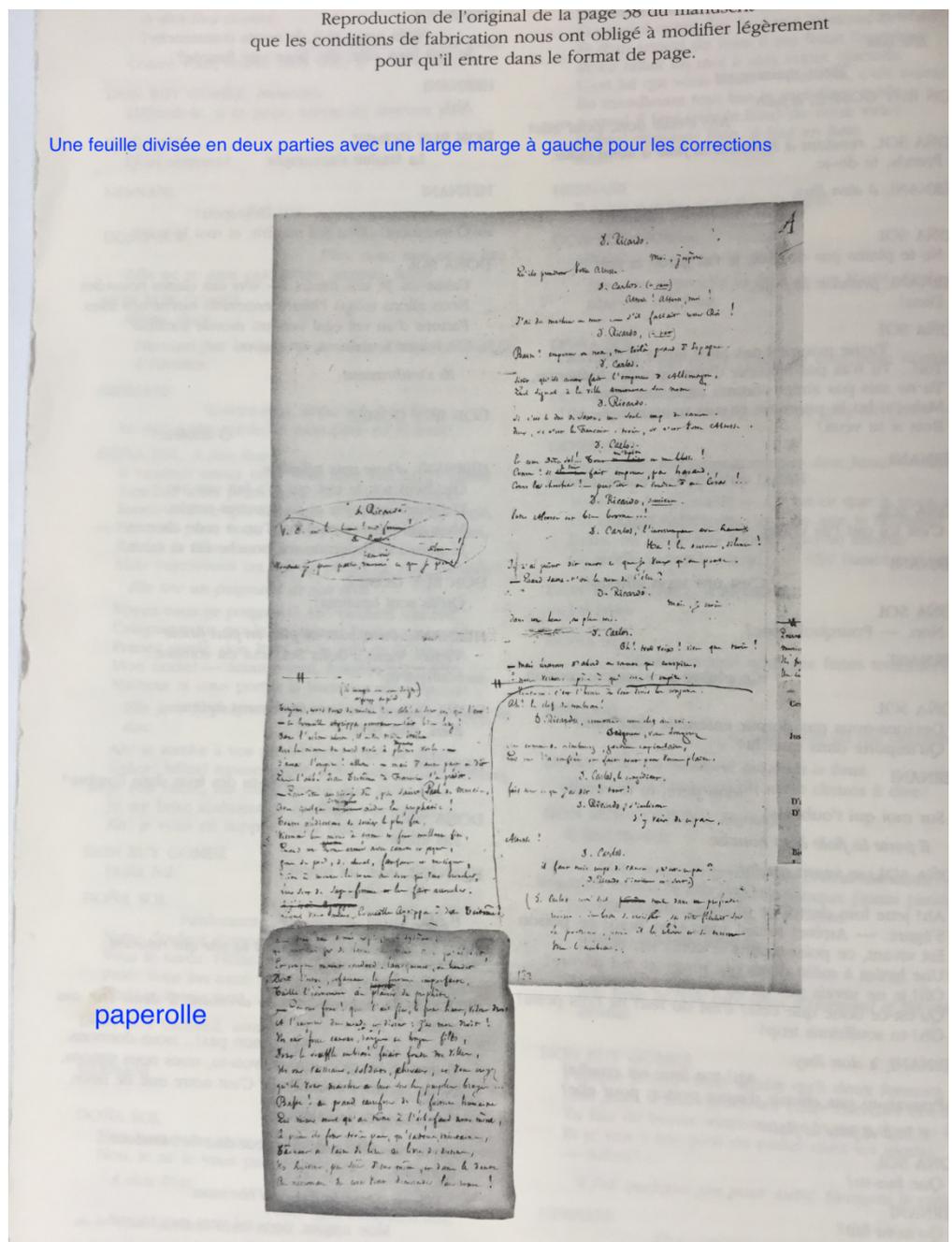
Les différents états du texte

Voir les notes de bas de page de l'édition GF.

1. **Le manuscrit, tel qu'il fut lu devant les comédiens.** Conservé à la BNF on peut se le procurer chez Maisonneuve et Larose. La première version a été écrite du 29 août au 24 septembre 1829 → **Hernani : une pièce de la Restauration**, non pas de la Monarchie de Juillet ni de la Révolution de 1830. Hugo réutilise une imagerie révolutionnaire quand il raconte *a posteriori* la bataille, qui rejoint l'image de Hernani. Donc on finit par faire de Hernani un héros révolutionnaire qui veut mettre à bas la royauté, représentant du peuple. Or, c'est un contresens car quand il retrouve ses titres à l'acte IV, il laisse tomber les montagnards. Il voulait se venger du roi dans une quête personnelle : aimer Dona Sol et venger son père. Ce n'est pas une quête politique : Hernani ne tient aucun propos politique, ce n'est pas un héros révolutionnaire.

Après avoir écrit la pièce, Hugo en fait la lecture à ses amis. Puis, ayant écouté leurs conseils, il écoute son propre bon sens, il retravaille son texte avant de le soumettre à la censure. C'est écrit en marge Il prend sa page, il la divise en deux et il fait une marge de gauche dans laquelle fait une marge on voit dans la marge de gauche ce qu'il a coupé, ajouté, avec des paperolles :

on peut l'étudier avec les élèves.



- Il étoffe les didascalies (par souci de metteur en scène, il s'intéresse à la façon dont les acteurs vont jouer): didascalie de mouvement, d'attitude, de gestuelle, de mimiques. Une poésie des signes sémiologiques qu'il développe, ce qui montre qu'il a une conception du théâtre alors qu'il ne l'a jamais fait : dès l'écriture, il cherche à commander le plus possible la mise en scène.
- Il développe le thème du passé historique. Celui qui dit que nous sommes les enfants d'une histoire familiale (Hernani, DRG) et que nous sommes les enfants de l'histoire de notre pays. Une des préoccupations des romantiques : qu'est-ce que je peux faire en tant qu'individu pour contribuer au collectif ?

2- Nouvel avatar du texte : la censure

Début octobre, la pièce est admise au Français, donc elle est soumise à la censure.

Quatre censeurs dont Brifaut qui avait interdit *Marion Delorme* quelques mois plus tôt. Ils admettent la pièce à condition qu'il y ait des corrections, transmises à Hugo.

La censure est totalement légale : elle n'est pas un instrument d'oppression, contre lequel on devrait se gendарmer : c'était une institution qui jugeait selon des critères moraux et politiques, vérifiait que les pièces ne portaient pas atteinte à la morale publique ni aux corps constitués (roi, justice ecclésiastique, justice,) en composant avec les attentes du public. La censure est très mouvante et bouge en fonction de l'actualité politique. Par exemple, les discours anglophobes sont très développés, sauf pendant la guerre de Crimée où les Anglais sont nos alliés.

Hugo accepte une partie des suggestions de la censure,

- Certaines concernent la fonction royale : « Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés ? » devient :
« Crois-tu qu'ils me soient des noms sacrés ? ». Moins rude contre la fonction royale
- Un vers qui dénonçait la peine de mort est modifié. « La nature humaine qui mieux encore qu'au trône à l'échafaud nous mène » devient « À l'abîme nous mène. »

Hugo négocie.

- Le nom de « Jésus » qui révélait plusieurs fois est supprimé car employé comme juron et jugé blasphématoire. Hugo négocie, il en garde un : « Jésus, votre manteau ruisselle », mais dans le contexte trivial l'emploi est comique car privé de sens.
- Hugo maintient certains vers auxquels il tient : les injures de Dona Sol adressées au roi comme « vous êtes un mauvais roi ». Il négocie et obtient de maintenir ce vers qui ne met pas

en cause la fonction royale en générale mais la façon donc cette fonction est exercée par une figure en particulier. Pourquoi la censure accepte certaines choses et pas d'autres ? Dans certains vers, c'est une offense à la fonction royale, à tous les rois ; dans d'autres, comme «vous êtes un mauvais roi », cela signifie que l'on peut être un bon roi. Dans l'imaginaire collectif du XIXè, il y a des bons rois (Saint Louis, François Ier) et des mauvais rois. Henri III n'était pas perçu comme un bon roi : la pièce de Dumas ne choque donc pas. En revanche représenter François I en mauvais roi dans *Le Roi s'amuse* est très subversif.

3. Le manuscrit du souffleur

Établi par un copiste, il porte la trace des modifications de Hugo pour la scène suite au travail avec les comédiens et aux recommandations de la censure. Ce « travail long et scrupuleux de Hugo dément l'idée du novice intransigeant » (Blewer) : Hugo a au contraire beaucoup écouté les conseils donnés par les acteurs. Le récit selon lequel Mlle Mars aurait fait sa difficile est un récit écrit par Dumas, vingt ans plus tard, par Dumas qui détestait Mlle Mars dans les années 1850 car elle faisait de l'ombre à ses nombreuses maîtresses.

Ce manuscrit est à la base de l'édition originale. C'est sur cette version qu'on se fondera quand il y aura des reprises. On y voit les modifications que Hugo a consenties sous les conseils des acteurs qui lui disent ce qui pourrait être sifflé. La censure espérait que la pièce allait chuter, et avait fait fuiter des vers mélangés à de faux vers pour que le public sache quand siffler. Donc quand Hugo retravaille son texte, c'est de façon préventive pour corriger presque tout ce qui pourrait pousser le public à siffler :

- **Il supprime des bons mots grotesques** (tirade de DRG avec portrait en grotesque, I, 3 ; « le bourreau la prendrait par les cheveux en main, tu n'en as pas assez (...) »).

- **Hugo fait des concessions aux convenances :**

- Il supprime le dialogue voyeuriste des courtisans qui observent la chambre nuptiale avec des allusions grivoises. Le vers « Car rien qu'en y touchant vous nous tachez nos femmes » est retiré.
- Ou encore ce vers où le « par derrière » peut prêter à ambiguïté comique :

Ou la lance à la main ! — Et quant à ces félons
Qui, le soir, et les yeux tournés vers leurs talons,
Ne fiant qu'à la nuit leurs manœuvres infâmes,
Par derrière aux maris volent l'honneur des femmes,

- **Il modifie des formules trop critiques à l'égard du pouvoir ;**

- Les grandes tirades lyriques sont supprimées, comme «Mont d'Aragon, Galice, Estramadour » car pas assez théâtrales : « Monts d'Aragon, Galice, Estramadoure !

Oh ! Je porte malheur à tout ce qui m'entoure !

J'ai pris vos meilleurs fils, pour mes droits, sans remords,
Je les ai fait combattre et voilà qu'ils sont morts !
C'était les plus vaillants de la vaillante Espagne.
Ils sont morts ! ils sont tous tombés dans la montagne,
Tous sur le dos couché, en braves, devant Dieu,
Et, si leurs yeux s'ouvraient, ils verraient le ciel bleu !
(Acte II, scène 2)

→ Hernani devient un héros plus simple, plus positif.

• **Certaines concessions sont faites aux acteurs :**

Sur le manuscrit du souffleur : il y a « Mon seigneur » et non pas « Mon lion superbe et généreux » ; suppression des yeux noirs (tout le monde savait que Mlle Mars qui devait jouer le rôle avait les yeux clairs).

Hugo coupe beaucoup, sauf le rêve d'une Europe supra nationale.

4. Les éditions qui suivent

En 1836, c'est l'édition Randuell, Hugo retourne à peu de choses près à son manuscrit primitif. En 1838, après des représentations, il y retourne car les reprises ont inspiré des changements : c'est l'édition de 1841, l'éd. Furne (celle de GF). L'édition Hetzel-Quentin, dite définitive d'après les manuscrits originaux, n'a pas été établie par VH, mais par Paul Meurisse. Il a fait un mélange entre le manuscrit original, celui du souffleur, l'éd. Randuell et l'édition Furne. Donc une édition qui a l'imprimatur du VH mais qui n'est pas la meilleure.

L'édition des élèves reproduit en principe Randuel ou Furne. Il vaudrait mieux éviter une édition qui reproduit Hetzel-Quentin. Dans ces trois éditions il y a huit vers d'écart, donc les élèves doivent avoir la même : car Hugo change des mots, supprime ou ajoute des vers (et dans une pièce aussi classique qu'*Hernani* quand on supprime un vers, il faut en supprimer quatre, en raison des rimes masculines et féminines, et de leur disposition).

Acte III

ACTE III, 6

« Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main, et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite. »

Décor des portraits : des portraits symboliques, des icônes et une portée dramatique de la scène qui va aussi être symbolique. Scène qui va du début de la présentation à la contemplation du portrait de Don Carlos par lui-même avec Hernani caché derrière.

Un des passages signalés par la censure comme un moment fétiche pour les siffleurs. La presse qui avait fuité avait signalé la scène comme extravagante :
 - en raison du côté ridicule de la cachette d'Hernani ;
 - car Mlle Mars n'ayant rien à dire en tant que Dona Sol, elle avait essayé de demander des vers pour avoir quelque chose à faire. Dumas le raconte en la ridiculisant, la présentant comme une gourde

L'auteur est debout à l'orchestre ; Mlle Mars debout à la rampe:

« Vous êtes là, monsieur Hugo ?
 - Oui, madame.
 Ah! bien!... Rendez-moi un service.
 Avec grand plaisir... Lequel ?
 Celui de me dire ce que je fais là, moi.
 - Où cela?
 Mais sur le théâtre, pendant que M. Michelot et M. Joanny causent ensemble.
 - Vous écoutez, madame.
 Ah! j'écoute... Je comprends ; seulement, je trouve que j'écoute un peu longtemps.
 - Vous savez que la scène était beaucoup plus longue, et que je l'ai déjà raccourcie d'une vingtaine de vers ?
 - Eh bien, mais ne pourriez-vous pas la raccourcir encore de vingt autres ?
 - Impossible, madame!
 - Ou, tout au moins, faire que j'y prenne part d'une façon quelconque ?
 - Mais vous y prenez part naturellement, par votre présence même. Il s'agit de l'homme que vous aimez; on débat sa vie ou sa mort; il me semble que la situation est assez forte pour que vous en attendiez impatiemment mais silencieusement la fin.
 - C'est égal, c'est long!...
 - Je ne trouve pas, madame.
 - Bon, n'en parlons plus... Mais certainement, le public se demandera: «Que fait donc Mlle Mars, la main sur sa poitrine ? Ce n'était pas la peine de lui donner un rôle pour la faire tenir debout, un voile sur les yeux, et sans parler, pendant toute une moitié d'acte !
 »

Hugo avait lui-même coupé une vingtaine de vers pour aider ce morceau de bravoure à passer la rampe : enjeu important car scène centrale, au centre de l'oeuvre est **un clou de mise en scène** (moment fort émotionnellement et visuellement). Le suspens est ici à son comble car le spectateur se demande avec Sol dont il partage la préoccupation si Don Ruy Gomez va livrer Hernani au roi. On est donc dans un moment d'acmé de l'émotion car la pitié et la terreur sont exercées par l'ironie dramatique (Don Carlos est le dindon de la farce), mais produites par un truc de machinerie (la porte cachée à ressort, typiquement un ressort de mélodrame). Si l'espace machiné du portrait cachette du clou est réussi, c'est parce que tous les yeux se concentrent sur un petit point de la scène, ce portrait, sur lequel s'enchevêtrent plusieurs symboles.

Le fameux hémistiche « j'en passe et des meilleures ! », qui est devenu un lieu commun, est inventé dans cette pièce. Sa célébrité tient sans doute aussi à la situation dans laquelle l'hémistiche est prononcé : ce moment où il passe du dernier ancêtre à lui, en en passant, c'est **un instant prégnant** (. C'est le moment qui, dans une œuvre d'art, est fixé mais qui raconte tout le passé, tout le présent et tout l'avenir du personnage.

Lessing, dans *Laocoon*, crée cette expression de « *fruchtbarer Augenblick* », d'instant fécond.

La machinerie du suspens : au service de l'ironie dramatique et de l'esthétique du clou. Le ressort du suspens : la sidération rythmée du regard du spectateur selon un mouvement de maîtrise progressif sur cette galerie de portraits (1) où il se focalise sur ses ancêtres (2), puis un des portraits (3) qui devient un enjeu dramatique. Ce mouvement relève de ce que l'on aurait appelé une « **entente de la scène** » et montre la compréhension par Hugo de ce qui marche sur le public. **On passe en effet du tableau stase à un tableau comble**, moment qui se situe à l'intérieur ou à la fin de l'acte, où un geste est accompli, où l'image s'arrête avant le geste soit accompli.

C'est une des formes du **sublime** que cette concentration des émotions dans une image muette, pour dire l'ineffable d'un sentiment qui nous dépasse⁴. Ici, on passe d'un décor qui ne signifie rien à l'émotion est à son comble : Don Ruy va-t-il livrer Hernani ? Le roi entendrait Hernani ? Celui-ci va-t-il sortir ?

Le tableau-stase est assez conventionnel :
- les signes extérieurs de noblesse : la didascalie initiale qui indique la lignée suivie par la position des personnages.

La galerie des portraits de la famille de Silva; grande salle, dont ces portraits, entourés de riches bordures, et surmontés de couronnes ducales et d'écussons dorés, font la décoration. Au fond une haute porte gothique. Entre chaque portrait une panoplie complète; toutes les armures des siècles différents. DOÑA SOL, blanche, et debout près d'une table; DON RUY GOMEZ DE SILVA, assis dans son grand fauteuil ducal en bois de chêne.

⁴ Autres exemples : i

Fin du *Roi s'amuse*. Triboulet qui veut se venger de François I a loué les services d'un tueur à gages, et Triboulet sait que F I se rend dans cette auberge parce que séjour du tueur. Triboulet place le tueur à gage à l'auberge lequel ne sait pas à quoi ressemble le souverain, a comme consigne de tuer le prochain voyageur, comme Blanche qui a été violée par le roi comme une sotte est toujours amoureuse de lui, elle veut le protéger, et se présente elle est tuée, pendant l'entracte a lieu le meurtre de Blanche avant à la fin de l'acte, on voit la cabane de S. , qui lève son poignard parce que Blanche est en train de frapper à la porte. Tableau comble : instant, qui comprend tout le présent, tout le passé et tout l'avenir de Blanche avec émotion à son comble

Hedda Gabler : Hedda retrouve son ancien amant qui est devenu écrivain. Hedda est jalouse, au lieu de le lui rendre son manuscrit le brûle : l'acte se termine par cet instant où on la voit jeter les pages du manuscrit dans l'âtre du foyer. C'est un tableau comble : muet avec l'émotion portée au sommet. c'est une forme du sublime que la concentration dans une image qui ne peut être commentée aucune parole ne peut être aussi forte que l'image.

Debout pour elle, assise pour lui : un gestus signifiant. Celui est assis est celui a le pouvoir, celui qui est assis obéit.
→ un décor spectaculaire mais signifiant qui situe le temps et le lieu.

Ce décor s'anime avec le coup de théâtre quand le roi envahit. Le vieillard cache son rival dans une pantomime qui répond au cri de Dona Sol « Il est perdu ! ».

DOÑA SOL. Il est perdu!
Don Ruy Gomez va à l'un des tableaux, qui est son propre portrait et le dernier à gauche; il presse un ressort, le portrait s'ouvre comme une porte, et laisse voir une cachette pratiquée dans le mur. Il se tourne vers Hernani.

On est dans la pantomime mélodramatique.
« Il entre dans la cachette. Don Ruy presse de nouveau le ressort, tout se referme, et le portrait revient à sa place. »
Rien n'a été dit du portrait, tout a été vu. Seul un adverbial déictique « Ici » renvoie au lieu par didascalie interne. Autour du non-voir s'élabore une dramaturgie du non-dit : le portrait a beau être revenu à sa place, l'œil du spectateur sera invisiblement attiré par la porte secrète même si on ne voit pas Hernani caché derrière, pour se demander si DR va l'ouvrir ou si H va en sortir. Metteur en scène, Hugo accélère et entretient le suspens par le mouvement : « j'en passe et des meilleures ».

À la scène suivante, il y a d'abord un dialogue avant que la scène des portraits ne commence véritablement, encore une fois par une pantomime solennelle.

Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main, et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite.

Donc l'oeil du spectateur est à présent dirigé côté cour alors que la cachette est côté jardin. Victor Hugo maîtrise, manipule le spectateur : travail à la fois d'auteur mais aussi de metteur en scène.

Puis le mouvement est brusquement accéléré par la formule « J'en passe et des meilleures ». Formule qui a un double sens du fait de la double énonciation (toute réplique est adressée par la personne qui la prononce à son interlocuteur et est adressée aussi par l'auteur au spectateur, avec des effets de sens qui peuvent être très différents). Dans le cadre de la fiction, cette réplique complète pour le roi la mise en valeur de la lignée des Silva par une ellipse mais aussi elle transforme pour le spectateur la lenteur (« on n'a pas fini s'il y a autant de portraits ! ») en accélération dramatique. Ce faisant il rapproche le roi de la cachette d'Hernani.

Arrive le tableau-comble, quand Ruy Gomez met son propre portrait sous le nez du roi dans un geste de provocation extrême. Instant attendu, extrême et qui ne dure que 4 vers précédés

d'une pantomime : « Il s'incline profondément devant le roi, lui prend la main et le mène devant le dernier portrait, celui qui sert de porte à la cachette où il a fait entrer Hernani. Doña Sol le suit des yeux avec anxiété.—Attente et silence dans l'assistance. »
Un clou de mise en scène avec l'espace machiné.

L'espace machiné : une invention du mélodrame. Antony présente un espace machiné, quand Adèle ne s'est pas encore donnée à Antony et où pour résister son attirance, elle fuit, descend à l'hôtel, mais Antony la rattrape et est dans la pièce à côté. Dumas décrit le décor et on voit les deux chambres contiguës et l'avant-scène c'est le balcon. On voit Antony passer dans la chambre d'Adèle, elle réfugiée dans un cabinet où elle s'exclame « Ah ! » qui peut être interprété soit par le viol, soit par le consentement. C'est un espace machiné.

Ici, il s'agit d'un espace machiné car on ne voit pas Hernani et le roi ne voit pas ce qu'il y a à voir. Le roi est le seul à ignorer où est caché le proscrit même s'il sait qu'il est caché. Tirade périlleuse par le mélange de tonalités. La tirade de Don Ruy a des tonalités cornéliennes, un registre tragique qui évoque *Le Cid* « cet autre cid » : hommage de Victor Hugo à Corneille. Mais la situation dans laquelle se trouve Don Carlos est comique : elle rappelle le gendarme de Guignol qui cherche qui il doit arrêter alors que le spectateur sait fort bien où il est et pourrait le désigner.

La situation provoque donc la complicité objective du spectateur avec DRG et Dona Sol. Elle fait paradigme avec d'autres moments où le roi est en contradiction avec son rang (l'armoire, « j'avais oublié cela »). Ici, le comique relève du procédé de la « lettre volée » d'Edgar Poe : le secret qu'on lui cache est sous ses yeux. Observons le mélange du comique et du tragique : une situation comique et un discours qui a la dignité tragique.

Comment faire avec les élèves pour l'épineuse question du sublime et du grotesque ? La solution est de passer par l'analyse dramaturgique : parle-t-on d'un personnage ? Avec quel emploi ? Est-ce que le lieu est un topos comique, tragique, mélodramatique ? Le discours relève de quelle rhétorique ? Donc passer par l'élément, l'ingrédient : on peut avoir un ingrédient de comédie avec un ingrédient de tragédie. Ici on a condensation de deux motifs : la cachette et le portrait. L'invention dramatique, c'est cette condensation de deux motifs aisément reconnaissables pour le public, lequel ne s'attend pas à ce qu'ils soit liés.

Motif de la cachette : créateur d'ironie dramatique (cf. *Britannicus* avec Néron caché qui observe Junie qui doit congédier Britannicus, ou Orgon caché sous la table, donc motif de comédie et de tragédie).

Motif du portrait : un motif de reconnaissance, d'un personnage qu'on n'avait pas identifié, un motif comique. Ici, les portraits sont originaux car il ne s'agit pas de reconnaître quelqu'un (on ne les connaît pas et on ne se préoccupe pas de ces ancêtres où s'ils ressemblent → Vitez dans sa mise en scène de 1985, et les décors de Yannis KOKKOS, ne figuraient pas les visages, mais des mains géantes qui symbolisaient la puissance politique des aïeux. Des portraits disposés en

diagonale, ces mains géantes faisaient paradigme avec la main géante articulée de Charlemagne qui sortait du tombeau et emportait Don Carlos pour le faire ressortir comme un homme neuf).

Des portraits symboliques :

- Symboliques de la dépendance complète de Don Ruy Gomes à l'égard de ses ancêtres. Un héroïsme noble, remarquable, des ancêtres à première vue. Mais au bout du compte, sont-ils si admirables ? Il s'agit pour lui de se mesurer à eux, et ce qu'il peut faire, c'est protéger son hôte : c'est sublime, il suit les lois de l'honneur aristocratique. Mais au bout du compte, en enfermant H dans cette cachette, DRG précipite l'ensemble des personnages vers la mort car H n'entend rien et ne voit rien.
- Cet épisode est celui d'un pacte faustien entre H et DRG : cette cachette qui devait le protéger l'a perdu. Car de même que Carlos n'a pas entendu dans l'armoire dans l'acte I, H n'a rien vu ni entendu → quel contraste avec le comique de l'armoire de l'acte I ! Le ressort, matériel et dramatique, fait balancer toute la pièce vers le drame. Profondeur de la cachette, à la fois matérielle et symbolique.
- Symbolique est aussi le fait de masquer le rival derrière son propre portrait ; symbolique du héros qui ne maîtrise pas son destin, comme « Agent aveugle et sourd de mystères funestes ». S'il a l'intuition de savoir où il va, c'est à sa perte. La valeur iconique du portrait est nulle : peu importe qu'il ressemble aux aïeux. DRG doit-il même ressembler à son propre portrait ? Une fois admise la convention qui veut que DR soit le modèle de son portrait, risque de ridicule sur scène de l'effet de miroir. H apparaît comme un double de DRG : s'il est derrière le portrait, il devient une sorte de DRG lui-même : ces deux personnages sont donc des doubles l'un de l'autre, ils partagent la même idéologie féodale. A l'inverse, en renonçant à la haine ancestrale et la rivalité, Don Carlos adopte une autre idéologie : il se tourne vers l'avenir, là où Hernani est celui qui se réfugie derrière le portrait. Sa figure, comme celle des autres empereurs chez Hugo (Charlemagne, Napoléon), est l'homme d'avenir, alors que Hernani est l'avatar de DRG, une sorte de vieillard jeune. Réécriture du geste de Don Diègue à Rodrigue, mais aussi réécriture du pacte faustien (s'acheter une jeunesse, mais l'inverse ici car Hernani a une nouvelle chance, mais pour devenir la marionnette de DRG, il renonce à son libre-arbitre).

La proximité entre H et DRG est toute entière dans cette scène. Sous le portrait se cache Hernani vivant. C'est le visage qu'Hernani revêt, tel un masque en s'engouffrant dans la cachette. Donc la cachette est une machine de scène, mais une machine infernale, un matrice régressive, un ventre du père qui est antichambre du tombeau.

En activant ce ressort, Hugo donne à voir la fidélité aux ancêtres qui est mortifère. La fidélité de DRG à ses ancêtres est-elle si sublime que ça ?

La bataille

La censure de *Marion Delorme* explique la bataille d'*Hernani*. *Marion Delorme* n'a pas été jouée, censure causée par la peinture de l'ancêtre du roi régnant, Louis XIII, présenté comme un roi faible :

- il préfère la chasse à l'exercice du pouvoir ;
- il est manipulé par son bouffon ;
- influencé par les pleurs de la courtisane ;
- il est plus faible que son ministre puisque la grâce est abolie.

VH se remet au travail et la pièce est reçue avec acclamations au Français.

Hernani se passe en Espagne, donc il ne peut y avoir l'usage des « applications ». Il est d'usage à l'époque que le spectateur parle à voix haute, commente, interpelle. L'usage était de faire des rapprochements avec l'actualité : comparer un ministre avec un ministre de l'époque. Ce sont les **applications**. Elles peuvent être volontaires de la part de l'auteur. On peut imaginer Charles Quint comme une application de Napoléon (vision européenne à travers l'impérialisme de l'Empire).

Une pièce, *La Chaste Suzanne*, qui causa un tollé (une petite pièce en chanson sur des airs connus) qui reprend Suzanne et les vieillards, épisode de la Bible. Dans ce vaudeville intervient un jeune homme qui a assisté à la tentative de viol de Suzanne et qui témoigne pendant le procès : « Vous avez été ses accusateurs, vous ne sauriez être ses juges ». Tollé dans la salle car la salle comprend que c'est une référence au procès de Louis XVI, demandé par la Chambre et jugé par la Chambre. Les auteurs du vaudeville ont failli être guillotins car ils dénonçaient le caractère inique du procès du roi Louis XVI.

Ici, pas de risque des applications. Mais Brifaut, le censeur qui avait interdit *Marion Delorme*, écrit un rapport de censure indiquant que c'est selon lui maintenant au public de faire tomber la pièce tant elle est contraire aux critères du goût. **Possibilité d'étudier ce rapport de censure car ce qu'il dit est vrai** : la question est peut-on suivre son jugement ?

- « Elle m'a, écrit Brifaut, semblé être un tissu d'extravagances (...) Cette pièce abonde en inconvenances. Le roi s'exprime comme un bandit ; le bandit traite le roi comme un brigand. »
- De plus Dona Sol est une femme libre « dévergondée, sans dignité, sans pudeur » (Brifaut) qui choisit, qui reçoit Hernani chez elle depuis des mois. Doña Sol est une femme libre qui choisit l'homme en fonction des possibilités qui lui sont offertes et qui mènera son amour jusqu'au bout. La virginité de Dona Sol n'est pas un enjeu : c'est voulu par Hugo (il laisse à penser qu'elle n'est pas vierge au I, et le contraire au V quand elle hésite → pour Hugo, la virginité des femmes n'est pas un enjeu).

Le rapport de censure conclut « Il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain. »

L'autre risque est qu'on importe une scène de mélodrame dans une pièce jouée à la Comédie française avec de hautes ambitions. Le Français n'est pas une scène de mélodrame. Or, une esthétique des boulevards est transportée dans une esthétique littéraire, sur une scène littéraire. Les pièces, au Français, étaient proposées par le commissaire royal et acceptées ou pas par les comédiens à l'applaudimètre qui appréciaient la qualité littéraire, mais aussi les potentialités scéniques des œuvres. Les répétitions commencent après les changements négociés.

Comment une pièce était-elle choisie à la Comédie française ?

Le choix se faisait sous l'action combinée de l'administrateur général, le baron Taylor, et l'action du comité de lecture : il est composé des comédiens réunis, de la troupe. Dans la salle du comité, on peut voir un grand tableau du comité de lecture avec Mlle Mars. Les pièces sont proposées par le commissaire royal, mais acceptées ou pas par les comédiens, à l'applaudimètre. Ils applaudissent la qualité littéraire de la pièce et aussi les potentialités dramatiques des œuvres. Ce sont les quatre plus grands comédiens du Français qui acceptent et reçoivent les rôles. Les emplois (la jeune première, le valet...) sont enseignés par un chef d'emploi qui avait la prérogative du choix des rôles dans cet emploi. Si les quatre acteurs sont les plus grands, cela signifie qu'ils les ont acceptés : ils n'étaient pas rétifs. Les acteurs ont une grande différence d'âge avec leurs rôles : Mlle Mars a cinquante ans quand elle joue Dona Sol. Elle est encore très jolie, très fraîche, que l'année précédente, elle avait joué les rôles de jeunes premières dans les drames romantiques. Ajoutons à cela qu'en l'absence d'électricité sur scène, l'âge se voyait moins qu'il ne se verrait aujourd'hui. Seul l'interprète de DRG a l'âge de son rôle. Dans son journal, il notait les réactions du public en trois quatre lignes, ce qui permet de suivre la bataille, représentation après représentation.

Hugo assiste aux répétitions et répond aux interrogations des artistes. Par exemple la présence de personnages importants présents sur scène, mais muets, comme les questions de Mlle Mars pour sa scène muette. Cela témoigne de la nouveauté esthétique de la dramaturgie hugolienne, mais aussi l'attention de Hugo à la scène, au travail des comédiens.

Hugo suivait les répétitions jusqu'à faire des croquis de la position des acteurs dans les marges.

Le manuscrit du souffleur dit « Vous êtes mon seigneur superbe et généreux » mais Dumas raconte que Mlle Mars raconte que le soir de la première, elle a prononcé « mon lion » (à l'époque, un lion : un jeune dandy). Donc on ne sait pas exactement ce qu'il s'est passé : est-ce bien à l'escalier/Dérobé » qu'il y a eu des chahuts ?

Hugo prend ensuite un exemplaire et note où il y a eu des rires, des sifflets. Mais peut-être que le soir de la première le public a ri à un autre endroit. Hugo ne note pas que les éléments négatifs ; il note aussi les potentialités, comme « tirade lyrique » qui souligne que l'acteur doit être au sommet de sa forme pour faire passer la rampe.

Dans cette atmosphère de travail, les comédiens doivent résister aux pressions des auteurs néoclassiques qui voudraient être joués eux aussi car leurs droits d'auteurs dépendent de leur engagement. Donc ils ont aussi un intérêt pécunier à faire tomber les romantiques et font pression sur les acteurs. Atmosphère pénible.

Hugo apprend que les fuites ont lieu (reconnues par Brifaut), et avec des faux vers grotesques qui viennent discréditer l'ouvrage. Des extraits parodiés ont même été représentés dans *La Revue de Paris* du 24 décembre 1829. Hugo doit donc préparer une contre-attaque et refuse, prévenu par le baron Taylor, la claque du Français qui pouvait être achetée par les auteurs comme Scribe et Delavigne. Elle pouvait en effet accepter l'argent d'un auteur mais céder au plus offrant, donc elle pouvait accepter de l'argent de l'auteur et de ses adversaires! Hugo refuse ce risque. Il organise avec des billets marqué *Hierro* une camaraderie romantique avec des chefs d'escouade comme Nerval ou Gautier.

Gautier dans ses récits rétrospectifs reprend la métaphore militaire. « Dans l'armée romantique comme dans l'armée italienne, tout le monde était jeune », avec rapprochement entre Bonaparte et les romantiques. Pour les romantiques, le génie de demain, c'est l'artiste ; il est plus haut que le grand homme politique, chef de guerre. L'ambition des romantiques c'est que le nouveau grand homme politique soit un intellectuel (cf. Lamartine). Le rapprochement entre Bonaparte et Hugo a du sens : il est temps pour les romantiques que les intellectuels prennent la place des hommes d'arme. De la bataille, ce qu'il faut retenir, c'est la confiance de ces jeunes gens dans leur confiance en leur capacité à changer le monde. C'est une opposition entre la jeunesse et un monde sclérosé, celui de la Restauration, où certains principes de l'Ancien Régime étaient revenus. Ce qui fait plaisir à Hugo c'est que la soirée consacrée à des collègues est une soirée qui réussit pleinement. La bataille dure les 56 représentations, mais elle est gagnée à la première, après les amis ne viennent pas toujours, à part Gautier. C'est donc un choc esthétique qui entérine un changement de goût commencé par le drame bourgeois : c'est le mélange des genres et d'une esthétique shakespearienne, baroque, libérée des règles, non pas seulement des unités de lieu et de temps mais aussi de la bienséance et de la vraisemblance et donc s'autorisant à représenter la violence historique qui arrive sur la scène du Français.

L'héroïsme dans *Hernani* et la scène 2 de l'acte IV

Hernani est-il un héros ? Y a-t-il un héros dans *Hernani* ?

Dans le théâtre antique ou classique, le héros est soit un grand de ce monde (dans la tragédie), soit un amant victorieux (dans la comédie). Au contraire, le héros du drame romantique se situe dans les marges du pouvoir et échoue *in extremis* dans sa quête amoureuse.

Anne Ubersfeld a modélisé cet échec constitutif du héros romantique dans *Le Roi et le Bouffon* où elle montre qu'il y a un espace du pouvoir (espace A) où il est impossible de rentrer si on n'y était pas dès le départ ou si on en est sorti. C'est le cas d'Hernani, banni, proscrit, qui ne rentre pas dans cet espace, mais reste dans les marges (espace B). Or, pour Hernani, ce retour ne lui est pas interdit par le pouvoir politique lui-même, c'est Hernani lui-même au dénouement termine sa quête. La plupart des drames romantiques se terminent de manière pessimiste par la mort du héros que rien ne rachète. Dans le théâtre classique, le dénouement providentiel permet de s'épouser (comédie), le dénouement dialectique dans la tragi-comédie qui permet la

fin heureuse ; dans la tragédie, la mort a un sens moral, une sorte de positivité (la mort de Phèdre, Oenone et Thérémène est le prix à payer pour la réconciliation avec la famille d'Aricie). Même chose pour *Roméo et Juliette*⁵ dont *Hernani* est une soirée de réécriture. Dans H, on a des motifs de R&J, mais le suicide final ne profite à personne, alors que celui de R&J profite à la cité.

Cela fait des personnages qui n'ont pas un destin satisfaisant, ce qui fait que les quêtes des héros romantiques ne sont pas des exemples et peut rendre l'identification compliquée.

⁵ *Roméo et Juliette* : On peut rapidement penser que c'est une histoire d'amour archétypale, en fait pas du tout. pièce politique et anthropologique Une d'histoire d'amour raconte son histoire d'amour, sa naissance, sa démarcation, ses obstacles et son accomplissement dans RJ il y a déjà amour, dès le premier regard, n'on pas pas se séduire.

<p>Hernani Héros principal et éponyme¹.</p>	<p>Un emploi de jeune premier et rien d'autre : l'amant de de Dona Sol, donc un jeune premier comique.</p> <p>Possède le je-ne-sais-quoi et l'ascendant naturel (catégories de Gracian), ce qui mène au « lion ».</p> <p>Il possède aussi la vaillance : il sauve Dona Sol du rapt, il défie le roi.</p> <p>Sens de l'honneur à en mourir. La naissance illustre : hugo a retravaillé sa pièce pour créer le suspens sur la naissance de H et dans sa vraie quête authentique, recouvrer ses titres.</p>	<p>Une lutte qui n'est guère héroïque</p> <ul style="list-style-type: none"> - Il ne fait donc pas preuve du désintéressement, qualité du justicier (autre personnage du mélodrame), lui est intéressé. - Ne possède pas non plus les qualités de guerrier, c'est plus un guérillero qu'un chef militaire. - Pas de ténacité dans sa quête : quand on lui rend ses titres, il laisse tomber les montagnards. - Il est dépassé de cent coudées par Charles qu'anime la première vertu signalée par Gracian, se rendre impénétrable. Hernani parle trop. Se laisse aller à l'épanchement. Il lui manque de savoir faire mystère de ses passions. Son amour bien connu du roi est son point faible. La vengeance qu'il cherche à assouvir n'est pas une force qu'il dirige, mais une force qu'il subit en agent funèbre. - Fondamentalement, il lui manque la force créatrice et politique des grands héros. - Son action n'influe pas sur le destin collectif.
--	--	--

Balthazar Gracian, auteur espagnol du XVII^e, a écrit sur les héros et surtout les grands hommes politiques. Un livre dont les catégories s'appliquent au théâtre de Corneille dont il est le contemporain et parce que Hugo est très inspiré par Corneille les catégories de Gracian aident à penser Hugo et comprendre comment l'héroïsme est ventilé sur les quatre héros.

¹ Le sous-titre aurait pu être « La jeunesse de Charles Quint »

<p>Don Carlos, qui réunit des qualités de héros plus nombreuses qu'Hernani, ce qui peut surprendre. Opposant, puis adjuvant de la quête d'H.</p> <p>Il recherche le pouvoir : la libido cède le pas à la politique, une sorte de sublimation des pulsions sexuelles.</p>	<p>Clairvoyance politique supérieure.</p> <p>Il connaît l'art de la dissimulation qui lui permet de tromper DRG au premier acte,</p> <p>Intelligence vive et brillante (sa vision du « peuple Océan »).</p> <p>Il agit avec célérité ; capable de clémence (<i>Hernani</i> réécrit la clémence de Cromwell qui elle-même réécrit la clémence d'Auguste dans <i>Cinna</i>).</p> <p>Il connaît le caractère de sa fortune (comment et pourquoi il est là, la tirade). C'est cette conscience de sa légitimité populaire et non pas divine qui fait de lui un grand homme, bien plus que sa naissance royale. L'héroïsme vient à DC par son élection, qui le métamorphose et lui donne une légitimité de souverain (Franck Laurent)</p> <p>L'héroïsme vient à DC. Il pardonne une injuste haine et rend le bien pour le mal. C'est ce que fait DC il pardonne aux conjurés. Son premier acte politique : la clémence exercée par le roi, la clémence ne relève pas d'un seul élan du coeur mais d'un calcul politique. Ce qui est une qualité , la douzième selon Gracian: le bon calcul politique au bon moment. Elle permet à DC de se concilier l'affection de tout le monde. La haine de Hernani cède : <i>Je ne hais plus Ma haine s'en va. Les parodistes se sont emparés de cette disparition de la haine d'Hernani en disant que c'était invraisemblable.</i></p> <p>Pour le spectateur, Charles Quint est un personnage historique, donc aussi auréolé d'une qualité : savoir se retirer avant que la fortune ne se retire, ce qu'il a fait.</p>
--	--

2 La clémence d'Auguste était déjà un exemplum, l'intertexte est manifeste.

Le rôle de DC est plus recherché ; le rôle d'Hernani est risqué. C'est normal, c'est un crétin. Dans la mise en scène de Vitez, Hernani jouait immobile, baissant la tête, tiré par Dona Sol, là où Charles Quint disait sa tirade au milieu d'un plateau luisant éclairé par de petites étoiles de fibres optique, on aurait dit qu'il était au milieu du ciel, « rêvant », ce qui est une didascalie prise au pied de la lettre par Vitez.

On pourrait donc préférer Charles Quint comme héros à Hernani, comme envisagé dans un des premiers titres de la pièce. Mais en évinçant Charles Quint du dernier acte, Hugo empêche son devenir héroïque, son destin s'arrête, car il ne veut pas faire l'hagiographie de Charles

Quint/Napoléon. La fin heureuse de l'acte IV ne saurait rassurer, car l'histoire continue avec la fin pessimiste de l'acte V.

L'acte V : la survivance mortifère de la fidélité au lignage

La fin dit la survivance mortifère des mentalités anciennes. Par plus d'un trait, DRG a une stature héroïque : la capacité à sublimer le désir sexuel dans la quête politique, la survivance des valeurs aristocratiques... Mais il est héroïque par procuration, par imitation de ses ancêtres, il est la figure sublime et grotesque d'un héros obsolète et composite. L'honneur castillan dont il se revendique finit par se confondre avec la passion de la violence.

Doña Sol : Son nom : soleil ou solitude. Elle a toutes les isotopies de la lumière et du feu. Elle n'est guère mélancolique ; elle se caractérise par une ardeur positive remarquable pour une héroïne romantique. Elle est capable de sacrifice, un geste sacrificiel. Elle est courageuse comme un héros masculin. La beauté du personnage tient à sa noblesse d'âme à la réciprocité d'amour. Mais son originalité tient à deux détails :

- elle prend l'initiative de leur mort commune comme une punition pour H, elle lui montre les conséquences de son acte, de sa fidélité absurde au serment. Ils meurent en chiasme : « Elle boit, il boit, il meurt, elle meurt », donc elle est plus résistante que lui et elle a pris l'initiative. Elle a le dernier mot sur H.

- cette initiative vient après une autre tentative positive, mais qui a échoué. Dona Sol tente de dissuader H d'être fidèle à son serment. On peut la comprendre comme le cri désespéré d'une femme qui voit son mari lui échapper, mais aussi comme l'attitude d'une femme qui ne s'encombre pas du lourd et vétuste honneur aristocratique.

« Vous n'êtes pas à lui, mais à moi. Que m'importe

Tous vos autres serments! »

« Non, non, rien ne te lie! » (V, scène 6)

On peut prendre cette réplique là au sérieux: peut-être que l'honneur aristocratique compris par DRG et Hernani est à revoir, peut-être était-ce à Hernani de refuser son serment mortifère. Il a juré... Certes, mais pourquoi il le fait ? Il a raison de faire son serment cela lui permet de se sauver et de sauver DS mais au moment où DRG lui demande de se tuer, pourquoi il se tue ? Crime attentat folie. Même situation que *la Nuit du chasseur* de Charles Laughton

L'actant destinataire est vide. Personne ne profite de l'histoire.

Hernani est un enfant, il est le fils de son père, parce qu'il estime devoir venger son père, parce qu'il endosse le problème de son père, il passe un serment mortifère qui les tue, lui et Sol. Peut-être donc que Dona Sol a raison quand elle dit que ce serment ne vaut rien.

La figure de Victor Hugo scandaleux au théâtre

L'œuvre elle-même a constitué un événement important par les questions qu'elle nous pose dans la chronologie, la périodisation, la conquête d'un bastion, la Comédie française. Mais si l'on examine la carrière de Hugo on s'aperçoit qu'elle a connu d'autres scandales plus retentissants.

1) On pourrait même en amont trouver des pièces qui choquèrent plus.

Connu pendant le Directoire et notamment sous l'Empire pour ses succès de scandale et pour sa posture rebelle qui en fait une victime privilégiée de la censure, Népomucène Louis Lemercier fait représenter le 7 mars 1809 à l'Odéon son *Christophe Colomb*, pièce qu'il définit comme une comédie « shakespearienne ». Sans renoncer à l'alexandrin, qu'il plie et défigure, Lemercier crée un ouvrage dont l'action se déplace d'Espagne en Amérique et requiert l'installation d'un bateau sur la scène. Après les désordres qui font suite aux spectacles - « le sang coulait dans le parterre de l'Odéon », lit-on dans un témoignage tardif - se crée autour de la pièce de Lemercier une légende qui dure au moins jusqu'aux années 1830. Elle provoqua un tel scandale qu'il y eut un mort. *Hernani* ne tua personne.

En 1827, l'année de la préface *Cromwell*, il y a eu une pièce de Félix Pyat où triomphent Frédéric Lemaître et Marie Dorval. Le héros et le traître se confondent déjà.

2) En aval de cette périodisation, on trouverait bien des œuvres ou des événements polémiques :

- La création du Théâtre historique en 1847 par Dumas qui l'ouvre avec *la Reine Margot* fait date parce que spectacle durait 9h.
- La même année, le mélodrame social, *le Chiffonnier de Paris* de Félix PYAT où Frédéric Lemaître, magnifique, sortait de sa hotte de chiffonnier la couronne de Louis Philippe lors d'une reprise de sa pièce. Cela avait fait scandale
- En janvier 1891, une pièce de Victorien Sardou, *Thermidor*, représentée à la Comédie Française, est frappée d'interdiction (la censure des théâtres ne sera abolie qu'en 1907). Pour les radicaux, qui dominent dans le gouvernement Freycinet, Sardou n'y défend Danton que pour mieux attaquer la Convention et l'ensemble de la Révolution française.
- 1894. *Lorenzaccio* avec Sarah B qui joue le rôle phare
- 1897 *Cyrano de B* : chef d'œuvre dans l'histoire longue de ce genre

3) A l'intérieur de la période, d'autres pièces ont eu plus de retentissement qu'*Hernani*:

- *Antony* de Dumas.
- *Lacenaire* de Dumas où l'on voit le criminel recevoir la bonne société littéraire dans la cellule. On a reproché à Dumas d'avoir encouragé les crimes de Lacenaire
- *La Tour de Nesle* a provoqué en raison de ses scènes renouvelées d'orgies, d'inceste (Les scènes peintes dans *Madame Bovary* y font allusion)

Qu'est-ce qui fait scandale ? Hugo n'a pas inventé l'anti-providentialisme ni le mélange des genres.

- S'il a fait scandale, c'est qu'il conçoit sa liberté de création de manière radicale qui dépasse les images institutionnelles. Il joue avec le feu en poussant la censure dans ses retranchements.

Quand le verdict de la censure lui est défavorable, il le constate et fait publicité de sa contestation.

- Là où d'autres donneraient à chaque théâtre des répertoires adaptés, il a déverrouillé les repères génériques : il crée des tragédies aux intrigues mélodramatiques. Il rapproche la Comédie française et le théâtre des Boulevards.
- Au lieu de négocier, par plaisir de perdre son procès, il traîne ses adversaires en justice pour faire avancer plus tard la législation.
- Là où d'autres se concilieraient la bienveillance des journaux, il reste incorruptible au risque de subir une campagne de presse.

Six grands scandales jalonnent la carrière de Victor Hugo :

1- Le scandale au carré : Après la censure de *Marion Delorme*, Hugo écrit lettre ouverte pour se plaindre de la censure et pour dire publiquement qu'on a essayé de l'acheter. On lui a proposé de doubler sa pension royale. Il proteste ouvertement contre cette tentative de concussion.

2- Le scandale auto-réalisateur d'*Hernani*. Annoncé et réalisé par une campagne de presse. C'est la presse qui a créé l'événement en l'annonçant.

3- Scandale créé par l'interdiction du *Roi s'amuse* en 1832. La judiciarisation de l'affaire lui donne l'occasion de protester contre le rétablissement de la censure. « Aujourd'hui on me fait prendre ma liberté d'écrivain par un censeur, demain on me bannira du pays », déclare-t-il de façon visionnaire.

À notre avis, le gouvernement abuse de cette disposition au repos et de cette crainte des révolutions nouvelles. Il en est venu à tyranniser petitement. Il a tort pour lui et pour nous. S'il croit qu'il y a maintenant indifférence dans les esprits pour les idées de liberté, il se trompe ; il n'y a que lassitude. Il lui sera demandé sévèrement compte un jour de tous les actes illégaux que nous voyons s'accumuler depuis quelque temps. Que de chemin il nous a fait faire ! Il y a deux ans on pouvait craindre pour l'ordre, on en est maintenant à trembler pour la liberté. Des questions de libre pensée, d'intelligence et d'art, sont tranchées impérialement par les vizirs du roi des barricades. (*Le Roi s'amuse*, Préface)

Hugo sait qu'il va perdre son procès. Utilise le procès comme tribune. Redouble la plaidoirie de son avocat par la sienne.

4- La cabale. La prétendue chute des *Burgraves* est précédée d'une cabale parce que l'actrice qui devait jouer la sorcière, Mlle Maxime, avait été débarquée de son rôle par Hugo si bien qu'elle ne toucherait pas les feux : elle a monté avec ses amies une cabale contre la pièce. C'est cette cabale qui a fait du bruit.

5- La revendication corporatiste. Combat pour les droits d'auteur pendant l'exil. Hugo n'est pas joué, non qu'il soit censuré mais les directeurs de théâtre s'autocensurent. C'est pourquoi les spectateurs se ruent aux adaptations de Hugo à l'opéra *Lucrèce Borgia*, *Rigoletto*. Hugo exige des droits d'auteur d'un théâtre lyrique qui l'adapte à grand profit mais qui ne le paie pas.

6- Le scandale par provocation. En 1664, pendant son exil, la société Shakespeare fait une fête pour ce tricentenaire un grand banquet d'écrivains doit être présidé par VH ou plutôt par le

fauteuil vide de VH : c'est un geste politique. Du reste la manifestation est interdite à cause de cette mise en cause politique. L'interdiction fait scandale. Baudelaire se moque du scandale dans le *Figaro*.

On a présenté Hugo comme un grand destructeur de la culture française. Toutes les fois où il a cherché scandale, c'est pour la liberté d'expression, pour le respect des droits d'auteur, et pour le refus de récupération des auteurs par le pouvoir. Il savait ses causes perdues. C'était une lutte politique et sociale dépassant ses intérêts propres. On cite encore, comme en 2003, les protestations, plaidoiries, lettres ouvertes auxquels ces scandales ont en leur temps donné lieu.

Pourquoi retient on *Hernani* comme un événement ?

- Une date marquante, visible.
- L'opinion a été tenue en haleine.
- Emblématique du romantisme même si elle n'en est pas le début. *Hernani* révèle une évolution de la situation antérieure dont on n'avait pas pris la mesure, c'est ce « 14 juillet du goût » : les éléments mélodramatiques se jouent désormais à la Comédie française, sur la grande scène. Rien ne sera plus jamais comme avant l'événement. La tragédie perd sa supériorité. L'événement s'est ensuite transformé en légende.

Hernani est un chef d'œuvre sublime profond, virtuose, où les scènes spectaculaires ont un sens symbolique, où les personnages sont complexes et où il n'y a pas de héros caractérisé.

Une oeuvre qui invite au questionnement personnel:

Quels sont les choix moraux des personnages ? Quelles sont les motivations personnelles des chefs de bande ? Qu'est-ce qu'un grand homme ? D'où un homme puissant tire-t-il sa légitimité ? Dans quel cas d'emprise ne faut-il pas suivre ses serments ? Quelle est la marge de manœuvre d'une femme pour affirmer sa liberté dans un monde où ce sont les hommes qui font la loi ? Jusqu'où faut-il suivre l'histoire de ses aïeux ?