

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

LYCÉE

TEXTE INTÉGRAL AVEC DOSSIER

HERNANI

Hugo

Nouveaux
programmes

+ Cahier photos



Hernani

*Cette édition est dédiée à Isabelle Périer,
qui aimait relire Hernani chaque année.*

ÉTONNANTS • CLASSIQUES

HUGO

Hernani

*Présentation, chronologie, notes, cahier photos et dossier par
Fabien CLAVEL et Romain EGRET,
professeurs de lettres*

Flammarion

De Hugo
dans la collection « Étonnants Classiques »

Claude Gueux

Écoutez le rêveur

Le Dernier Jour d'un condamné

Les Misérables

L'Intervention suivi de La Grand'Mère

Notre-Dame de Paris

Quatrevingt-treize

Le roi s'amuse

Ruy Blas

© Éditions Flammarion, 2018 et 2024.

ISBN : 978-2-0804-5962-6

ISSN : 1269-8822

SOMMAIRE

■ Présentation	9
Victor Hugo : une œuvre-océan	9
Le drame romantique	15
L'Histoire entre en scène	24
Le héros romantique	29
■ Chronologie	35

Hernani

Préface	51
Acte I	59
Acte II	95
Acte III	121
Acte IV	169
Acte V	211
■ Petit glossaire du théâtre	247

■ Dossier	249
Avez-vous bien lu?	250
Microlectures	251
Quel scandale!	255
« Le goût en France attend son 14 juillet »	257
Le héros romantique	260
Décors et dissimulations	267
Représenter l'Histoire au théâtre	272
Un livre, un film	282
Sujets de baccalauréat	285

Victor Hugo : une œuvre-océan

Une gloire précoce : « Je veux être Chateaubriand¹ ou rien » (1802-1830)

Victor Hugo naît en 1802 à Besançon. Ses parents s'entendent mal ; sa mère, Sophie Trébuchet (1772-1821), est monarchiste tandis que son père, Léopold Hugo (1773-1828), est républicain puis bonapartiste. Très vite, les parents vivent séparément : la carrière militaire de Léopold l'envoie à Marseille, en Italie puis en Espagne où se déroulent les guerres napoléoniennes. Sophie, quant à elle, s'installe à Paris avec ses trois enfants, Victor et ses deux frères aînés.

L'enfance de Victor Hugo est marquée par plusieurs séjours en Espagne pour rendre visite à son père. En 1811, au cours d'un voyage de trois mois, il passe par un village basque espagnol où il aperçoit des cadavres de pendus ; le village se nomme Ernani².

1. *François René de Chateaubriand* (1768-1848) : écrivain et homme politique français, précurseur du romantisme en France (voir « Le drame romantique », p. 15). Hugo aurait affirmé avoir écrit cette phrase dans son journal intime à quatorze ans, en 1816.

2. Victor Hugo reprendra donc ce nom en y ajoutant un « H », sans doute pour rappeler l'initiale de son propre nom.

Son père affronte des insurgés qui s'opposent aux armées napoléoniennes : en Italie, il combat notamment le brigand Fra Diavolo ; en Espagne, il lutte contre le général Díez, dit « *el Empecinado* » (« le Têtu »), qui pratiquait une technique de guérilla. Tous ces éléments, qu'on retrouvera plus tard dans ses pièces, ont sans doute marqué l'esprit du jeune Victor.

En 1815, il est placé en pension à Paris avec son frère Eugène. Il écrit des poèmes, des tragédies¹, un mélodrame² et un roman³. Avec son frère Abel, il fonde le journal *Le Conservateur littéraire* (1819-1821) et est sacré deux fois aux Jeux floraux de Toulouse, un concours de poésie. Grâce à son *Ode sur la mort du duc de Berry*, il reçoit une gratification de Louis XVIII, qui a accédé au pouvoir en 1815 après la chute de Napoléon I^{er}. Plus tard, le même souverain lui octroie une pension annuelle de mille francs.

Hugo peut donc espérer vivre de sa plume. En 1822, il épouse son amie d'enfance Adèle Foucher (1803-1868). On retrouve dans les vers lyriques d'*Hernani* une transposition des lettres d'amour qu'il lui écrivait avant leur mariage. Entre 1823 et 1830 naissent leurs cinq enfants : Léopold, qui meurt à l'âge de trois mois, Léopoldine, Charles, François-Victor et Adèle. Désormais père de famille, Hugo poursuit une carrière de poète (*Odes et Ballades*, 1828 ; *Les Orientales*, 1829), de romancier (*Han d'Islande*, 1823 ; *Le Dernier Jour d'un condamné*, 1829) et de dramaturge (*Amy Robsart*, 1822 ; *Cromwell*, 1827). Il devient le chef de file du Cénacle, un groupe de jeunes écrivains romantiques parmi lesquels Musset, Sainte-Beuve, Mérimée, Vigny, Dumas et Balzac.

1. *Irtamène* (1816) et *Athélie ou les Scandinaves* (inachevée).

2. *Inez de Castro* (1818). Voir le « Petit glossaire du théâtre », p. 248.

3. *Bug-Jargal* (1826, version remaniée).

Alors qu'il n'a pas encore trente ans, Victor Hugo est déjà un auteur célèbre. Il est honoré (il reçoit la Légion d'honneur dès 1825) autant que décrié (son drame *Marion de Lorme ou Un duel sous Richelieu* est interdit par la censure en 1829). C'est cette même année, entre le 29 août et le 25 septembre 1829, qu'il rédige *Hernani*.

Splendeurs et misères : « Je suis de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère¹ » (1830-1851)

La pièce est jouée à la Comédie-Française à partir du 25 février 1830 dans une ambiance houleuse². En butte à des problèmes de santé (il perd brièvement la vue) et financiers, Hugo se voit même menacé de mort³ et essuie un tir de balle chez lui⁴ ! Néanmoins, la pièce est un triomphe et un éditeur achète son manuscrit. Ultime consécration, son héros de jeunesse, Chateaubriand, lui écrit : « J'ai vu, Monsieur, la première représentation d'*Hernani*. Vous connaissez mon admiration pour vous [...]. Je m'en vais, Monsieur, et vous venez⁵. »

Hugo poursuit donc sa carrière au théâtre, alternant les succès (tels que *Lucrèce Borgia* en 1833 et *Ruy Blas* en 1838) et

1. Phrase prononcée lors d'un discours à l'Assemblée nationale législative, le 9 juillet 1849 (www.assemblee-nationale.fr).

2. Voir « La bataille d'*Hernani* », p. 22.

3. On cite le billet suivant : « Si tu ne retires pas ta sale pièce dans les vingt-quatre heures, nous te ferons passer le goût du pain » (Victor Hugo, *Théâtre complet*, t. I, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 1765).

4. Anecdote rapportée notamment par Alain Decaux dans sa biographie de Victor Hugo (*Victor Hugo*, II, chap. 3 : *Hernani*, Perrin, 1984) : l'auteur travaillait chez lui quand, à deux heures du matin, une balle a brisé sa vitre, passant à quelques centimètres au-dessus de son front.

5. Lettre de Chateaubriand à Victor Hugo du 26 février 1830.

les échecs (*Le roi s'amuse* en 1832), ainsi que quelques réussites mitigées. Avec Alexandre Dumas¹, il est à l'origine du théâtre de la Renaissance, une salle ouverte en 1838 et dédiée à la représentation des drames romantiques, où sera joué *Ruy Blas*. Hugo peut donc se préoccuper de la mise en scène de son œuvre. En 1841, l'écrivain est reçu à l'Académie française ; mais, fatigué par les scandales et les cabales² à répétition qui accompagnent ses pièces, comme *Les Burgraves*³ en 1843, il s'éloigne du théâtre. L'auteur n'a pas entièrement délaissé les autres genres : il a publié des recueils de poésie et des romans (*Notre-Dame de Paris*, 1831 ; *Claude Gueux*, 1834).

Un drame survient en 1843 : la fille aînée des Hugo, Léopoldine, se noie dans la Seine avec son mari. Victor Hugo est effondré. Pendant plusieurs années, il ne publie plus rien, même s'il entame en 1845 un roman intitulé *Les Misères*, qu'il laissera inachevé.

Hugo se consacre dès lors à la politique. Il est nommé pair de France⁴ en 1845. Ses opinions ont beaucoup évolué depuis sa jeunesse : de royaliste et conservateur, il est devenu peu à peu républicain et réformiste. Quand la révolution de 1848 éclate, il est élu maire provisoire du VIII^e arrondissement de Paris, puis député. Il se fait l'orateur de la gauche démocratique et sociale, et prononce des discours restés célèbres contre la peine de mort

1. *Alexandre Dumas* (1802-1870) : auteur de romans historiques, dont *Les Trois Mousquetaires* et *Le Comte de Monte-Cristo*.

2. *Cabales* : ici, personnes qui s'unissent pour faire échouer une pièce lors de sa représentation en la huant et en la sifflant.

3. Contrairement à une légende tenace, *Les Burgraves* ne sont pas un échec et comptent trente-cinq représentations, ce qui est plus qu'honorable à l'époque.

4. Les *pairs de France* siégeaient à la Chambre des pairs, chambre haute du Parlement. Ils étaient nommés par le roi.

(15 septembre 1848) et la misère sociale (9 juillet 1849), ou encore pour la création des États-Unis d'Europe (21 août 1849).

L'exil : « S'il n'en reste qu'un je serai celui-là ¹ » (1851-1870)

Bien qu'il ait soutenu la candidature de Louis-Napoléon Bonaparte à la présidence de la République en 1848, Hugo dénonce bien vite ses rêves de grandeur et ses velléités expansionnistes. Au moment du coup d'État du 2 décembre, l'écrivain s'élève contre le futur Napoléon III. Menacé par le pouvoir, il s'exile à Bruxelles quelques jours plus tard, gagne ensuite l'île de Jersey en 1852 puis l'île de Guernesey en 1855, où il s'installe avec toute sa famille dans une maison appelée « Hauteville House ».

Hugo reprend sa plume pour fustiger le Second Empire. Il publie coup sur coup le pamphlet *Napoléon le Petit* (1852) et les poèmes des *Châtiments* (1853). En 1859, il refuse l'amnistie impériale proposée par Napoléon III. Il s'habitue à l'exil et écrit même dans ses carnets en 1854 : « Je trouve de plus en plus l'exil bon. » Victor Hugo vit alors l'une des périodes les plus fécondes de sa vie. Il publie plusieurs de ses œuvres les plus importantes : le recueil des *Contemplations* (1856) ; l'épopée *La Légende des siècles* (première série, 1859) ; et *Les Misérables* (1862), roman pour lequel il a repris l'ébauche des *Misères* abandonnée en 1848. Il rédige d'autres romans, comme *Les Travailleurs de la mer* (1866) ou *L'homme qui rit* (1869). Il reprend également goût au théâtre avec des pièces dramatiques, réunies de manière posthume sous le titre *Théâtre en liberté* (1886).

1. *Les Châtiments*, « Ultima Verba » (1853), GF-Flammarion, 2018, p. 344.

Les dernières années : « Je suis une chose publique¹ » (1870-1885)

En 1870, la chute du Second Empire permet à Victor Hugo de rentrer en France. L'accueil est triomphal. Après dix-huit années d'exil, il est devenu l'incarnation de la République nouvelle. Il est élu député de la Seine en 1871, sénateur en 1876. Il poursuit son engagement dans nombre de combats politiques, notamment en faveur de l'amnistie des communards².

À partir de 1867, certaines de ses pièces, comme *Hernani* ou *Lucrèce Borgia* (en 1870), avaient été à nouveau autorisées par le pouvoir. Interdit jusqu'à la chute de l'Empire, *Ruy Blas* est repris en 1872, ainsi que *Marion de Lorme* et *Marie Tudor* en 1873, *Le roi s'amuse* en 1882. En 1880 est célébré le cinquantième anniversaire d'*Hernani* à la Comédie-Française. Pour l'occasion, la grande actrice Sarah Bernhardt déclame le poème de François Coppée « La Bataille d'Hernani » devant le buste de Victor Hugo.

Après la mort de son épouse en 1868, le vieil auteur est cerné par les disparitions. Son fils Charles meurt en 1871. François-Victor disparaît deux ans plus tard. Sa fille Adèle, victime d'importants troubles psychiques depuis des années, est intervenue en 1872. Victor Hugo reporte son affection sur ses petits-enfants Georges et Jeanne. Il prend en charge leur éducation et leur consacre un recueil complet de poèmes, *L'Art d'être grand-père*, en 1877. En 1883, c'est au tour de Juliette Drouet, qui était sa maîtresse depuis cinquante années, de disparaître.

1. Hugo écrit dans ses carnets, à la date du 27 novembre 1870 : « On a renoncé à me demander l'autorisation de dire mes œuvres sur les théâtres. On les dit partout sans me demander la permission. On a raison. Ce que j'écris n'est pas à moi. Je suis une chose publique. »

2. *Communards* : membres de la Commune de Paris, insurrection ayant tenté d'établir un pouvoir populaire et autogéré dans la capitale entre mars et mai 1871, finalement réprimée dans le sang.

En 1878, il est victime d'un malaise qui met quasiment fin à ses travaux d'écriture. Victor Hugo meurt le 22 mai 1885 à Paris. À sa demande, il est emporté dans le corbillard des pauvres, mais reçoit néanmoins des funérailles nationales. Il est conduit directement au Panthéon, qui redevient pour l'occasion le lieu d'inhumation des « grands hommes » honorés par la République.

Victor Hugo laisse derrière lui une œuvre monumentale qu'il qualifiait lui-même de « livre multiple résumant un siècle¹ », dont une grande quantité de manuscrits inédits qui seront réunis sous le titre *Océan*, mais aussi des carnets de voyage, une abondante correspondance et des textes autobiographiques (*Choses vues*).

Le drame romantique

Avec la préface de *Cromwell* (1827) et la pièce *Hernani*, Victor Hugo a mené une véritable révolution en littérature. Portée par son génie, la génération romantique entreprend alors une téméraire redéfinition des conceptions dramaturgiques et de la pratique théâtrale.

Sous la Restauration (1814-1830), le meilleur moyen d'exister pour un écrivain est le théâtre, lieu politique majeur. Victor Hugo le soulignera d'ailleurs dans la préface de sa pièce *Lucrèce Borgia* (1833) : « Le théâtre, on ne saurait trop le répéter, a de nos jours une importance immense, et qui tend à s'accroître sans cesse avec la civilisation même². » Dès lors, si elle veut

1. Projet de lettre à Jules Hetzel, 9 décembre 1859.

2. *Lucrèce Borgia*, « Préface » (1833), GF-Flammarion, 2017, p. 46.

perdurer, la génération romantique doit s'emparer de la « Bastille théâtrale¹ », ce qu'elle parviendra à faire en imposant l'un de ses moyens d'expression privilégiés : le « drame romantique ».

L'état du théâtre avant 1830 : le berceau du drame romantique

La période de la Restauration hérite de la rude législation impériale : à rebours des initiatives révolutionnaires, les décrets de 1806 et 1807 imposent une ferme restriction à la liberté théâtrale. Seule une douzaine de salles sont autorisées à rester ouvertes, parmi lesquelles on distingue, d'une part, les lieux officiels et subventionnés (tels que l'Opéra, la Comédie-Française et l'Odéon), dévolus aux grands genres dont ils avaient le privilège (la tragédie, la comédie), et d'autre part des salles secondaires et non subventionnées dont le répertoire est constitué de pièces populaires, qui sont souvent des vaudevilles ou des mélodrames. Parallèlement à ces lieux, des représentations officieuses et interdites essaient dans la capitale et attirent un grand nombre de spectateurs.

Dans la pratique, les choses sont moins cloisonnées qu'il y paraît : le public passe allègrement d'une salle à l'autre, d'une pièce « sérieuse » à une pièce « populaire ». De nombreux sous-genres théâtraux coexistent. Au côté du répertoire classique (Corneille, Molière, Racine) fréquemment représenté à la Comédie-Française, la tragédie néoclassique à sujet historique (Lemercier, Delavigne) attire un public non négligeable. Néanmoins, les romantiques jugent ces œuvres sclérosées ; ils leur reprochent

1. L'expression est empruntée à Gérard Gengembre dans *Le Théâtre français au XIX^e siècle*, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2010.

d'être figées dans une structure dramaturgique rigide et dans une rhétorique antique qui laisse trop peu de place à la licence créatrice. Le modèle novateur du drame bourgeois, créé par Diderot (*Le Fils naturel*, 1757, accompagné par les *Entretiens entre Dorval et moi*) et étayé par les œuvres de Sedaine (*Le Philosophe sans le savoir*, 1765), de Mercier (*La Brouette du vinaigrier*, 1775) et de Beaumarchais (*La Mère coupable*, 1792), peine quant à lui à s'imposer.

Le théâtre populaire connaît un essor certain. Le vaudeville attire un public nombreux. Héritier de la comédie légère, comportant des couplets chantés qui créent une atmosphère festive, il propose une fable théâtrale proche de la farce et sans réelle volonté d'instruire. Les personnages n'y ont aucune profondeur psychologique, à l'instar du propos de la pièce, dont la force repose avant tout sur une habile maîtrise des effets de scène et du comique de caractère. Eugène Scribe (1791-1861) s'est tout particulièrement illustré dans ce genre.

Malgré une certaine proximité avec le vaudeville, le mélodrame se singularise par sa portée moralisatrice. René de Pixérécourt (1773-1844), le plus prolifique auteur du genre, en a fixé la forme. Héritier du théâtre révolutionnaire, qui a cherché à développer une forme de catharsis¹ populaire, le mélodrame procède de nombreux retournements de situation et autres effets spectaculaires ménagés par l'auteur. Empruntant ses sujets à l'Histoire, la pièce mélodramatique donne à voir la mise en péril de l'ordre social : un jeune homme issu du peuple finit toujours par vaincre un sombre noble qui tient captive une jeune femme et par sauver cette dernière *in extremis*. La dimension

1. *Catharsis* : principe selon lequel, en éprouvant de la terreur ou de la pitié pendant la représentation d'une tragédie, le spectateur se libère de ses propres émotions.

morale du mélodrame réside précisément dans la restauration finale de l'ordre et dans l'heureux dénouement qui conclut la pièce.

C'est dans ce paysage littéraire qu'éclot le drame romantique. S'il reprend à son compte la complexité de la tragédie, il tire aussi parti du mélodrame et de son mélange des registres tout en le détournant. À cet égard, Charles Nodier (1780-1844) apparaît comme un précurseur. En 1822, avec *Bertram ou Le Pirate* il propose un mélodrame subverti : refusant le dénouement heureux et le retour final à l'ordre, Nodier présente un héros complexe, un pirate tourmenté, marqué par la fureur et le désespoir, et emportant tout avec lui dans un incendie final symbolique. Le terrain est ainsi prêt pour la révolution romantique.

Le projet hugolien : les principes esthétiques du drame romantique

À l'origine du drame romantique, il y a donc une corruption du schéma mélodramatique¹ théorisée par Victor Hugo. À la recherche de son outil littéraire, le théâtre romantique fait effectivement précéder la pratique par la réflexion.

Le projet hugolien s'exprime tout d'abord dans la préface d'une pièce souvent jugée injouable : *Cromwell* (1827). Dans ce morceau de bravoure théorique, le poète présente le drame romantique comme l'aboutissement d'une évolution humaine dont il retrace les trois grands âges :

1. On retrouve en effet dans *Hernani* les traces du schéma mélodramatique : un « jouvenceau » s'oppose à un homme de pouvoir, l'objet du litige étant notamment le cœur d'une jeune femme (le sous-titre prévu pour la pièce explicite d'ailleurs le substrat mélodramatique : « *Tres para una* », « Trois pour une ») ; et les coups de théâtre y sont nombreux.

– *l'âge du lyrisme* : aux temps primitifs, dominés par un mode de vie pastoral, la création est spontanée ;

– *l'âge de l'épopée* : l'homme s'éloigne de la nature, crée des États qui entrent en guerre les uns avec les autres, marquant ainsi le passage du lyrisme vers l'épopée et la tragédie antiques ;

– *l'âge du drame* : la révélation chrétienne manifeste la dualité de l'homme, partagé entre le bien et le mal, ce que le drame ne cesse d'exposer.

Genre essentiellement moderne, le drame romantique est donc le lieu littéraire qui permet d'exprimer la dualité essentielle de la réalité humaine, que Victor Hugo entend évoquer à travers une esthétique du « grotesque » et du « sublime »¹. Ce qu'il ambitionne, c'est une profonde refonte des codes théâtraux.

■ Le rejet des codes du classicisme

Prenant le théâtre de Shakespeare pour modèle, Hugo entend se libérer des contraintes de la tragédie classique qui, selon lui, empêchent le poète de donner libre cours à sa force créatrice. Il cherche à en finir avec les principes² qui ont régi le théâtre français pendant de nombreuses décennies.

1. « La poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte donc de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, [...] tout ce qui est dans la nature est dans l'art. [...] On voit combien l'arbitraire des distinctions des genres croule vite devant la raison et le goût » (*Cromwell*, « Préface », GF-Flammarion, 1968, p. 79 et 81).

2. Ceux-ci sont notamment définis dans *L'Art poétique* (1674) de Nicolas Boileau, qui fixe les codes d'écriture du classicisme en se plaçant sous le signe de la *Poétique* d'Aristote (iv^e siècle av. J.-C.).

Les romantiques rejettent ainsi les unités de temps et de lieu¹ (principe selon lequel l'action doit se dérouler dans un seul endroit en un seul jour), perçues comme obsolètes. C'est ainsi que dans *Hernani* l'intrigue s'étale sur plusieurs jours et plusieurs nuits, conduisant le spectateur d'une chambre à coucher à Saragosse (acte I) au tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle² (acte IV). L'unité d'action (une intrigue principale est développée), qui garantit une certaine cohérence, est cependant conservée.

Est malmenée voire rejetée la règle de bienséance³, qui prohibait l'usage d'un lexique courant ou familier et interdisait la représentation sur scène de toute action susceptible de heurter la sensibilité du public, ainsi que la règle de vraisemblance. Les annotations de Hugo sur son exemplaire d'*Hernani* témoignent de la réaction du public devant ces entorses aux règles classiques. Le prosaïsme corporel dont doña Sol fait preuve lorsqu'elle demande à Hernani s'il a froid⁴, le terme « bandit » employé par Hernani, qui à l'époque appartenait au registre familier, ou encore l'agonie des deux amants sur scène dans l'acte final sont autant de partis pris audacieux du dramaturge qui pouvaient choquer.

■ Le mélange des genres et des registres

Conçu comme le « miroir » du monde et de l'expérience humaine, le drame romantique doit mélanger les genres et les

1. Ce rejet se manifeste dans *Hernani* : chaque acte se situe en un lieu différent, et l'action dramatique s'étend sur environ six mois.

2. *Aix-la-Chapelle* : ville de l'ouest de l'Allemagne, lieu de résidence et capitale de l'empire de Charlemagne, puis lieu de couronnement des empereurs du Saint Empire romain germanique.

3. Voir le « Petit glossaire du théâtre », p. 248.

4. Voir acte I, scène 2, p. 65, v. 42.

registres : le tragique y côtoie le comique, comme dans la vie. De cette alliance entre « sublime » et « grotesque », de cette collusion entre vocabulaire noble et lexique trivial, de ce choc entre objets distingués et objets bas¹ doit naître une nouvelle forme de beauté. À cet égard, le premier acte, qui s'ouvre sur l'apparition d'un roi enfermé par la suite dans une armoire, est programmatique. Hugo ne cessera, au cours de sa pièce, de multiplier les chocs esthétiques. Les lamentations de don Ruy Gomez sur son grand âge² ou don Carlos qui s'exclame « j'avais oublié cette histoire³ » au sujet du passé d'Hernani introduisent des éléments comiques qui rompent avec le ton tragique de la pièce.

■ La liberté dans l'art

S'inspirant librement d'épisodes fameux de l'Histoire moderne magnifiés par la « couleur locale⁴ », et mettant en scène un héros complexe, le drame romantique proclame la « liberté dans l'art », ainsi que Victor Hugo l'affirme avec force dans la préface d'*Hernani* (p. 52). Les contraintes d'ordre formel ou lexical étant bannies, la nouvelle « loi de l'écriture » doit venir du poète lui-même, de son « génie ». Loin de se soumettre à des prescriptions externes, il construit sa propre « poétique » : « Le poète, insistons sur ce point, ne doit donc prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature⁵. » Cette liberté créatrice doit se répercuter

1. *Bas* : ici, trivial, qui touche au corps et à la vie quotidienne.

2. Voir acte III, scène 1, p. 122-123, v. 716, 722-748.

3. Voir acte IV, scène 4, p. 204, v. 1737.

4. Pour une explication précise du principe de « couleur locale », voir « Resusciter l'Histoire », p. 24.

5. *Cromwell*, « Préface », GF-Flammarion, 1968, p. 88.

dans le vers, et, plus particulièrement, dans l'alexandrin¹, auquel Hugo impose un nouveau rythme à la hauteur de l'ambition du drame romantique :

[...] nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche ; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque ; [...] sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin [...] ; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves [...]. Il nous semble que ce vers-là serait bien *aussi beau que de la prose*².

La bataille d'*Hernani*

Ces théories nouvelles de Victor Hugo sur le théâtre se confrontent avec la scène le 25 février 1830, lors de la première représentation d'*Hernani*. À la suite de la censure de son drame *Marion de Lorme* (1829), l'écrivain rédige la pièce en moins d'un mois. Il fonde les principes esthétiques énoncés dans la préface de *Cromwell* dans le moule d'une intrigue mouvementée, marquant ainsi la naissance du drame romantique français. Le comité de censure autorise la publication de l'œuvre avec beaucoup de réticence et les répétitions à la Comédie-Française durant l'hiver 1829-1830 sont pour le moins agitées.

Arrive enfin le soir de la première : rue de Richelieu se presse un public sensible aux enjeux de cette soirée. Victor Hugo

1. Cette révolution de la versification est notamment perceptible dans l'audace des enjambements et dans la modification du rythme de l'alexandrin : les trimètres romantiques, qui se découpent rythmiquement en trois mesures, sont en effet nombreux (par exemple : « Qu'est cet homme ? Jésus mon Dieu ! si j'appelais ?... », p. 64, v. 29).

2. *Cromwell*, « Préface », GF-Flammarion, 1968, p. 95.

prévoit qu'aux spectateurs se mêleront des personnes venues uniquement pour saboter la représentation. Il se constitue une « claque¹ » composée par l'ensemble de la jeunesse romantique, menée par Gérard de Nerval et Théophile Gautier, qu'on baptisera par la suite les « modernes », venus en découdre avec les « anciens ». Alors que la première est un succès, la « bataille d'*Hernani* » éclate véritablement lors des représentations suivantes : les tenants du classicisme s'opposent aux jeunes partisans du théâtre romantique, le conflit esthétique se doublant d'un conflit générationnel. Devant les audaces du poète, huées et applaudissements s'entremêlent².

Une partie de la presse affiche son hostilité à la pièce, publiant des détournements moqueurs conçus par des parodistes³. Cependant, les spectateurs sont nombreux : le triomphe est incontestable pour le camp de Victor Hugo, qui inscrit de manière durable le drame romantique dans la production littéraire. Cette victoire personnelle est aussi une victoire collective, dont la portée est politique : en imposant sa pièce et une forme esthétique en adéquation avec les spécificités de son temps, il impose le théâtre de sa génération. Ainsi qu'il le clame : « À peuple nouveau, art nouveau⁴. » L'importance de cette

1. *Claque* : personnes payées pour applaudir ; ici, personnes proches de Victor Hugo, réunies pour faire contrepoids dans le public aux opposants à *Hernani*.

2. On relira avec profit les pages mémorables qu'Alexandre Dumas consacre à cette querelle au chapitre 132 (1852-1856) de ses *Mémoires*. Voir Dumas, *Mes Mémoires*, éd. Pierre Josserand, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

3. Les parodies suivantes connurent un retentissement certain : Auguste de Lauzanne, *Harnali, ou la Contrainte par cor*, 1830 ; Carmouche, de Courcy et Dupety, *N, i, Ni*, 1830 ; Carmouche et Brazier, *Oh ! qu'nenni, ou le Mirililton fatal*, 1830.

4. *Hernani*, « Préface », p. 53.

« bataille » ne saurait donc être minorée dans l'histoire intellectuelle française, et cette révolution littéraire annonce la révolution politique de 1830. Victor Hugo est d'ailleurs conscient de la portée de ce bouleversement :

Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature. Cette vérité est déjà comprise à peu près de tous les bons esprits, et le nombre en est grand ; et bientôt, car l'œuvre est déjà bien avancée, le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté dans l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques ¹.

L'Histoire entre en scène

Si le théâtre s'était déjà emparé de l'Histoire, par exemple dans les tragédies de Corneille, jamais elle n'avait été représentée sur scène comme s'est proposé de le faire le drame romantique.

Ressusciter l'Histoire

Concernant l'Histoire, le but du drame romantique établi par Hugo dès la préface de *Cromwell* est simple et exigeant : « Le but de l'art est presque divin : ressusciter, s'il fait de l'Histoire ;

1. *Hernani*, « Préface », p. 52.

créer, s'il fait de la poésie¹.» Il s'agit donc, pour l'artiste, de redonner vie à un moment disparu.

Le choix du sujet historique n'est pas aléatoire. Les romantiques témoignent d'une préférence nette pour l'Histoire moderne. La jeune génération rejette les références à la mythologie et délaisse l'Histoire antique qui était l'apanage des classiques. Elle privilégie le passé récent, et plus particulièrement le xvi^e siècle.

Afin d'incarner l'histoire sur scène, les romantiques ont recours au principe de « couleur locale », qui désigne le soin apporté à la reconstitution du passé. Le dramaturge introduit des détails puisés dans des sources historiques, restituant avec soin les particularités d'une époque. Ce procédé ne se réduit pas à une exhibition d'éléments pittoresques. Il relève d'une exigence globale, qui innerve le drame romantique, ainsi que l'indique Hugo dans la préface de *Cromwell* :

Ce n'est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l'œuvre, d'où elle se répand au dehors, d'elle-même, naturellement, également, et, pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l'arbre. Le drame doit être radicalement imprégné de cette couleur des temps ; elle doit en quelque sorte y être dans l'air, de façon qu'on ne s'aperçoive qu'en y entrant et qu'en en sortant qu'on a changé de siècle et d'atmosphère².

Cette « couleur des temps », pour être perceptible, doit d'abord se manifester dans le style même du drame. Les romantiques ne reculent donc pas devant le grotesque, le trivial, le prosaïque lorsque ceux-ci doivent être représentés :

1. *Cromwell*, « Préface », GF-Flammarion, 1968, p. 91.

2. *Ibid.*

Cette muse, loin de repousser, comme la véritable école classique française, les trivialités et les bassesses de la vie, les recherche au contraire et les ramasse avidement. Le grotesque, évité comme mauvaise compagnie par la tragédie de Louis XIV, ne peut passer tranquille devant celle-ci. *Il faut qu'il soit décrit !* c'est-à-dire *anobli*. Une scène de corps de garde, une révolte de populace, le marché aux poissons, le baigne, le cabaret, la *poule au pot* de Henri IV, sont une bonne fortune pour elle. Elle s'en saisit, elle débarbouille cette canaille, et coud à ces vilénies son clinquant¹ et ses paillettes² [...].

La « couleur locale » se manifeste également dans les décors, particulièrement présents dans l'espace théâtral, travaillés avec soin, et dans les costumes, détaillés avec attention dans les didascalies. L'ensemble de ces procédés vise à incarner l'Histoire sur scène.

Le lecteur d'aujourd'hui peut s'interroger quant à la prééminence de l'élément historique dans le drame romantique. Elle s'explique pour deux raisons au moins. La première est l'engouement pour l'Histoire qui a marqué la première moitié du XIX^e siècle et le contexte littéraire d'alors. Les romans de Walter Scott³ commencent à être traduits en français et l'œuvre de l'auteur écossais connaît un retentissement considérable. C'est aussi à cette époque que Jules Michelet (1798-1874) met en œuvre ses sommes historiques, rétrospectives majestueuses qui donnent à voir le mouvement de l'Histoire. Symptomatiques de cette soudaine passion, les musées se multiplient, notamment ceux liés au passé espagnol, qui attirent une foule croissante

1. *Clinquant* : petite lame de métal brillante dont on orne les broderies ; par extension, désigne un ornement prétentieux.

2. *Cromwell*, « Préface », GF-Flammarion, 1968, p. 93.

3. *Walter Scott (1771-1832)* : écrivain écossais, auteur notamment d'*Ivan-hoé* (1819).

d'admirateurs et de curieux. La deuxième raison est que les romantiques cherchent à *penser* l'Histoire. Il ne s'agit pas simplement d'en faire un compte rendu objectif visant l'édification du public. Le XIX^e siècle est le siècle des révolutions, de l'Histoire en marche : les artistes cherchent à en restituer les dynamiques et à en comprendre les invariants.

***Hernani* : un drame espagnol**

Dans *Hernani*, Victor Hugo représente l'accession au pouvoir impérial de don Carlos, futur Charles Quint. Située entre février et août 1519, l'action dramatique convoque le XVI^e siècle espagnol, qu'elle s'attache à ressusciter selon les prescriptions esthétiques que le poète a lui-même formulées. Ses sources d'inspiration sont multiples. Outre ses souvenirs d'enfance¹, il a mobilisé un important savoir livresque en puisant abondamment dans le *Romancero*² espagnol.

L'écrivain a recours à la « couleur locale » pour transposer ses connaissances dans l'intrigue. Tout, dans son drame, donne à voir et à entendre le XVI^e siècle castillan. Détaillés au gré de minutieuses didascalies, les costumes sont des vecteurs d'Histoire, ce qu'indique d'emblée la première notation scénique d'*Hernani* : « Doña Josefa Duarte, *vieille, en noir, avec le corps de sa jupe cousu de jais, à la mode d'Isabelle la Catholique* » (p. 59). Les décors rendent visible la Castille³ du XVI^e siècle, à l'image du château de don Ruy Gomez, qui en offre un remarquable condensé⁴. Le poids du passé est particulièrement sensible dans

1. Voir « Une gloire précoce », p. 9.

2. Le *Romancero* se présente comme une anthologie de courts poèmes, appelés « romances », issus majoritairement de chansons de geste castillanes.

3. *Castille* : région située au centre de l'Espagne.

4. Voir III, 1, p. 121.

la scène des portraits¹ lors de laquelle don Ruy énumère les faits d'armes de ses aïeux : magnifiant l'« honneur castillan », cette accumulation de portraits glorieux donne à sentir l'épaisseur historique dont la pièce est empreinte.

Au milieu de ces espaces historiques reconstitués, le spectateur assiste à la transfiguration de don Carlos : de roi libertin, il devient un empereur digne et conscient des enjeux de son pouvoir, à la tête du Saint Empire romain germanique. À la mort de Maximilien I^{er}², des élections sont organisées pour désigner celui qui accédera à la dignité impériale³. Il s'agit, pour don Carlos, de devancer tous ses concurrents, parmi lesquels François I^{er}, et de ne pas succomber aux conspirations qui se dressent contre lui. Dans la pièce de Victor Hugo, l'élection a finalement lieu à Aix-la-Chapelle en 1529. Cette inexactitude historique (elle eut lieu à Francfort en 1530) permet de faire coïncider l'élection et la visite de don Carlos au tombeau de Charlemagne. Une fois empereur, don Carlos connaît une métamorphose dont l'acte IV donne toute la mesure : se montrant clément comme l'empereur Auguste du *Cinna* (1642) de Corneille, il prend conscience des implications du pouvoir et du sens historique de sa mission. C'est ainsi qu'on peut affirmer qu'*Hernani* répond aussi à l'objectif fixé au drame romantique de *penser l'Histoire* : la transformation de don Carlos sous la figure tutélaire de Charlemagne témoigne d'une réflexion critique sur le souverain et ses devoirs⁴. Homme providentiel, l'empereur

1. Voir III, 6, p. 151-155, v. 1128-1178.

2. *Maximilien I^{er}* (1459-1519) : empereur du Saint Empire romain germanique de 1508 à sa mort. Cet empire n'étant pas régi par les lois de l'hérédité, l'organisation d'une élection était nécessaire pour chaque succession.

3. Voir I, 3, p. 84-85, v. 297-302.

4. Voir IV, 2, p. 180-187, v. 1429-1589.

apparaît comme celui qui fait avancer l'Histoire, et qui permet à un ordre juste d'émerger.

Hernani offre ainsi une réflexion sur la naissance des empires, dont *Ruy Blas* proposera le contrepoint à travers le spectacle d'une monarchie moribonde. En 1830, cette représentation critique est d'une actualité brûlante, à la veille des Trois Glorieuses¹. Pour autant, sa portée ne se limite pas au seul XIX^e siècle, car Hugo a cherché à rendre universels les débats qui agitent l'époque de Charles Quint.

Le héros romantique

Victor Hugo impose sur la scène théâtrale le héros romantique, être archétypal introduit dans le champ littéraire par le roman *René* (1802) de Chateaubriand. Les lecteurs d'*Hernani* sont confrontés au spectacle d'une énergie conquérante que rien ne saurait arrêter, à un personnage tourmenté qui se singularise par sa complexité².

D'un romantisme à l'autre : les maux du XIX^e siècle

En 1830, le héros romantique est multiple, reflétant les différents accents qu'a pris le mouvement romantique dans les années qui précèdent.

1. *Trois Glorieuses* : révolution des 27, 28 et 29 juillet 1830, qui mit fin à la Restauration avec l'abdication de Charles X et porta au trône Louis-Philippe, ouvrant ainsi la monarchie de Juillet.

2. Voir III, 4, p. 140-141, v. 985-1000.