

A peuple nouveau, éloquence nouvelle.

Dominique Dupart

Tout à coup l'homme si brusquement apparu se tourna vers moi qui avais peur et me cachais un peu, me regarda fixement, et me dit :

– Enfant, souviens-toi de ceci : avant tout, la liberté.

Et il posa sa main sur ma petite épaule, tressaillement que je garde encore.

Puis il répéta :

– Avant tout la liberté.

Et il rentra sous les arbres, d'où il venait de sortir.

Qui était cet homme ?

Un proscrit.

Victor Hugo, *Le Droit et la loi*, 1875¹.

Le premier grand homme du drame romantique, c'est Victor Fanneau de Lahorie, « gentihomme Breton rallié à la république », écrit Hugo, général bonapartiste rebelle contre Napoléon. À la manière d'un des brigands de Schiller, Lahorie sort de l'ombre du souvenir, sort du bois des Feuillantines devant le jeune Hugo et prononce un seul mot. « Enfant, souviens-toi de ceci : avant tout, la liberté². »

Le premier grand homme du drame romantique, c'est aussi Mirabeau, Mirabeau auquel Victor Hugo consacre en 1834 un ouvrage qu'il est possible de lire entièrement dans la perspective du drame qu'il a inventé en 1830³. Le premier personnage romantique, le premier comédien romantique – et le premier dramaturge romantique,

¹ Victor HUGO, *Le Droit et la loi* [1875], *Œuvres complètes*, coll. Bouquin, Paris, Laffont, 1985, vol. Politique, IV, p. 73.

² *Ibid.*, p. 73.

³ Victor HUGO, *Sur Mirabeau* [1834], *Littérature et philosophie mêlées*, *op. cit.*, vol. Critique, pp. 209-236.

aussi – c’est Mirabeau, Mirabeau, qui « tonne » de sa voix « rude » et « âpre » devant le peuple rassemblé autour de l’Assemblée, Mirabeau qui, le 23 juin 1789, alors que Louis XVI tente de dissoudre les États-Généraux, lance au Marquis Henri-Evrard de Dreux-Brézé, Grand maître des cérémonies : « Allez dire à VOTRE MAITRE... » « votre maître ! », reprend Hugo, « c’est le roi de France déclaré étranger. C’est toute une frontière tracée entre le trône et le peuple. C’est la révolution qui laisse échapper son cri⁴. » Sous le masque du pèlerin devant Ruy Gomez, Hernani se révèle *à sa suite*, lui aussi au moyen « d’une voix tonnante »⁵. Comme Mirabeau – mais avec le langage d’un Montagnard d’Aragon – Hernani dit au roi Don Carlos : « Va-t-en ! va-t-en !⁶ » Au cours du même affrontement, le roi Don Carlos réplique : « Mon maître, / Je vous tiens de ce jour rebelle et traître⁷. »

Lahorie, Mirabeau, Hernani. Trois hommes, trois personnages entendus, par Hugo, chaque fois, comme l’incorporation démocratique de la formule, l’homme d’un seul mot, du seul mot qui puisse infuser dans le cœur et dans l’âme d’un auditoire restreint à la figure d’un seul homme – pour Lahorie, un enfant –, un auditoire qui intériorise ce mot et en fait l’origine d’une vie et d’une œuvre entières, la raison politique d’un siècle. « Je suis une force qui va⁸ ! » Pour entendre ce mot d’Hernani, il faut relire la page que Victor Hugo consacre à l’éloquence de Mirabeau. Victor Hugo voit l’éloquence de Mirabeau comme « colère », comme « ouragan », comme « bourrasque »⁹. L’éloquence romantique est un corps en mouvement qui délaisse la tribune et s’engouffre au nom du peuple dans « un escalier qu’on peut monter en courant », décrit Hugo. Autour de l’orateur, « un tas d’hommes qu’on peut regarder fixement ; un grand tumulte, magnifique accompagnement pour une grande voix ; une foule qui hait l’orateur, l’assemblée, enveloppée d’une foule qui l’aime, le peuple (...)»¹⁰.

Le mot *auditoire* apparaît d’emblée dans la Préface. « Il y avait péril, en effet ; à changer ainsi brusquement d’auditoire, à risquer sur le théâtre des tentatives confiées

⁴ *Sur Mirabeau* [1834], *op. cit.*, p. 216 et p. 222.

⁵ Victor HUGO, *Hernani*, éd. Yves Gohin, coll. Folio Théâtre, Paris, Gallimard, acte III, sc. 3, p. 101.

⁶ Acte II, sc. 3, p. 85.

⁷ Acte II, sc. 3, p. 84.

⁸ Acte III, sc. IV, p. 109.

⁹ *Sur Mirabeau* [1834], *op. cit.*, p. 227.

¹⁰ *Ibid.*

jusqu'ici seulement au papier qui souffre tout¹¹...» Lui précède et lui succède très rapidement le mot *public*¹². Le moindre des paradoxes de l'éloquence dramatique d'Hugo – qui est l'éloquence romantique du siècle qui naît avec elle – est qu'elle se libère de la rhétorique, entendue en 1830 comme la vulgate oratoire classique, tout en s'offrant telle quelle comme relectures, comme échos significatifs, comme recyclage du corpus oratoire qui la précède. Dans ses *Éléments de littérature*, à propos du théâtre, Marmontel nomme l'éloquence dramatique « l'éloquence poétique »¹³.

Hugo le dit : Relisez *Le Cid*¹⁴. Or, relire *Le Cid* en 1830, c'est l'entendre découpé en *harangues*, en *déclamations*, en *amplifications*, comme *éloquence pathétique*, comme *sublime*, etc..., bref, c'est l'entendre au moyen d'un arsenal rhétorique auquel la critique actuelle s'attache aujourd'hui à retrouver du sens. Déjà, Armand Carrel, dans *Le National*, entend dans *Hernani* une « tragédie d'imagination » qui veut persuader à « tout ce qui veut la liberté en France, à 32 millions de français (...) qu'ils sont romantiques¹⁵ ? » La *persuasion*, l'*imagination* : deux termes fondamentaux de la critique oratoire appliquée au théâtre. Carrel affirme que l'éloquence dramatique n'a plus pour objet la *persuasion*, parce qu'elle est d'*imagination*, justement. Si on imagine, on ne persuade pas. Si on imagine, on ne cherche plus à convaincre, à penser, à méditer. Si on imagine, on fait seulement circuler les passions. Tout le monde le dit en 1830. Le drame, c'est seulement une affaire d'émotion, c'est seulement pour le peuple. Le drame ne pense pas. Avec lui, on ampute l'éloquence de la persuasion et de la conviction et, avec elles, on l'ampute de tout ce qui concerne la pensée, et de ses avatars publics et collectifs, autrement nommés l'instruction et l'édification.

En février 1834, l'année même de la rédaction du *Sur Mirabeau* de Hugo, dans un opuscule nommé *Les Destinées de la poésie*, Lamartine écrit que « la poésie] ne sera plus dramatique, (...) parce que les classes élevées de la société ne vont plus au théâtre pour être émues, mais pour juger; parce que la société est devenue critique, de naïve

¹¹ *Préface d'Hernani* [mars 1830], *op. cit.*, pp. 31-36, p. 33.

¹² *Ibid.*, pp. 33, 34, 35...

¹³ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature* [1723-1799], éd. Sophie Le Ménahèze, coll. XVIII^e siècle, Paris, Desjonquères, 2005, p. 468.

¹⁴ *Préface d'Hernani*, p. 35.

¹⁵ Annie UBERSFELD, *Le Roman d'Hernani*, texte d'Anne Ubersfeld, iconographie réunie et commentée par Noëlle Guibert, Paris, Comédie-Française, Mercure de France, 1985, p. 93.

qu'elle était. Il n'y a plus de bonne foi dans ses plaisirs. Le drame va tomber au peuple; il était né du peuple et pour le peuple, il y retourne; il n'y a plus que la classe populaire qui porte son cœur au théâtre. » Après un développement, Lamartine s'empresse d'ajouter – en hommage à Hugo – que « des hommes de génie tentent, en ce moment même, de faire violence à cette destinée du drame¹⁶. » Le 29 août 1835, à la Chambre, pour combattre la nouvelle censure qui s'abat sur les théâtres, Lamartine formule plus précisément encore le crime du drame et du mélodrame. Il déclare devant une assemblée presque entièrement hostile au drame romantique que le théâtre « a manqué à sa mission, il s'est prostitué à l'or et aux bas instincts de la population; il s'est fait le mauvais lieu des imaginations; de maître, il s'est fait esclave; il a été coupable adulateur du peuple, comme la presse s'est fait souvent adulatrice des passions¹⁷. » La mission civique, démocratique, citoyenne du théâtre — *la mission*, dit Lamartine — a un fondement rhétorique. Elle s'origine dans la dimension oratoire propre au théâtre qui lui est propre depuis sa naissance. Amputer le drame romantique de la persuasion, c'est entendre qu'il n'a plus aucune mission à remplir, qu'il n'est plus monté au sein de la Cité, et que par lui, à travers lui, quelque chose de la Cité, de ceux qui la peuplent, n'a plus à être transmis.

Follement, Marmontel déclare dans son article *Éloquence poétique* qu'Andromaque dépeignant Troie en flammes à Céphise, ne s'adresse, en réalité, à personne ! Andromaque cherche seulement à épancher les douleurs de son cœur¹⁸. En 1667 ! Sous le règne le plus guerrier qu'il ait jamais été ! L'éloquence poétique, devait, écrit Marmontel, être « l'*elixir* » de l'éloquence oratoire, cette éloquence oratoire qui, elle, reconnaît en revanche, tout à fait, Marmontel, a disparu entièrement de l'espace public naissant à l'exception des églises où elle se survit comme éloquence de la Chaire.

¹⁶ LAMARTINE, *Les Destinées de la poésie* ou *Seconde préface aux Méditations* [1834], *Œuvres complètes publiées et inédites, chez l'auteur*, Paris, 1860-1866, 41 vol., vol. I, pp. 29-67, p. 58.

¹⁷ LAMARTINE, *Discussion des lois de septembre, 29 août 1835*, *Œuvres oratoires et écrits politiques, La France parlementaire (1834-1851)*, éd. Louis Ulbach, Paris, Librairie internationale, 1864, 6 t., t. I, p. 188.

¹⁸ MARMONTEL, *op. cit.*, p. 457. « C'est donc en poésie que l'éloquence est une enchanteresse; et l'enchantement qu'elle opère, c'est l'illusion et l'intérêt. Ailleurs, elle ne cherche à plaire, à émouvoir que pour persuader: ici, le plus souvent, elle ne persuade qu'afin de plaire et d'émouvoir. » P. 467.

« L'éloquence du poète n'est donc que l'éloquence exquise de l'orateur, appliquée à des sujets intéressants, féconds, sublimes; (...) », poursuit Marmontel¹⁹. Le *similor* attaqué par Hugo dans la préface de *Cromwell* – « ce qu'on a vu partout : rhétorique, ampoule, lieux communs, fleurs de collège, poésie de vers latin²⁰ » – s'origine dans une conception belle-lettriste de l'éloquence dramatique qui coupe le théâtre de la Cité en en faisant une machine destinée seulement à émouvoir.

Marmontel participa à l'*Encyclopédie*. Parallèlement à cette remise au placard politique de l'éloquence dramatique – comme Hugo, en retour, met au placard le Roi et son éloquence royale néo-classique dès le premier 1/4 d'heure de la pièce – il appelle de ses vœux ardents à un retour à l'éloquence oratoire dans le champ politique. Son plaidoyer pour une éloquence politique libre, républicaine, en France est une supplique terrible. Elle fait entendre le prix de l'éloquence d'un Mirabeau ou celle d'un Robespierre. Cependant, jamais, pas un instant, Marmontel n'envisage une seule seconde qu'elle puisse aussi s'exercer sur les planches d'un théâtre²¹ :

L'éloquence n'a plus de tribune ! [...] Dans Athènes, ce n'était qu'au moment où la république était menacée, dans les jours de crise et de danger, que la voix du Hérault se faisait entendre ; ici, tous les jours, et du centre et des extrémités du royaume, la voix s'élève et dit aux orateurs: Tels abus règne, tel préjugé domine; pour le combattre et le détruire, *qui veut parler ?* Qui veut parler contre la servitude, contre la rigueur inutile de nos anciennes lois pénales, contre l'iniquité des peines infâmantés, sur les moyens de conserver cette multitude innombrable d'enfants qui vont périr dans les asiles de l'indigence ou sur les moyens de détruire ce vieux fléau de la mendicité, sans manquer au respect que l'on doit au malheur, *qui veut parler ?* L'exemple des hautes vertus, des sublimes talents, des travaux héroïques s'efface dans l'éloignement et ne jette plus qu'une pâle et froide lumière; pour en ranimer l'émulation avec le souvenir *qui veut parler ?*

Qu'on ne dise, donc, plus que les grands objets manquent à l'éloquence: mais bien plutôt que l'éloquence manque le plus souvent aux grands objets qui la demandent, qui l'appellent, qui l'invoquent de toutes parts.

Pour 1830, Lamartine formule encore cette coupure, cette séparation du théâtre de l'éloquence. Il établit très finement que « la scène de la vie réelle a, dans nos temps de

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Victor HUGO, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, vol. Critique, p. 28.

²¹ MARMONTEL, *op. cit.*, p. 1018.

liberté et d'action politique, un intérêt plus pressant, plus réel et plus intime que la scène du théâtre »²². Sans doute Hugo ne récuserait-il pas entièrement Lamartine, lui qui entend Hernani comme l'alter-ego de Mirabeau entendu comme l'orateur fait comédien sur la scène politique de la révolution. Mais Mirabeau et Lahorie – qui n'est autre qu'un Napoléon sublimé en Bonaparte – répondent pour Hugo, anticipent cette critique formulée par Lamartine. Dans la Préface d'*Hernani*, Mirabeau et Lahorie fondent une micro-histoire alternative du théâtre moderne. Avec eux, l'éloquence dramatique advient pleinement sur la scène du monde : « Tout en admirant la littérature de Louis XIV si bien adaptée à sa monarchie, elle saura bien avoir sa littérature propre et personnelle et nationale, cette France actuelle, cette France du dix-neuvième siècle à qui Mirabeau a fait sa liberté et Napoléon sa puissance²³. »

Le théâtre romantique emprunte à Mirabeau l'éloquence qui persuade, celle qui restitue la scène au centre de la Cité moderne. Il emprunte aussi à Napoléon la vie politique conçue comme épopée historique et sublime, déjà *œuvre* dans la réalité même. Mirabeau et Napoléon déclarent à Marmontel qu'Andromaque s'adresse effectivement à Céphise et qu'en s'adressant à Céphise, son éloquence est aussi *oratoire*, est aussi *politique* et qu'elle est donc, aussi, à l'évidence destinée à persuader un auditoire libre encore de réfléchir et de méditer sur la condition politique d'un pays. La double destination de la parole au théâtre naît de cette possibilité-là léguée par la persuasion à l'émotion : qu'un auditoire puisse entendre que la description de la vie d'Hernani dans les montagnes n'est pas seulement l'épanchement d'un cœur romantique, rousseauiste dans le cœur d'une femme aimée mais qu'il est aussi la peinture persuasive d'un idéal politique audible jusque dans le cœur d'un spectateur de 1830, puisqu'il s'agit – comme idéal politique – d'une éloquence réelle, efficace, et sublime, défendue par Hernani, et pas seulement défendue, mais également incarnée pour l'auditoire devant lui – et c'est là, sans doute, la grande supériorité du comédien sur l'orateur. Le comédien incarne totalement l'éloquence pour Victor Hugo²⁴.

Cette éloquence du *cor* est à elle-seule un idéal. Elle transgresse les catégories, les frontières, les codes. Elle élargit la destinée d'un homme à celle du peuple. Hernani : « Parmi ses montagnards, libres, pauvres et graves,/Je grandis, et demain, trois mille de

²² LAMARTINE, *op. cit.*, p. 58.

²³ Préface d'*Hernani*, pp. 32-33.

²⁴ *Sur Mirabeau*, *op. cit.*, p. 216.

ses braves/ Si ma voix dans leurs monts fait résonner ce cor,/ Viendront...²⁵» Marmontel n'avait pas su entendre que dans les théâtres modernes « l'intérêt individuel d'homme à homme » n'est pas le seul qui puisse toucher l'auditoire. « Les termes collectifs de peuple, d'armée, de république, ne nous présentent que des idées vagues », affirmait-il²⁶. La nouvelle éloquence dramatique prouve le contraire. En rendant audible, la possibilité d'une parole entendue sans médiation, d'une parole fulgurante, immédiate, spontanée, pourvu qu'elle trouve le bon *cor* pour s'incarner, c'est à dire le bon porte-parole, le bon représentant et, qui plus est, que ce bon représentant, ce bon porte-parole puisse, comme modèle et comme exemple à suivre, être transmis à un autre homme – Hernani qui transmet le cor à Ruy Gomez – *Hernani* peut être lu comme un des laboratoires de la révolution de Juillet. Dans ce drame, ne décante pas seulement l'éloquence révolutionnaire d'un Mirabeau.

Vous en oubliez un !

Au commencement, les montagnards apparaissent en discours. Ils sont nommés par Hernani. Puis, un montagnard apparaît sur la scène. Enfin, les montagnards s'ennoblissent en conjurés jurant la mort de Don Carlos. Le dernier de leur représentant est Hernani sonné par son propre cor le soir de ses noces. Sur le point de se métamorphoser pour l'éternité en Jean d'Aragon, il réapparaît une dernière fois comme le dernier des montagnards. « Je sais qu'il existait autrefois, dans un rêve,/Un Hernani dont l'œil avait l'éclair du glaive/ Un homme de la nuit et des monts, un proscrit/ Sur qui le mot *vengeance* était partout écrit²⁷ ! »

Entendu seul, puis étoffé en chœur lointain, montagnard, puis en chœur rapproché, relié ombilicalement à Hernani par le cor, enfin incarné sur la scène au moyen d'un serment de politiques, de nouveau rendu à la solitude d'une destinée unique : sous nos yeux, Hernani figure, en montagnard, en conjuré, en prince bientôt heureusement marié, l'auditoire romantique conçu alternativement comme peuple,

²⁵ Acte I, sc. 2, pp. 49-50.

²⁶ MARMONTEL, *op. cit.*, p. 468.

²⁷ Acte V, sc. 3, p. 176.

comme multitude, comme collection de seigneurs, comme un seul homme, enfin, comme un seul auditeur, unique, singulier, atomisé, irréductible à un autre et dont la juxtaposition seule, avec d'autres auditeurs aussi uniques, aussi singuliers que lui forme le « peuple nouveau » célébré par Hugo dans sa préface et situé à l'origine du « public » romantique²⁸. Dans la scène 3 de l'Acte II : *Hernani*, *surgissant tout à coup derrière [Don Carlos]* : Vous en oubliez un²⁹ ! » Celui qu'on oublie toujours, Hernani dissimulé dans l'ombre, celui dont les yeux luisent comme les fenêtres jalouses éclairent, illuminent Don Carlos sur le point de ravir Dona Sol, celui qui empêche le forfait de se commettre en raison de la solitude et de l'impunité factices dont le roi croit bénéficier, alors que le roi opère justement devant le parterre comble de la Comédie française ! « Don Carlos, regardant avec colère toutes les fenêtres éclairées. « Dirait-on pas que des yeux jaloux qui nous observent³⁰ ? »

« Et lorsqu'en frissonnant la toile se leva,/Que devant tout de peuple immense aux yeux de flamme... » , écrit Hugo en souvenir du public d'*Hernani*³¹. Le public romantique voit. Ses yeux luisent. Ses yeux de flamme figurent son don de voyance qui l'empêche d'être réduit à la masse informe et populaire où on le croyait englué. Vous aviez oublié le public. Vous aviez oublié le peuple, dit Hugo dans ses préfaces.

Dans la préface de *Marion Delorme*, on comprend très vite qu'à l'auditoire des deux drames, Hugo assimile le peuple de Juillet né avec la révolution de 1830, celui qui met à bas la branche des Bourbons. La première d'*Hernani* est le 25 février. La pièce est publiée de mars à avril et la révolution de Juillet se passe en juillet. La préface de *Marion Delorme* intègre parfaitement la révolution de Juillet à la réception du drame romantique. Ce qui se renouvelle, en 1830 – c'est le coup de théâtre de la révolution –, c'est l'émergence d'un auditoire politique qui élargisse l'espace public : se rejoue alors dans la rue, dans les institutions, la naissance du public romantique. « Le public, cela devait être et cela est, n'a jamais été meilleur, n'a jamais été plus éclairé et plus grave qu'en ce moment. Les révolutions ont cela de bon qu'elles mûrissent vite, et à la fois, et de tous les côtés, tous les esprits³². » Un nouvel auditoire naît avec *Hernani* et il anticipe une révolution.

²⁸ Préface d'*Hernani*, p. 32.

²⁹ Acte II, sc. 3, p. 80.

³⁰ Acte II, sc. 1, p. 73.

³¹ Cité par Annie Ubersfeld dans *Le Roman d'Hernani*, *op. cit.*, p. 6.

³² Victor HUGO, Préface de *Marion Delorme* [août 1831], *op. cit.*, vol. Théâtre II, p. 685.

Un auditeur surgit toujours sur scène en sus de la scène initiale. Chaque scène se conçoit comme un réajustement de l'interlocution, comme un renouvellement de la découverte de son public. Son paradigme grotesque est Don Carlos bondissant de son armoire. Mais Don Carlos est le mauvais public. Caché dans son armoire, il n'entend rien. Tout d'abord : « Je me cache, j'écoute, à ne vous celer rien/ Mais j'entendais très mal et j'étouffais très bien. / Et puis je chiffonnais ma veste à la française³³. » Puis, à l'acte II, scène 1: « Je n'ai rien entendu de toute leur histoire/ Que ces trois mots : – Demain, venez à la nuit noire³⁴. » Comme le public, Don Carlos est présent mais, à la différence du public, il ne comprend rien et il n'entend rien. Et pourtant, c'est lui qui porte l'habit à la française, le fin habit des lettrés, celui que le drame romantique chiffonne allègrement. Le public romantique est légitime, Don Carlos ne l'est pas. De même, pendant la scène 2 de l'Acte II, Don Carlos est bien le seul à comprendre que Dona Sol ne veut pas de lui. Nous, nous le comprenons tout de suite et la réussite dramatique de la scène tient à ce décalage des consciences. Jusqu'à l'apparition d'Hernani qui l'incarne soudainement sur la scène, le public jouit d'entendre Dona Sol, jouit d'être convaincu par elle, par sa supplique de femme violentée, et peut-être, par la même occasion, le public jouit-il de l'élévation de son rang « à la hauteur du cœur », une élévation qui est refusée à Don Carlos³⁵ : «...Roi, je proclame/Que, si l'homme naissait où le place son âme,/Si Dieu faisait le rang à la hauteur du cœur,/ Certes, il serait le roi, Prince, et vous le voleur ! » Dona Sol emprunte au roi la proclamation, l'éloquence des rois, par excellence, une éloquence qu'on reçoit en silence et qu'on acclame seulement. À qui parle Dona Sol ? La proclamation figure aussi en cet instant du drame une éloquence populaire et édifiante, d'autant plus efficace qu'elle est dite par une héroïne dégradée, une simple « femme ». De cette scène, retenez cette maxime démocratique, proclame Dona Sol, une maxime démocratique proférée par un sujet dégradé par son souverain. Pour Marmontel, l'éloquence destinée au peuple doit être « en sentiments et en images ». Surtout, l'orateur doit « se jeter soi-même dans la foule », « s'associer à ses auditeurs », « devenir leur égal et leur frère »³⁶. Ce que Marmontel destine à l'éloquence de la Chaire peut s'entendre ici comme une élévation contradictoire de Dona Sol, une élévation qui s'obtient au moyen d'une dégradation

³³ Acte II, sc. 5, p. 53.

³⁴ Acte II, sc. 1, p. 71.

³⁵ Acte II, sc. 2, p. 76.

³⁶ MARMONTEL, *op. cit.*, p. 251.

éphémère, possible – comment incarner sur scène ce commencement du rapt royal ? La question de l'élévation contradictoire – la question oratoire par excellence – est cruciale dans *Hernani* et pas seulement au sens où l'entendaient les censeurs qui notaient surtout « un caractère d'élévation » délivré par Hugo à « un tissu d'extravagances³⁷». L'élévation est dans *Hernani* un effet de l'éloquence qui est obtenu en tension, en contradiction, une contradiction inhérente à l'action dramatique et au principe du sublime romantique : Don Carlos se saisissant de Dona Sol à la faveur de la nuit en dépit de toute vraisemblance et bienséance.

Dans ses préfaces, Hugo commence par saluer la grandeur de son public. Ce salut est tactique. En saluant la grandeur d'un peuple, la grandeur d'un public, Hugo tord d'abord le cou à ceux qui condamnent le drame comme l'expression populaire du pathétique. « Cette immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris » n'est pas là seulement pour s'amuser ou éprouver des sensations fortes³⁸. En août 1831, dans la préface de *Marion Delorme*, la foule est aussi là pour s'instruire : « C'est un beau spectacle de voir ce public, harcelé par tant d'intérêts matériels qui le pressent et le tiraillent sans relâche, accourir en foule aux premières transformations de l'art qui se renouvelle... » Plus loin : « On le sent attentif, sympathique, plein de bon vouloir, soit qu'on lui fasse, dans une scène d'histoire, la leçon du passé; soit qu'on lui fasse, dans un drame de passion, la leçon de tous les temps³⁹. »

Le reproche fait au drame romantique – solliciter seulement les passions au moyen d'une éloquence pathétique – est pendant toute la monarchie de Juillet assené aux orateurs dits démocratiques et populaires qui parlent à la Chambre pour le peuple. Au prix d'un déplacement symbolique dont le prix à payer est tout simplement la révolution prochaine, la révolution de 1848, la monarchie de Juillet a importé dans le jeu parlementaire une critique néo-classique, anti-cicéronienne de l'éloquence dramatique romantique. À l'inverse, en amont, la critique du drame romantique s'enracine dans les réflexions modernes sur l'éloquence politique qui suivent la révolution française et qui vont perdurer pendant tout le siècle. Victor Hugo raconte ainsi qu'à partir de 1849, en siégeant à l'Assemblée nationale, et en parlant, seul contre tous, pour le droit de l'enfant, la destruction de la misère, les Etats-Unis d'Europe, la

³⁷ Cité par Annie Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, op. cit., p. 32.

³⁸ Préface d'*Hernani*, op. cit., p. 33.

³⁹ Préface de *Marion Delorme* [août 1831], op. cit., p. 685.

liberté de l'enseignement, etc.... on lui répond encore dans l'auditoire parlementaire : « Portez cela à la Porte-Saint-Martin⁴⁰. »

Cependant, le public romantique n'est pas seulement nouveau en raison de son instruction possible, de l'acuité de son écoute, et de son aptitude à être persuadé, il l'est aussi en raison de son absolue irréductibilité à une classe ou à un type sociologique. Dans la scène 2 de l'acte II, Don Carlos se retourne et voit « Hernani, immobile derrière lui, dans l'ombre, les bras croisés sous le long manteau qui l'enveloppe, et le large bord de son chapeau relevé. »⁴¹ Contre l'habit à la française, le long manteau d'Hernani est le signe de son indifférenciation sociale. Hernani, qui est à la fois pâtre, Seigneur bandit et fils de la grande noblesse, porte – si l'on retient la terminologie de Roland Barthes dans sa réflexion sur les costumes de théâtre – le signe qui incarne le *gestus* social de la pièce⁴². Le manteau figure le conflit nodal qui traverse le drame. Hernani rejoue sans cesse dans le drame un *Qui suis-je ?* dissimulé dans les pans de son long manteau et sous son chapeau à larges bords. Cette question informe le questionnement de Hugo sur son public. Hugo salue la naissance d'un auditoire nouveau, d'un public, enfin, un vrai. Et l'amplitude du manteau et du chapeau d'Hernani rendent sensible sur la scène son refus de lui assigner une identité rhétorique et sociale. Beaucoup de personnages passent sous le manteau d'Hernani ...en particulier Don Carlos ! « Il ôte son manteau et le jette sur les épaules du roi./Le roi s'enveloppe du manteau⁴³. » La didascalie renouvelle l'élévation contradictoire, quelque soit le sens qu'on souhaite lui assigner. Le roi ennoblit le manteau du bandit des montagnes. Sous ce manteau se cache aussi un roi... Sous ce costume, on trouve aussi un roi... Mais, dans le même temps, le manteau rétrograde le plus grand des Grands d'Espagne. Il le transforme en anonyme parmi les anonymes, en invisible parmi les invisibles et que ce changement s'opère pour la sûreté de sa personne physique n'y change rien : sous le manteau d'Hernani, la personne royale est ravalée au rang de simple spectateur embusqué dans l'ombre. L'amplitude est infinie.

Quand Don Carlos devient empereur, Hernani revient sur le manteau, en caractérisant son amplitude, une fois encore, mais en sens inverse cette fois : « Le bleu

⁴⁰ Victor HUGO, *Le Droit et la loi* [1875], *op. cit.*, p. 80.

⁴¹ Acte II, sc. 2, p. 80.

⁴² Roland BARTHES, « Les maladies des costumes de théâtre », *Écrits sur le théâtre*, éd. Par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002, pp. 137- 145, p. 142.

⁴³ Acte II, sc. 3, p. 85.

manteau des rois pouvait gêner vos pas. / La pourpre vous va mieux. Le sang n'y paraît pas⁴⁴. » Porté par Don Carlos, le manteau devient une entrave accusatrice, un carcan de couleur qui règle à souhait le pas royal. Porté par les montagnards, le manteau est signe de mobilité et de liberté. Porté par le roi, il entrave, modère l'omnipotence criminelle. Royal, le manteau figure alors l'instrument visible de la contrainte sociale, la contrainte nouvelle qui pèse sur la personne royale et réduit son pouvoir de nuisance. Le jeu sur le costume rejoue à l'infini la couture sublime. Il réajuste sans cesse la vieille typification du personnage. Avec lui, le drame romantique sort bien de la « vieille forme sociale ».⁴⁵

Dans la préface de *Ruy Blas*, Hugo commence par faire une typologie très fine des différents publics. Il y a les femmes, les penseurs et la foule : ce sont les « trois classes de spectateurs ». Les femmes veulent la passion, la foule veut l'action et les penseurs veulent l'instruction. Mais très vite, Hugo brouille sa propre grille de lecture. Il affirme que dans la foule « on trouve de tout » et que « tout penseur complet doit être femme par les côtés délicats du cœur, et nous n'ignorons pas que, grâce à cette loi mystérieuse qui lit les sexes l'un à l'autre aussi bien par l'esprit que par le corps, bien souvent dans une femme il y a un penseur⁴⁶. » En brouillant la sexuation des genres dans le monde des spectateurs, Hugo renouvelle en profondeur l'auditoire rhétorique. Désormais, dans le monde de l'éloquence, les femmes ont une place. Une place parfois virile. C'est ainsi qu'il faut entendre le « Taisez-vous » asséné par Hernani à Dona Sol, soit que la femme en elle s'émancipe tout de même un peu trop sur la scène, soit qu'elle puisse, surtout, être traitée en camarade montagnard par l'homme qu'elle aime⁴⁷. N'est-ce pas, au demeurant, la destinée de Montagnard qui semble attendre Dona Sol ? « Je vous suivrai », dit-elle.

Dona Sol est-elle prête à suivre Hernani « dans les bois, dans les monts, dans les grèves, / Chez des hommes pareils aux démons de vos rêves ? » Est-elle prête à entendre « en allaitant quelque enfant qui s'éveille, / Les balles des mousquets siffler à [son]oreille⁴⁸ » ? On reste songeur à l'écoute de ces deux derniers vers. Avec eux, Hernani définit une maternité de bandit, une maternité alternative, dirait-on aujourd'hui, une maternité nocturne car c'est d'un allaitement de nuit dont parle Hernani à la femme

⁴⁴ Acte IV, sc. 4, p. 159.

⁴⁵ *Préface d'Hernani*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁶ *Préface de Ruy Blas* [novembre 1838], *op. cit.*, vol. Théâtre II, p. 3.

⁴⁷ Acte I, sc. 2, p. 51.

⁴⁸ Acte I, sc. 2, pp. 49-50.

qu'il aime, de l'allaitement d'un tout petit enfant, d'un de ces nourrissons qui sont encore au sein et que le bruit des balles réveille. Hernani semble figurer comme un bandit qui deviendrait femme sous les traits de Dona Sol et qui serait rêvé par Hernani amoureux, un bandit qui allaiterait de la graine d'insurgé par amour, et sous contrainte d'une force royale, criminelle. Est-ce Gavroche dont Hugo assume ici en rêvant, et avant l'heure, la maternité, Gavroche dont le drame *Hernani* suggère alors qu'il est non seulement l'enfant des barricades mais aussi l'enfant de l'amour ? Alors Gavroche naît en 1830. Lahorie posa « sa main sur sa petite épaule », raconte Hugo, « tressaillement que je garde encore⁴⁹. »

Le discours d'Hernani à Dona Sol est sans doute poétique. Quand il est entendu dans la lignée construite par tous les enfants d'Hugo – et dont on retient ici seulement les deux plus emblématiques, Hugo lui-même, l'enfant symbolique, l'enfant posthume du proscrit Lahorie, et Gavroche, « l'étrange gamin fée » qui, un instant, court plus vite que les balles – il fait aussi entrevoir un instant l'émeute populaire, l'épisode de guerre. L'éloquence poétique d'Hernani n'a-t-elle pas pour fonction paradoxale de dépeindre sous les yeux de Dona Sol une réalité si terrible qu'elle mène à l'échafaud, un monde dont s'absentent à dessein les femmes quand elles le peuvent ? La déréalisation du discours amoureux voisine de manière complexe avec la vocation réaliste et politique de la tirade. N'être plus tout à fait soi-même, homme ou femme, peuple ou roi, enfant ou seigneur, grandir, s'élever hors de soi, ou régresser à l'état de nourrisson de rêve, c'est l'élévation romantique racontée par *Hernani*, une élévation obtenue au moyen d'une éloquence nouvelle qui renouvelle le *décorum*, au sein de laquelle un enfant au sein ou un enfant sous les balles peut surgir là où on ne l'attendait pas.

Rapetisser un cœur où son nom est entré

« Cette voix haute et puissante du peuple, qui ressemble à celle de Dieu, veut désormais que la poésie ait la même devise que la politique : TOLERANCE et LIBERTE⁵⁰. » Hugo n'écrit pas *Mon drame grandit le peuple*. En rhétorique, l'éloquence de l'orateur, du poète grandit l'auditoire. Avec le drame romantique, en revanche, c'est la grandeur du peuple qui précède la scène. C'est elle qui rend le théâtre

⁴⁹ *Le Droit et la loi* [1875], *op. cit.*, p. 73.

⁵⁰ *Préface d'Hernani*, *op. cit.*, p. 33.

possible. La causalité est inversée. Dans la scène liminaire, Dona Josepha entend *littéralement* les questions de Don Carlos. « Que je meure ! / Oui⁵¹. » Dona Josepha coupe tous les effets possibles de l'éloquence poétique. Elle empêche le roi de s'installer dans un lieu commun tragique. Et cette destruction de l'interlocution tragique est évidemment un événement dramatique en soi. En campant dans son propre monde de parole – et son propre monde tout court : Josepha prend la bourse que lui offre Don Carlos – , elle permet l'événement oratoire. Il suffit de rester soi, d'entendre ce qui est dit, de prendre acte des mots – Oui, Oui, Oui, dit Josepha – pour que tout le code social de la parole royale s'écroule et qu'en retour la figure populaire qu'incarne Josepha grandisse. L'assentiment devient fronde. L'élévation s'obtient alors au moyen d'une brièveté exemplaire et *vraie* : pas d'éloquence poétique, aucune. « Enfin ! et cette voix qui parle est votre voix ! », s'exclame Hernani en entendant Dona Sol pour la première fois⁵².

Hugo s'est débarrassé de l'éloquence poétique en restituant son drame face au peuple. Mais il remonte aussi en amont de l'éloquence néo-classique en vogue en s'amusant à mettre en scène son raccourcissement. Le chœur des courtisans qui ramassent les titres tombés par mégarde de la bouche d'un roi casse l'élévation royale qui serait obtenue sans cela au moyen de *l'abondance* : en latin, la *copia* cicéronienne, qui désigne – toujours selon Marmontel – cette « affluence de mots et de tours heureux pour exprimer les nuances des idées, des sentiments et des images ». Marmontel parle d'une « abondance des idées » qui suppose une « abondance des sentiments »⁵³. « Vous vous couvrez ? Seigneur, vous m'avez tutoyé, / Me voilà grand d'Espagne. Ah! Tu me fais pitié⁵⁴ ! » Le geste courtisan interrompt la tirade royale. Il figure par la quête du titre la misérable ambition du roi.

La grandeur émietlée par le roi, c'est aussi l'amplitude de l'éloquence royale qui diminue les sujets en lieu et place de les grandir. Les grands maîtres de l'éloquence, pense Marmontel, savent donner de la grandeur et de la majesté à un sujet. Et Marmontel de citer l'exposition de Brutus, la harangue de Cinna, le monologue de Camille, ...⁵⁵ En réponse, l'éloquence royale de Carlos est un tissu rapiécé, découpé,

⁵¹ Acte I, sc. 1, p. 41.

⁵² Acte I, sc. 3, p. 44.

⁵³ MARMONTEL, *op. cit.*, pp. 137-138.

⁵⁴ Acte IV, sc. 1, p. 138.

⁵⁵ MARMONTEL, *op. cit.*, p. 1017.

recousu, interrompu, rattrapé... : « ... je coudrai; s'il le faut,/Ma pourpre royale au drap de l'échafaud⁵⁶ » Á l'amplitude du manteau romantique, Hugo oppose la pourpre royale trouée, interrompue et entendue pour ce qu'elle ne dit pas.

Non que la brièveté soit un mal néo-classique. Le morcellement de l'éloquence est aussi un renouvellement hugolien. Le héros romantique est un orateur mais un type singulier d'orateur conçu comme un « interrupteur ». Ce que Hugo retient de Mirabeau est une collection de formules qui interrompent les harangues ou les remplacent. « Il mettait souvent autant de choses dans un mot que dans un discours⁵⁷. » Une collection de formules qui frappent et anéantissent l'adversaire : c'est le sublime romantique qui grandit la pointe au rang d'arme oratoire fatale. Là, c'est l'épée de Hernani dont il faut entendre l'éloquence et auquel le patronage de Napoléon dans la *Préface* donne tout son sens. Mirabeau et Napoléon, c'est l'alliance du verbe et de l'épée, c'est le rêve d'une éloquence aussi coupante, aussi tranchante qu'un coup d'épée, si tranchante qu'elle puisse la remplacer et faire office d'action dramatique, d'*actio* oratoire⁵⁸. Hugo aime dans Mirabeau qu'il ne parle pas. Il le dit expressément: Mirabeau ne parle pas. Á la place, « c'est une chose qui fait son bruit propre ». Hugo affirme aussi : « Mirabeau, ce n'est pas un homme, ce n'est pas un peuple, c'est un événement qui parle⁵⁹. » Il compare l'orateur révolutionnaire à Talma pour mieux envisager l'éloquence révolutionnaire comme une succession d'événements oratoires.

Ainsi, l'éloquence romantique vaut seulement pour les formules opératoires d'une scène oratoire dont elles maintiennent à jamais le souvenir dans la mémoire des hommes. Au coup d'épée, le « Va-t-en ! » supplée amplement dans la scène 3 de l'acte III. Et si l'apostrophe ne sombre pas dans la trivialité, si elle ne favorise pas « l'irruption du commun », c'est parce qu'elle s'accompagne de saillies formulaires, sublimes au service desquelles Hugo met toutes les subtilités du vers romantique⁶⁰. Le tranchant de l'épée, Hugo l'obtient avec le rejet, le rejet dont Antoine Vitez dit qu'il faut le jouer pour faire entendre la rime : « J'y suis/Déjà⁶¹. » Le ralentissement, ou la

⁵⁶ Acte IV, sc. 1, p. 137.

⁵⁷ *Sur Mirabeau* [1834], *op. cit.*, p. 228.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 216.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 227 et p. 232.

⁶⁰ *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 25.

⁶¹ « L'application par Hugo d'un parler familier sur la grille alexandrine oblige celui qui parle à une expression unique. Cela n'est possible que si l'on respecte le jeu proposé; surtout

cassure, ennoblit la parole d'Hernani. Hugo recommence deux répliques plus tard avec un contre-rejet, cette fois : « Á ton gré,/ J'ai le reste du monde où je te braverai⁶². » Rejet et contre-rejet préparant la rime équivoquée « tombe/tombe » qui fait s'élever la réplique fameuse d'Hernani au rang de formule sublime : « Alors, j'aurai la tombe⁶³. » On remarque encore le léger ralentissement oratoire, accentuel, induit par le *Alors*. Il reprend les pirouettes rythmiques des rejets et contre-rejets précédents tout en les dotant d'un caractère final, définitif, tragique. Hernani a tranché contre Don Carlos : avec l'épée de Mirabeau.

La « forme optique de la pensée » – cette célèbre formule extraite de la Préface de *Cromwell* – se comprend aussi au moyen de ces petites illuminations oratoires, ces pierreries qui ornent le drame, les harangues d'Hernani et qui sont rendues possibles par l'alexandrin romantique. Elles sont aussi des concentrés d'éloquence, les gouttes d'un *élixir* oratoire, comme l'entendait Marmontel, mais d'un *élixir* oratoire meurtrier qui transcende la trivialité au moyen d'un raccourcissement heureux de l'abondance. « Il faut qu'à cette optique de la scène, toute figure soit ramenée à son trait le plus saillant, le plus individuel, le plus précis. Le vulgaire et le trivial même doit avoir un accent. Rien ne doit être abandonné⁶⁴. » La formule doit étonner. Elle doit frapper comme la voix d'Hernani tonne. Mais son tonnerre, qui est le résultat d'un déplacement, d'un rapprochement incongru, d'un décrochage, doit aussi séduire, persuader. Le sublime de la forme doit passer par la déformation de la forme.

Passée au filtre oratoire, au tamis de l'éloquence, l'hybridation romantique du sublime et du grotesque conduit directement à l'élévation paradoxale du mot trivial. « Qui veut gagner ici mille carolus d'or ? », s'exclame Hernani. « .../ Taisez-vous donc ! On peut/ Vous prendre au mot ! », rétorque Ruy Gomez⁶⁵. Ruy Gomez est l'homme historique de la pièce. C'est lui qui tient la mémoire du *mot*. Car c'est bien ce qui nous est demandé dans la pièce : prendre les personnages *au mot*. L'élévation au

celui des enjambements, qu'il *ne faut pas* faire, sous peine de transformer le vers en prose. Détruire le vers détruit le sens. Si l'on ne dit pas les douze syllabes de l'alexandrin racinien, si l'on ne fait pas entendre la rime, on perd ce petit scandale perpétuel des sentiments naturels exprimés dans la forme immuable. » Antoine VITEZ, *Préface, Hernani*, éd. Annie Ubersfeld, Paris, Livre de poche, 1992, p. 5. Acte II, sc. 3, p.84.

⁶² Acte II, sc. 3, p. 84.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Préface de Cromwell, op. cit.*, p. 25.

⁶⁵ Acte III, sc. 3, p. 103.

rang de formule sublime est en réalité le travail du drame tout entier. Au moyen d'un subtile système d'échos et de répétitions filées de scène en scène, Hugo construit tel ou tel mot comme le rappel d'un tocsin oratoire plus impérieux encore que le tocsin de l'armée royale. On pense à la formule « à sa suite » qui suit un traitement si singulier. Elle infuse dans toute la tirade et scande ensuite toute la pièce⁶⁶. On pense au *cor* lui-même, métaphore signifiante et signifiée de l'éloquence du corps et du cœur, qu'on finit bel et bien par entendre. « On entend le bruit lointain d'un *cor* dans l'ombre./*Encor*/ Don Juan, je reconnais le son de votre *cor* !/Le *cor* recommence⁶⁷. » Ce qui se passe ici, au regard de l'éloquence, est le rêve ou l'idéal d'une parole, d'une langue aussi épaisse, aussi matérielle que les événements et les choses. L'anaphore est surtout soutenue de l'image musicale du cor, le son de l'instrument qui vient illustrer le mot et faire adhérer le signe à la chose au nom d'une théologie du signe imparable dramaturgiquement. Ce que je dis, je le fais ou je vais le faire. La répétition par le Masque de la promesse faite par Hernani, répétition au mot prés, rend ce cor, cette parole qui passe par le cor aussi collante au monde et aux choses qu'il est possible de l'être. « Ecoute, prends ce cor. Quoi qu'il puisse advenir,/ Quand tu voudras, seigneur, quelque soit le lieu, l'heure,/ S'il te passe à l'esprit qu'il est temps que je meure,/ Viens, sonne de ce cor, et ne prends d'autres soins; tout sera fait⁶⁸. » Qu'une telle profession de foi passe par une autre bouche que celui qui l'a faite autonomise l'éloquence qui la porte et qu'elle défend. Les clameurs, le tocsin, et aussi les soldats, les seigneurs, enfin le public de la Comédie, renouvellent cette matérialité sensible du signe qui finit par lester l'éloquence dramatique du monde tout entier.

Ce qui fait logique, ce qui fait persuasion, ce n'est plus ce qui est dit mais ce qui est entendu tellement qu'il est impossible de s'y soustraire. L'orateur parfait, pense Hugo, est celui qui est éloquent sans être professionnel, celui est sublime sans faire le sublime, c'est le personnage du drame. Car le comédien apporte quelque chose de plus à l'éloquence que l'orateur : il apporte un corps et une voix qui font une éloquence détachée des enjeux techniques, rhétoriques de l'éloquence. Peu importe que le comédien joue l'éloquence, ce qui importe est que le personnage soit éloquent sans être orateur. Dans le *Journal d'un Jacobite*, le génie pour Hugo, c'est l'éloquence naturelle et Hernani est l'image de cette éloquence naturelle : « Et, en effet, il y a un langage qui

⁶⁶ Acte I, sc. 4, p. 67.

⁶⁷ Acte V, sc. 3, pp. 179-180.

⁶⁸ Acte III, sc. 7, p. 132 et Acte V, sc. 5, p. 183.

ne trompe point, que tous les hommes entendent, et qui a été donné à tous les hommes, c'est celui des grandes passions comme des grands événements, *sunt lacrymae rerum*; il est des moments où toutes les âmes se comprennent, où Israël se lève tout entier comme un seul homme⁶⁹.» La persuasion passe par le corps pathétique du comédien prêté au personnage. Marmontel formule déjà cette vérité oratoire propre au théâtre⁷⁰ : « Dans l'hypothèse théâtrale, l'acteur est le personnage même qui est malheureux, souffrant, tourmenté de telle passion : l'orateur, au contraire, n'est le plus souvent que l'ami, le confident, le témoin, le sollicitateur de celui qui souffre. Alors il doit y avoir entre sa déclamation et celle de l'acteur la même différence que la nature a mise entre pâtir et compatir: (...) » Être la chose même, être l'éloquence même fut encore plus vrai pour les comédiens d'*Hernani* que tout autre acteurs de théâtre, car au moment même où ils jouaient leurs rôles, un public entier les saisissait comme alliés ou adversaires du drame qu'ils incarnaient fictivement et ils en souffrirent effectivement dans leur chair de comédien⁷¹.

La bataille d'*Hernani* a sans doute légué à Hugo sa conception de l'éloquence révolutionnaire décrite dans *Sur Mirabeau* et dont les préfaces des drames théorisent à la fois le rapport à la situation politique contemporaine (le contexte de la révolution de Juillet) et au débat critique sur ce que doit être ou non le théâtre moderne, sur sa possibilité. Désormais, les acteurs parlent *avec* ou *contre* le public. Désormais, le théâtre règle la parole publique. « Ce que Mirabeau avait dit en mots précis, la foule le redisait en applaudissements; et, sous la dictée de ces applaudissements, bien à contrecœur souvent, la législature s'écrivait », écrit Hugo⁷². Ou encore : « Libelles, pamphlets, calomnies, injures, interruptions, menaces, huées, éclats de rire, sifflets, n'étaient tout au plus que des cailloux jetés dans le courant de sa parole, qui servaient par moments à la faire écumer⁷³. » S'il y a bien une éloquence matérielle née avec le drame romantique – et nous l'appelons ainsi en référence aux critiques portées contre « l'art matériel »⁷⁴ –, elle est conçue comme une parole hétérogène, une parole mêlée

⁶⁹ Victor HUGO, *Journal des idées, des opinions et des lectures d'un jeune jacobite de 1819*, *op. cit.*, vol. Critique, p.112.

⁷⁰ MARMONTEL, *op. cit.*, p. 333.

⁷¹ Annie UBERSFELD, *Le roman d'Hernani*, *op. cit.*, p. 93.

⁷² *Sur Mirabeau* [1834], *op. cit.*, p. 219.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Annie UBERSFELD, *Le roman d'Hernani*, *op. cit.*, p. 68.

qui échappe aux personnages – comme la promesse d'Hernani faite à Ruy Gomez lui échappe et lui revient quand il ne veut plus l'avoir faite... – une parole qui persuade aussi au moyen du corps public, celui de l'auditoire transformée en parole écumante. En ce sens, on comprend qu'elle soit désormais constituée de mots, de formules plutôt que de tirades et de monologues : elle désigne bien également un nouvel âge du morcellement rhétorique né avec la presse et le développement concomitant de la parodie. Ce que la censure avait fait circuler pour faire tomber le drame avant sa représentation (des vers, des fragments de scène) a été un séquençage criminel réalisé pour nuire. Mais ce séquençage malintentionné n'a pu échapper à la poétique moderne du drame et à son éloquence renouvelée.