

Hernani ou l'ambivalence des temps

Claude Millet



Édition électronique

URL : <http://elh.revues.org/848>

DOI : 10.4000/elh.848

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 21 mai 2010

Pagination : 49-60

ISBN : 978-2-35698-002-1

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Claude Millet, « *Hernani* ou l'ambivalence des temps », *Écrire l'histoire* [En ligne], 5 | 2010, mis en ligne le 21 mai 2013, consulté le 04 août 2017. URL : <http://elh.revues.org/848> ; DOI : 10.4000/elh.848

Claude Millet

Hernani

ou l'ambivalence des temps*

LE MONDE QUE LE THÉÂTRE DE HUGO « déroule devant nos yeux est un monde sans providence et sans liberté; c'est une nation sans nom, sans autel et sans loi¹ », écrit en 1832 l'un des critiques littéraires les plus en vue du temps, Gustave Planche. Et il n'est pas le seul à s'indigner de l'immoralité des drames hugoliens. Hugo s'en moque dans le dessin d'une grosse dame barrant fermement la route à sa ressemblante progéniture pour la protéger de ces spectacles diaboliques: « On donne à voir un drame moderne! quelle horreur! n'approchez pas, mes enfants!!! » (fig. n° 1) Le « drame moderne » a eu une solide réputation d'immoralité, quoi qu'en ait dit et redit son principal responsable, dans la préface de *Lucrece Borgia* par exemple: « Le poète aussi a charge d'âme. Il ne faut pas que la multitude sorte

du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde². » Or ce malentendu n'en est un qu'à moitié: rien de plus problématique, dans les drames de Hugo (et pour ce qui m'intéresse ici dans *Hernani*), que la morale de l'histoire, que l'on mette à l'initiale de celle-ci une majuscule ou une minuscule. Doña Sol est certes un « ange » de blanc vêtu, mais elle n'est pas précisément un exemple de moralité pour les jeunes filles du temps, elle qui à l'acte I^{er}, en pleine nuit, cache deux amoureux – un roi (don Carlos) et un bandit (Hernani) – dans le placard de sa chambre, à l'arrivée de l'oncle qu'elle doit épouser, don Ruy Gomez...

Plus profondément, la complexité du sens moral qu'offrent la fable et l'Histoire qui se greffe sur elle est à la fois source et résultante d'une dramaturgie

* Une première version de cette étude a été proposée sous le titre « *Hernani*. La morale de l'histoire » à l'occasion de la journée d'agrégation « Victor Hugo, *Hernani*, *Ruy Blas* », organisée le 9 janvier 2009 par Olivier Bara et Marie-Ève Thérénty aux universités Lyon-II, Lyon-III et Montpellier-III, dont les actes ont été publiés sur le site *Fabula* <www.fabula.org/colloques/sommaire1120.php>.

1. Gustave Planche, *Portraits littéraires*, Bruxelles, Méline, 1836, t. III, p. 61.
2. Préface de *Lucrece Borgia*, éd. Anne Ubersfeld, dans *Œuvres complètes*, dir. par Jacques Seebacher et Guy Rosa, R. Laffont, (Bouquins) [désormais cité *ŒC*], *Théâtre I*, 1985, p. 973.

et d'une philosophie – d'une philosophie du sujet, d'une philosophie de l'Histoire. Cette philosophie du sujet récuse l'unicité du moi. Cette philosophie de l'Histoire, à la veille des Trois Glorieuses, refuse dans ce drame du passage de la féodalité aux temps modernes le passéisme de la contre-révolution et l'anachronisme de la Restauration, mais sans avoir la quiétude du progressisme de l'historiographie libérale ou du providentialisme laïcisé d'un Victor Cousin, alors philosophe d'opposition. « Le romantisme, c'est le libéralisme en littérature », dit en ces derniers mois réactionnaires de la Restauration la préface d'*Hernani*, mais le libéralisme « en littérature » imprime une violente torsion aux morales de l'Histoire du temps, libérales comme contre-révolutionnaires. Les complications du drame chez Hugo constituent sa « leçon » en épreuve, affectant la pensée par le spectacle d'inutiles désastres du passé qu'aucune visée providentielle, ni aucune fonction dans le progrès, ni aucune mission expiatoire ne viennent rémunérer. Et si le drame a pour vocation de moraliser la multitude, c'est en la contraignant à abandonner – la grosse dame n'a pas tort dans son effroi – les opinions sur lesquelles repose sa moralité : son *habitus* moral en quelque sorte, tel qu'il est configuré par les idéologies du temps, mais aussi par l'horizon d'attente d'une culture théâtrale que le drame hugolien tout à la fois synthétise et déconstruit. « Miroir de concentration ³ », le drame met le feu

à l'Histoire en réfléchissant ses contradictions, ses ambivalences – et celles du présent.

Les complications morales du drame historique

Cette violente concentration résulte d'abord de la synthèse des genres, des émotions et des jugements qui leur sont attachés, synthèse qui ne dépasse leur opposition qu'en déconstruisant leur logique, et qui ne lisse pas leurs contradictions mais au contraire les creuse, les aggrave, et, les aggravant, complique l'évaluation du monde historique représenté. Les genres sont en effet pour Hugo des perspectives sur le monde, des points optiques à partir desquels le saisir et prononcer sur lui un jugement moral et politique (les deux étant peu distinguables). Chaque genre pris séparément révèle un aspect du monde, fait apparaître un de ses côtés, « un seul côté des choses systématiquement et perpétuellement mis en lumière ⁴ », dit la préface de *Marie Tudor*, lumière sous laquelle ces choses sont comprises et évaluées. Le drame romantique, le drame hugolien, explique cette même préface, en tant précisément que synthèse des genres, abandonne cette perspective unique offerte par chaque genre séparément pour être totalisation des aspects, des perspectives et des jugements auxquels ces perspectives ouvrent : le drame, « c'est tout regardé à la fois et sous toutes les faces ⁵ ».

3. Préface de *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, dans *ŒC, Critique*, 1985, p. 5.

4. Préface de *Marie Tudor*, éd. Anne Ubersfeld, dans *ŒC, Théâtre I*, p. 1080.

5. *Ibid.*

L'intertextualité structurelle d'*Hernani*, et la lisibilité qu'elle confère à la synthèse des genres, fonctionne ainsi comme multiplication des points de vue contradictoires à partir desquels sont saisis et jugés les personnages et leurs actions. Du point de vue de la tragédie ⁶, don Ruy Gomez est un avatar de don Diègue, le noble père du Cid, porteur des valeurs de l'ancienne aristocratie; du point de vue de la comédie, il est un avatar d'Arnolphe, le barbon abusif de *L'École des femmes*. À la croisée des perspectives de la tragédie cornélienne et de la comédie moliéresque, don Ruy Gomez n'est pas un caractère, qui serait défini par un emploi (le Père noble, le Barbon) et qui engagerait, à l'articulation de la morale et de la psychologie, un jugement univoque (l'admiration qu'appelle don Diègue ⁷, la condamnation que suscite Arnolphe): don Ruy Gomez est, pour reprendre une expression d'Antoine Vitez (qui a mis en scène *Hernani* en 1985 au Théâtre national de Chaillot), une « pelote de points de vue contradictoires ». Vitez en induit une perte du sens, et surtout de la morale :

C'est peut-être cela, le XIX^e siècle, la féconde erreur des Romantiques cherchant l'Inde et découvrant une Amérique, croyant reprendre et refaire Shakespeare et faisant tout autre chose, inventant de donner au méchant



Fig. n°1, *On donne un drame moderne! Quelle Horreur! N'approchez pas mes enfants!!!* [M.VH. 289. Cl. Bulloz]. Plume. Au verso d'un prospectus du *Monde dramatique*. © Maisons de Victor Hugo / Roget-Viollet.

de quoi se défendre, au bon des verges pour qu'on le batte, le Réalisme en somme, qui ne permet pas à l'acteur de juger son personnage et témoigner entièrement de ce jugement, mais l'oblige au contraire à grossir chaque

6. Sur la reprise dans le théâtre de Hugo des emplois, rôles typiques qui structurent le recrutement des acteurs mais aussi la mise en forme des personnages de l'âge classique au XIX^e siècle, voir Florence Naugrette, « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », communication du 31 mars 2001 au Groupe Hugo (CÉRILAC) de l'université Paris Diderot, <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/01-03-31naugrette.htm>>.
7. L'admiration que suscite don Diègue est mêlée de terreur. Elle est complexe, mais reste univoque, dans la mesure où elle procède d'un jugement stable, jugement que rien dans l'évolution de la fable ne vient remettre en cause en rendant le personnage grotesque.

caractère d'une pelote de points de vue contradictoires, jusqu'à perdre le sens, et surtout la Morale: plus personne n'a tort ni raison, tout se vaut, « c'est la vie ». ⁸

Mais Vitez a tort, ce n'est pas la vie (on voit mal Hugo se satisfaire du scepticisme sans frais de cette maxime de la sagesse des nations), et la pièce finit par trancher, et par condamner don Ruy Gomez. Mais elle le fait en gardant mémoire de la grandeur pathétique du personnage, compliquant le jugement moral porté sur lui. Pour plagier la préface de *Marie Tudor*, don Ruy Gomez n'est ni don Diègue ni Arnolphe, ou plutôt il est les deux à la fois: c'est de cette dualité, rendue lisible par une intertextualité facilement identifiable par le spectateur, qu'il meurt; c'est cette dualité qui dérange la superposition édifiante, attendue par toutes les grosses dames vertueuses et tous les Gustave Planche, du jugement et de l'émotion. La mort du méchant est une désolation. Et cela d'autant qu'il incarne de hautes valeurs morales.

Ce qui est vrai pour l'évaluation des personnages l'est également pour leurs actions. Du point de vue de la tragédie, Hernani, en se déguisant en pèlerin à l'acte III pour tromper indignement l'hospitalité et attenter à l'honneur de don Ruy Gomez, commet un crime qu'il ne peut racheter qu'en donnant par serment sa vie à son rival. « L'honneur castillan ⁹ » et tout l'idéal moral de la féodalité qu'incarne don Ruy Gomez exigent qu'Hernani meure en

expiation de sa trahison: vue sous l'aspect de la tragédie, la mort d'Hernani a un sens, et un sens moral, orienté vers le grand passé de la féodalité. Vue sous celui de la comédie, elle n'en a strictement aucun: le déguisement d'Hernani est un de ces subterfuges permis par la comédie aux jeunes premiers en butte aux visées de barbons abusifs. Horace dans *L'École des femmes* et le jeune comte Almaviva du *Barbier de Séville* ont bien raison de faire ainsi quelques entorses à la moralité pour faire triompher leur amour, et avec leur amour une morale plus authentique. Du point de vue de la comédie, Hernani a bien raison lui aussi de ruser contre le mal, et cela avec les moyens du bord de la comédie: le travestissement. Il n'y a pas de quoi fouetter un petit chat, ni sonner du cor. N'importe quel homme de bon sens ou d'esprit, un Chrysalde ou un Figaro, pourrait le rappeler. Mais il n'y a précisément ni Chrysalde ni Figaro dans *Hernani*, parce qu'*Hernani* ne relève pas de la comédie, mais d'un remploi dramatique – destructeur – de sa structure morale.

Le drame historique absorbe la comédie pour en déconstruire la structure morale, sa structure de « machine paradisiaque ¹⁰ » qui fabrique, contre l'ordre abusif des pères, le bonheur des jeunes premiers dans le mariage – soit un rite de réconciliation du désir individuel, fondé en nature, et de l'ordre social, fondé en droit, soit aussi une

8. Antoine Vitez, « La recherche de la nature », dans *Hernani*, éd. Anne Ubersfeld, Le Livre de poche, 1987, p. 7.

9. Le titre de l'édition originale est *Hernani ou l'honneur castillan*.

10. Je reprends l'expression de Michel Deguy à propos des comédies de Marivaux, dans *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard (Tel), 1981.

réinscription des unions dans l'ordre des générations, l'ordre des temps. Cette déconstruction corrosive, et tragique, est rendue manifeste à l'acte V par la superposition, mise en évidence par Anne Ubersfeld dans *Le Roi et le Bouffon*¹¹, de trois figures paternelles dans le personnage de don Ruy Gomez: don Diègue, Arnolphe, et la statue du commandeur de *Don Juan*, incarnation de la juste loi paternelle. Or Hernani s'appelle de son vrai nom don Juan mais n'est pas un don Juan. Et si don Ruy Gomez-don Diègue et don Ruy Gomez-le commandeur peuvent être les hérauts de « l'honneur castillan », don Ruy Gomez-Arnolphe les déshonore en transformant leur réclamation de la vie d'Hernani au nom de l'honneur et des liens du serment en discours de mauvaise foi. Car à l'acte V don Diègue-Arnolphe, « le vieillard qui rit dans les ténèbres¹² », ne peut plus réclamer la vie d'Hernani que par jalousie, absence de générosité, vilénie de barbon abusif, on verra bientôt pourquoi. En ce sens, le mélange des genres, dans la mesure où il configure (ou plutôt déconfigure) l'éthos des personnages, est scandaleux – la grosse dame a raison –, et complique singulièrement la morale de l'Histoire.

Plus exactement, c'est la perspective, la « lumière » de la comédie qui vient non pas éclairer mais bien obscurcir le sens moral qu'aurait le drame historique s'il était seulement une tragédie. En ce sens, le drame rend manifeste ce qui

n'est jamais dit dans les préfaces de Hugo à ses pièces mais seulement suggéré par l'association de la comédie et du grotesque: la comédie est l'instrument de dissolution, dans le drame, de la tragédie (du moins dans son paradigme cornélien) comme fabrique d'un sens moral du destin individuel et de l'Histoire collective. La comédie romantique apparaît alors dans son caractère essentiel, tel que le formalise non pas Hugo mais Schlegel dans son *Cours de littérature dramatique*, à savoir comme l'esprit du non-sérieux, dégageé en un sens nihiliste de la gravité des enjeux moraux des affaires humaines. Du point de vue de la tragédie, don Ruy Gomez a raison (mais cette moralité est épouvantable, et compliquée, on va le voir, par le remploi critique, déconstructeur, du schème de *Cinna*); du point de vue de la comédie, « plus personne n'a tort ni raison, tout se vaut, "c'est la vie" ». Du point de vue du drame historique, c'est... plus compliqué.

L'ordre des temps

Le drame historique se complique et s'éclaire tout à la fois au dernier acte sous l'effet d'un déplacement, opéré par Hernani lui-même, de la faute qu'il doit expier en mourant:

Mon père, tu te venges
Sur moi qui t'oubliais.¹³

11. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, J. Corti, 1974, p. 505.

12. *Hernani*, V, 3, dans *CEC, Théâtre I*, p. 656.

13. *Ibid.*, V, 6, p. 666.

Don Ruy Gomez n'est ainsi que la courroie de transmission de la vengeance du père. Hernani, en recevant sa grâce de l'empereur don Carlos, et ses titres, et le droit d'épouser doña Sol, bref tout son bonheur, a oublié qu'il devait venger son père, vaincu par le père de don Carlos, c'est-à-dire prendre la revanche de la féodalité sur la royauté. Le crime d'Hernani, ce n'est pas tant d'avoir trahi l'hospitalité de don Ruy Gomez, ni d'avoir attenté à son honneur, que d'avoir oublié son père, et avec lui la querelle des féodaux contre les rois. Hernani ne meurt pas pour don Ruy Gomez – cela serait, doña Sol a raison, « crime, attentat, folie ¹⁴! » –, mais pour ce que don Ruy Gomez représente : le Père, la loi du sang comme loi de la dette infinie et de la vengeance sans fin, « l'honneur castillan », l'ordre féodal. Cette représentation du Père est à l'acte V une représentation grotesque – sous son domino noir, « le vieillard qui rit dans les ténèbres » parasite, on vient de le voir, don Diègue-le commandeur par Arnolphe. Et si cette représentation est grotesque, c'est parce qu'au moment où Hernani meurt pour son père, mourir pour son père, mourir pour le Père et le vieil ordre du passé qu'il symbolise est devenu absurde.

On se souvient que dans *L'Être et le Néant* Sartre définit l'absurde par la fable d'un condamné à mort qui, dans l'attente interminable de son exécution, est fauché par la grippe espagnole ¹⁵. Hernani, quant à lui, est avant le dénouement à la *Cinna* de

l'acte IV condamné à être exécuté par don Carlos, parce qu'il est mémoire vivante du conflit qui a opposé leurs pères. Mais c'est finalement son propre père qui, à travers don Ruy Gomez, exige qu'Hernani meure à un moment où cette mort ne peut plus avoir la positivité morale du châtement, à un moment où elle ne peut plus être que vengeance personnelle, puisque la conflictualité historique s'est déplacée à l'acte IV, n'opposant plus les féodaux aux rois, mais ces derniers à l'empereur. Les différences entre l'absurde sartrien et l'absurde hugolien sautent aux yeux. Contrairement à celle du condamné dans la fable de Sartre, la mort d'Hernani, pour être aberrante, ne sort pas de la causalité éthico-juridique et historique. Dès lors, elle fonctionne par retournement, du Père comme destinataire de la vengeance d'Hernani au Père comme acteur de la vengeance contre Hernani, retournement qui prend la forme du suicide, et non de la mort imposée du dehors. Enfin, l'absurde hugolien ne se manifeste pas dans le ciel métaphysique des apologues, mais sur le terrain historique, la fable psychologique du lien mortifère qui unit le fils au père valant comme mythification (au double sens de mise en intrigue et de passage à la légende) d'une réflexion philosophique sur le rapport du présent au passé et sur le *mouvement* de l'histoire, le passage des temps.

C'est en effet l'Histoire, avec sa capacité à produire des événements rupteurs faisant passer

14. *Ibid.*, p. 662.

15. Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1943, p. 617.

d'un temps, d'un monde de valeurs à un autre, qui voue à l'inanité, à l'absurdité, la moralité de la mort d'Hernani. Car, on l'a entrevu, un événement fondamental a bien eu lieu à l'acte IV, la transfiguration du roi don Carlos en Charles Quint par son geste de clémence, geste qui ouvre un champ moral et politique nouveau¹⁶. Ce geste de pardon et d'amnistie a effacé la dette de vengeance infinie qui aliénait les fils aux pères. Par lui, un nouveau monde historique est fondé, dont le nom moral, « l'idée-mère » – ou la « passion-mère », dirait Tocqueville –, n'est plus honneur, mais clémence: le monde des Temps modernes, né de la transformation en empire d'une royauté jusqu'alors encore mal dégagée d'une féodalité en perte de vitesse, mais vigoureuse. L'acte IV d'*Hernani*, remploi du dénouement de la tragédie de *Cinna*, a dépassé la conflictualité tragique, au niveau tant politique que passionnel: don Carlos devenu Charles Quint a gracié les conjurés – don Ruy Gomez et Hernani compris – qui complotaient de le tuer pour l'empêcher d'accéder au trône impérial, et donné à Hernani la femme qu'il aimait lui aussi, doña Sol. Est ainsi accompli le processus moral qui structure la tragédie cornélienne et confère un sens éthique et politique à l'action dramatique. Mais ce n'est que l'avant-dernier acte: au dernier acte, la conflictualité tragique fait retour dans la comédie de don Ruy Gomez en domino noir,

seule forme que lui autorise la clémence impériale – une forme à la fois spectrale et grotesque. Mais pour grotesque et spectral qu'il soit, ce retour du tragique est un retour efficient, et irrémédiable, qui aboutit au triple suicide de don Ruy Gomez et des deux jeunes gens, triomphe de la mort qui n'ouvre en rien l'horizon d'un nouvel ordre, éthique et/ou politique (fig. n° 2). Hernani meurt pour rien. Ou plutôt, il meurt pour un monde et un système de valeurs devenus caducs.

Hernani est un héros absurde, Hernani qui n'a rien compris à ce qui s'était passé à l'acte IV, Hernani qui s'exalte au début de l'acte V en exigeant qu'on lui « rende ses tours, ses donjons, ses bastilles¹⁷ », qu'on lui rende le monde féodal qui le condamnait à mort, l'enfermait dans le temps mortifère de la *vendetta* médiévale et dont Charles Quint a délivré le champ historique en épargnant sa vie, en lui donnant doña Sol, en lui accordant la plus haute distinction *honorifique* du jeune empire, la Toison d'or. Hernani est absurde parce qu'il n'a rien compris à l'Histoire, parce qu'il croit que rien ne s'est passé, ou plutôt que tout a changé afin que rien ne change, selon la formule célèbre du prince de Salina dans *Le Guépard* de Lampedusa. Mais tout a changé, et celui pour qui il meurt est un spectre, et le monde de valeurs au nom duquel il meurt est mort avant lui. Hernani meurt pour rien parce que ce pour quoi il meurt n'existe plus. Avant l'acte IV,

16. Voir Franck Laurent, *Victor Hugo, espace et politique. Jusqu'à l'exil 1823-1852*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 164-176.

17. *Hernani*, V, 3, *op. cit.*, p. 654.

sa mort aurait eu un sens; après l'acte IV, elle n'est que triomphe du grotesque – du grotesque et d'une logique qui n'est pas morale, mais strictement historique: Hernani meurt au nom de l'ordre des temps, qui fait de lui, comme de son double don Ruy Gomez, un anachronisme. Plus profondément encore, Hernani meurt d'être le même que don Ruy Gomez – on le sait depuis que ce dernier l'a sauvé en le cachant sous son propre portrait à l'acte III¹⁸: un féodal qui n'a plus de place dans l'Histoire une fois la féodalité disparue.

La pièce dit « la jeunesse de Charles Quint¹⁹ » et la fin de « l'honneur castillan ». Elle dit le passage, sous la contrainte du temps, d'un monde historique à un autre. Hernani, qui appartient au premier de ces mondes, celui de la féodalité, celui des ancêtres, doit maintenant mourir pour ce monde que sa jeunesse désirante lui avait fait trahir, et qui pourtant à l'acte III l'a sauvé, et qui le perd maintenant, ce monde ambivalent qui lie le Bien au Mal « ainsi que la vertèbre est jointe à la vertèbre²⁰ »: honneur, hospitalité, fidélité, mémoire, vengeance, « crime, attentat, folie! » Hernani doit disparaître pour laisser le champ libre à l'appari-

tion d'un monde nouveau, même si celle-ci n'est pas l'épiphanie du progrès, mais seulement l'émergence d'un monde différemment mais tout autant ambivalent, celui des Temps modernes: une société curiale à la fois profondément infâme (don Ricardo) et infiniment respectable (don Sanche); un empereur habité par la grandeur et par cette valeur tournée vers la vie et l'avenir qu'est la clémence, mais dont le premier acte politique a été, comme l'a souligné Jean Massin²¹, de nommer l'ignoble Ricardo alcade du palais, et qui est incapable de conjurer la catastrophe de la mort d'Hernani, cette dernière sombre et vaine victoire du passé féodal. Et cela parce qu'il est absent, perdu ailleurs, dans la mélancolie de l'ennui que lui donnent Soliman et Luther. Début des grands désastres du XVI^e siècle: à l'extérieur, désastre du conflit contre un Empire ottoman à son apogée²²; à l'intérieur, désastre des prémisses des guerres de religion. De l'un à l'autre de ces mondes – Temps féodaux, Temps modernes – dont *Hernani* dit le passage, pas de progrès, pas de logique morale d'un devenir qui irait vers le meilleur et le Bien, et pas non plus, contrairement à ce que prétend don Ruy Gomez, de décadence,

18. Voir Florence Naugrette, « La cachette sous le portrait: symbolisme de l'espace machiné dans *Hernani* », dans Arnaud Laster, Bertrand Marchal (dir.), *Hugo sous les feux de la rampe*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2009, p. 195-206.

19. « La Jeunesse de Charles Quint » est un des titres envisagés pour *Hernani*.

20. C'est sur « le mur des siècles » que dans « La Vision d'où est sorti ce livre » le mal est ainsi joint au bien; voir *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, éd. Jean Delabroy, dans *ŒC, Poésie III*, 1985, p. 192.

21. Voir Jean Massin, Présentation d'*Hernani*, édition chronologique des *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Le Club français du livre, t. III, p. 892, 1970.

22. Le décor de l'acte V fait en effet comprendre comme une récession ce conflit entre Charles Quint et Soliman, entre l'Occident et l'Orient, en laissant voir « au fond les faîtes gothiques et arabes du palais illuminé » pour les noces d'Hernani et de doña Sol.

de logique morale d'un devenir qui irait droit vers le pire et le Mal et qui justifierait qu'on en appellât à une restauration du passé ; non, seule, la nécessité de l'ordre du temps, qui veut qu'un temps succède à un autre : en ce sens, « tout se vaut », dans une succession de mondes historiques ambivalents. Et cela, ce n'est pas « la vie », c'est l'Histoire.

L'amour toujours

C'est l'Histoire, ou c'est la mort, la mort qui rend inconsolable, et tout ne se vaut pas, parce qu'il y a l'amour. L'amour qui damne et condamne le démon don Ruy Gomez ; l'amour qui sublime et rédime doña Sol et Hernani, leur donne les ailes d'anges qui les feront s'envoler « vers un monde meilleur », au-delà de la mort et au-delà de son domaine, le champ historique, puisque celui-ci ne connaît pas de meilleur monde. L'amour qui ultimement fait découvrir à Hernani dans sa destinée tragique une logique providentielle :

Oh ! béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir, ma bouche sur ta main !

Hernani, qui meurt absurdement pour s'être souvenu du monde des Pères, de la féodalité, de l'honneur que lui rappelle don Ruy Gomez, meurt en oubliant pourquoi et pour quoi il meurt, les raisons et motifs devenus grotesques de sa mort. Il meurt sublimement, dans l'effacement de

tout (même de la mort, ici déniée), hors l'essentiel, hors l'amour. Hernani trouve, bouche collée sur la main de doña Sol mourante, un sens à son destin, et un sens moral, un sens donné par un ciel béni : l'instance morale transcendante de la providence qui fabrique, mais ailleurs que dans l'enfer de l'Histoire, un coin de paradis. L'amour est ainsi ce qui sauve ultimement la mort d'Hernani du grotesque, en fait une mort sublime, et orientée vers un sens moral, puisque les « feux » qu'il voit « dans l'ombre » sont promesse d'un « monde meilleur ». Pour plagier Marc Crépon²³, ce n'est pas *mourir pour* qui donne un sens moral à la mort d'Hernani, c'est *mourir avec* : la constitution de la mort en partage, loin d'un monde historique où la vie ne peut être partagée.

Mais non, c'est encore plus compliqué, parce qu'il n'est pas donné aux amants de mourir ensemble, dans la jouissance de leur sacrifice et de leur extase. Hernani meurt avant doña Sol, incapable de lui épargner la peine du survivant, l'insoutenable solitude du survivant. Doña Sol, doña Soledad, puisqu'avec ce nom fatal elle n'en a pas fini, doit encore mourir seule, pour éteindre le chant lyrique de l'harmonie funèbre et recouvrir une mort qui décidément n'a aucun sens d'une ultime dénégation :

DOÑA SOL, *échevelée et se dressant à demi sur son séant.*

Mort ! non pas !... nous dormons.

Il dort ! c'est mon époux, vois-tu, nous nous aimons,
Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de nocce.

23. Marc Crépon, *Vivre avec. La pensée de la mort et la mémoire des guerres*, Hermann, 2008. Gérard Bras fera une lecture de cet essai dans le numéro 6 d'*Écrire l'histoire*.



Fig n° 2. Louis Boulanger. Illustration pour *Hernani*. Mort d'Hernani (© Maisons de Victor Hugo/Roger-Viollet)

D'une voix qui s'éteint.

Ne le réveillez pas, seigneur duc de Mendocce...

Il est las...

Hernani meurt trop tard pour mourir pour ; trop tôt pour mourir avec. Quant à don Ruy Gomez, seigneur duc de Mendocce, il meurt en désespéré, damné qui sait qu'il n'incarne plus le monde de l'honneur au nom duquel il a vécu, et au nom duquel il a condamné Hernani et doña Sol au suicide. La mort n'est pas l'horizon du sens moral de l'action : elle est la mesure de son caractère désastreux. Hernani et don Ruy Gomez doivent certes mourir pour laisser place aux Temps modernes, mais ce sens, en deçà ou au-delà de la morale, dans l'ambivalence du processus historique, est le sens abstrait de la pièce. Concrètement, leur mort est rendue désolante par leur force d'aimer celle que son sexe aurait dû protéger des conflits historiques, et qui pourtant en meurt, l'ange Solitude.

Du coup, le spectateur – je parle de celui que construit idéalement la pièce, et non plus de la grosse dame – ne peut sortir du théâtre sans emporter avec lui « une moralité austère et profonde » : qu'en ces temps présents, ces temps pos-

trévolutionnaires, ces temps du passage de l'Ancien Régime au Nouveau qui se sont réverbérés, l'espace d'une représentation, dans les temps du passage de la Féodalité aux Temps modernes, les jeunes ne soient pas engloutis dans la mort par un passé qui ne veut pas passer, sacrifiés sur l'autel d'une impossible, et donc d'une absurde, d'une grotesque Restauration. Et puis, que la jeunesse cesse elle-même de se tourner vers le passé, et d'ainsi jouer le jeu d'une gérontocratie rétrograde, comme elle le fait en suivant le courant du romantisme contre-révolutionnaire et sa fascination régressive et morbide pour le Moyen Âge. Et enfin, que les vieilles « perruques » de l'Ancien Régime laissent vivre les poètes de vingt ans²⁴ et s'aimer ceux que leur jeunesse devrait destiner au bonheur dans la vie, non dans la mort. Si « le romantisme, c'est le libéralisme en littérature », le drame qui en est le flambeau ne dit pas l'utilité des désastres, ni ne les réduit aux dimensions de dommages collatéraux d'un progrès nécessairement triomphant. Et pas davantage, comme l'a souligné Franck Laurent²⁵, *Hernani* ne fait refluer, dans une autre logique libérale, l'idéal moral de la sphère collective publique à la sphère individuelle privée, de l'Histoire majuscule à l'histoire minuscule. L'amour est bien une effraction uto-

24. C'est le sens de la reprise, au début de la préface d'*Hernani*, d'un extrait d'un texte publié par Hugo en février 1830, la *Lettre-préface aux éditeurs des poésies de Charles Dovalle*, jeune poète qui s'était suicidé en 1829.

25. Franck Laurent, « Politique et apolitique. La question du privé dans *Hernani* et *Ruy Blas* », dans Claude Millet (dir.), *Hernani/Ruy Blas. À la foule, aux femmes, aux penseurs*, actes de la journée d'études en hommage à Anne Ubersfeld du 29 novembre 2009, Université Paris Diderot-Paris 7, <[http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Laurent_Politique %20et %20apolitique %20dans %20Hernani & Ruy %20Blas.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Laurent_Politique_%20et_%20apolitique_%20dans_%20Hernani_%20Blas.pdf)>.

pique d'un *avec*, dans un monde historique fait de douleur, de séparation et de solitude, mais un *avec* qui ne pourra être un *vivre avec* qu'à la condition que ce monde historique soit désormais investi

par la responsabilité, éthique et politique, de chacun des spectateurs dans la communauté forgée par le public, et dans un présent enfin tourné vers l'avenir.