

## ***Hernani – Ruy Blas : Construire sur la pente de la rêverie***

Article paru dans *Méthode ! 14*, Numéro spécial Agrégation de Lettres 2009, Vallongues, novembre 2008, p. 189-195.

La présentation que Jean Massin consacre à *Hernani* dans son édition chronologique des œuvres complètes de Victor Hugo insiste sur la rupture esthétique qu'introduit ce drame dans la production théâtrale de l'auteur. Si l'analyse n'omet pas de rappeler les circonstances houleuses qui accompagnèrent les premières représentations de février 1830, elle se fonde davantage pour définir cette étape jugée décisive sur la tension, voire la distorsion, entre la charge onirique de la pièce et son ambition de représenter l'Histoire. Pour Jean Massin se dessine peut-être là la « faiblesse de Hugo dramaturge », celle « d'avoir prétendu continuer à construire des monuments d'histoire alors que le rêve, déjà, soutirait à lui tout l'édifice<sup>1</sup> ». Le choix de la métaphore architecturale à l'appui du discours critique semble d'autant plus pertinent qu'il nous ramène à une veine intarissable de l'imaginaire hugolien. L'architecture, « cet art-roi<sup>2</sup> » auquel Hugo dit avoir été sensible dès son enfance, précisément lors du voyage en Espagne de 1811 qui conduisit la famille rejoindre le général Hugo à Madrid, art pour la défense duquel il s'engagea activement sa vie durant, trouve place dans son théâtre, une place dans le discours descriptif des didascalies, dans la construction dramatique comme dans la tonalité poétique des dialogues<sup>3</sup>. En 1830, Hugo a déjà écrit sur le sujet : articles polémiques et lettres de voyages rendent compte de son goût et de sa réflexion tandis que l'œuvre poétique accueille des images d'architectures rêvées ; en 1838, sa compétence s'est affirmée : *Notre-Dame de Paris* a ouvert un débat qui valut à son auteur de siéger au Comité des Arts et Monuments et les voyages annuels ont approfondi ses connaissances d'« antiquaire ». *Hernani* et *Ruy Blas*, pièces espagnoles et historiques, mettent en scène un pays à l'aube de la Renaissance, à l'avènement d'une dynastie, les Habsbourg, puis au déclin de celle-ci avec la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Lieux, époques historiques, symboles monarchiques, autant de références que l'architecture, art du temps et de l'espace, rend visibles et lisibles comme matériau historique mais dialogues et didascalies trouvent encore dans ce paradigme tout aussi technique que symbolique une inspiration fantasmagorique.

### **L'Histoire pour décor**

Quand on sait voir, on retrouve l'esprit d'un siècle et la physionomie d'un roi jusque dans un marteau de porte<sup>4</sup>.

Si le romancier de *Notre-Dame de Paris* pouvait inviter ses lecteurs à déchiffrer « Paris à vol d'oiseau » comme un livre architectural, comment le dramaturge, souvent metteur en scène et scénographe, n'aurait-il pas choisi de donner une configuration à l'Histoire et, pour ce faire, d'exposer des éléments d'architecture représentatifs ? L'édifice fait date : son nom seul suffit à désigner un lieu, une époque ; son style redouble par sa valeur emblématique une telle caractérisation. Temps pétrifié, condensé dans un espace codifié que l'esthétique théâtrale intègre à son propre effort de symbolisation. Les lieux d'*Hernani*, les palais de Saragosse et le château de Silva dans les monts d'Aragon, s'organisent en diptyque. L'élégance du palais d'Aragon avec sa « balustrade surmontée de deux rangs d'arcades moresques », encadrant une perspective ouverte sur les jardins, les jets d'eau et les « faîtes gothiques et arabes<sup>5</sup> », témoigne d'un art de vivre et du mélange des civilisations alors que le fief héréditaire de Don Ruy Gomez garde l'austérité de la forteresse médiévale, flanquée de ses « tours crénelées » encadrant le « vieux donjon ducal<sup>6</sup> ». Du haut Moyen Âge surgit le tombeau de Charlemagne dans les « caveaux » souterrains qui le relie au « monastère d'Altenheim<sup>7</sup> » et son style lombard, mêlant les influences germanique et byzantine, « [g]ros piliers bas, pleins-cintres, chapiteaux d'oiseaux et de fleurs<sup>8</sup> », accomplit dans l'art le rêve d'universalité du futur empereur.

Les didascalies comportent moins de descriptions architecturales dans *Ruy Blas*, cependant elles imposent une continuité historique en attribuant aux éléments du décor un style. Le glissement métonymique ancre l'objet dans une période que le nom du souverain personnifie ; le lecteur, plutôt que le spectateur, voit ainsi défiler la dynastie des Habsbourg comme autant de personnages en arrière-plan et de pages d'une chronique : la tombe de Charles Quint, « une grande cheminée sculptée du temps de Philippe II » et des « fauteuils du temps de Philippe III<sup>9</sup> » ornent le logis de Salluste, le « réduit obscur / Que Don Philippe Trois fit creuser<sup>10</sup> » juxte la salle de gouvernement du palais de Madrid tandis que le salon de Danaé au milieu des dorures expose un « [a]meublement magnifique dans le goût demi-flamand du temps de Philippe IV<sup>11</sup> ». Dans les dialogues l'espace dramatique s'enrichit de toponymes réels : au cœur de Madrid la Plaza Mayor et ses arcades où Don César commet ses frasques, « Alger, la ville heureuse, et l'aimable Tunis<sup>12</sup> » qui l'ont vu esclave, les résidences royales, la verdoyante Aranjuez et l'Escorial, austère palais monastère où s'enferme le roi parmi les tombes de ses ancêtres pour pleurer sa première épouse.

Le texte « *en tant que créateur d'espace*<sup>13</sup> » a, dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, un pouvoir de suggestion que la mise en scène choisira de traduire concrètement. Les décorateurs

du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il s'agisse de Cicéri, Cambon ou Philastre, ont pour modèle la grande peinture historique, un « théâtre pour l'œil » prisant le monumental et le pittoresque, apprécié et applaudi par le public. Dans cet esprit mais avec davantage de sobriété, Hugo dessine des décors en marge des manuscrits et crée des maquettes, notamment pour *Ruy Blas*, en adoptant, comme l'analyse Florence Naugrette, « une esthétique du compromis<sup>14</sup> », privilégiant le détail historique et une configuration plus symbolique des espaces<sup>15</sup>. Les mises en scène contemporaines allègent l'ensemble au profit du fragment : que l'on songe pour exemple à l'escalier dépouillé et obsédant dans la mise en scène d'*Hernani* d'Antoine Vitez en 1985. Néanmoins si divergents soient-ils, les partis pris scénographiques révèlent dans la minutie et l'abondance autant que dans la stylisation et l'épure l'importance de la présence architecturale, élément catalyseur bien au-delà d'une toile de fond référentielle. En témoigne par ailleurs la richesse des gravures des éditions illustrées du théâtre de Hugo : en estompant les limites du cadre scénique, les dessins de Boulanger ou de Devéria dilatent le décor et l'ouvrent sur un paysage mêlant nature et composition architecturale, tonalité romanesque et poétique<sup>16</sup>.

A la jonction de l'espace scénique et de l'espace dramatique, la figuration architecturale se nourrit de l'imaginaire historique : les lourds pleins cintres du tombeau de Charlemagne, le château de Silva défendu par sa herse et décoré d'une haute porte gothique appartiennent à l'imagerie médiévale prisée par les Romantiques aussi bien que les palais hispano-moresques et le rêve d'Orient qu'ils exhalent. Une telle interprétation prend sa source dans la qualité poétique de certaines didascalies qui signent la présence subjective d'un véritable narrateur : « l'œil se perd dans les arcades, les escaliers et les piliers qui s'entrecroisent dans l'ombre », « au fond les faîtes gothiques et arabes du palais illuminé<sup>17</sup> ». Pour Hugo l'Espagne est terre d'émotions et de souvenirs bien davantage qu'une page d'histoire à étudier ; des souvenirs que le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* s'efforce de montrer comme fondateurs : le village d'Ernani, première halte en Espagne du voyage vers Madrid, « bourg noble dont toutes les maisons portent blason<sup>18</sup> » aurait marqué le jeune garçon, façonnant son goût et ses choix esthétiques en les opposant à ceux de sa mère<sup>19</sup>. Le palais Masserano, logement de la famille Hugo, inspira-t-il davantage *Hernani* avec sa galerie de portraits ou *Ruy Blas* avec son décor somptueux<sup>20</sup>? A n'en pas douter, l'architecture n'est pas à ranger au magasin des accessoires de l'Histoire.

**« C'était machiné. [...] ; il s'y jouait des drames<sup>21</sup>. »**

Représentation métonymique d'une histoire prise pour décor, l'art architectural tient dans les drames hugoliens un discours métaphorique sur les rapports du personnage avec le pouvoir à travers la figure du monarque, du proscrit ou du conjuré. A la suite d'Anne Ubersfeld, Florence Naugrette rappelle que « Hugo tient dans son théâtre les faits historiques à distance<sup>22</sup> » mais la distribution politique des rôles s'exprime dans la confrontation d'espaces délimités. Rien d'étonnant à ce que l'architecture entre de plein droit dans cette spatialisation des conflits et des rapports. Elle s'attache en premier lieu à définir l'identité du personnage : Don Ruy Gomez existe par son château et la multiplication des possessifs dans son propre discours revendique clairement cet état de fait :

Souvent je dis tout bas : - Ô mes tours crénelées,  
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,  
Oh ! que je donnerais mes blés et mes forêts,  
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,  
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines<sup>23</sup>, [...]

La forteresse des monts d'Aragon fixe un état de la société à un moment historique tout en jouant des signes d'un genre littéraire ; aussi peut-elle être rapprochée du château des romans gothiques, analysé comme *chronotope* par Mikhaïl Bakhtine :

Le château est tout pénétré par le temps, un temps historique au sens étroit du mot, c'est-à-dire le temps du passé historique. Le château, c'est la demeure des seigneurs de l'époque féodale, et par conséquent des figures historiques d'autrefois ; les siècles et les générations ont déposé leur empreinte visible sur certaines parties de l'édifice, sur l'ameublement, les armes, la galerie des portraits ancestraux, les archives de la famille, sur les relations humaines, marquées par la succession dynastique et la transmission des droits héréditaires<sup>24</sup>.

Le théâtre concentre les signes nobiliaires dans l'espace scénique, les portraits des ancêtres alternent avec « une panoplie complète, toutes de siècles différents<sup>25</sup> » et forment un dépli du passé puisqu'ils imposent la répétition d'un motif – tableau ou armories – comme gage de continuité et de fidélité au lignage. Fort du lieu qui fonde son identité mais aussi prisonnier des codes d'honneur et d'hospitalité qui s'y attachent, le seigneur est tenté de résister au pouvoir royal, de « réveiller les rebellions mortes<sup>26</sup> ». A l'arrivée du roi, herse et porte restent closes, l'édifice hérissé de « onze tours<sup>27</sup> » se dresse comme une menace pour l'ennemi qui porte turban comme pour le souverain malvenu. La réplique violente de ce dernier dit combien l'homme et l'édifice se confondent dans son désir de vengeance et d'anéantissement :

Livre-moi le bandit,  
Duc, ou, tête et château, j'abattraï tout<sup>28</sup>!

Ceux qui ont perdu leur identité et leurs titres, Juan d’Aragon devenu Hernani, Don César connu sous son nom d’emprunt, Zafari, ne possèdent plus rien : le premier n’a que « l’air, le jour et l’eau<sup>29</sup> », le second n’a que des dettes et dort devant « l’ancien palais des comtes de Teve<sup>30</sup> » dans le refuge improvisé de larges portes accueillantes. En recouvrant son rang et en épousant Doña Sol, Juan d’Aragon restaure son identité en même temps que son palais :

J’entre, et remets debout les colonnes brisées,  
Je rallume le feu, je rouvre les croisées,  
Je fais arracher l’herbe au pavé de la cour,  
Je ne suis plus que joie, enchantement, amour<sup>31</sup>.

Salluste, grand d’Espagne en disgrâce et chassé du palais royal, œuvre dans l’ombre pour nuire à la reine. Le plan qu’il a mis en place prend la forme d’une construction maléfique, en creux, d’une architecture à contre emploi qui a pour dessein de détruire :

Oh ! mais je vais construire, et sans en avoir l’air,  
Une sape profonde, obscure et souterraine<sup>32</sup> !

Gudiel, son maître en fourberies, a la compétence d’un architecte pour sonder un tel édifice et si Hugo aime l’architecture, rappelons que le terme « architecte » est souvent péjoratif sous sa plume tant il est lié pour lui à la commande artistique au service du pouvoir :

Tu sais bien jusqu’où vont dans l’ombre mes pensées,  
Comme un bon architecte au coup d’œil exercé  
Connaît la profondeur du puits qu’il a creusé<sup>33</sup>.

La « petite maison » de Salluste, anonyme et proche du palais, concentre les signes du secret et de la trahison : une seule fenêtre « garnie de barreaux et d’un inférieur comme les croisées des prisons<sup>34</sup> », un cabinet sans issue, une petite porte masquée. En y tombant par la cheminée, Don César joue un personnage de roman d’aventures, en la découvrant plus avant, il devine le lieu tragique :

Maison mystérieuse et propre aux tragédies,  
Portes closes, volets barrés, un vrai cachot<sup>35</sup>.

Le piège et la mort semblent inscrits dans un tel espace et le maître des lieux est à l’image du logis, plein de duplicité :

Mais lui ! par quelle porte, ô Dieu, par quelle trappe,  
Par où va-t-il venir, l’homme de trahison<sup>36</sup> ?

« Tel maître, tel logis » : le titre d’un chapitre des *Misérables* affirme que la caractérisation des personnages passe par celle de leur lieu de vie et en cela le théâtre de Hugo se rapproche

de l'esthétique romanesque. Dans cette perspective, il faut alors s'interroger sur la représentation du pouvoir suprême. Aucun palais royal dans *Hernani* : le roi pénètre dans le palais Silva pour conquérir Doña Sol, épisode qui se prolonge à l'acte suivant sous le balcon de la belle, il exige l'accès au château de don Ruy Gomez et entre dans le tombeau de Charlemagne. Son personnage se construit une mobilité qui espère un lieu à venir. Dans *Ruy Blas* en revanche, le palais royal est vide de son occupant, son portrait en pied dans les appartements de la reine à l'acte II, son « grand fauteuil recouvert de drap d'or et surmonté d'un dais en drap d'or, aux armes d'Espagne<sup>37</sup> » inoccupé à l'acte III autant que l'icône évoquée par Ruy Blas<sup>38</sup> jouent les simulacres.

Dans l'introduction de *Ruy Blas*, Hugo tisse un lien entre le drame de 1830 et celui de 1838 :

Si l'auteur de ce livre a particulièrement insisté sur la signification historique de *Ruy Blas*, c'est que, dans sa pensée, par le sens historique, et, il est vrai, par le sens historique uniquement, *Ruy Blas* se rattache à *Hernani*. Le grand fait de la noblesse se montre, dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, à côté du grand fait de la royauté<sup>39</sup>.

Le « sens historique » dont parle Hugo et l'évolution des rapports entre noblesse et pouvoir royal trouvent également une expression métaphorique dans le discours architectural. Si *Hernani* s'ouvre sur un acte de vaudeville, porte, armoire et escalier dérobé réglant les entrées et sorties des personnages chez Doña Sol, la pièce révèle ensuite la grandeur du souverain, pèlerin recevant près du tombeau vénérable de Charlemagne une initiation au pouvoir et gagnant son entrée dans l'Histoire. *Ruy Blas* commence dans le salon de Danaé du palais de Madrid en l'absence du roi et s'achève dans le logis secret de Salluste, décor des deux derniers actes, patrimoine négligé, vieilli et véritable labyrinthe des intrigues de cour, d'une politique parallèle menée dans l'ombre dans la brèche ouverte par la défaillance de la royauté. Dans la proscription, *Hernani* avait perdu ses titres et ses biens, ce que regrette Salluste semble plus lié à l'exercice et à la jouissance du pouvoir, quant à César, il a dissipé, « mangé » tout ce qu'il possédait et son combat a pour adversaires les créanciers. La noblesse a troqué son être pour l'avoir et la royauté n'a de présence que des signes.

A l'unisson du discours sur le pouvoir, ouverture et fermeture structurent et orientent l'intrigue : les deux drames multiplient les portes, lieu d'apparition, de surprise, de coup de théâtre ou de franchissement. Portes et fenêtres délimitent les sphères d'action, on écoute aux portes pour surprendre des secrets privés ou des secrets d'état qui pétrifient, on ferme les fenêtres pour humilier un laquais et contraindre une reine, on se dissimule derrière tapisseries et portraits. L'Histoire prend le masque des conjurations et des complots, la tonalité politique

tournant à la vengeance privée. Aussi la configuration des lieux se plie-t-elle à la duplicité ambiante : le décor scénique laisse deviner des passages secrets, « escalier dérobé » d'*Hernani*, « cabinet obscur » de *Ruy Blas*, espace romanesque du double fond cher à Hugo. Le lieu du pouvoir, ouvert sur les jardins et la ville dans *Hernani*, se referme et se réduit dans *Ruy Blas*. Le roi invisible est reclus dans l'Escorial, palais tombeau, la reine dans le carcan d'un cérémonial qui la prive de voir l'extérieur de son palais prison. Les « grandes fenêtres ouvertes<sup>40</sup> » sur la lumière d'une après-midi d'été sont condamnées pour elle. Elle semble désignée comme point de mire : son passage dans la galerie vitrée comme son entrée, telle « une resplendissante vision<sup>41</sup> », à la faveur de grands rideaux qui s'ouvrent, dans une mise en abyme théâtrale, l'exposent aux regards. Châssis doré, grille dorée invitent à comprendre le palais comme une prison luxueuse, entourée d'un parc où les « murs sont plus hauts que les arbres<sup>42</sup> ». L'*hortus conclusus* recèle des pièges et accepter d'en franchir les « broussailles de fer<sup>43</sup> » placées au sommet des murs pour l'amour de la reine, c'est accepter un risque mortel.

**« L'habitation du songe est une faculté de l'homme<sup>44</sup> »**

L'architecture participe d'une dramaturgie du pouvoir en proie aux conflits, à la trahison et au déclin. Elle cristallise aussi une méditation plus large sur l'Histoire, aux accents poétiques : la scène 2 de l'Acte IV d'*Hernani* conjugue des indications didascaliques chargées de références historiques, entrelacs d'allusions au passé et à la transmission de l'empire, et un monologue lyrique. Le futur empereur invoque les lieux plongés dans l'obscurité de la nuit et du doute, « ces voûtes solitaires » abritant le « monument », pierre de mémoire et modèle, lieu également choisi par les conjurés dont le mot d'ordre, *ad augusta per angusta*, sera gravé par Hugo dans sa maison d'exil de Guernesey, en signe d'opposition parmi d'autres au tyran<sup>45</sup>. Bâtie sur les « ruines vandales<sup>46</sup> », l'Europe de Charlemagne dont rêve Carlos se présente comme un édifice doublement couronné : à son faîte, le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. L'œuvre de conquête et de gloire après avoir uni les peuples « en bloc » se trouve néanmoins réduite à ce qu'il en reste : la pierre tombale de l'empereur :

Élevez, Bâissez  
Votre empire, et jamais ne dites : C'est assez !  
Taillez à larges pans un édifice immense !  
Savez-vous ce qu'un jour il en reste ? – ô démente !  
Cette pierre<sup>47</sup> !

Il faut y lire la méditation romantique sur la fragilité des choses terrestres et la vanité du pouvoir et se souvenir du témoignage de Théophile Gautier à propos du décor du quatrième acte d'*Hernani* qui associe la force poétique du texte à la monumentalité du lieu imaginé par Cicéri :

Dans le grand monologue de Don Carlos devant le tombeau de Charlemagne, il nous semblait monter par un escalier dont chaque marche était un vers au sommet d'une flèche de cathédrale, d'où le monde nous apparaissait comme dans la gravure sur bois d'une cosmographie gothique, avec des clochers pointus, des tours crénelées, des toits à découpe, des palais, des enceintes de jardin, des remparts en zigzag, des bombardes sur leur affûts, des tire-bouchons de fumée, et tout au fond un immense fourmillement de peuple. Le poète excelle dans ces vues prises de haut sur les idées, la configuration ou la politique d'un temps<sup>48</sup>.

Le glissement métaphorique conduit insensiblement à l'archétype biblique de la démesure : Babel, « la spirale immense<sup>49</sup> », image récurrente de l'œuvre hugolienne, tous genres confondus. Le discours de Don Carlos construit l'image d'une hiérarchie pyramidale composée de différents peuples ; un homme seul à son sommet, à sa base le peuple océan, force mouvante dont le flux peut user l'inusable et détruire l'indestructible. D'un discours l'autre : la tirade de Ruy Blas aux ministres corrompus choisit aussi Babel pour définir Madrid. La tombe de Charles Quint n'a pas la puissance régénératrice de celle de Charlemagne et Babel n'est plus édifice mais symbole de division et de décadence. La malédiction l'a déjà frappée et l'appât du gain mercenaire la conduit à sa perte :

Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,  
Penche... Il nous faut ton bras ! Au secours, Charles Quint !  
Car l'Espagne meurt ! car l'Espagne s'éteint<sup>50</sup> !

Devenue un « égout<sup>51</sup> », l'Espagne reçoit les résidus de peuples en décomposition comme l'égout des *Misérables* révélera l'envers sombre de l'Histoire et la conscience de la ville, comme la vision de Babel hantera Jean Valjean quand l'édifice social l'écrasera et l'abandonnera au mal<sup>52</sup>. Deux images mythiques à nouveau associées dans le roman épopée pour symboliser le parcours du mal au bien, la construction douloureuse d'une conscience.

Hugo achève la préface de *Ruy Blas* par un rapprochement entre ses deux drames. Le parallèle se construit d'emblée sur des références historiques : « deux siècles de l'Espagne<sup>53</sup> » dont les limites précises 1500 et 1700 coïncident avec la biographie des souverains : naissance de Charles Quint et mort de Charles II. Agencement trop parfait pour ne pas engager Hugo sur le terrain de l'interprétation symbolique : une Histoire à lire comme une arithmétique providentielle qui distingue des dates et des hommes remarquables, bâtisseurs de royaumes et



d'empires, de Charles Quint à Napoléon. La Providence fait ainsi œuvre de création et il est clair que la démonstration passe de la chronologie historique et de la filiation politique à l'esthétique dramatique dans un mouvement de réflexivité. De tels événements sont des entrées en scène éblouissantes sur le théâtre du monde et le « beau et mélancolique spectacle<sup>54</sup> » qu'ils constituent trouvent leur traduction dans le drame, sans doute « un drame onirique qui se combine tant bien que mal avec l'historique<sup>55</sup> » selon la critique de Jean Massin qui servait de point de départ à notre réflexion, puisqu'il privilégie l'image et la vision : le « rayonnement d'une aurore » dans *Hernani*, les « ténèbres d'un crépuscule » dans *Ruy Blas*. Le glissement de l'Histoire au rêve indique combien Hugo ne peut exclure l'une pour l'autre au risque de les dévoyer, à moins qu'une médiation ne leur confère une cohérence dans la poétique théâtrale. C'est le rôle qui nous semble dévolu à l'architecture : décor à construire et édifice de poésie, matière autant que symbole où se lit l'empreinte de l'Histoire mais qui accordent des contours aux rêves.

Chantal Brière – Groupe Hugo/Université Paris 7

<sup>1</sup> Jean Massin, Présentation, *Hernani, Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin, Le Club français du livre, 1967-1970, tome III, p. 899.

<sup>2</sup> Victor Hugo, « Note ajoutée à la huitième édition », *Notre-Dame de Paris, Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, vol. « Roman I », p. 493.

<sup>3</sup> Il faut aussi ajouter les préfaces qui usent volontiers de la métaphore architecturale ; en l'occurrence celle d'*Hernani* qui à la suite des *Orientales* rapproche l'œuvre écrite de l'œuvre bâtie. Comme l'architecte de Bourges, Hugo dit avoir ajouté « une porte moresque à sa cathédrale gothique », Préface, *Hernani*, édition d'Yves Gohin, « Folio Théâtre », 1995, p. 36. Toutes les références sont tirées de cet ouvrage.

<sup>4</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, III, 2, p. 589.

<sup>5</sup> *Hernani*, Acte V, p. 166.

<sup>6</sup> *Ibid.*, Acte III, p. 93.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Acte IV, scène I, v. 738-739, p. 134. Victor Hugo visitera le tombeau à Aix-la-Chapelle en août 1842, sa description rapproche à nouveau la politique impériale et l'architecture du lieu, sorte de Babel suggérée : « cet édifice extraordinaire, resté inachevé comme l'œuvre de Charlemagne lui-même, et composé d'architectures qui parlent tous les styles, comme son empire était composé de nations qui parlaient toutes les langues. », Lettre IX, *Le Rhin, Œuvres complètes*, op. cit., tome VI, p. 244. tome III, p. 899.

<sup>8</sup> *Ibid.*, Acte IV, p. 133.

<sup>9</sup> *Ruy Blas*, Acte IV, édition présentée, établie et annotée par Patrick Berthier, Gallimard, « Folio théâtre », 1997, p. 156. Toutes les références sont tirées de cet ouvrage.

<sup>10</sup> *Ibid.*, Acte III, scène III, v. 1191-1192, p. 138.

<sup>11</sup> *Ibid.*, Acte I, p. 39.

<sup>12</sup> *Ibid.*, Acte IV, scène V, v. 1872, p. 189.

<sup>13</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, Belin, « Lettres Belin Sup », 1996, p. 116.

<sup>14</sup> Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, « Points », 2001, p. 120.

<sup>15</sup> Voir l'analyse fondatrice d'Anne Ubersfeld sur la distribution des espaces dans *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974, rééd. 2002.

- <sup>16</sup> Voir la précieuse iconographie de N. Guibert dans *Le Roman d'Hernani*, Comédie-Française/Mercure de France, 1985, et celle du catalogue de l'exposition de la Place des Vosges, sous la direction de Danielle Molinari, *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, comité scientifique A. Laster, F. Naugrette, A. Ubersfeld, Paris Musées, Actes Sud, 2002.
- <sup>17</sup> *Hernani*, Acte IV, p. 133 ; Acte V, p. 166..
- <sup>18</sup> *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean Massin ;, tome I, p. 898.
- <sup>19</sup> « Une chose qu'on remarquait en lui, c'est que ce petit garçon, soumis en tout à sa mère et prêt à tout ce qu'elle voulait, avait sa personnalité et son goût à lui pour les choses de la nature et de l'architecture et que là-dessus l'autorité de sa mère n'existait plus pour lui. » *Ibid.*, p. 899.
- <sup>20</sup> « salon tendu de damas rouge ; boudoir tendu de damas bleu clair qui avait la lumière de deux rues, une large terrasse – et une cheminée ; [...] une immense galerie qui était la pièce de réception et où étaient les portraits des ancêtres du prince ; tout cela d'une opulence et d'un goût incomparables. », *Ibid.*, p. 912.
- <sup>21</sup> *L'Homme qui rit*, II, VII, 2, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, vol. « Roman III », p. 687.
- <sup>22</sup> Florence Naugrette, *Le théâtre romantique*, p. 212.
- <sup>23</sup> *Hernani*, Acte III, scène I, v. 738-742, p. 93.
- <sup>24</sup> *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Gallimard, [1978 pour la traduction française], « Tel », rééd. 1990, p. 237, 238.
- <sup>25</sup> *Hernani*, Acte III, p. 92.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, Acte III, scène VI, v. 1118, p. 117.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, v. 1124, p. 117.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, v. 1207-1208, p. 123.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, Acte I, scène II, v. 122, p. 49.
- <sup>30</sup> *Ruy Blas*, Acte I, scène II, v. 156, p. 51.
- <sup>31</sup> *Hernani*, Acte V, scène 3, p. 177.
- <sup>32</sup> *Ruy Blas*, Acte I, scène I, v. 28-29, p. 41.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, v. 34-36, p. 42.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, Acte IV, p. 156.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, Acte IV, scène II, vers 1606-1607, p. 164.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, Acte IV, scène I, v. 1518-1519, p. 158.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, Acte III, p. 122.
- <sup>38</sup> « Sous un dais orné du globe impérial/Il est, dans Aranjuez ou dans l'Escorial / - Dans ce palais, parfois, - mon frère, il est un homme / Qu'à peine on voit d'en bas, qu'avec terreur on nomme », *Ibid.*, Acte I, scène III, v. 367-370, p. 63.
- <sup>39</sup> Préface, *Ruy Blas*, p. 37.
- <sup>40</sup> *Ibid.*, Acte II, p. 82.
- <sup>41</sup> *Ibid.*, Acte I, scène V, p. 81.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, Acte II, scène I, v. 690, p. 92.
- <sup>43</sup> *Ibid.*, Acte I, scène III, v. 409, p. 65.
- <sup>44</sup> « Promontorium Somnii », *Proses Philosophiques de 1860-1865, Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, vol. « Critique », p. 665.
- <sup>45</sup> Voir Chantal Brière, « Hauteville House ou l'architecture en acte », *Victor Hugo et le roman architectural*, Honoré Champion, 2007, p. 508 ; 540.
- <sup>46</sup> *Hernani*, Acte IV, scène V, v. 1797, p. 165.
- <sup>47</sup> *Ibid.*, Acte IV, scène II, vers 1503-1507, p. 144.
- <sup>48</sup> Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 25 juin 1867.
- <sup>49</sup> *Hernani*, Acte IV, scène II, v. 1514, p. 144.
- <sup>50</sup> *Ruy Blas*, Acte III, scène II, vers 1142-1144, p. 132.
- <sup>51</sup> *Ibid.*, vers 1108, p. 131.
- <sup>52</sup> « Dans cette pénombre obscure et blafarde où il rampait, chaque fois qu'il tournait le cou et qu'il essayait d'élever son regard, il voyait, avec une terreur mêlée de rage, s'échafauder, s'étager et monter à perte de vue au-dessus de lui avec des escarpements horribles, une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits, dont les contours, dont la masse l'épouvantait, et qui n'était autre chose que cette prodigieuse pyramide que nous appelons civilisation. », *Les Misérables*, I, II, 7.
- <sup>53</sup> Préface, *Ruy Blas*, p. 37.
- <sup>54</sup> *Ibid.*
- <sup>55</sup> Jean Massin, Présentation, *Hernani, op. cit.*, p. 899.