

Marges de l'héroïsme dans *Hernani*

Article paru dans le *Bulletin de la Société Française de Littérature générale et comparée*, textes réunis par Françoise Lavocat, 2003.

Marges de l'héroïsme dans *Hernani*

Là où le héros antique ou classique est ou devient un grand de ce monde (grand guerrier, grand homme d'Etat, etc.), le héros du drame romantique brille paradoxalement de se situer toujours dans les marges du pouvoir, quel qu'il soit : pouvoir politique (Ruy Blas, *Hernani*, *Lorenzaccio*), ou pouvoir économique et social de l'*establishment* (*Chatterton*, *Antony*, *Kean*). Mais dans tous les cas, ce pouvoir qu'il remet en cause tout en le revendiquant pour son propre compte, au nom de son génie, le héros romantique ne parvient jamais à l'exercer pleinement, et finit toujours par mourir de s'y être risqué. Comme s'il tenait précisément sa grandeur de sa chute et de ses incapacités, comme si les idéaux héroïques, tout en restant des valeurs de droit, étaient incompatibles avec la réussite de fait. Cette vision du monde relève-t-elle d'un pessimisme foncier, ou ouvre-t-elle pour le lecteur-spectateur les pistes d'une réflexion critique qu'il lui revient d'élaborer lui-même, telle est la question à laquelle l'examen de la problématique de la question au programme¹, appliquée à *Hernani*, nous invite à répondre.

Hugo se situant bien souvent, dans son écriture théâtrale, par rapport au modèle cornélien, il est fructueux d'utiliser les catégories propres au héros classique, tel que le définit Baltasar Gracian², pour comprendre la complexité du héros romantique. Les vingt

¹ Cet article a été écrit pour un volume consacré à la question de littérature comparée au programme de l'agrégation 2003 : « Héroïsme et marginalité dans *Hernani* de Hugo, *Les Brigands* de Schiller, et *Don Alvaro ou la force du destin* de Rivas ».

² Baltasar Gracian, *Le Héros*, traduit de l'espagnol par Joseph de Courbeville, Edition Champ Libre, 1973. Nous citerons parfois les titres de chapitre de Gracian, en les faisant suivre, entre crochet et en chiffres romains, du numéro correspondant.

chapitres de Gracian ont beau exposer les caractères d'un « héros » historique (le plus souvent grand homme d'état, mais aussi génie de l'art ou de la pensée), elles s'appliquent très aisément aux personnages dramatiques fictifs qui en sont des représentations idéologiques. C'est pourquoi la vingtaine de catégories relevées par Gracian fournit une base fructueuse à l'analyse des « traits distinctifs » des personnages de théâtre.

I) *TRES PARA UNA*: DISPERSION DE L'HEROÏSME

Cette méthode fait immédiatement apparaître la fragilité du héros hugolien. Anne Ubersfeld, dans *Le Roi et le bouffon*³, qui exclut *Hernani* de son corpus principal, a mis au jour cette fragilité pour l'ensemble des personnages du théâtre de Hugo, notamment par l'analyse de l'instabilité des modèles actantiels. Le cas est particulièrement problématique dans *Hernani*, comme l'annonce le sous-titre *Tres para una*: l'héroïsme se disperse sur les trois figures masculines, ce dont le spectateur fait l'expérience intuitive. L'examen des traits distinctifs du « héros », tel que le définit Gracian, en apporte la confirmation. Tous trois partagent un caractère: le « cœur grand ». Ils saisissent l'occasion de manifester leur noblesse d'âme par un geste héroïque : pour Don Ruy, l'hospitalité offerte à son rival traqué; pour Hernani, le sacrifice de sa vie contre sa libération conditionnelle ; pour Charles-Quint la clémence et le renoncement à la femme séduite de force. Mais outre cet unique point commun, chacun des trois endosse des traits héroïques distincts.

Hernani

Ce qui fait d'Hernani le héros principal, et non pas seulement éponyme, de la pièce, c'est son emploi de jeune premier, et rien d'autre. Seul l'amour de Doña Sol le maintient, tout au long de la pièce, dans la position de héros. Il possède le « je ne sais quoi » [XIII] et l'« ascendant naturel » qui lui attirent la préférence de la femme et l'obéissance des autres rebelles, qualité qui fait comparer le héros de Gracian à un lion, ce « lion superbe et généreux » que Doña Sol voit en lui. Il possède aussi la vaillance

³ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 1974, rééd.2002.

nécessaire au héros, dont il témoigne à plusieurs reprises : quand il sauve Doña Sol du rapt, quand il défie le roi, quand il se propose d'aller sauver sa bien-aimée et assassiner son ravisseur. Nul doute qu'il a le sens de l'honneur, jusqu'à en mourir. Du héros, il possède aussi la naissance illustre, même si le spectateur ne connaîtra jamais les tenants et les aboutissants de la lutte qui opposa son noble père au père du roi.

Mais la lutte d'Hernani elle-même n'a rien de très héroïque : elle se limite à la vengeance personnelle et à la reconquête de ses titres. Il ne fait donc pas preuve du désintéressement propre aux grands héros (incarnés à l'époque sur les scènes par le Justicier du mélodrame), dont il ne possède pas davantage l'invincibilité. Car en tant que guerrier, Hernani est plus un guerillero qu'un chef militaire, puisque sa quête apparente (renverser le roi) n'aboutit pas, et qu'elle s'évanouit même avec sa haine dès lors que Charles Quint fait preuve de clémence et renonce à Doña Sol en sa faveur. De ce point de vue, il est surpassé de cent coudées par Don Carlos/Charles Quint. Il lui manque, du reste, de très nombreuses vertus héroïques : savoir se rendre impénétrable [I] (au contraire, même devant ses ennemis, il parle trop, et laisse libre cours à l'épanchement lyrique, dans plusieurs tirades), « faire mystère de ses passions » [II] (son amour pour Doña Sol, bien connu du roi, est son point faible), « exceller dans le grand » [VI], etc. Enfin, comme le souligne Yves Gohin⁴, la vengeance que cherche à assouvir Hernani n'est pas une entreprise qu'il dirige, mais une fatalité qu'il subit, en « agent aveugle et sourd de mystères funèbres » (v.993). Fondamentalement, il lui manque la force créatrice des grands héros, son action n'étant en aucune manière susceptible d'influer sur le destin collectif.

Don Carlos

Aussi étonnant que cela puisse paraître, dans la mesure où l'on identifie spontanément LE héros de la pièce comme étant Hernani, que l'on place d'ailleurs spontanément en position d'actant-sujet, Don Carlos, qui est d'abord son opposant, peut aisément lui voler la vedette. C'était le cas dans la mise en scène de Vitez en 1985, où

⁴ Yves Gohin, introduction à *Hernani*, coll. « Folio Théâtre », Gallimard, 1995, p.14. C'est cette édition que je prends pour référence.

Redjep Mitrovitsa, dans ce rôle, se taillait la part du lion au détriment d'Aurélien Recoing, pourtant lui aussi excellent. On pourrait dire de Don Carlos qu'il présente précisément les qualités héroïques qui manquent à Hernani. Du héros de Gracian, il est d'ailleurs celui qui possède le plus de traits: il connaît l'art de la dissimulation (qui lui permet de tromper Don Ruy au premier acte), il est doué d'une « intelligence vive et brillante »⁵ (sa vision du peuple-océan témoigne d'une clairvoyance politique supérieure), comprend vite et agit avec célérité (il réagit immédiatement par une remarquable pointe d'action⁶, la clémence, devant les conspirateurs). Cette faculté va de pair chez Don Carlos avec cette autre qualité héroïque qui consiste à « connaître le caractère de sa fortune » [X], dont il témoigne dans le monologue de l'acte IV où il relativise la grandeur de son élection en la ramenant à sa dimension politique. Charles-Quint sait qu'il doit sa place en haut de la pyramide du pouvoir au fragile assentiment populaire ; Franck Laurent l'a montré⁷, c'est cette conscience de sa légitimité — populaire et non pas divine — qui fait de lui un grand homme, bien plus que sa naissance royale : cette dernière n'a, en soi, rien de respectable ; ainsi, Doña Sol le traite de « voleur », tout « prince » qu'il est, et attribue à son bien-aimé héroïque la dignité royale (v.496).

L'héroïsme vient à Don Carlos avec son élection à l'empire, qui le métamorphose, et lui donne une pleine légitimité de souverain. Son premier acte héroïque, vers lequel tend toute la fable du quatrième acte, c'est la clémence, qui lui est inspirée par Charlemagne. Gracian en fait l'une des vertus suprêmes du héros :

« Mais l'épreuve décisive d'un cœur héroïque, c'est lorsqu'il est le maître de se venger à son gré d'un ennemi. Au lieu de la vengeance, à laquelle un homme ordinaire se livrerait alors, il pardonne une injuste haine, et il rend même le bien pour le mal. ⁸»

⁵ Gracian, ouvrage cité, chapitre III, p.27.

⁶ La pointe d'action est, toujours selon Gracian dans *L'Art de la pointe*, l'apanage du héros.

⁷ Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n°100, 1998.

⁸ Gracian, ouvrage cité, chapitre IV, p.39.

Certes, exercée par un roi, la clémence ne relève pas seulement du « caractère du cœur » [IV], mais aussi et surtout du calcul politique. La clémence d'Auguste en était, à l'époque de Corneille déjà, un *exemplum* canonique, reconnu comme tel par les contemporains de *Cinna*, intertexte manifeste du IV^e acte d'*Hernani*. Ce lieu commun de la pensée politique n'en constitue pas moins un ressort dramatique puissant, que Hugo a d'ailleurs déjà utilisé au dernier acte de *Cromwell*. La clémence permet à Don Carlos de « se concilier l'affection de tout le monde » [12], notamment de Doña Sol et d'Hernani, dont la haine s'évanouit (il le dit à deux reprises, v.1761 « Oh ! ma haine s'en va ! » et v.1788 « Je ne hais plus »).

Pour le spectateur, Charles-Quint, étant aussi un personnage historique, n'a pas exactement le même statut ontologique que les personnages fictifs qui l'entourent : son destin étant déjà connu, il est aussi auréolé de cette autre qualité héroïque, « savoir se retirer avant que la fortune se retire » [ch.XI, où Gracian donne explicitement comme exemple Charles-Quint]. Cette sagesse, d'autant plus impressionnante qu'elle contraste avec les traits frivoles et méprisables qui sont celui du joli cœur de l'acte I⁹, lui est prêtée par le spectateur, pour qui le geste de clémence de l'acte IV n'est que l'inauguration d'un grand règne dont on ne verra ensuite plus rien sur scène, et qui contraste d'autant mieux avec le désastre de l'acte V.

On pourrait donc aisément préférer au héros marginal et impuissant Hernani le génial Charles-Quint. L'un des premiers titres envisagés pour la pièce, *La Jeunesse de Charles-Quint*, y inviterait, ainsi que le projet initial de Hugo consistant à présenter cette pièce en première partie d'un triptyque sur la carrière de Charles-Quint. Mais précisément, il est décisif pour l'interprétation que Hugo ait renoncé à ce projet, qui l'aurait situé dans la tradition du théâtre historique en vogue depuis la Révolution et l'Empire, théâtre didactique, voire de propagande, qui prend les grandes heures du passé national ou mondial comme modèles anciens servant directement telle ou telle cause contemporaine selon le système des « applications », et utilisant les hommes célèbres

⁹ Philippe Sellier, dans *Le Mythe du héros* (Bordas, 1970, rééd. 1985, p.20) remarque que le héros impose souvent sa stature d'homme d'Etat au cours du récit : c'est ici le cas de Don Carlos, nullement d'Hernani.

comme *exempla* dans lesquels se réincarneraient les grandes figures politiques du présent (Henri IV se réincarnant en Louis XVIII en 1815, pour figurer le retour à la concorde nationale et à la paix civile). En évinçant Don Carlos du dernier acte, Hugo se démarque aussi de la grande vogue des pièces napoléoniennes qui fleurissent sur les scènes de 1830¹⁰ : si la figure du grand empereur, représenté en penseur de l'Europe et de l'avenir, ne peut manquer d'évoquer Napoléon pour le spectateur de 1830, en revanche, on ne saurait dire de la pièce qu'elle prend l'empereur pour héros. C'eût été le cas si le rideau était tombé après le 4^e acte. Mais l'histoire continue au 5^e, qui dit la survivance mortifère des mentalités anciennes.

Don Ruy

Cette survivance est représentée principalement par Don Ruy, qui partage avec Hernani le sens de l'honneur aristocratique, et de la fidélité au lignage. Par plus d'un trait, Don Ruy Gomez possède lui aussi une stature héroïque. Du héros, il a l'intransigeance, l'indépendance, la fidélité à de nobles valeurs (notamment les lois de l'hospitalité), et la capacité à sublimer le désir amoureux dans la quête politique (il est prêt à renoncer à Doña Sol si Hernani lui concède le privilège d'assassiner le roi). Mais Don Ruy est finalement héroïque par procuration, par imitation de ses ancêtres, eux-mêmes réincarnations du premier des Silva. Il est la figure à la fois sublime et grotesque d'un héros obsolète et composite, « un vieillard homérique selon le Moyen-Age », d'après les conseils donnés aux acteurs par Hugo¹¹. « L'honneur castillan » qu'il revendique et dont il se réclame finit par se confondre avec la passion de la vengeance, quand il vient demander à Hernani l'exécution suicidaire du serment fait aux ancêtres. Comme il le fait pour « *La Jeunesse de Charles-Quint* », en renonçant à sous-titrer sa pièce « *L'honneur castillan* », Hugo évite que l'on accorde un crédit excessif à cette valeur héroïque de l'honneur : celle-ci est en effet ici particulièrement ambiguë, puisque Don Ruy s'en inspire une première fois pour sauver son rival, et l'invoque une seconde

¹⁰ Voir le chapitre qu'y consacre Sylvie Vielledent dans sa thèse récemment soutenue, *L'Année 1830 aux théâtres*, sous la dir. de Guy Rosa, Université Paris VII, 2002.

¹¹ Hugo, note à l'édition de 1830, reproduite par Yves Gohin, p.227.

fois pour lui infliger la mort, selon une logique aussi indéfendable que l'acharnement criminel d'Horace contre Camille, motivé lui aussi par un « honneur » qui n'est plus que l'alibi d'une passion vengeresse.

Doña Sol

Comme le remarque Philippe Sellier¹², le héros antique et classique est un héros « solaire », ce qui n'est le cas ici d'aucun des trois personnages principaux, et de fait certainement pas d'Hernani, dont on a souvent remarqué dans quelle concentration métaphorique d'ombre et d'obscurité il évolue. Le seul personnage véritablement « solaire » de la pièce pourrait être, d'après son nom, « Doña Sol »¹³ : elle est d'ailleurs abondamment caractérisée par les isotopies de la lumière et du feu (v.431, 462, 686, 773, 1014, 1022...). Et elle se caractérise effectivement par une ardeur positive remarquable pour une héroïne romantique : Doña Sol n'est guère mélancolique, elle est au contraire décidée, courageuse, entreprenante, prête à accompagner son rebelle dans le maquis. Elle est capable, comme les trois héros masculins, de commettre un geste héroïque sacrificiel (en gardant toujours près d'elle un poignard pour éviter le déshonneur d'être à un autre que Hernani). La beauté du personnage tient certes à sa noblesse d'âme et à la réciprocité de son amour pour le héros, mais son originalité tient à une certaine supériorité, perceptible à deux détails apparemment mineurs, mais pourtant décisifs pour l'interprétation : c'est elle qui prend l'initiative de leur mort commune, mais décalée, en chiasme : elle boit/ il boit/ il meurt/ elle meurt. Selon cette structure, elle a le dernier mot sur Hernani. Mais cette initiative suicidaire intervient après une autre tentative positive qu'on aurait tort de sous-estimer : Doña Sol tente de dissuader Hernani d'être fidèle à son serment. Dans un premier temps, il peut s'agir du cri désespéré d'une femme amoureuse, insensible à la valeur de la foi jurée :

Vous n'êtes pas à lui, mais à moi. Que m'importe
Tous vos autres serments ! (v.2059-2060)

¹² Philippe Sellier, ouvrage cité, pp.16-17.

¹³ Même si « Sol » est en réalité l'abréviation de « *soledad* » (je remercie Franck Laurent d'avoir attiré mon attention sur ce point).

Mais dans un second temps, il s'agit d'un véritable jugement moral :

HERNANI

J'ai juré.

DONA SOL

Non, non ; rien ne te lie ;

Cela ne se peut pas ! crime, attentat, folie ! (v.2063-2064)

Doña Sol formule dans ces deux vers la morale de l'histoire : l'honneur aristocratique ainsi compris n'a rien d'héroïque, il est le masque de la barbarie. Mais ce discours ne rencontre aucun écho, il reste marginalisé sur scène dans la pragmatique de la plainte non argumentée, malgré sa grande justesse : que se passerait-il, en effet, si Hernani refusait de se tuer, s'il refusait de se prêter à la loi de la vengeance personnelle ? Peut-on dire qu'il y perdrait son honneur, dans la mesure où se sauver, dans ce cas, n'impliquerait nul dommage pour autrui ? Car telle est bien la différence entre la mort d'Hernani et Doña Sol et celle de Roméo et Juliette, autre intertexte manifeste : chez Shakespeare, le sacrifice des amants (qui n'est pas choisi, mais est le fruit d'un hasard malencontreux), a une utilité sociale : la réconciliation des familles ennemies et le retour à la paix civile ; par leur mort, les amants marginalisés (dans le secret, la cachette, le bannissement) réintègrent l'espace social qu'ils ont contribué à re-civiliser. En revanche, la mort d'Hernani et de Doña Sol, qu'ils choisissent librement quand ils pourraient l'éviter, est totalement vaine: la cité n'en profite absolument pas.

Charlemagne

Enfin un quatrième héros masculin, Charlemagne, donne pratiquement son nom, par métonymie, au IV^e acte, intitulé « Le Tombeau ». Sur Charles-Quint, il a « l'avantage de la primauté » [VII], et crée après lui une « émulation » [XVII] : il constitue une référence indépassable pour son héritier.

« En effet, les hommes extraordinaires sont comme des livres de conduite, qu'il faut lire, méditer et repasser sans cesse, afin d'apprendre par quels moyens, par quelles voies on peut parvenir à l'héroïsme, qui était leur terme.¹⁴ »

¹⁴ Gracian, ouvrage cité, p.113.

La didascalie liminaire de l'acte IV lui donne une présence fantomatique par la seule inscription « *KAROLUS MAGNUS* ». Dans la mise en scène de *Vitez*, cette dimension héroïque du personnage prenait une tournure fantastique, puisque Charles-Quint ressortait nu du tombeau de Charlemagne, porté dans sa main géante articulée qui sortait du tombeau dans un nuage de vapeur. Si Charlemagne est dans la pièce le seul véritable héros positif, c'est qu'il est mort. Ce n'est d'ailleurs pas sa geste héroïque qui est l'objet de la fable. Si Charlemagne est un héros pour Charles-Quint, c'est parce qu'il ouvre au nouvel empereur le sens de l'Histoire, tandis que Don Ruy le referme. C'est son invocation qui donne à Charles-Quint sa stature de grand homme inventeur de l'avenir : « Es-tu bien là, géant d'un monde créateur ? » (v. 1439). Et c'est la rêverie sur le règne de Charlemagne qui lui inspire la vision du peuple-océan, maître du jeu dans l'ombre et l'abîme, qui ballote de ses flots la pyramide du pouvoir. Certes cette vision de l'histoire médiévale est tout-à-fait anachronique¹⁵. Hugo suggère, par la voix de Don Carlos, que tout empereur est fondamentalement un élu du peuple :

« Mais le peuple a parfois son pape ou son César.
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,
Double sénat sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
Qu'une idée au besoin des temps un jour éclore,
Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
Se fait homme, saisit les cœurs, creuse un sillon (...)» (v. 1447-1452).

Pour que Charlemagne devienne l'emblème de la force du « peuple-océan » (v. 1537), Hugo travestit l'histoire : derrière la représentation de Charlemagne, c'est bien sûr le

¹⁵ Sur le sens de cet anachronisme, voir le chapitre de Jean Maurice et Florence Naugrette consacré au « Moyen-Age dans le drame romantique : théories et pratiques », *L'Invention du Moyen-Age (la réception de la civilisation médiévale dans la littérature française du XIXe siècle)*, Champion, s.l.d. Simone Bernard Griffiths, Pierre Glaudes, et Bertrand Vibert, à paraître.

mythe napoléonien qui pointe. Et la vision géo-politique de Don Carlos est celle du Hugo de 1830, qui rêve d'une refondation de l'Europe au-delà des particularismes nationaux. Dans cette perspective, l'action de Charlemagne apparaît aux contemporains comme un premier avatar de la politique napoléonienne, ce que Hugo explique lui-même dans *Le Rhin* :

« il semble que Napoléon est réellement une réapparition cyclique de Charlemagne, approprié au XIXe siècle, physiquement diminué, moralement grandi (...) c'est la civilisation même qui se personnifie, qui se fait géant tous les mille ans pour traverser quelque profond abîme, les guerres civiles, la barbarie, les révolutions, et qui s'appelle alors tantôt César, tantôt Charlemagne, tantôt Napoléon. »

Le personnage de Charlemagne en grand fantôme sert donc ici non pas à proprement parler de modèle hagiographique, mais plutôt de figure incarnant une nouvelle philosophie de l'histoire où les mouvements de fond prennent le pas sur les actions d'éclat héroïques individuelles.

II) LE PARADOXE DU HEROS MARGINAL

C'est cette découverte, que l'on peut faire remonter à la philosophie des Lumières, et qui trouve son expression la plus saisissante à l'époque romantique dans l'historiographie micheletienne, qui mine nécessairement la position dramatique du héros romantique. Deux facteurs contradictoires sont cause de cette marginalisation du héros : l'abandon de la croyance en la capacité d'un grand homme à changer seul le monde (c'est le thème même de *Ruy Blas*), mais *en même temps* la survivance de modèles héroïques du passé, considérés comme des modèles possibles pour la construction de l'avenir (c'est le cas des valeurs chrétiennes — comme la solidarité et le partage — dans la fondation de l'idéologie républicaine) ; enfin le désenchantement des hommes de 1830 qui constatent le grand retour en arrière accompli par la Restauration en matière de libertés publiques dans une société pourtant révolutionnée.¹⁶

¹⁶ Cette faille, on le sait, a été éprouvée au plus profond de lui-même par Hugo enfant, partagé entre l'admiration pour deux héros rivaux de son roman familial : son père Léopold, général d'Empire, et l'amant de sa mère Lahorie, son parrain dont Victor tenait son prénom, qui paya de sa vie sa participation à une conjuration royaliste. La difficulté psychologique à combiner ces deux modèles rivaux en politique comme dans le cœur de sa mère n'est pas qu'un problème personnel : il est aussi un signe des temps.

De cette aberration de l'histoire, Hernani est le personnage emblématique : le héros est un faisceau de contradictions que ne relève aucune dialectique. Sa fidélité au passé, d'abord ressentie par le spectateur comme libératrice (il s'agit de renverser le tyran), comme le montre Yves Gohin, « pour Ruy Gomez est socle d'identité, [mais] est pour Hernani abîme d'aliénation ¹⁷ ». Sa quête politique est pratiquement nulle, en tout cas aucun élément n'est donné au spectateur pour se la figurer : pourquoi le père d'Hernani a-t-il été la victime du père du roi ? La question n'est pas posée. En revanche, la quête avouée d'Hernani ressemble davantage à une vengeance personnelle, et au recouvrement de ses titres perdus (« Je suis Jean d'Aragon ! ») qu'à une lutte collective. Ses compagnons (« les plus vaillants de la vaillante Espagne ») sont morts pour lui, et non pour une cause commune, il le reconnaît lui-même dans son monologue :

« J'ai pris vos meilleurs fils ; pour mes droits, sans remords
Je les ai fait combattre, et voilà qu'ils sont morts ! » (v.975-976)

C'est ce point qui distingue Hernani de son archétype mythique, Robin des Bois, dont il partage une caractéristique majeure: la domination sur l'espace marginal de la forêt (ou de la montagne), institué en repère de bandits d'où l'ordre politique et social perverti de la cité sera attaqué par cet envers de la civilisation que constitue l'espace sauvage. Comme l'a montré Robert Harrison¹⁸, la forêt, dans la légende de Robin des Bois, est le lieu où le hors-la-loi se retire à la tête d'une bande de brigands qui cherchent à déstabiliser le pouvoir inique depuis les marges de la civilisation, pour y rétablir la justice, et refonder l'ordre social perverti :

« les histoires de hors-la-loi qui démasquent la justice corrompue se terminent généralement par des réconciliations témoignant de la confiance du hors-la-loi en la justice. La bonne cause, momentanément mise hors-la-loi, finit par faire la paix avec la loi quand la justice est rétablie. [...] Fritzwarin, Gamelin et Robin des Bois, après avoir défié une loi arbitraire, se voient récompensés de leurs efforts par des réconciliations solennelles avec le roi. Le roi,

¹⁷ Yves Gohin, Introduction à l'édition citée, p.26

¹⁸ Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, traduit de l'anglais par Florence Naugrette, Flammarion, 1992, rééd. « Champs », 1994.

dont la personne même incarne la légitimité de la loi, leur accorde le pardon, les autorisant à rejoindre la société humaine et à retrouver pleine jouissance de leur droit.¹⁹»

Ce modèle de la fable s'appliquerait assez exactement à Hernani, si ce n'est que Hernani ne se soucie guère, contrairement à Robin des Bois, de redistribution des biens, et qu'il ne sait où son destin l'entraîne, (« Où vais-je ? je ne sais »), tandis que le héros épique ou légendaire sait très exactement au nom de quelles valeurs il se bat, et quel sera le terme de son combat, une fois son but atteint. La marginalité du héros, son asocialité, comparable à celle du prophète, est consubstantielle à sa fonction de sauveur, de refondateur du contrat social. En soi, elle n'est pas particulière au drame romantique. Comme le remarque Philippe Sellier²⁰, tout héros tend par nature à échapper aux lois. Son asocialité (sa marginalité) est donc première. Mais le dénouement de son aventure le fait intégrer la sphère du pouvoir contre laquelle il a éventuellement dû combattre. Cette intégration finale est due à la récompense de son mérite, par lequel le héros, ayant délivré autrui, a rétabli l'ordre social. Ce qui est particulier au drame romantique, en revanche, c'est l'impossibilité où se trouve le héros de quitter cet espace marginal de la contestation pour réintégrer un ordre social refondé.

C'est en quoi le drame romantique diverge fondamentalement du mélodrame auquel il emprunte pourtant de si nombreux motifs. Le Justicier du mélodrame, désintéressé pour son propre compte, sauve le Père humilié ou la Fille séduite, rétablissant ainsi l'ordre moral *in fine*. C'est le Traître qui est maintenu ou rejeté dans l'espace marginal de l'opprobre, où il incarne un mal moral que la société a pour charge d'éliminer, grâce au Justicier envoyé par la Providence. Cette morale du mélodrame, profondément rassurante et conservatrice, est aujourd'hui celle des *happy ends* du cinéma hollywoodien. Le propre du drame romantique est précisément de ne pas proposer de solution providentielle. Le héros, qu'il soit personnellement intéressé ou non dans sa quête, n'y parvient pas à ses fins, et le mal qu'il combattait n'est donc nullement éradiqué, pas même par son sacrifice, qui s'effectue en pure perte (Lorenzaccio,

¹⁹ *Ibid.*, p.126.

²⁰ Philippe Sellier, ouvrage cité, p.20.

Chatterton, Antony, etc.). Il arrive même que le héros soit en même temps le Traître, comme c'est le cas dans *Antony*, où le personnage éponyme viole et tue sa bien-aimée parce que la société l'a lui-même violemment rejeté de sa sphère pour sa bâtardise : le schéma se complique, quand le héros devient l'incarnation d'un mal que la société ne saurait éradiquer, parce qu'il s'agit précisément d'un mal social qu'elle a elle-même produit.

La « marginalité » des héros romantiques est le signe d'une société foncièrement divisée socialement. Contrairement aux autres modèles héroïques que nous avons évoqués (le Justicier qui expulse le Traître dans les marges où la société se débarrasse de ce qui la menace — la prison, la mort violente — ; le héros hors-la-loi qui se réfugie momentanément dans les marges pour mieux rétablir un ordre juste), l'espace du drame romantique figure une fracture interne, où la marginalité s'étend à tout le peuple lui-même (ce sera l'un des motifs des *Misérables*). Anne Ubersfeld a proposé un modèle explicatif de cette scission. Selon elle, chez Hugo, mais aussi chez Dumas, à l'espace A du pouvoir, qui comporte non seulement les puissants, mais aussi leurs sbires, leurs proches, leurs favoris, et tout leur environnement matériel, s'oppose un espace B (non-A) qui comprend tout le reste de la cité. Et ce que raconte le drame hugolien, c'est l'impossibilité pour quiconque de franchir la séparation entre ces deux espaces sans le payer de sa vie : Ruy Blas passe de l'espace B à l'espace A, en devenant premier ministre, il en sortira par la mort. Hernani, originaire par sa naissance de l'espace A, en est sorti par le bannissement, il paie son retour en A de la mort. Dans *Hernani*, ce système, Anne Ubersfeld l'a montré, est particulièrement complexe :

« la métamorphose de l'espace A dans la personne de son maître pourrait conduire à la liquidation du conflit dramatique, au dénouement. Mais ce n'est pas le cas : l'ordre nouveau n'a triomphé qu'en apparence, la métamorphose n'est pas complète ou plutôt elle s'inverse, le destinateur généreux, le maître bon disparaît comme par enchantement de l'espace A ; en revanche on y trouve les transfuges et en particulier Hernani, ayant trahi son espace B et accepté son intégration en A : « Hernani ce rebelle / Avoir la toison d'or ! marié ! pardonné ! » [v.1019]— « Mais je ne connais pas ce Hernani (...) Je suis Jean d'Aragon, mari de Doña Sol ! » [v.1024-1025]. C'est à cet instant que Don Ruy Gomez, passé, force de mort, réenvahit son espace naturel, l'espace A, et en chasse les deux époux vers la mort.²¹ »

²¹ Anne Ubersfeld, ouvrage cité, p.421.

Ce schéma débouche sur une fin forcément décevante pour le spectateur, non pas seulement parce qu'elle est triste, ce qui est aussi le cas de la tragédie, mais surtout parce qu'elle n'obéit à aucune rationalité identifiable : le héros tragique est puni de son *ubris*, ou de sa faute. Mais quelle est la loi de cette fatalité qui pèse sur les épaules du héros romantique, ou en tout cas qu'il croit sentir peser sur lui ? Et si, au lieu d'obéir à Don Ruy, Hernani avait rejeté ses exigences ? et si, au lieu de se suicider après l'assassinat de Salluste, Ruy Blas assumait son amour pour la reine ? Autant de questions sans réponse, parce que les contradictions historiques dans lesquelles se débattent les hommes de 1830 n'ont pas reçu de réponse dialectique. Cette ouverture problématique du sens des dénouements, alliée à la pratique du grotesque qui empêche l'identification, éloigne le théâtre romantique du modèle aristotélicien pour le rapprocher de ce que Brecht théoriserait pour son propre compte sous le nom de théâtre épique.

C'est au spectateur qu'il revient de formuler la dimension héroïque du héros privé de gloire, Hernani, Ruy Blas, Antony, Chatterton, tous ensevelis dans l'oubli après leur mort inutile, tandis que dans le mélodrame, l'héroïsme du Justicier vainqueur est formulé de manière didactique par les autres personnages. Le spectateur de Hugo est laissé à ses propres conjectures, abandonné au soin à la fois revigorant et angoissant d'inventer lui-même la suite de son Histoire, en comptant moins sur l'héroïsme des grands hommes que sur le sien propre, comme membre d'un peuple dont le public de théâtre est le microcosme expérimental.