

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

Le Galimatias

Sylvie VIELLEDENT

L'accueil réservé par la critique à *Hernani* puis à *Marion de Lorme* n'est pas favorable. La conception générale du drame, mais aussi la ligne de conduite des personnages et leur langage – péchant par excès de lyrisme ou de trivialité – suscitent de nombreuses réticences. L'examen des articles, pamphlets et parodies générés par ces ouvrages révèle que les considérations formelles déguisent un rejet plus radical du romantisme, tenu pour un délire, du drame romantique, genre bâtard, et qu'elles servent à dissimuler les enjeux véritables, d'ordre politique¹.

Parmi les termes dépréciatifs appliqués à la langue, figurent « amphigouri² », « embrouillamini³ », « jargon⁴ » mais surtout « galimatias » (souvent orthographié « galimathias »). L'étymologie du mot est obscure. Les dictionnaires balancent entre plusieurs origines : il résulterait de la conjonction du grec « mathia » (science) et du latin « gallus » (coq, surnom d'étudiant) ; l'initiale vient peut-

1. On donne à ce terme son acception la plus large. Comme l'a montré Anne Ubersfeld, « la question politique est singulièrement confuse » et ne se réduit pas à l'antagonisme des partis. Voir *Le Drame romantique*, Belin, coll. Lettres sup., 1993, p. 104 et suiv. Dans *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Florence Naugrette présente la bataille d'*Hernani* comme un « combat culturel » dont les enjeux politiques ne sont pas immédiatement perçus (Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 143-145).

2. *Harnali ou La contrainte par cor*, parodie en cinq tableaux et en vers, par Auguste de Lauzanne, théâtre du Vaudeville, 23 mars 1830, cinquième tableau, scène 5.

3. *Gothon du passage Delorme*, imitation burlesque en cinq endroits et en vers de *Marion de Lorme*, avec des notes grammaticales, par Dumersan, Brunswick et Céran, théâtre des Variétés, 29 août 1831, deuxième endroit, scène unique.

4. *Les Brioches à la mode ou Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 2, note 1.

être de « galimafrée » (ragoût composé de restes de viande), à moins que ce ne soit du verbe « galer » (s'amuser) ; l'hypothèse la plus amusante est fournie par Pierre Larousse, qui la tient d'Huet : l'expression « galli Mathias » (au lieu de « gallus Mathiae », le coq de Mathias) serait apparue dans une plaidoirie en latin où l'avocat, assure l'article du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*,

répéta si souvent cette locution fautive, et dans une suite de phrases si désordonnées, qu'elle devint un sujet de plaisanterie, et, par une tradition dont l'origine s'est perdue, elle fut dans la suite le synonyme de discours sans suite, sans ordre, incompréhensibles.

Le terme « hugomathias » n'est qu'une variante de « galimathias ». *La Pandore* en fournit la définition, le 14 mars 1830 :

On appelle maintenant *hugomathias* un mélange burlesquement rimé de mots qui se heurtent, s'entrechoquent, se mêlent sans le secours des règles de la grammaire.

Trois jours plus tard, le même journal constate un mimétisme parfait, du point de vue de la langue, entre les parodies et leur modèle, puisque l'analyse d'*Hocnenni* [*sic*]⁵ débute ainsi :

La pièce, écrite en prose mêlée de vers, ou de cette poésie prétentieusement rocailleuse et saccadée pour laquelle on vient de créer le mot Ronsardien de *hugomathias*, est divisée en cinq petits actes ou tableaux.

Le néologisme avait un précédent, signalé par Larousse :

Voltaire, pour se moquer des *Eloges* de Thomas, qui, du reste, méritaient plus d'estime, lança contre lui ce trait plaisant : "Il ne faut plus dire du *galimatias*, mais du *galithomas*."

Il prend place d'ailleurs dans un jeu de variations, – « hugothique » en est un autre exemple – qui atteste que le jeune dramaturge était personnellement visé.

Le terme de « galimatias » est récurrent dans les comédies de Molière. Dans *Le Médecin volant*, la didascalie « *Galimatias*⁶ »

5. *Oh ! qu'nenni ou Le mirliton fatal*, parodie d'*Hernani* en cinq tableaux par Brazier et Carmouche, théâtre de la Gaîté, 16 mars 1830.

prescrit à l'acteur qui interprète Gros-René, le valet de Gorgibus, de poursuivre en improvisant à sa guise. La scène suivante comporte « un bel exemple de galimatias⁷ ». Il s'agit d'une réplique de Sganarelle déguisé en médecin ; les propos d'abord sensés ne tardent pas à devenir complètement décousus et énigmatiques, puisque se succèdent « un mot arabe répété, un hémistiche de Corneille, de l'italien, de l'espagnol et du latin d'église⁸ ». A la fin de sa carrière, Molière s'en prendra derechef au verbiage des médecins, tous des charlatans. Dans *Le Malade imaginaire*, le frère d'Argan attaque violemment une profession qui se paie de mots :

[...] toute l'excellence de leur art consiste en un pompeux galimatias, en un spécieux babil, qui vous donne des mots pour des raisons, et des promesses pour des effets⁹.

Ces exemples empruntés au répertoire classique mettent en lumière le caractère artificieux du galimatias, langage destiné à n'être point compris. En 1830, les critiques de Victor Hugo incriminent à leur tour l'« esprit de système » qui conduit un auteur capable d'« écrire noblement » à se rendre inintelligible « pour le commun des lecteurs »¹⁰.

On verra d'abord que sont tenus pour galimatias les faits de langue et de versification dérogeant à l'esthétique classique ; ensuite que c'est aussi au nom du bon sens que les drames sont blâmés – pour leurs incohérences supposées, pour les divagations des héros, la frénésie des interprètes ; enfin que le débat littéraire recouvre, et au besoin déguise, des préoccupations d'ordre politique.

6. Scène 3.

7. Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, troisième partie « Les éléments verbaux », chap. II « Accidents et déformations du langage », [1^{ère} éd. Armand Colin, 1972] PUF, 1980, p. 241.

8. C'est ainsi que Larthomas résume la réplique du pseudo-médecin (*ibid.*).

9. Acte III, scène 3.

10. Ces expressions sont extraites des *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*. Le vers exprimant la résolution de don Carlos, « Mais écrasons d'abord ce ramas qui conspire » est ainsi commenté : « On voit que, lorsque M. Victor Hugo veut écrire noblement, il n'a besoin de puiser que dans son propre fond ; et que, si ses vers sont souvent de l'hébreu pour le commun des lecteurs, c'est qu'il le veut bien. »

Condamnation de la langue au nom du bon goût

Hugo écrit-il en français ? A l'issue d'une représentation d'*Hernani*, Fanfan le troubadour répond par la négative :

Parbleu ! messieurs de la critique,
S'écrie alors un élégant,
Convendez qu' cet ouvrage unique
Pour le styl' n'a pas son pendant ;
Qu'il peint bien l'esprit, l' caractère
D' ces espagnols fiers à l' excès.
Il est vrai, répond un gros père,
Qu' on n' y trouve rien de français¹¹. (*ter*)

Ce point de vue est partagé par le prétendu infirmier de l'Hospice de la Pitié, lecteur particulièrement malveillant de l'ouvrage :

C'est vraiment tant pis que don Carlos ne sache pas le latin, sachant si mal le français. J'aime à croire qu'il sait bien l'espagnol¹².

A l'acte II, la didascalie « *Don Carlos regarde, avec colère, toutes les fenêtres éclairées* » lui inspire cet autre sarcasme : « un roi qui ne sait ni le latin ni le français [...] doit être essentiellement ennemi des lumières ». L'obscurité des propos ne résulte jamais d'une inadvertance : les romantiques mettraient un point d'honneur à n'être pas compris. Dans *Gothon du passage Delorme*, le bavardage de son soupirant Crédier – qui imite, en le déformant, le passage « Là-haut, dans sa vertu, dans sa beauté première [...] » – laisse l'héroïne perplexe : « Je ne vous comprends pas ; seriez-vous romantique¹³ ? » Dans la même scène, la tirade dans laquelle Didier évoque la sombre destinée du petit bâtard qu'il fut, jusqu'à la lumineuse rencontre de son « ange » (« Ecoutez-moi, Marie. [...] »), est reformulée de manière nettement plus triviale. Quelques vers de Hugo sont amalgamés à la nouvelle mouture fourbie par les parodistes. La

11. *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, pot-pourri en cinq actes, vaudeville final.

12. *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte I, scène 3.

13. *Gothon du passage Delorme*, premier endroit, scène 4.

question « A quoi puis-je être bon dont vous avez besoin¹⁴ ? » demeurant sans réponse, Crédier prend la mouche :

CREDIER. Je vous parle français.
GOTHON. Mais pas trop.
CREDIER. C'est mon style ;
Dire si c'est des vers, cela n'est pas facile [...].

De leur côté, les auteurs de *Marionnette*, Dupeuty et Duvert, passent au crible les tournures jugées saugrenues ou incorrectes, au nombre desquelles il faudrait compter le « bruit énorme » causé par *La Guirlande d'amour*, à *Marion de Lorme* :

MARIONNETTE. C'est un Missel ?
CUIVERNI. Du tout, c'est un ouvrage en vers,
Et qui, comme l'on dit, n'est pas piqué des vers ;
Il a fait dans son temps, dit-on, un bruit énorme.
MARIONNETTE. C'est-à-dire un gros bruit ; il faut que je m'informe
Si l'on peut, tant ici ce mot me paraît neuf,
Dire énorme d'un bruit comme on dirait d'un bœuf¹⁵.

Un peu plus loin, c'est au tour de Cuiverni de faire la petite bouche, lorsque le vaillant Idiot, qui l'a sorti d'une fâcheuse posture, lui lance : « Allez votre chemin ». « Cela n'est pas français », fait observer Cuiverni. « C'est égal », rétorque Idiot,

Ce n'est pas, quand je viens de vous tirer d'affaire,
L'instant de me donner des leçons de grammaire¹⁶.

La négation incomplète¹⁷ indispose les parodistes, qui en font par dérision un usage immodéré :

Est-ce pas qu'il est doux,
(*Il se met à genoux.*)

14. Citation approximative de « A quoi puis-je être bon dont vous avez envie ? »

15. *Marionnette*, drame''' (*ce signe est censé figurer trois larmes*) en cinq actes et en vers, imité de la parodie de la Porte-Saint-Martin, par Dupeuty et Duvert, théâtre du Vaudeville, 29 août 1831, acte I, scène 1.

16. *Ibid*, scène 3.

17. Voir par exemple *Hernani*, acte II, scène 1 : « Dirait-on pas des yeux jaloux qui nous observent ? »

D'être assis sur la dure¹⁸ [...] ?

soupire N, i, Ni ; quant à Crédier, il larmoie : « Père, mère, cousin, n'ai jamais rien connu¹⁹ ». Un hémistiche jugé dissonant (« à lui qui n'a que moi ») est reproduit dans *Oh ! qu'neni* ; en le proférant, Belle Sole irrite Blaguinos : « Que diable de galimathias me fait-elle là ? »

L'impudicité du lyrisme excite la verve moqueuse des parodistes. Le vers d'inspiration élégiaque : « Ont un amour qui mue ainsi que leur plumage » resurgit dans un contexte plaisant qui le dévalue. Le plus souvent, il sert de prétexte à d'amusantes considérations ornithologiques²⁰. Le passage de l'acte II où Hernani, ivre d'amour, se laisse glisser aux pieds de doña Sol²¹ est récrit sur le mode burlesque. Le vers « Soyons heureux ! buvons, car la coupe est remplie » devient une joviale incitation :

Soyons heureux... buvons ! prenons un petit verre...
Je connais un endroit où l'on vend de la bière [*sic*]²²...

Dans *Gothon du Passage Delorme*, l'objurgation amoureuse de Didier :

Comprends-tu bien, Marie ?
Nous être l'un à l'autre un monde, une patrie,
Un ciel !... [...]

est amplifiée jusqu'à l'absurde. Le double parodique du héros procède à l'inventaire de plus en plus exalté des richesses du monde :

Ah ! comprends-tu, ma chère,
Nous être l'un à l'autre un monde, un hémisphère,

18. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, amphigouri romantique en cinq actes et en vers sublimes, mêlés de prose ridicule, par Carmouche, de Courcy et Dupeuty, théâtre de la Porte-Saint-Martin, 12 mars 1830, acte II, scène 5.

19. *Gothon du passage Delorme*, premier endroit, scène 4.

20. Voir par exemple *N, i, Ni*, acte III, scène 1.

21. Dans *Bouvard et Pécuchet*, c'est le passage que déclamera Bouvard, pour faire sa cour à madame Bordin (chapitre V).

22. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, acte II, scène 5.

Une richesse, un ciel, une montagne, un bois,
Un spectacle, une fête, une flûte, un hautbois ;
L'un à l'autre être tout ! bosquet, oiseau, ramage,
Tu seras mon hameau, je serai ton bocage !

Le jeu de mots final sur le nom de l'interprète achève de dissiper l'illusion théâtrale. Tout aussi imperméable au lyrisme, l'infirmier de l'Hospice de la Pitié stigmatise de nombreuses constructions, dans les scènes de duo amoureux :

DOÑA SOL. Hernani, n'allez pas sur mon audace étrange
Me blâmer.

Blâmer quelqu'un sur quelque chose !... Mon maître d'école disait [...] quelquefois : *risum teneatis*²³.

Il renchérit sur la distinction faite par Boileau entre le « galimatias simple » et le « galimatias double²⁴ ».

HERNANI. Mon amour fait pencher la balance incertaine,
Et tombe tout entier du côté de la haine.

Nous avons le galimatias simple et le galimatias double ; comment nommera-t-on celui-ci ?

Son classicisme intransigeant n'admet ni le mariage du concret et de l'abstrait :

HERNANI. Traînant au flanc
Un souci profond.

Traîner au flanc un souci ! O misérables perruques du siècle de Louis XIV, eussiez-vous jamais rencontré une expression semblable.

ni le renouvellement d'une métaphore extrêmement usée (le feu de la passion) :

23. Vers 5 de l'*Art poétique* d'Horace (« vous retiendriez-vous de rire ? »).

24. L'auteur est seul à comprendre le galimatias simple, tandis que ni lui ni le public n'entendent le galimatias double.

HERNANI. Des flammes de tes yeux inonde mes paupières.

Si l'on inonde avec des flammes, que fera-t-on avec de l'eau ? Je m'y perds.

L'incohérence supposée de l'image fait penser aux brillantes variations des poètes baroques autour de motifs éculés (l'amour est une navigation, un brasier inextinguible²⁵). Significativement, il n'est pas rare que les détracteurs du drame hugolien soulignent son allure baroque. Ceux-là mêmes qui lui concèdent des qualités de puissance et de poésie déplorent le caractère heurté de la création : selon eux, les beautés que renferme *Hernani* sont fâcheusement en désordre, ce qui va à l'encontre de l'idéal classique. D'après la *Gazette littéraire*, les « vers baroques [...] s'entrechoquent²⁶ ». Dans un article publié par la *Revue de Paris*, Philarète Chasles estime que l'accumulation des passions et leur continuelle véhémence déparent le drame de Victor Hugo :

Vous diriez une multitude de ressorts puissamment tendus, prêts à se rompre en s'entrechoquant sans concourir vers un but commun. [...] Ce qui manque à cet assemblage de beautés mâles et sombres, c'est la composition ; il y a trop [...]. Quelque chose de systématique, d'exagéré, de contraint, de tendu se mêle à tous ces efforts²⁷ [...].

L'infirmier de l'Hospice de la Pitié abonde dans son sens lorsqu'il blâme les effets d'insistance :

HERNANI. Le duc est riche, grand, prospère.
Le duc n'a pas de tache au vieux nom de son père.
Le duc peut tout. Le duc vous offre avec sa main
Trésors, titres, bonheur...

Voici le mot duc quatre fois en deux vers et demi.

25. Avant Victor Hugo, Marbeuf réunit les contraires dans la pointe du sonnet « Et la mer et l'amour ont l'amer pour partage... » :

Si l'eau pouvait éteindre un brasier amoureux,
Ton amour qui me brûle est si fort douloureux,
Que j'eusse éteint son feu de la mer de mes larmes.

26. *Gazette littéraire*, 24 mars 1830.

27. *Revue de Paris*, février 1830, vol. XI.

Plus retors, les parodistes optent pour la surenchère : doña Sol assurant par trois fois « Je vous suivrai », c'est à cinq reprises que son ersatz parodique martèle « Je te suivrai »²⁸ !

Le « galimatias » du style hugolien tiendrait aussi aux emprunts. L'infirmier de l'Hospice se montre sans pitié lorsqu'il décèle une analogie avec d'autres cultures :

DON CARLOS. Vanité ! vanité ! tout n'est que vanité !
Dieu seul et l'empereur sont grands.

La Bible et le Koran sont mis ici à contribution par un homme qui ne savait pas le latin ; et qui devait, à plus forte raison, ignorer l'arabe et l'hébreu²⁹.

Il accuse Hugo de piller les classiques : « De moitié, tu l'as dit » serait une maladroite copie du « C'est toi qui l'as nommé » de Phèdre, tandis que la réplique de doña Sol « C'est toi qui l'as voulu » lui semble droit sortie de *Georges Dandin*. Dans *N, i, Ni*, don Pathos déclame son monologue, à l'instar d'Hamlet, à « l'entrée d'un cimetière » ; au dénouement, la référence à Shakespeare est encore plus nette :

N, I, NI. Mourons comme Juliette et comme Roméo. (*Il boit.*)
Ah ! dieux que c'est mauvais !
DEGOMME. C'est moitié rhum et eau³⁰...

Plusieurs critiques se sont offusqués de l'importation de vocables étrangers, tel le mot de ralliement des conjurés (« *Ad augusta. / Per angusta* »), ou de l'emploi de termes obsolètes. Dans *Les Brioches à la mode*, Théobald, romantique exalté, préfère dire « Calédonien » plutôt qu'« Ecossois ». Dans le manuscrit, il s'en justifie : « La littérature nouvelle choisit tout ce qu'il y a de plus antique dans les mots³¹. » L'engouement pour le moyen-âge³² ou pour les auteurs du

28. *Harnali* ou *La contrainte par cor*, premier tableau, scène 4.

29. *Réflexions d'un infirmier de l'Hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte IV, scène 1.

30. *N, i, Ni* ou *Le danger des castilles*, acte V, scène 3.

31. *Les Brioches à la mode* ou *Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 4, version manuscrite (Archives nationales, F/18/781).

32. *N, i, Ni* se dit « troubadour » (acte V, scène 2).

XVI^e siècle, tels que Rabelais³³, concourt à l'opacité de la langue. Alexis Dumesnil en déduit que les prétendus novateurs rétrogradent :

On emprunte à Ronsard son inintelligible jargon, et tout doucement nous en revenons aux bégaiements de l'enfance, après avoir parlé deux siècles la langue des hommes³⁴.

Le pamphlet intitulé *Étincelle d'un feu qui s'éteint. L'œuf frais, ou Erato gallina puerpera*³⁵ admoneste le « crustacé Hugo cheminant en arrière ». L'auteur constate l'avilissement de la langue française, « langue choisie employée pour la rédaction des traités entre les nations ». L'anglomanie des romantiques est souvent tenue pour l'une des causes déterminantes de ce déclin. Dans *Les Brioches à la mode*, leur « jargon » est assimilé à une langue étrangère ; une note de bas de page signale : « Les phrases et les mots imprimés en lettres italiques sont empruntés au jargon romantique ». Il en va ainsi lorsque Théobald s'approprie une phrase détachée de la préface d'*Hernani* : « *La difficulté est tranchée, l'œuvre s'accomplira*³⁶. »

Enfin, la versification est la cible de nombreuses critiques. Dans la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier*, les perruques accusent leurs adversaires de malmener le vers classique : « ils vont enjambant dans l'alexandrin³⁷ ». Non moins hostile à « cette coupe de l'alexandrin, où l'affectation de la simplicité est poussée jusqu'à la fureur », le feuilletoniste du *Temps* conclut : « le mot heurte le mot pour étonner l'oreille³⁸ ». Le *Journal des artistes* critique âprement l'hiatus et l'enjambement, dans *Marion de Lorme* :

Suivant l'affiche, ce drame est en vers. Sur le livre, on peut s'en douter à la vue de lignes coupées et rimées ; mais, à la représentation, on ne

33. La post-face des *Brioches à la mode* rend un hommage ironique au *Roi de Bohême*, « œuvre rabelaisienne » de Nodier.

34. *Mœurs politiques au dix-neuvième siècle*, Audin, 1830, 2^e éd., p. 164.

35. « Fiction nouvelle de Félix Nogaret contre le coryphée des Ostrogoths, ennemi de la langue et du bon sens », Leclerc, 1830.

36. *Les Brioches à la mode ou Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 5.

37. *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n°47, laquelle lui a paru relater des particularités et arrangements curieux et intéressants touchant la première représentation de la pièce de comédie ayant titre « Hernani »*, Barba, 1830, p. 12.

38. *Le Temps*, 15 mars 1830.

se l'imaginerait pas, car il n'y a point d'hémistiche, l'hiatus se rencontre souvent par les enjambements des vers, et quant à la rime, perdue souvent dans ces enjambements, elle n'est plus qu'une défectuosité. Si l'on trouve que les vers comme Racine et Boileau en faisaient ne valent rien au théâtre, mieux serait d'écrire en prose : on s'épargnerait des chevilles, des phrases péniblement conçues, des expressions placées pour la rime, etc. M. Victor Hugo ne ferait point entendre des vers comme ceux-ci, qu'il a mis dans son nouveau drame :

Une femme de *corps belle* et de cœur difforme. (Acte 1^{er})

Tout s'est évanoui comme un rêve qu'on a. (Acte 3)

Ça *qui* dirait *qu'*ici c'est moi *qui* suis le fou. (Acte 3³⁹)

En réalité, comme l'a bien montré Guy Rosa⁴⁰, Hugo ne remet pas radicalement en cause les principes de la versification et l'alexandrin de ses premiers drames n'est pas encore brisé au point où il le sera dans le *Théâtre en liberté*. Il n'en est pas moins perçu par les contemporains hostiles, tel Antoine Jay, comme le produit monstrueux de l'accouplement du vers et de la prose :

Il n'y a de nouveau dans *Hernani* qu'un langage qui n'a pas de nom. Ce langage fait mentir la définition du maître de philosophie de M. Jourdain, qui prétendait qu'on ne peut parler qu'en prose ou en vers. Le style d'*Hernani*, comme celui de *Cromwell*, est une espèce de jargon bâtard qu'on ne sait comment qualifier, qui n'a ni la mesure du vers, ni le mouvement naturel de la prose⁴¹.

Dans *Gothon du passage Delorme*, « Crédié » rime avec « amitié » et une note stipule : « Tantôt Crédié est écrit avec un *r*, tantôt sans *r* selon la rime. La licence est romantique⁴². » Les auteurs présentent comme une « élision provenant de la passion » l'ablation de deux syllabes dans l'hémistiche : « Ça n'fait pas l'même effet ». Puis, le verbe « remercier » faisant l'objet d'une synérèse, une autre note

39. *Journal des artistes et des amateurs*, 4 septembre 1831.

40. « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°52, mai 2000, p. 307-328.

41. Antoine Jay, *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme*, « Explications préliminaires », Moutardier, 1830, p. 7.

42. *Gothon du passage Delorme*, premier endroit, scène 3.

interroge : « Pourquoi ce mot ne serait-il pas de trois syllabes ? Le poète a le droit d'estropier sa langue⁴³. »

Par delà les aspérités du style, les tenants du classicisme dénoncent les égarements de la raison.

Condamnation de la langue au nom du bon sens

D'après ses contempteurs, non content de bafouer les règles les plus élémentaires de la grammaire et de la versification, le drame hugolien outrage le sens commun. L'incohérence, la boursoufflure, sont considérées comme des symptômes de folie. C'est ce que suggèrent les patronymes des héros de parodies : le verbeux don Carlos est rebaptisé don Pathos, doña Sol Quasifol ; et la versatilité du brigand est d'emblée prévisible, puisqu'il se nomme tantôt Oh ! qu'nneni, tantôt N, i, Ni. Dans le *Feuilleton des journaux politiques*, Balzac se gausse de la conduite insensée des protagonistes :

Hernani, qui a soixante brigands déterminés pour le garder, a peur de ne pouvoir s'enfuir. Il voit l'échafaud et ne veut pas l'offrir à sa maîtresse, tandis que doña Sol veut héroïquement *sa part dans le linceul*. Tout cela est bon en ode, en ballade ; mais, à la scène il faut que les personnages agissent un peu en gens raisonnables⁴⁴.

L'accusation de « galimatias » inclut le décousu de l'action et les invraisemblances entravant la compréhension de l'intrigue. Ainsi, l'embuscade sous le balcon de doña Sol-Quasifol n'est qu'une astuce grossière :

CHARLOT. [...] Quoiqu'il ne soit pas tard, personne ne viendra.
 GILLES. C'est bien peu vraisemblable.
 CHARLOT. Enfin c'est comme ça⁴⁵.

Que la belle ait pu s'absenter à la barbe de son vieil oncle n'est pas davantage crédible :

43. *Ibid.*, premier endroit, scène 6. En fait, la diérèse est pratiquée dans l'hémistiche correspondant, dans le drame de V. Hugo : « Je ne m'en irai pas sans vous serrer la main, / Sans vous remercier [...] »

44. *Feuilleton des journaux politiques*, deuxième article, 7 avril 1830.

45. *Harnali ou La contrainte par cor*, deuxième tableau, scène 1.

COMILVA. [...] Ta fugue d'hier soir est extraordinaire ;
 Mais de t'en parler, va, je ne suis pas si sot.
 QUASIFOL. Pourquoi ?
 COMILVA. Je suis censé n'en pas savoir un mot⁴⁶.

L'absence de liaison entre les scènes est notée par le *Courrier des théâtres*⁴⁷, qui réclame « quelques points de suture », ou par le *Mercur des salons* :

Il ne m'est guère possible d'être intelligible lorsque M. Victor Hugo ne l'est pas. Son drame se compose d'une suite interminable de scènes sans liaison⁴⁸.

Par opposition aux extravagances des romantiques, les adversaires de Hugo affectent une rafraîchissante ingénuité. *Le Drapeau blanc* donne la parole à de petits enfants, tout ébahis après qu'on leur a narré le voyage express des conjurés jusqu'à Aix-la-Chapelle : « Papa, tous ces gens-là avaient donc des bottes de sept lieues comme celles de l'ogre du *Petit Poucet* ? ». L'intrigue d'*Hernani* une fois résumée, l'un des censeurs en herbe conclut : « ton conte n'a pas le sens commun [...] je soupçonne que l'auteur d'une pareille pièce est un peu fou⁴⁹. »

Les divagations des personnages aggravent l'allure chaotique de l'ensemble : l'héroïne est frappée de délire au dénouement, don Carlos parle à un mort. Dans *Harnali*, l'élection se déroule dans le caveau d'une maison de fous ; des vers issus d'*Hernani* sont amalgamés à un développement imbécile, après quoi Charlot veut tâter le crâne de Ricard,

Palper [s]on occiput et [s]on os coronal,
 Et les examiner comme le docteur Gall⁵⁰.

Cette allusion n'est nullement fortuite. La vogue de la phrénologie est raillée dans une amusante brochure, parue en 1830 : *M. et*

46. *Ibid.*, troisième tableau, scène 1.

47. *Courrier des théâtres*, 1^{er} mars 1830.

48. *Mercur des salons. Album des modes*, premier volume, p. 300.

49. *Le Drapeau blanc*, 27 février 1830.

50. *Harnali ou La contrainte par cor*, quatrième tableau, scène 1.

*M^{me} Frontal ou Crânomanie et romantisme*⁵¹. M. Frontal veut unir sa fille Amélie à un *fashionable* romantique bien nommé Bossenville puisqu'il est bossu : « Il a les plus belles protubérances qu'il soit possible de voir », s'exclame-t-il, en « crânomane passionné » ; quant à son épouse, elle raffole de ses tirades alambiquées. Lorsque le prétendant tentera de fléchir leur fille en déclamant à ses pieds, il la fera fuir par son « galimatias ».

Les commentateurs de l'époque jugèrent incohérent dans la conduite des principaux personnages (la fille d'un grand d'Espagne dévergondée, un roi ambitieux candidat à l'Empire et dans le même temps coureur de jupons, don Ruy vénérable duc et Géronte de comédie) ce que nous interprétons comme dualité foncière du sujet, fracture schizoïde du moi⁵². L'évolution psychologique du proscrit les déconcerte plus encore. Ses volte-face incessantes font naître des doutes sur sa santé mentale :

COMILVA, *à part*.

Il a certainement le cerveau dérangé...

A-t-il été mordu par un chien enragé ?

Il veut cacher son nom, et le crie à tue-tête⁵³.

Dans la parodie de *Maneuveriez*, l'insistance d'Hernani-Judas, qui veut à toute force se faire tuer par son hôte, est considérée par ce dernier comme une véritable « monomanie ». Le faux pèlerin le détrompe : « C'est de l'honneur castillan⁵⁴. » En somme, la notion d'« honneur castillan » permettrait à l'auteur de justifier bien des incongruités... C'est ce qu'insinue le feuilletoniste de la *Gazette de France*, lorsqu'il retrace avec ironie le déroulement de l'acte III d'*Hernani* :

51. Comédie critique en un acte mêlée de vers par M. C*** de l'Isère (Docteur Marc Colombat). Affectant un sérieux scientifique, à la manière de Gall, les caricaturistes ne se priveront pas d'exagérer le vaste front de Hugo et sa tête imposante. Voir le catalogue de l'exposition « Victor Hugo raconté par la caricature », maison de Balzac (4 mai-1^{er} septembre 2002).

52. Sur ce point, voir l'introduction d'Yves Gohin, dans l'édition Folio Gallimard, 1995, notamment p. 17-19.

53. *Harnali ou La contrainte par cor*, troisième tableau, scène 3.

54. *Hernani*, bêtise romantique en cinq tableaux, par Alphonse Maneuveriez, théâtre des Variétés, 23 mars 1830, troisième tableau, scène 4.

Le roi survient, et comme *l'honneur castillan* voulait en ce temps-là sans doute que l'on respectât la vie d'un brigand, d'un ravisseur, d'un homme traître à son roi et l'ennemi de la société, le duc fait cacher Hernani dans un réduit impénétrable⁵⁵.

Dans le deuxième article qu'il consacre au drame pour le *Feuilleton des journaux politiques*, Balzac n'est pas moins sardonique :

Ce qu'il y a de castillan dans la pièce, c'est une rare accumulation d'in vraisemblances, et un profond dédain pour la raison, qui la font ressembler à un drame enfantin de Calderon ou de Lope de Vega⁵⁶.

Plus encore qu'aux personnages, les classiques s'en prennent aux auteurs, accréditant l'idée que leurs adversaires déraisonnent. Après avoir éreinté *Hernani* dans ses considérations préliminaires, Antoine Jay donne la parole à Jacques Delorme ; celui-ci déplore la contagion romantique à laquelle n'a pas échappé son frère Joseph : « il s'était fait un système de littérature qui semblait annoncer quelque lésion du cerveau⁵⁷ ». Cette analyse est alors fort répandue. Comme le résume Patrick Berthier, le romantisme est tenu pour « un comportement pathologique, auquel la mesure classique [...] doit porter remède⁵⁸. » Même présumé chez les parodistes, qui rendent néanmoins hommage à Victor Hugo. Le dénouement d'*Hernani* reflète cette ambivalence :

D'où vient ce désaccord ? pourquoi dispute-t-on ?
Dieu ! que l'Académie est près de Charenton !
L'auteur est jeune encor ; son talent est fertile ;
Le temps, le temps viendra pour corriger le style,
Et s'il change de route, avec quelques efforts,
La raison reviendra...

Le thème de la folie romantique resurgit dans *Marionnette* ; l'héroïne, une femme de petite vertu, est éberluée de l'amour respectueux que lui voue Idiot :

55. *Gazette de France*, 27 février 1830.

56. *Feuilleton des journaux politiques*, deuxième article, 7 avril 1830.

57. *La Conversion d'un romantique*, manuscrit de Jacques Delorme, ouvrage cité, p. 29.

58. *La Presse littéraire et dramatique au début de la monarchie de Juillet (1830-1836)*, première partie « Le débat romantique, ou l'art et les mœurs », Editions universitaires du Septentrion, tome I, 1997, p. 370.

Ça, je crois qu'il me fait du pathos romantique.
 Du docteur Esquirol serait-ce une pratique ?
 Serait-ce un échappé de Charenton⁵⁹ ?

Selon Charles Farcy, les romantiques écriraient ce qui leur passe par la tête en faisant fi de toute règle⁶⁰ – en quelque sorte sous la dictée de l'inconscient... Il en résulte des formulations absurdes, des non-sens dont le monologue du héros à la fin de l'acte I est un exemple achevé :

Derrière tes talons, mes yeux tu les verras,
 Comme des vers luisants ou des yeux d'angoras !...
 (*S'arrêtant et avec réflexion.*)
 Mais comment fera-t-il pour y voir par-dérrière⁶¹ ?

Contagieuse, la folie gagne les interprètes, partant les spectateurs. C'est ainsi que la *Gazette de France* explique – et minore – le succès de la pièce :

Les bravos furieux, les trépignements frénétiques, les exclamations folles ne lui ont pas été épargnés. Les spectateurs étaient au niveau des acteurs, qui ont joué comme des épileptiques⁶².

Le jeu poignant de Marie Dorval, implorant Didier-Bocage de fuir pour échapper à la mort, est ridiculisé dans les parodies, comme le souligne avec complaisance le compte rendu de *Marionnette*, dans le *Courrier des théâtres* :

Au cinquième acte, le commissaire offre à Marionnette de faire évader son amant, si elle veut lui accorder ce qu'elle ne refuse à personne, et le suivre chez le traiteur voisin, dans un cabinet particulier ; elle hésite un peu, mais après tout, puisque chose semblable a été tolérée à la Porte-Saint-Martin, le Vaudeville ne doit pas être plus difficile. Elle presse ensuite Idiot de s'esquiver, ce qu'il refuse opiniâtement ; elle se roule par terre à ses pieds, lui baise les mains. Idiot craint qu'elle ne le morde ; il demande : "Bocage est-il mordu par madame Dorval⁶³ ?"

Les reproches formulés à l'encontre de la langue (démésure baroque, adultération de l'idiome national, distorsions infligées à

59. *Marionnette*, acte I, scène 3.

60. *Lettre à M. Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique*, Landois et Bigot, 1830, p. 18.

61. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, acte I, scène 7.

62. *Gazette de France*, 27 février 1830.

63. *Courrier des théâtres*, 30 août 1831.

l'alexandrin) supposent donc une condamnation plus globale : taxés de fous furieux, les novateurs sont refoulés dans les marges de la littérature et de la société. Mais, on va le voir à présent, c'est surtout l'extension de la langue parlée aux catégories sociales les plus nobles, qui scandalise lecteurs et spectateurs.

Sous couvert de débat esthétique, des enjeux politiques.

Les expressions triviales que l'on rencontre dans la bouche de don Carlos, le roi d'*Hernani* – « manche à balai » en est un exemple fameux – seraient impensables dans le cadre plus rigide de la tragédie⁶⁴. Aussi Fanfan le troubadour commence-t-il par s'écrier avec enthousiasme :

J'ons enfin vu c't Hernani,
Et j'avons ri, Dieu merci !
Auprès d' ça le biau Racine
Fait une ben triste mine [...]
Viv' la tragédi' romantique !
C'est pus comique. (*bis.*)

C'est en effet au détriment de la tragédie que s'effectue le mélange des genres. La remarque de Charlot : « Moi, je suis un tragique, / Je ne dois pas agir ainsi qu'un bas-comique⁶⁵ » est évidemment bouffonne, émanant d'un personnage qui vient de soudoyer la duègne pour qu'elle le cache ! D'ailleurs, sans le mot de Comilva : « J'ai toujours la trompette », le drame se serait terminé « par un gai mariage, ainsi qu'un vaudeville⁶⁶ ». Si la coexistence du sublime et du trivial dans l'expression a choqué, c'est qu'elle remet en question non seulement la hiérarchie des genres mais encore le cloisonnement de la société en castes.

Dans le drame hugolien, ni les agissements de l'individu ni son langage ne sont strictement subordonnés à son appartenance sociale, ce qui le rend imprévisible, contradictoire : le rude brigand

64. Comme le formule Guy Rosa, la révolution littéraire « transgresse essentiellement la hiérarchie des genres ; tel vocable proscrit de la tragédie est bienvenu en prose ou dans les vers burlesques et accepté en comédie, parce que les bourgeois ne sauraient parler la langue des princes ou des seigneurs ». (article cité, p. 310)

65. *Hernani* ou *La contrainte par cor*, premier tableau, scène 2.

66. *Ibid.*, quatrième tableau, scène 5.

efféminé qui brûlait de se venger ne le veut plus lorsqu'il le peut enfin, le vieillard s'avère cruel après avoir fait preuve de grandeur d'âme. La cour est dégradée en basse-cour, les journalistes de tous bords s'en émeuvent. Charles Farcy réproouve la bassesse des courtisans et du langage canaille prêté à un roi :

De ce que, dans la nature, un niais, un malotru, peuvent se trouver près d'un prince, il ne s'ensuit pas que, dans la représentation d'une action grave, importante, vous deviez les accoler ensemble, surtout si le personnage bas n'est pas nécessaire à l'action ; de ce qu'un prince peut parler habituellement ou accidentellement d'une manière triviale, il ne s'ensuit pas que vous deviez, dans une œuvre tragique, lui donner un langage sans élégance et sans noblesse⁶⁷ [...].

Ce même roi s'abaisse au rôle de gendarme, il s'en explique avec bonhomie dans *Hernani* de Maneuveriez : « Mes gens ayant été détruits au siège de Saragosse, je fais moi-même les fonctions de gendarme⁶⁸. » Les seigneurs de son entourage assument également cette fonction subalterne :

Don Carlos. Connétable d'Espagne,
Amiral de Castille, ici ! désarmez-les !

Un connétable, un amiral, transformés en bons gendarmes ! O temps !
ô mœurs⁶⁹ !

Tout cela, ironise Fanfan, est propre à relever l'honneur de la gendarmerie :

Un roi qui vient prendre un voleur !
Ça s'voit rarement, je parie,
Mais c'est un trait qui fait honneur,
Un trait qui fait beaucoup d'honneur...
Au corps de la gendarmerie⁷⁰. (*bis.*)

La promotion d'un « bandit », rival insortable pour un duc et un roi, n'est pas moins scandaleuse. La *Gazette littéraire* manifeste sa réprobation d'une manière détournée, estimant que la menace d'Hernani « J'écraserais dans l'œuf ton aigle impériale » « passe toute

67. Lettre à M. Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique, ouvrage cité, p. 28-29.

68. *Hernani*, troisième tableau, scène 5.

69. *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte IV, scène 4.

70. *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, acte troisième.

vraisemblance »⁷¹. La stratégie des parodistes est différente : leur doña Sol se vautre avec délectation dans le banditisme, comme l'atteste la profusion de synonymes égrenés dans *Oh ! qu'neni* : « Un scélérat ! / Un brigand ! / Un bandit ! / Un vrai gueusard ! » L'expression « seigneur bandit », ayant suscité « rires et sifflets »⁷², est reproduite dans *N, i, Ni*.

En somme, l'alliance des contraires théorisée par Hugo est la traduction scénique et langagière de sa conception du jeu des forces politiques et de la place du sujet dans le monde. Traiter la forme de « galimatias », c'est donc déplacer sur le terrain des querelles d'école (où s'affrontent le classicisme, raisonnable et bien ordonné, et la frénésie baroque) un débat politique. Après avoir cité le passage de la *Préface* de *Cromwell* relatif à la coexistence du sublime et du grotesque dans la nature, la *Gazette de France* réfute le point de vue du poète : la nature

n'est surtout ni révolutionnaire, ni laide, ni ridicule, ni grotesque. Quand elle est ce que la font MM. les romantiques, c'est une nature dégradée, une fausse nature comme celle des orientales, des ballades et des drames de M. Victor Hugo : une nature bizarre, monstrueuse⁷³ [...].

Le même journal, d'obédience ultra, se fonde sur un parallèle entre *Hernani* et *Péblo ou Le jardinier de Valence*⁷⁴ pour établir la supériorité du mélodrame, qui respecte les hiérarchies sociales et littéraires :

Les auteurs n'ont pas eu d'autre prétention que celle de donner un vrai mélodrame aux amateurs de mélodrame, sur un théâtre et avec des acteurs à la hauteur du genre. Ils ne nous ont pas annoncé que leur pièce était historique ; ils n'ont pas fait parler un brigand comme un Céladon, et un grand roi comme un farceur. A tout prendre, *Péblo* vaut dix fois *Hernani*. Ce mélodrame est en prose, que l'on pourrait quelquefois prendre pour de la poésie, tandis que le drame des Français est en vers qui ressemblent à de la méchante prose⁷⁵.

71. *Gazette littéraire*, 25 mars 1830.

72. Voir Jean Gaudon, « Sur *Hernani* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°35, mai 1983, p. 109 et 115.

73. *Gazette de France*, 27 février 1830.

74. Mélodrame à grand spectacle de Saint-Amand et Dulong, théâtre de l'Ambigu-Comique, 4 mars 1830.

75. *Gazette de France*, 7 mars 1830.

Les libéraux⁷⁶, voulant garder l'apanage des idées progressistes, n'admettent pas davantage la disconvenance du langage ; Hugo, transfuge, leur est suspect.

Significativement, le monologue de don Carlos est presque toujours cité comme échantillon de « galimatias ». Fanfan le troubadour s'en égaie :

Dans un' tirade ous qu'il dév'loppe
 Tout son pompeux galimatias,
 La bell' chos', dit-il, que l'Europe !
 Deux homm' en haut !...les aut' en bas !...
 Pati pata
 Enfin voila [*sic*]...
 C'est d'un tragique à fair' pouffer de rire.
 Quel grand morceau !
 Comm' ça s'rait beau,
 Si l'on pouvait d'viner c'que ça veut dire⁷⁷ !

Le pâtissier Walter Scott, qui professe un parfait mépris pour les classiques, pose sur eux un regard surplombant, à la manière de Charles-Quint :

De temps à autre, la main des fées me perche sur la spirale des enchantements, tout en haut ! tout en haut ! alors elle me montre un petit trou tout en bas... J'y regarde, j'y vois une multitude de vermisseaux, de molécules, d'atomes... je reconnais les classiques. Voilà comme je vois ces Messieurs⁷⁸ !

Dans la parodie de Maneuveriez, la méditation de don Carlos sur le peuple-océan est éludée au profit d'une conversation entre sapeurs-pompiers, dans le vestibule du Théâtre-Français. L'un d'eux, qui s'est « joliment ennuyé » en assistant à une représentation avoue : « D'abord, moi j'ai rien compris du tout... quoique des farceurs du premier rang appelaient ça un monologue [*sic*]⁷⁹... » Les doubles parodiques du roi pratiquent l'autodérision. Don Pathos a le sentiment de s'adonner à un fastidieux bavardage :

76. Notamment Armand Carrel, le bouillant directeur du *National*. Anne Ubersfeld a retracé la polémique l'opposant à Hugo dans *Le Roman d'«Hernani»* Mercure de France et Comédie-Française, 1985.

77. *Fanfan le troubadour à la représentation de «Hernani»*, acte quatrième.

78. *Les Brioches à la mode ou Le pâtissier anglais*, premier tableau, scène 7. Les vers 1513 et suivants d'*Hernani* sont ici travestis.

79. *Hernani*, quatrième tableau, scène 1.

[...] je pourrais parler comme ça pendant deux heures encore... mais il ne me répondrait pas... ça deviendrait fatigant... et ça n'en serait pas plus clair⁸⁰.

Blaguinos convient que ses divagations pourraient se poursuivre à l'infini :

Je pourrais à ce propos lui parler du néant, de l'existence, du chaos [...] Je pourrais dire ceci... je pourrais dire ça... et patati et patata. Mais ça n'en finirait pas [...] et ça n'amuserait personne⁸¹.

A n'en pas douter, la représentation du peuple, « masse obscure en qui réside la force, peuple-océan, peuple-lion, défini par le système métaphorique de la force aveugle et sublime »⁸², a indisposé les contemporains pour des raisons qui ne sont pas seulement d'ordre esthétique...

Dès 1827, Hugo pressent les critiques virulentes que lui vaudront ses efforts de rénovation de l'alexandrin classique et de réhabilitation, dans le domaine de l'art, du grotesque épars dans la nature. La dernière page de la *Préface de Cromwell* donne la parole à deux autorités, Aristote et Boileau. La citation de ce dernier semble prévenir les reproches qu'essuiera le jeune dramaturge :

“Ils prennent pour galimatias tout ce que la faiblesse de leurs lumières ne leur permet pas de comprendre. Ils traitent surtout de ridicules ces endroits merveilleux où le poète, afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même. Ce précepte effectivement qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l'art qu'il n'est pas aisé de faire entendre à des hommes sans aucun goût... et qu'une espèce de bizarrerie d'esprit rend insensibles à ce qui frappe ordinairement les hommes⁸³.”

En fait, tous les pourfendeurs de galimatias ne sont pas mus par des préoccupations strictement littéraires. Ce qui les met en émoi, par delà l'assouplissement de l'alexandrin, c'est précisément le lien

80. *N, i, Ni ou Le danger des castilles*, acte IV, scène 2.

81. *Oh ! qu'nenni ou Le mirliton fatal*, quatrième tableau, scène 18.

82. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974, p. 87.

83. *Préface de Cromwell*, (1827), in *Œuvres complètes*, dir. Jacques Seebacher et Guy Rosa, vol. « Critique », Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 39.

que Victor Hugo établit, en particulier dans la préface d'*Hernani*, entre la liberté de créer et la liberté politique. Dans *Marion de Lorme*, un jeune homme vêtu de noir tient à Marion un discours si austère qu'elle s'exclame : « Ça, je crois qu'il me fait de la théologie. » Au lendemain de la révolution de Juillet, alors que l'anticléricisme fait rage, la même circonstance a valeur d'allusion : Crédier ayant mouché la chandelle, le marquis se récrie : « Diable ! voilà du noir. / Je ne me savais pas si près d'un éteignoir. » En 1831, le terme « éteignoir », désignation métaphorique d'un jésuite, associe intentionnellement romantisme et jésuitisme.

Un demi-siècle plus tard, les divergences idéologiques révélées par le débat littéraire s'exprimeront sans détour. De fait, dans une *Lettre à la jeunesse*, lors de l'entrée de *Ruy Blas* à la Comédie-Française en août 1880, un critique rend hommage à la beauté du vers hugolien : « Il a renouvelé la langue, il a écrit des vers qui ont l'éclat de l'or et la sonorité du bronze », mais stigmatise le « galimatias » – explicitement compris cette fois comme la représentation absurde, erronée, du jeu des forces sociales :

Voyez-vous le peuple dans Ruy Blas, dans ce laquais de fantaisie qui a été au collège, qui rimait des odes avant de porter la livrée, qui n'a jamais touché un outil et qui, au lieu d'apprendre un métier, se chauffe au soleil et tombe amoureux des duchesses et des reines ! Ruy Blas est un bohème, un déclassé, un inutile : il n'a jamais été le peuple. D'ailleurs admettons un instant qu'il soit le peuple, examinons comment il se comporte, tâchons de savoir où il va. Ici, tout se détraque. Le peuple poussé par la noblesse à aimer une reine, le peuple devenu grand ministre et perdant son temps à faire des discours, le peuple tuant la noblesse et s'empoisonnant ensuite : quel est ce galimatias ?

Ce critique est Emile Zola.