

Loïc LE DAUPHIN

Inez de Castro, approche succincte

Cette communication^[1] se propose, à partir de l'étude des sources de la pièce et du manuscrit, d'une part, de rendre compte de la progression de Hugo dans son élaboration du mélange des genres et dans l'établissement du drame romantique, ou encore comment par la greffe du mélodrame sur la tragédie, Hugo arrive à un genre hybride dont *Inez de Castro* serait l'avant-dernière étape, et, d'autre part, de mettre en lumière des aspects de la pensée politique et religieuse de Hugo à l'époque de l'écriture de la pièce.

Je ne ferai pas ici le rappel de la vie de Victor Hugo à l'époque de l'écriture d'*Inez de Castro*, époque comprise entre 1816 et 1822.

1816 : début des œuvres de grande haleine dans laquelle *Inez de Castro*, s'inscrit : épopées (*Le Déluge*), tragédies (*Irtamène*).

1822 : le théâtre du Panorama Dramatique accepte la pièce en décembre de cette année-là, preuve de son écriture.

Il semble cependant, comme René Berchoud le proposait dans son article, « Le labyrinthe *Inès de Castro* »^[2] que Hugo ait rédigé cette pièce entre 1821 et 1822. En tout cas, dans sa composition finale, elle serait contemporaine de l'écriture des premières Odes (*Odes et Ballades Livre I*, 1822), de *Kénilworth*, projet avorté avec Soumet en 1822 et de *Han d'Islande* publié en 1823.

Entre 1821 et 1822, Abel Hugo s'occupe de littérature espagnole, projette de publier des œuvres, donne des conférences à la *Société des Bonnes Lettres*, connaît les « Romances historiques » où est racontée l'histoire d'Inès de Castro^[3]. Par ce frère, Victor Hugo pouvait connaître l'*Inès* de Mexia de la Cerda.

Hugo pouvait aussi connaître *Les Lusiades* de Camões dont la traduction française de La Harpe en 1776 fut rééditée en 1813 et en 1820. Il pouvait aussi avoir lu l'*Inès de Castro* de Mme de Genlis publiée en 1817^[4].

Hugo, qui a fréquenté pendant quelques années le cabinet du bonhomme Royol pouvait avoir lu différents ouvrages relatifs à Inès de Castro^[5]. Parlant espagnol et ayant passé plusieurs mois de collège en Espagne, il a pu connaître ce thème souvent repris par des auteurs espagnols. Mais ce ne sont que conjectures. Il y a l'absence, le manque de toute documentation explicite sur l'écriture de la pièce^[6] et ses sources. Seule certitude, Hugo connaissait la pièce de Houdar de la Motte. En effet, dans le *Conservateur Littéraire* de mars 1820, on peut lire, sous sa plume : « Le propre des sujets bien choisis est de porter leur auteur. *Bérénice* n'a pu faire tomber Racine ; Lamotte^[7] n'a pu faire tomber *Inès*. **[8]** ».

La tragédie en vers *Inès de Castro* d'Antoine Houdar de La Motte, créée en 1723, fut un succès et fut publiée la même année^[9]. Mais, Hugo rejoint-il Voltaire dans son affirmation que la pièce « réussirait cent fois davantage si elle était bien écrite^[10] » ?

Garant de ce « sujet bien choisi^[11] », Hugo veut-il surpasser un La Motte (à défaut d'un Racine) ou relever sa pièce par l'affirmation d'un nouveau théâtre qui dépassera l'ancien ?

Questions sans réponses. Nous tenterons de suivre les traces de la « tragédie » de La Motte dans le « mélodrame en trois actes » de Hugo.

Hugo lecteur de Houdar de la Motte

Quels sont les similitudes de la pièce de Hugo avec celle de La Motte et comment Hugo en change la portée ?

Tout d'abord, premier indice, Hugo suit l'histoire d'Inès de Castro dans la version relatée par La Motte^[12], version qui diffère par de nombreux points des nombreuses versions précédentes^[13] qui elles-mêmes diffèrent de la version historique^[14]. Dans celle-ci, don Pèdre se marie d'abord à Constance, aime ensuite Inès qu'il épouse en secondes nocces à la mort de Constance. La Motte et Hugo inversent ce canevas : don Pèdre a déjà épousé Inez avant même d'épouser Constance. Ce déplacement de l'intrigue centre la pièce non sur les problèmes de préservation du pouvoir par une famille royale au prix de l'assassinat d'Inès de Castro mais sur la question du non respect par Inès et l'Infant don Pèdre d'une loi liée à l'hérédité royale.

Dans ce cadre, Hugo conserve d'autres partis pris :

- le chantage au suicide de don Pèdre qui explique l'acceptation par Inez du mariage interdit et témoigne de sa générosité ;
- l'affranchissement d'Inez par le roi devant son évidente noblesse d'âme. Invention qui permet de montrer la « générosité » ou « mansuétude » du roi Alphonse ;
- l'empoisonnement d'Inez par la reine que La Motte a repris à l'abbé Desfontaines (*Histoire de Pierre de Portugal – 1722*^[15]) et qui permet de remplacer les conseillers portugais, assassins historiques d'Inez, par la reine, et qui disculpe le roi, mettant sur le compte de la Reine un assassinat dont il fut en partie responsable.

Ensuite, deuxième indice, Hugo reprend quasiment à l'identique les personnages principaux tels qu'ils sont désignés par La Motte :

- Alphonse, Roi de Portugal avec l'épithète de « justicier^[16] ».
- Dom Pèdre, avec cette différence qu'il est qualifié par Hugo « d'infant de Portugal » et non de « fils d'Alphonse ». Hugo passe de la problématique du fils à celle de l'héritier du trône. D'ailleurs, La Motte présente d'abord les parents, leur donnant prépondérance, puis les enfants, conférant à sa tragédie une dimension de drame familial. Hugo, lui, privilégie dans sa présentation, l'ordre dynastique des rois et la prééminence du protocole. D'ailleurs, Hugo renforcera ce passage de l'individu à la fonction en désignant dans les didascalies le locuteur « Alphonse » par « Le Roi ». Hugo quitte ainsi le domaine du particulier pour une conceptualisation des rôles dans leur fonction, amorçant et confirmant la volonté d'une réflexion politique sur la question de l'hérédité monarchique.
- La Reine, nouvelle épouse du roi Alphonse et belle-mère castillane de don Pèdre. Chez les deux auteurs, elle est sans nom. De fait, elle ne renvoie à aucune reine historique précise^[17] : Alphonse IV ne s'est jamais remarié. Il n'a eu qu'une épouse, Béatrice de Castille, mère de don Pèdre.
- Inés^[18] change d'orthographe (Inez) et perd l'épithète de « mariée secrètement à Dom Pèdre ». Hugo escamote la notion « humaine » de mariage secret pour pouvoir mieux, en creux, mettre en avant l'infraction à la loi.

Troisième indice : Hugo conserve certains éléments textuels de la pièce de La Motte. Par exemple, il reprend l'expression : « sujet rebelle^[19] », expression qui pourrait résumer la pièce, et en donne la coloration politique. Les injonctions d'Inès à Dom Pèdre : « Non, cher prince, vivez [...] plus fort que vos malheurs [...] Souffrez encor, [...] consolez votre père. [...] Aimez nos chers enfants. » se déclinent chez Hugo en : « Le bonheur des peuples a quelquefois besoin du malheur des rois. [...] Vivez et souffrez, ... ». Hugo quitte le cadre familial pour celui plus abstrait de la fonction royale.

Au-delà des similitudes de l'intrigue, de la description des personnages, des locutions communes, Hugo va, tout en s'appuyant sur elle, modifier la structure de cette pièce, transformer le nombre ou le caractère des personnages, changer le registre de parole.

Quels sont ces changements ?

D'abord, les cinq actes tragiques se condensent en deux^[20] actes. Plusieurs scènes de confrontations majeures entre les personnages principaux (Alphonse, Dom Pèdre, Inès), chez La Motte, sont condensées en une seule, dans cette longue scène de la prison^[21], à la fin de l'acte II.

Hugo comprime aussi en élaguant quelques personnages. Constance, qui doit épouser Dom Pèdre disparaît^[22], accentuant l'aspect frontal du conflit entre la Reine et Inez. Hugo exacerbe ainsi la tension entre les deux personnages, et en fait un symbole de la rivalité Bien (Inez) – Mal (la Reine).

Le sacrifice de son amour que, chez La Motte, Constance est prête à faire, pour sauver Dom Pèdre, est englobé et dépassé chez Hugo par celui plus ultime d'Inez. Là encore Hugo radicalise et tend vers la symbolisation.

Chez Hugo, les personnages qui gravitent autour du roi : conseillers, ambassadeur, disparaissent. Le roi est seul, sans conseillers. À la ville, il devient l'incarnation du pouvoir autocrate ou le symbole de sa condensation. Dans la nature, au contraire, il apparaît humain, préoccupé du bien-être de ses sujets.

Hugo donc tend à rendre ses personnages archétypaux ou symboliques, en même temps qu'il les schématise ou les caricature. Hugo tend à l'abstraction.

Enfin, le discours et la parole sont réduits, des tirades, de longs dialogues chez La Motte deviennent des répliques laconiques chez Hugo. Une phrase résume souvent un long développement ou un long atermolement. Hugo va vers une économie de moyens, une réduction du propos.

Ces changements induisent de nouvelles problématiques.

Hugo va introduire une première problématique centrale, celle du bien-fondé de certaines lois. Il va poser plus particulièrement la question de la légitimité de l'hérédité monarchique.

La Révolution a bouleversé les structures politiques. La Restauration, si ultra que Hugo voudrait qu'elle soit, ne peut faire l'économie de réformes. La monarchie héréditaire a été cause de la Révolution, elle doit se régénérer pour ne pas provoquer d'autres révolutions qui la destitueraient. Pour rester pérenne la monarchie doit se rénover^[23]. Pour Hugo, il faut fonder de nouveaux paradigmes politiques. La non hérédité monarchique en est un, l'abolition des préjugés liés à la naissance en est un autre.

Hugo va mettre en scène, non pas la désobéissance de don Pèdre^[24] à la loi, mais celle d'Inez. Car, par son mariage avec don Pèdre, c'est Inez qui est fautive^[25]. C'est elle qui devient l'accusée condamnable à mort.

Mais devant la « noblesse » d'Inez, le roi retourne la situation : Inez est libérée, réhabilitée par son attitude. Le roi ne gracie pas, ce qui serait une forme d'arbitraire. Il reconnaît la noblesse de caractère d'Inez et, en en faisant sa fille, l'élève au rang de princesse. Il la soustrait ainsi au champ d'application de la loi. De ce fait, le roi respecte la loi et retrouve la cohérence avec ses propres préceptes qu'il a prônés au paysan Romero, figure du peuple : « il ne faut pas tenir à ces préjugés de la naissance ».

Mais par ce coup de théâtre, par cette parole « révolutionnaire », le roi, et derrière lui, Hugo, dénoncent implicitement la caducité du système héréditaire.

L'arbitraire vient de la Reine, outragée, vengeresse, hargneuse et obsessionnelle. Par elle, Inès meurt empoisonnée. Le tragique et le pathétique viennent de cette mort devenue injuste. Hugo renforce ainsi sa dénonciation des excès liés à l'ambition dynastique.

Dans cette refondation de la monarchie, le peuple n'est ni absent, ni muet. Certes, Hugo a d'abord réduit le nombre de personnages de la tragédie *La Mottienne*, mais cela pour mieux réintroduire toute une fresque pittoresque avec, comme chez Shakespeare, un nombre saisissant de protagonistes. La liste des « figurants » devient impressionnante : « Juges, Gardes, Exécuteurs. Greffier, Geôliers, Villageois. Piqueurs. Veneurs, Grands. Dames. Officiers. Guerriers Maures. Jeunes filles Maures^[26] ». Toute une société avec son peuple se déploie sur scène. Le mot « peuple » ne figure pas encore dans cette liste des personnages^[27], il figure cependant dans la didascalie des personnages de la scène 2 du troisième acte^[28]. Le peuple est présent dans le péristyle du palais pour assister aux « jugements » de don Pèdre et crier par deux fois sur le chemin de son couronnement^[29] « Vive le Roi ! ». Réconciliation de la société autour de son roi. Ainsi, dans cette ébauche de peinture historique Hugo donne une représentation des structures et des groupes sociaux (la cour, les villageois, ...) non conflictuelle mais solidaire. Le peuple anonyme est sur scène non pour montrer une dissidence mais pour célébrer le renouvellement royal, acclamer la monarchie, respecter cet ordre social. Ce faisant, il montre son existence^[30] et c'est pour son bonheur que don Pèdre devra vivre.

En même temps qu'il montre ces deux ordres de la noblesse et du tiers-état (le clergé est exclu), Hugo inverse les représentations : la cour rencontre le peuple dans la forêt et le peuple retrouve la cour dans le palais. Complémentarités des groupes mais aussi, et c'est une nouvelle perspective, interchangeabilité. C'est ce que dit aussi le geste de don Pèdre nommant le paysan Romero *corregidor*. Hugo, là encore fait le choix, non de la position sociale mais de la valeur de l'individu, non de l'appartenance par la naissance à un ordre préétabli mais de l'éclatement de la hiérarchisation sociale.

Ensuite Hugo va proposer une deuxième problématique liée à la première et concernant le rapport pouvoir – justice, l'arbitraire ainsi que le rapport à la loi.

Chez Hugo, le roi ne siège pas en justice, même avec cette cour plus ou moins indépendante du pouvoir (elle n'est pas encore un tribunal populaire). La justice peut se détacher du pouvoir exécutif et assurer l'écart de l'arbitraire. La mort annoncée d'Inez s'inscrit dans une raison légale, avec un jugement indépendant^[31]. Inez est coupable : elle doit être jugée et condamnée.

Pour cela Hugo met en scène le tribunal garant de la loi, et son corollaire, la prison.

Il évoque toute la magistrature royale, du juge au bourreau, dans un décor macabre. Une longue didascalie montre la terreur provoquée par le lieu : têtes de mort, échafaud noir, hache, bourreaux, obscurité. La justice est ténébreuse. Tout cet appareillage et cette mise en scène sombre sont renvoyés à un double néant. D'une part, pour régler une question de procédure et « afin d'éclairer sa délibération par la prière » (II, 4), le tribunal sortira, le jugement humain est ainsi un noir tâtonnement à côté d'une lumineuse justice divine et, autre néant, le roi aura détourné l'accusation avant même que le tribunal n'ait délibéré.

Hugo veut-il dénoncer l'insuffisance constitutive de la justice humaine, relative parmi le relatif et qui doit chercher au-delà d'elle-même sa vérité ? Mais cette justice est aussi caduque^[32] par son lien trop étroit au pouvoir. Les juges sont des aristocrates dignitaires du pouvoir et dépendants de lui.

Hugo fait succéder la prison au tribunal. Elle en est le prolongement et même, s'y substitue. Mais, la prison comme synecdoque de la vie, devient le lieu de tous les dénouements, de tous les retournements ; le lieu central des coups de théâtre. C'est dans la prison que le roi « relève » Inez et c'est dans la prison qu'elle meurt^[33]. La prison devient le lieu de tous les paradoxes. Paradoxe d'un lieu clos où tous entrent et se retrouvent (l'alcade d'Alpunar le paysan Romero, les enfants, don Pèdre (qui y fait son « entrée en scène »), Inez, le roi^[34] et de façon plus subtile la reine avec le poison. Lieu d'isolement où se retrouve une

foule^[35]. A l'écho de ces présences, la présence forte d'Inez. Prisonnière, c'est elle qui par son abnégation provoque des prises de conscience édifiantes et délivre le roi et l'infant prisonniers de leurs préjugés ou de leurs obsessions (loi, protocoles, amour exclusif, révolte ...) Renversement symbolique et paradoxal des valeurs, la prison devient le lieu où l'on brise les chaînes^[36], le lieu ambigu où tout se révèle^[37] et se libère.

Hugo propose une métaphysique où l'homme, prisonnier de lui-même, peut trouver la liberté dans le lieu même de son enfermement. La mort d'Inez, injuste et traumatisante, sera pourtant une libération du monde-prison^[38]. Son ombre radieuse pourra apparaître au final pour rappeler le chemin d'une délivrance.

La rectitude d'Inez et son sens du sacrifice, c'est-à-dire le dépassement de soi par abnégation, sont ainsi des vertus chrétiennes, ou stoïciennes, mises en avant par Hugo face aux règles caduques.

Dans un acte nouveau, Hugo ajoute une nouvelle thématique, celle d'une perspective morale et spirituelle.

Par l'apparition de l'ombre d'Inez, Hugo introduit un fantastique chrétien, apothéose du chemin de noblesse et de sacrifice d'Inez et ultime contrepoint aux jugements arbitraires de don Pèdre devenu roi (condamnation à mort de l'Alcade, exil de la Reine ...). Ce qu'Alphonse avait symbolisé : unification de la monarchie et remise en cause de l'hérédité sociale, don Pèdre le brise : il est l'héritier filial, il juge lui-même de façon très arbitraire. Or à cette réaction, Hugo ne propose, là encore comme avec le tribunal, qu'une réponse métaphysique. La réponse et l'exhortation au changement viennent de l'au-delà. Don Pèdre doit d'abord vivre pour le bonheur de son peuple et retrouver plus tard, éternellement, Inez dans l'au-delà. Inez demande au roi, par-delà sa souffrance qu'il se sacrifie au peuple et qu'il redonne ainsi sens à la fonction de roi. Hugo insiste sur la responsabilité du nouveau roi face à ses sujets et sur le sens sacrificiel de la fonction. Il doit être au-dessus du monde, tandis qu'Inès est au-dessus de lui.

Hugo procède aussi à des renversements et révolutions sur la forme. Hugo, poète conservateur, devient réformateur dans sa politique et va devenir « révolutionnaire » dans sa poétique.

D'une esthétique à l'autre

La tragédie de La Motte se déploie essentiellement par la parole, dans une rhétorique de plaidoirie (plaidoyer–réquisitoire–argumentation–délibération) et dans une logique littéraire. Chez Hugo, c'est vers l'action et le spectaculaire que se dirige sa pièce. Hugo passe d'une tragédie portée par la parole à un drame dominé par la vue. Hugo écrit au moment d'un changement de paradigme esthétique qu s'amorce en poésie. Claude Millet nous le rappelle : « Hugo écrit en un temps où la frontière de la poésie commence à se déplacer du vers à l'image^[39] ». Hugo pressent et participe à ce renversement des valeurs^[40].

Paradoxalement, Hugo est fidèle à La Motte dans ses choix esthétiques. En effet dans son « Discours sur la Tragédie », La Motte préconise l'écriture en prose^[41], l'abandon de l'unité de lieu, l'émergence du spectaculaire.... Hugo va suivre consciemment ou non, ce programme.

Hugo opte donc pour la prose, peut-être parce que la prose est, ainsi que le soutient La Motte, une perfection du langage humain et chrétien et se situe alors hors d'un paganisme fidèle au vers.

Peut-être aussi, Hugo fait-il ce choix de la prose parce que, comme l'observe Guy Rosa^[42] à propos de ses pièces, « leur personnage principal est une femme »^[43]. Mais surtout, Hugo va s'engager vers cette forme mise en évidence par Claude Millet, qui sera propre à sa

prose théâtrale et qui aura sa quintessence dans *Lucrèce Borgia* : celle d'une « prose immanente à elle-même^[44] », prose la moins poétique possible, extrêmement simplifiée d'où, par absence de toute figure rhétorique, jaillira le « vrai ». La tirade, dont la tragédie et le mélodrame usent, est quasiment bannie ici^[45]. Ici, aussi, pas de métaphore, pas de périphrase, pas de lyrisme, une économie maximale, un ascétisme presque outrancier, une logique de l'excès dans l'absence. Cette prose qui sacrifie le poétique se veut à la fois écho formel de cette thématique inésienne du sacrifice et antithèse d'un sublime dont l'apparition spectaculaire d'Inez serait l'apothéose.

Hugo ne respecte pas les unités de temps et de lieu.

À la façon fréquente du théâtre baroque du Siècle d'Or espagnol, la pièce se déroule sur trois jours^[46], chacun représenté par un acte. En fait l'action s'étend en continu sur quarante-huit heures. Hugo n'est pas si loin, dans son unité, du code classique.

« La scène est à Lisbonne et aux environs »^[47]. Hugo applique avec l'espace la même règle qu'avec le temps. Il se dilate comme dans le drame baroque mais il est suffisamment restreint – il s'étend du péristyle d'un palais à l'aire d'une circonscription – pour pouvoir conclure à une quasi unité de lieu. C'est l'antichambre du palais, élargi à ses environs. Hugo étire ainsi les règles classiques avec d'autant d'assurance que cette élasticité respecte le réalisme de la pièce. Il y a cohérence à la fois des espaces et des temporalités.

Hugo multiplie enfin les coups de théâtre. Ce, dès le début de la pièce et les premiers échanges de l'acte I : le dévoilement d'Albaracin, l'arrivée inopinée du roi, la sortie des enfants hors de la chaumière qui précipite Inez en prison ... de même, l'acte II, dans un quasi parallélisme avec l'acte I, est le lieu d'une succession graduée de coups de théâtre : le dévoilement de don Pèdre, l'arrivée surprise du roi, la reconnaissance du mariage par le roi suivie de la mort d'Inez, elle-même suivie de l'attaque des Maures et de la bataille^[48]. Ces coups de théâtre précipitent, sur le mode de la fatalité, Inez en prison puis dans la mort. Ils sont aussi une ouverture de la tragédie au spectaculaire. Cette démultiplication use du spectaculaire et renvoie par son foisonnement à une esthétique de la totalité.

Mais ce déplacement de Hugo vers l'esthétique théorique de La Motte, théorique car celui-ci ne l'a pas suivie, emporte la tragédie vers le mélodrame. Hugo l'a bien saisi. Ce qu'il va alors faire, c'est greffer sur ce tronc aristocrate et impitoyable de la tragédie, la branche populaire et clémente du mélodrame. Et c'est chez Pixierécourt qu'il va chercher sa bouture.

Hugo lecteur/spectateur de Guilbert de Pixierécourt

Nous ne résoudrons pas la question de savoir si Hugo a vu ou non, à Bayonne, en 1811, le mélodrame de René-Charles Guilbert de Pixierécourt, *Les Ruines de Babylone*, ou bien s'il a lu la pièce chez le « Bonhomme Royol » entre 1810 et 1812.^[49] Ce qui est certain, c'est qu'il connaît la pièce. Richard Fargher a montré comment Hugo s'en est inspiré en 1812^[50] pour écrire sa première pièce *Le Château du diable*^[51]. Florence Naugrette a émis l'idée que « *Inès de Castro* est à bien des égards une réécriture des *Ruines de Babylone* »^[52]. Nous essaierons de circonscrire la place de ces *Ruines de Babylone* dans la genèse d'*Inez de Castro*. Là encore nous tenterons de suivre les traces de ces *Ruines*, greffées sur la ré-interprétation de l'*Inès de Castro* de Houdar de La Motte.

D'abord, les deux pièces de Hugo et de Pixierécourt fondent leur intrigue sur la transgression d'un même interdit, celui d'une descendance non conforme à l'intérêt du royaume. Mais, comme La Motte, Pixierécourt ne remettra pas en cause la pérennité d'une hérédité du pouvoir, ce que fait Hugo, nous l'avons vu. L'interdit n'est pas le fait d'un tyran capricieux mais il est conséquence d'une loi protégeant le Portugal et sa monarchie.

Dans *Les Ruines de Babylone*, Giafar le Barmécide (premier vizir) et Zaïda (sœur du calife), légitimement mariés, n'ont pas le droit de consommer leur mariage, car le fils qu'ils pourraient avoir (et qu'ils ont secrètement eu) serait bâtard : Giafar étant Barmécide, son fils souillerait la descendance d'Ali^[53]. Dans *Inez de Castro*, Don Pèdre ne peut se marier^[54] en dehors de la famille portugaise de Bragance^[55] car le fils qu'il pourrait avoir (et qu'il a eu) souillerait la descendance royale d'Alphonse.

Dans les deux pièces, le fils bâtard est une menace contre la place d'un fils légitime, ce que, avec le roi et le calife, les mères et reines officielles ne peuvent accepter. Leur haine envers les parents de ces fils bâtards devient inextinguible^[56] et la loi ou la raison d'État est de leur côté. Les rois par ces alliances avec ces reines ont renforcé leur pouvoir et la stabilité politique, assurant une dynastie monarchique à leur pays qu'il s'agit de faire perdurer.

Examinons d'autres éléments comparables entre les deux pièces.

Avec les personnages, Hugo calque au plus près, par leur fonction ou par leur caractère, ceux de Pixierécourt.

Inez et Zaïda sont les deux épouses vertueuses que les « méchants » vont vouloir punir parce qu'elles ont désobéi à la loi. Don Pèdre et Giafar le Barmécide sont les deux époux rétifs et en lutte contre leur roi ou calife et qui finiront victorieux. Le roi Alphonse de Portugal et le calife de Bagdad, Haroun-Al-Raschid sont les garants intransigeants de la loi ou de la règle, rois impitoyables qui finissent par pardonner ou gracier. La Reine et Almaïde^[57], l'épouse de Haroun, sont les figures impitoyables qui veulent la mort des épouses vertueuses. L'alcade d'Alpuñar et Isouf sont les agents de basse main des reines. Romero et Raymond sont au service de la libération des innocents. Les enfants d'Inez et Nair, le fils de Giafar et Zaïna, sont ceux par qui le malheur arrive. Albaracin et Aboulcasem sont les chefs d'une armée qui menace le royaume... et enfin on retrouve dans les deux pièces le même nombre impressionnant de figurants. Ceux-ci (« odalisques », « esclaves », « eunuques », « soldats ») sont, chez Pixierécourt, asservis au Calife, pour son plaisir (et par une mise en scène spectaculaire sur fond d'érotisme oriental, sont là aussi asservis au plaisir du spectateur, tyran suprême). Leur rôle est muet. Ce peuple-là n'a pas la parole^[58]. Hugo, lui, représente symboliquement la société de l'époque avec son aristocratie et son peuple^[59] à qui il donne un embryon de parole. Société monarchique voulue par Hugo harmonieuse et non conflictuelle où le Roi n'est pas un tyran oriental mais un « père du peuple ». Nous l'avons vu.

Les fastes orientaux « pixierécourtien^[60] » ont leur écho dans la fête du camp des Maures. Hugo y est cependant moins spectaculaire, et la marche militaire de ses Maures précède la bataille à l'inverse de la parade militaire chez Pixierécourt, avec ses nombreux trophées de victoire^[61] qui succède à la bataille.

Hugo poursuit son imitation en reprenant certaines expressions. Par exemple lorsque les héros fautifs, face au roi, veulent se sacrifier l'un pour l'autre. On trouve chez Pixierécourt dans la bouche du héros Giaffar :

Ah ! Seigneur, révoquez cet arrêt barbare. Inventez des supplices pour me punir, mais épargnez Zaïda. C'est moi seul qui suis coupable c'est moi qui l'ai séduite ; moi seul je vous ai trahi. (A II, 12)

Et chez Hugo, dans la bouche de don Pèdre :

Ah ! sauvez-la à son tour, mon père ! Punissez-moi, condamnez-moi. Que votre majesté ordonne mon supplice. Tout le crime doit retomber sur moi qui ai entraîné cette noble Inez dans l'abîme. (A II, 11)

Enfin, Hugo écrit sa pièce en prose cette fois à l'image de son inspirateur. De fait Pixierécourt, dans ses *Ruines*, use avec une certaine économie de métaphores et d'images, l'embonpoint de son style n'ayant pas encore sa pleine maturité. Hugo, lui reste fidèle à sa « prose très prose », délestée de métaphores et d'images, nous l'avons vu.

Mais comme il l'a fait avec *La Motte*, Hugo modifie Pixérécourt et modifie les arrières plans du mélodrame.

Hugo va là aussi à l'essentiel. Il resserre l'intrigue, enlève les péripéties inutiles au sens. Il porte au plus loin une logique à la fois morale et politique.

Par exemple, dans la dernière scène des *Ruines*, le calife prend conscience de ses aveuglements et rouvre ses grands bras paternels à son vizir. L'ordre qui avait été détruit par des êtres corrompus est reconstruit. Happy end. Le spectateur peut rentrer chez lui satisfait et rassuré dans un monde clos et providentiel.

Chez Hugo, la providence agit aussi mais la liberté finale d'Inez renvoie don Pèdre à un impératif douloureux. Il ne s'agit pas seulement de gouverner sa passion^[62] mais aussi de vivre pour le bonheur des autres. Impératif d'autant plus fort que l'homme qui doit porter cette croix est roi. Le spectateur moins quiet peut s'interroger sur les lois royales mais aussi sur sa propre responsabilité.

Ainsi le final tient à la fois de la fatalité et de la providence :

- fatalité, car si le héros ne meurt pas, il est en proie à une grande douleur sans perspective immédiate d'une rémission. Il doit mourir à lui-même et muter intérieurement pour se réconcilier avec sa fonction de roi.

- providence, car l'ombre d'Inez sauve don Pèdre du suicide et lui apporte l'espoir d'un amour éternel dans un monde de béatitude.

Hugo introduit aussi de la distance, car poussant jusqu'au bout la logique du mélodrame il s'éloigne de son sens commun. Cette acceptation stoïque par Inez de son sacrifice dépasse l'attitude du commun des mortels. La mise à distance est double : la finalité de cette morale est loin de la pensée ordinaire et par son excès devient ironie.

D'un point de vue politique, Hugo ajoute une autre finalité à sa pièce.

Pixérécourt écrit sa pièce dans le contexte des gloires impériales, au moment où les peuples de l'Est sont soumis. Hugo, au contraire, inscrit son œuvre dans le champ des ruines napoléoniennes. Il inverse le propos, Napoléon n'est plus ce conquérant à célébrer. Les Maures, tels les soldats de la Grande Armée, sont vaincus et dispersés et Albaracin, figure de Napoléon, disparaît comme exilé. La charge anti-napoléonienne de l'ultra Hugo, même subtile, est bien présente.

Ainsi, à sa façon Hugo mêle mélodrame et tragédie. Il tente de réunir ces deux grands genres avec leurs déterminants principaux : la fatalité et la providence, les questions politiques et morales, les questions de justice et d'obéissance aux lois. C'est dans cette tentative de synthèse, de recouplement en profondeur, qu'il donne une cohérence à des sources disparates. Ce sens profond de l'unité allié à un sens majeur de la polyphonie est une des caractéristiques de Hugo. C'est sans doute parce qu'il lui permet cet alliage que ce « sujet est bien choisi ». C'est dans cette dialectique que Hugo va chercher l'expression d'un nouveau théâtre.

Approche génétique du manuscrit d'Inez de castro

Une sommaire étude génétique du manuscrit nous permettra de corroborer cette greffe du mélodrame sur la tragédie.

Tout d'abord, le manuscrit se compose de 95 pages ou feuillets répartis en quatre petits cahiers cousus.

Malgré les procédés en vigueur sous la Restauration^[63] pour le théâtre, ce manuscrit est le seul connu^[64]. De plus, nous ne connaissons ni ne possédons, à ce jour, ni notes

préparatoires, ni brouillons divers, ni documentation spécifique, ni manuscrit du souffleur, ni manuscrit de la censure, ni une copie de manuscrit pour l'éditeur, ni autres traces quelconques^[65]. Nous ne possédons pas non plus de document relatif aux phases pré-rédactionnelles et rédactionnelles de l'œuvre. Il s'agit ici d'une « genèse à structuration rédactionnelle ». Hugo en prendra l'habitude : il n'a laissé aucun brouillon de ses pièces de théâtre^[66]...

Par l'étude du manuscrit, on peut noter trois étapes de l'écriture de la pièce.

Hugo commence à l'encre noire la première rédaction d'*Inez de Castro* dont on peut reconstruire le canevas suivant^[67] :

La pièce s'ouvre par le monologue d'un vieux paysan seul en scène. Romero explique qu'il garde secrètement des enfants dont il ignore tout. Arrive un alcade dont nous ne savons rien et dont on ignore ce qu'il sait des enfants. Le mystère se dissipe à la fin de l'acte I où nous comprenons alors la tragédie d'*Inez de Castro*, de son mari, infant de Portugal et de leurs enfants.

À l'acte II, Hugo écrit deux scènes se rapportant au tribunal. À la troisième scène, « la décoration change et représente l'intérieur d'une prison. ». L'alcade vient porter à Inez le verre empoisonné. Hugo relate, dans la prison, le déroulement et le dénouement connus : la vertu d'*Inez* décourageant don Pèdre de se révolter contre son père puis l'agonie d'*Inez* empoisonnée par la reine et absoute par le roi. *Inez* meurt, sans la présence de ses enfants, avant d'apprendre la bataille. La toile tombe sur un don Pèdre égaré et un roi dépit^[68].

Remarquons dans cette première version qu'il n'y a pas d'intermède « mauresque » : ni camp, ni mise en scène de la bataille. Remarquons aussi que le rôle des enfants est minime.

L'acte III est absent.

Une fois cette première étape achevée, Hugo relit ce qu'il a écrit, il corrige, modifie, ajoute. Hugo a déjà cette écriture en boucle qui le fait reprendre ce qu'il a déjà écrit avant de poursuivre.

Il fait donc à l'encre brune quelques corrections et ajustements sur ces deux premiers actes, et par l'ajout de pages et d'encollages, modifie significativement la première structure de son texte.

Les deux scènes initiales disparaissent. C'est le chef des Maures, personnage ajouté, qui ouvre à présent la pièce. Hugo va ajouter et développer l'action des Maures.

Il restructure l'acte II en ajoutant des scènes ou en développant d'autres : scènes pesantes et sombres du tribunal, scène avec les gardes, tribunal pour le jugement d'*Inez*, camp des Maures festif avant le départ pour la bataille, scène étoffée de la prison avec la confrontation de don Pèdre, du roi et d'*Inez* finalement réhabilitée, scène de la mort d'*Inez* après l'annonce de la bataille, scène quasi muette de la bataille et de la défaite des Maures devant les Portugais, mort du roi Alphonse^[69].

Puis Hugo poursuit et ajoute à sa pièce l'acte III^[70], avec les décisions du nouveau roi don Pèdre : exécution de l'alcade, exil de la reine, nomination du paysan Romero comme corregidor, couronnement dans la cathédrale et suicide empêché par l'apparition du fantôme d'*Inez*.

À nouveau, Hugo relit – on ne sait toujours pas à quelle date, bien que la même couleur brune de l'encre puisse faire penser que c'est à la suite de l'étape précédente – corrige, transforme la structure, mais ajoute peu.

Les scènes du camp des Maures initialement dans l'acte II (s 4 et 5) sont découpées^[71], recopiées^[72] et déplacées pour devenir le premier intermède entre les actes I et II.

La scène de la mort d'Inez s'étire davantage, ses enfants sont présents. La dernière scène de l'acte II, la scène XIV, celle de la bataille, ne change pas de place mais se transforme en deuxième intermède.

L'acte III, sauf quelques ajouts et corrections, reste inchangé.

Ces trois étapes ou strates d'écriture sont, par l'étude « physique » du manuscrit, manifestement visibles et porteuses de sens. À chaque nouvelle étape, Hugo opère des transformations essentielles.

Tout d'abord, Hugo écrit une tragédie qu'il intitule : *Don Pèdre de Portugal*. Cette écriture de tragédie prouve qu'*Inez de Castro* n'est pas, au moins dans cette première étape, conçue comme une application des canons du *Traité du Mélodrame*, dont l'un des auteurs est Abel.

Mais Hugo qui a abandonné l'écriture de sa dernière tragédie, songe sans doute à autre chose. Aux deux actes « tragiques » qu'il vient d'écrire sur la base de *l'Inès de Castro* d'Houdar de La Motte, il ajoute, dans une deuxième phase d'écriture, l'acte III, entièrement nouveau.

Ce troisième acte achève la légende d'Inès. Hugo y montre après la mort du roi Alphonse, la vengeance du nouveau roi don Pèdre et sa volonté de couronner sa femme morte.

Les changements de perspectives opérés dans les deux premiers actes ont leur aboutissement dans cet acte. C'est le moment où Hugo change l'orthographe d'« Inès » en « Inez ».

Par les transformations opérées, correction des actes précédents et ajout de cet acte, Hugo renforce et développe les aspects mélodramatiques.

Hugo développe la part des Maures de façon significative. Avec ces rajouts, il donne un parfum d'orientalisme et surtout il accroît les contrastes et le spectaculaire.

Il développe en contrepoint les scènes du tribunal. Il crée ainsi un contraste fréquent dans les mélodrames entre l'espace clôt, ici, pesant, oppressant et sombre du tribunal et l'espace ouvert, ici, festif, exaltant et lumineux du camp des Maures. Les didascalies relativement longues qui introduisent ces deux scènes sont détaillées et riches. Elles sont les seules de la pièce à décrire de telles ambiances et à donner de telles informations visuelles.

Enfin, avec le troisième acte, Hugo opère un déplacement vers le merveilleux chrétien figuré par l'ombre d'Inez aux paroles édifiantes.

Puis Hugo revient sur l'ensemble de sa pièce dans une troisième et dernière étape non d'invention mais de réorganisation. Il renforce certains aspects mélodramatiques mais en même temps, par la nouvelle composition de sa pièce, développe la juxtaposition des oppositions complémentaires, ce qui l'approche de l'esthétique du drame romantique.

Hugo, dans ce troisième temps d'écriture, a doublé la présence des enfants et le nombre de leurs répliques naïves, accentuant le pathétisme mélodramatique. Dans ce même esprit, il ajoute dans cet acte Alix et Gomez, pour produire un parallélisme avec les deux enfants de don Pèdre.

La scène de la fête au camp des Maures prend place dorénavant avant la scène du tribunal. Elle se transforme en premier intermède. Hugo, en juxtaposant les scènes du tribunal et de la prison, en montre la triste alliance. Cette première manifestation de la thématique tribunal – prison alliée à celle de justice et de clémence, sera récurrente dans son théâtre.

La scène de la bataille à la fin du deuxième acte devient le second intermède.

Les Maures, avec ces intermèdes, ont ainsi leurs scènes spécifiques, qui sont un contre-chant esthétique et significatif aux actes de l'histoire tragique d'Inez.

Toutes ces modifications vont dans le sens d'une accentuation des effets mélodramatiques de la pièce. Hugo qualifie alors sa pièce de « mélodrame en trois actes avec deux intermèdes », faute de trouver un nom à cette hybridation de la tragédie et du mélodrame. Il n'a pas encore inventé le concept de drame romantique.

Pourtant, dans cette transformation en trois temps de sa pièce, Hugo approche son futur programme esthétique.

Par exemple, Hugo développe l'image naissante du héros romantique. Il pousse le héros tragique don Pèdre en proie à la fatalité vers un mal de vivre qui lui fera sacrifier la raison d'État à la raison « maritale ». Don Pèdre maniaco-dépressif, partagé entre exaltation, exacerbation des sentiments, et sombre mélancolie doit affronter non son destin mais sa fonction. Il préfigure les héros futurs à venir (Didier, Hernani ...). Sa lutte n'est pas seulement contre des forces qui le dépassent, elle est d'abord contre lui-même. Même et surtout désenchanté, don Pèdre doit lutter et se sacrifier pour être à la hauteur de son amour. Là est son héroïsme.

Autre exemple significatif, l'introduction du peuple et sa capacité à s'exprimer.

Etc.

Hugo transgresse progressivement certaines règles de la tragédie : l'unité de lieu et de temps, la notion de bienséance^[73]. Les confidents sont absents. Il ajoute la couleur locale, le peuple, une thématique politique, une dénonciation de la tyrannie, l'opposition entre la loi morale et la loi de l'Etat, une réflexion sur la responsabilité de l'homme de pouvoir. Il ajoute l'Orient, le spectaculaire, le mélancolique, les contrastes. Transgression et ajouts qui seront des éléments du drame romantique.

Hugo ici œuvre au mélange des genres, vers l'idée d'un drame complet, vers une esthétique de la totalité. Il croise en toute liberté les formes existantes. Ce qu'il lui reste à trouver, c'est l'affirmation délibérée du grotesque et son corollaire, l'harmonie des contraires.

J'ajouterai comme dernière illustration et preuve de ces glissements vers le drame et fondement d'une nouvelle esthétique une observation sur le choix des noms chez Hugo.

Le manuscrit, dans l'ensemble, est peu raturé. Les principaux passages à modifier ont été couverts par des feuillets collés avec des pains à cacheter. Une grande partie de ces passages et beaucoup des rajouts concernent les changements dans la structure de la pièce. Mais nombre de mots biffés ou ajoutés renforcent les partis pris déjà mis en avant.

Par exemple Hugo va biffer et remplacer en cours d'écriture l'appellation, « le chef des Maures », par « Albaracin, chef des Maures » mot sonore, au rythme frappé et riche d'évocations orientales.

Le goût de Hugo pour les noms propres pleins de truculence ou d'étrangeté, rares ou spécifiques, pour les mots porteurs de sens multiples, commence à poindre. L'onomastique, dont on connaît l'importance chez Hugo (voir les différents travaux d'Annie Ubersfeld sur ce sujet^[74]), participe de l'esthétique de la totalité qui cherche une cohérence entre tous les niveaux de signification ou de représentation. Comme Hernani, Albaracin, est un nom synthétique, à la fois nom de ville espagnole et nom d'un personnage maure. C'est toute l'animation, le foisonnement, la multiplicité, l'enchevêtrement d'une ville, réunis dans une identité propre. Le mélange des genres constitutif du drame de l'homme. Ainsi, « un être est une ville ». Hugo laisse-t-il sous-tendre un rapport entre l'être et le lieu ? N'oublions pas qu'Albaracin est le premier à parler dans la pièce et que sa parole est « C'est ici. ». Il s'affirme en affirmant l'espace. Il y a quelque chose de « l'être-là » ; le sujet ne se définit pas seulement par son nom, il se définit aussi par un espace identifié. Mais surtout, il n'y a pas d'affirmation de soi en dehors du lieu, ou encore l'identité de soi est liée aux espaces où s'enracinent ces identités.

Hugo raye « chef des Maures » et le remplace par « mendiant » tant qu'il ne s'est pas dévoilé. Ensuite il le nomme « Albaracin ». Courtoisie de Hugo envers le lecteur qui profitera aussi du coup de théâtre du dévoilement de l'identité. Mais ce faisant, il met en abyme jusque

dans les didascalies le jeu du « faux » disant le « vrai », montrant par une rature, une des problématiques fondamentales du théâtre et celles de l'homme et de son identité.

Hugo renforce ce lien entre lieu et identité en inversant les correspondances : des noms de famille réels désignent des lieux fictifs : Ortiz, Billégas.

Autre exemple de rature modifiant la portée du texte : à la deuxième étape d'écriture, Hugo remanie sa première scène. Il fait commencer la pièce par le dialogue entre Albaracin et l'alcade d'Alpunar qui exposent plus clairement la situation et énoncent les enjeux en cause tandis que le monologue initial de Romero créait un suspense sur l'identité des enfants, le mariage secret d'Inez et de don Pèdre, la volonté farouche de la reine d'écartier Inez. En supprimant ce suspense, Hugo transforme le questionnement du spectateur de « que va-t-il advenir ? » en « comment cela advient-il ? ». Le choix d'un sujet historique dont l'action est connue des spectateurs accroît nécessairement cette question du « comment ? ». Cette question du « comment ? » va renvoyer le spectateur à une démarche plus réflexive et ici plus politique. Les œuvres ultérieures de Hugo suivront le même schéma interrogatif.

Autre portée de la rature : les changements apportés dans les dialogues de la reine avec le roi à la fin de l'acte I, avec l'alcade devenu Corregidor et avec don Pèdre au début de l'acte III, montrent une reine plus inflexible. Hugo en fait un repoussoir. Cette reine endosse le rôle caricatural du « méchant » comme cela apparaît dans le mélodrame, nous l'avons vu.

Dernière illustration du mot rayé avec une rature riche de sens politico-religieux. À l'acte III, dans la scène V, le personnage « l'archevêque » qui doit attendre don Pèdre pour le couronner dans la cathédrale est barré et systématiquement remplacé par « chancelier » dans le texte et les didascalies. Hugo chasse de sa cathédrale son occupant. Est-ce une affinité de Hugo à l'anticlérical Voltaire qui lui fait remplacer le prêtre de Dieu par le garant du Roi ? Don Pèdre n'est plus couronné par un représentant de l'Église mais par un représentant du pouvoir monarchique. Perd-il ainsi sa filiation divine ? Hugo refuse-t-il l'association du sabre et du goupillon ou l'ascendance de l'Église sur la monarchie ? Mais est-ce une confusion des genres religieux et monarchiques qui fait dire au chancelier les paroles d'abord attribuées à l'évêque et à fortes connotations religieuses ? Les deux fonctions d'archevêque et de chancelier sont-elles à ce point interchangeables ?

Pourtant, cette double scission des pouvoirs spirituels et temporels ne fait pas renoncer Hugo à une ascendance spirituelle de l'au-delà sur les vivants. Si l'Église n'a pas à gérer les affaires d'État, les morts qui connaissent l'au-delà du monde et ses obligations peuvent venir enseigner les hommes en proie au doute et à la souffrance. Le religieux est de l'ordre de l'individu, du personnel, il ne relève pas du social, ni du collectif. L'action de l'homme ne se centre plus sur lui-même mais, au contraire, elle devient action au service de l'autre.

C'est l'un des sens de l'intervention de l'ombre d'Inez et de sa dernière parole, nous le rappelons.

Face au malheur personnel et à une vie insupportable, le suicide est interdit. La seule consolation et raison de vivre est d'œuvrer pour les autres. Tous les problèmes du « je » du « moi » sont ici : affirmer son « je » et perdre son « moi » dans son don pour l'autre. Les héros des drames hugolien seront dans cette perte d'eux - mêmes.

Cette question du suicide est récurrente chez Hugo. Mais pour lui, il y a devoir de vivre coûte que coûte et le bonheur éternel dans la mort ne peut se goûter que dans cette ténacité à vivre car les souffrances de la vie sont éphémères. Hugo qui raye la dernière phrase de la pièce prononcée par don Pèdre : « O Dieu ! quel est donc le devoir des rois, puisqu'il m'impose le sacrifice de ma mort ! » et la remplace par « O Dieu ! quel est donc le devoir des rois, puisqu'il me faut lui sacrifier jusqu'au bonheur de mourir », insiste bien sur ce bonheur post-mortem. La mort ouvre pour Hugo la porte de l'infini du bonheur^[75].

L'étude du manuscrit dans la perspective génétique que nous avons tenté de suivre, nous a permis de reconstituer la chronologie de l'écriture de la pièce et de montrer le cheminement de Hugo *via* le mélodrame vers son esthétique du drame romantique. Toutes les modifications de Hugo vont dans le sens d'un tissage du mélodrame et de la tragédie.

L'étude des sources va aussi dans ce même sens. Aux scènes tragiques de confrontations des héros soumis au joug de la mort, s'ajoutent les personnages du quotidien et la foule anonyme, le pittoresque de la vie. A l'action conduite par la parole, Hugo va superposer les effets spectaculaires. Par les remaniements successifs, il nous montre le cheminement de sa pensée et l'avancement de ses recherches.

Inez de Castro peut apparaître alors comme le creuset où s'ébauche la pensée et l'esthétique de Hugo. Elle est bien ce qu'affirme Adèle : « le point de départ de son théâtre^[76] », la dernière étape avant l'envol de Hugo vers un « théâtre de la totalité ».

À propos de l'absence de représentation d'*Inez de Castro*

Inez de Castro est achevée avant le 12 novembre 1822. Ce jour-là, *Le Réveil*^[77], informe de la réception de la pièce à l'unanimité par le comité de lecture du théâtre du Panorama Dramatique.

Construit en 1821, sur le boulevard du Temple, le Panorama Dramatique est un théâtre moderne avec de grands effets visuels et panoramiques. Décors, mises en scène, vastes trompe-l'œil, exaltent le spectaculaire. On y donne des mélodrames et des féeries mais on y cherche surtout une exaltation de tous les sens dans la perspective d'un art total. Olivier Bara le qualifie de laboratoire théâtral^[78]. Hugo pouvait inaugurer son mélange des genres. Enfin la jauge est de 1 500 places^[79] !

Le 5 décembre 1822, une lettre du directeur, Langlois, à Hugo confirme la réception de sa pièce.

Le Baron Taylor sent-il poindre le romantisme dans la pièce ? Nodier aime le théâtre étrange et étranger, les légendes et le légendaire. Ces quasi-Atrides occidentales situées en plein Moyen Âge pouvaient le séduire.

Pourquoi cette pièce acceptée en décembre 1822 ne fut-elle pas jouée ? A-t-elle été mise en répétition ? Si tel a été le cas, il ne reste apparemment aucune trace du manuscrit du souffleur, de décoration, de distribution, de partition musicale, aucune trace de publicité, ni même aucune trace de Hugo assistant aux répétitions, lui qui a dorénavant accès libre au théâtre. La pièce, comme dans un mélodrame, est passée à la trappe. Le plus étrange est que Hugo ne réagit pas ou semble ne pas réagir.

Qu'est-ce qui empêcha la représentation d'*Inez* ? Contrairement à ce qui a été affirmé jusqu'à la fin des années 1980, la pièce a été autorisée par la censure^[80]. René Berchoud précise les choses : deux rapports, des 10 et 13 décembre 1822, et la note du ministre de l'Intérieur, Corbières, du 25 janvier 1823, autorisent la pièce, moyennant la modification de quelques répliques^[81].

Pour Bernard Degout, certaines de ces modifications touchent au fond même de la pièce^[82]. Hugo pouvait-il corriger la pièce sans se renier ? Que pense-t-il de cette censure ? Nous n'avons aucun écrit.

René Berchoud est d'un autre avis. Pour lui, les demandes de modifications par la censure « sont très minimales et ne touchent pas à l'essentiel^[83] ». Il propose donc une série d'autres explications. En voici un rapide résumé :

- Pour une raison inconnue le Panorama dramatique aurait changé d'avis.
- La *Société des Bonnes Lettres* monarchiste et bien pensante aurait vu d'un mauvais œil un de ses sociétaires écrire pour le *Boulevard du Crime*. Or, l'intelligentsia de cette société peut ouvrir les portes du « beau monde » au jeune Hugo.

- Pierre Foucher voulant la sécurité matérielle de sa fille ne l'aurait pas laissé se marier avec un auteur dramatique à l'avenir incertain.

- D'autres pièces consacrées à Inez de Castro sont annoncées fin 1822, début 1823.

- *Inez*, serait une pièce trop romantique pour le critique de *La Muse française* qu'est Hugo.

- Début 1823, Hugo se rapproche de son père, dont il ne pouvait faire mourir l'image dans la pièce (le roi).

- Hugo aurait sacrifié sa pièce pour éviter une crise de folie à Eugène, dépassé par ce frère trop brillant^[84].

Au-delà de l'ensemble de ces hypothèses variées, nous nous pencherons davantage sur les possibles raisons esthétiques de l'abandon *d'Inez*. Outre des aspects de carrière ou de biographie, Hugo a-t-il rejeté la pièce, se censurant lui-même, pour des raisons majeures liées à ses recherches dramaturgiques ? Hugo a-t-il compris que sa pièce ne traduisait pas encore ce qu'il cherchait ? Serait-ce là la raison pour laquelle il l'aurait « cachée » ou rendue secrète après l'échec du Panorama ?

Inez est un mélange de genres, mais sa fin, surnaturelle et moraliste, la rapproche du mélodrame. Or Hugo, au plus fort de sa période romantique, ne cachera pas ses réticences envers le mélodrame. Pour preuve, la préface de *Cromwell* n'y fait aucune référence contrairement à la tragédie. Après la fermeture du Panorama Dramatique en 1823, Hugo aurait pu tenter de faire jouer sa pièce ailleurs en mettant en avant l'aspect tragédie de sa pièce ou ses tentatives de mélange des genres. Il n'en fait rien. Il laisse *Inez* dans la catégorie « mélodrame ». Après 1825, le mélodrame entame son déclin, il est décrié. Hugo ne montre pas la dette du drame pour le mélodrame. Pourtant plusieurs critiques accusent les drames de Hugo d'être des mélos, d'en utiliser les ficelles.

Le mélodrame n'est-il pas dans la pensée de Hugo et dans son œuvre un entre-deux indéfinissable aux contours flous ? Derrière ses hésitations de genre, Hugo masque, consciemment ou non, les moments du glissement de sa réflexion esthétique vers le drame romantique^[85]. Le drame sera-t-il la dernière évolution du mélodrame pour Hugo ? Si Hugo a réellement refusé qu'on joue sa pièce pour des raisons de genre ou parce qu'il a jugé qu'elle n'incarnait plus sa vision de l'art, ceci renvoie bien la composition *d'Inez* à un temps antérieur à 1822, période où la notion de drame, qu'Hugo définira dans la préface de *Cromwell*^[86], comme « la poésie complète^[87] » n'était encore qu'en germe dans sa pensée. Hypothèse corroborée par l'écriture en 1822, en collaboration avec Alexandre Soumet, du drame *Kenilworth*. L'avancée de Hugo dans le drame serait si forte qu'il « renierait » alors le mélodrame. En fait, Hugo prend au mélodrame son aspect spectaculaire mais il en dénigre ou transgresse les codes.

Le poète, pour Hugo, mais le pense-t-il déjà en 1822, est le seul maître de son œuvre^[88]. Il en est donc le seul juge et le seul censeur. Hugo écrit dans la préface de *Cromwell* : « Il [le poète] ne doit prendre conseil que de la nature, de la vérité, et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature^[89] ». Le poète peut donc décider au nom d'une intransigeance esthétique qu'une pièce acceptée et programmée par un théâtre ne soit plus représentée^[90].

Comment expliquer qu'après 1830 et *Hernani*, personne et surtout pas Hugo, ne s'est penché sur cette pièce ? Les mystères que recèle cette déprogrammation semblent, après analyse, autant d'indices sur les indécisions ou les reniements qu'elle représente dans la pensée de Hugo, dans son œuvre. Diverses hypothèses se font jour sur sa non représentation, liées au contexte du moment. Hugo s'éloigne de plus en plus de ses convictions ultra et se rapproche de plus en plus de la famille d'Orléans. Il laisse alors quarante ans dans l'ombre, cette pièce, pour lui, trop marquée politiquement et pas assez esthétiquement.

A propos de l'édition

C'est le 17 juin 1863, qu'*Inez de Castro* est dévoilée au public, non sur la scène mais à la fin du tome 1 de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*^[91]. La pièce y est présentée à la suite du chapitre XXVIII, intitulé *Les bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance*^[92]. Fait important reconnu par Hugo lui-même : *Inez* y est présentée comme le germe de la dramaturgie hugolienne : « ... puis il se tourna vers le drame, et fit *Inès de Castro*, pièce curieuse à connaître comme première ébauche et point de départ de son théâtre.^[93] ».

Pourquoi trouve-t-on des œuvres de Hugo dans le livre de sa femme ?

Les raisons sont sans doute multiples. Publier les œuvres de jeunesse de Hugo dont *Inez de Castro* est un morceau de choix peut apparaître comme un coup publicitaire pour le livre. C'est aussi un moyen pour Hugo de mettre une distance entre ces écrits de sa jeunesse et les autres. C'est du Hugo avant Hugo que l'on regarde avec attendrissement. Hugo, en donnant ses cahiers et manuscrits en vue de leur publication par Adèle, en assume toutefois la responsabilité et les conséquences.

Pourquoi cette publication tardive d'*Inez de Castro* ?

D'abord, cette pièce ne se serait-elle pas bonifiée avec le temps, comme un bon vin ? En laissant publier la pièce en 1863^[94], Hugo se souvient qu'il a eu, comme l'affirme Annie Ubersfeld, la « volonté de rapprocher son drame du mélodrame »^[95] lors de son espoir de créer dans les années 1830 « un public à la fois un et éclairé.^[96] » ? Ou encore avec le temps les différences drames–mélodrames se seraient-elles estompées dans l'esprit de Hugo, les deux genres s'influençant mutuellement ?

Hugo, qui a pu pendant longtemps cacher qu'il avait écrit un mélodrame comme un mariage interdit avec le genre, ne craint plus son dévoilement. Ce mélodrame serait une bêtise de jeunesse qu'on pardonnera à l'illustre Hugo. Toutefois, si le mot *mélodrame* est gardé avec le titre, dans la présentation de la pièce, on emploie le mot « drame ». Il est nécessaire de rehausser l'image d'une pièce originelle de son théâtre. Or, par de nombreux aspects cette pièce déborde le mélodrame et s'approche du drame romantique.

Enfin, parce qu'elle n'est qu'une ébauche et qu'à ce titre elle peut être mal comprise, ou parce qu'elle peut dévoiler un aspect plus universel dépassant la pensée catholique ultra, Hugo ne peut ni faire jouer, ni publier *Inez de Castro* avant l'exil. Faut-il donc lire cette pièce à la lumière d'une métaphysique hugolienne, puisqu'elle est publiée et donc assumée à partir de l'exil ? Le Hugo qui a fait tourner les tables en 1853 et qui précise, entre 1860 et 1865 dans plusieurs textes^[97], sa pensée et sa philosophie, développe dans *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, l'idée d'un surnaturalisme comme complément ou correction de la nature et de la culture. Le jeune Hugo porte déjà en germe ce que le Hugo de l'âge mûr développera. Le merveilleux et le providentiel d'*Inez*, dépassant le cadre ultra catholique pour s'ancrer dans un christianisme anticlérical, pouvaient resurgir en 1863 puisque encadrés dans une métaphysique plus vaste où cette pièce retrouvait une place. Ceci conforte la théorie d'un Hugo déjà visionnaire et empreint de préoccupations « cosmiques » bien avant l'exil.

Inez de Castro n'est pas seulement « première ébauche et point de départ de son théâtre », elle est aussi « première ébauche et point de départ » de sa pensée esthétique et métaphysique.

Le jeune Hugo, royaliste-catholique, porte-t-il en lui le levain de l'homme mûr, socialiste-théosophe ? Cette apparente contradiction peut se résoudre d'un mot. La ligne de force qui sous-tend l'œuvre de Hugo, c'est l'idéal. Cet idéal fait de Hugo un progressiste, un humaniste, un mystique. C'est pourquoi Jean Gaudon peut dire du Hugo monarchiste que son théâtre est révolutionnaire et social. C'est encore là le sens cette « première ébauche. »

À propos de la réception

Le mariage secret de Hugo avec le mélodrame n'aura été dévoilé dans l'indifférence générale qu'en 1863 ! Indifférence générale car peu d'articles ont été consacrés au *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Hugo, en exil, est conspué par le régime de Napoléon III. Adèle, avisée, n'a fait parvenir son livre qu'à des critiques acquis à Hugo.

Dans *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*^[98], Guy Rosa et Annie Ubersfeld citent les journalistes qui en firent un compte-rendu dans la presse : quatre articles en tout et pour tout.

Auguste Nefftzer, dans un court et assez neutre article de présentation, donne l'un des intérêts d'*Inez de Castro*. « M. Victor Hugo a fait plus pour l'auteur : il lui a donné des œuvres inédites, prose, vers, odes, élégies, contes traductions de Virgile, récits de voyage, etc., et ce qui suffirait à la fortune du livre, tout un drame, en trois actes et en deux intermèdes, *Inez de Castro*. » Est-il le seul à noter l'importance de la pièce – en tout cas publicitaire ? Il le semble, mais il n'en dit pas plus.

Jules Janin donne deux courts articles louangeurs dans *Le Journal des débats*. Il résume le livre et par là même la vie de Victor Hugo, mettant en avant et citant deux passages : « Les Feuillantines » et « Une Idylle à Bayonne ». L'idylle avec Lise estompe le souvenir d'un premier amour de théâtre : *Les Ruines de Babylone*... et avec lui, le lien à Inès. *Inez de Castro* n'est pas citée dans ses articles.

Emmanuel des Essarts consacre un long article dans la *Revue Française*. Il y résume lui aussi le livre avec des appréciations élogieuses. Son commentaire sur *Inez de Castro* est laconique : « Mettons à part une remarquable ébauche de drame transcrite dans ce volume, *Inès* (sic) de *Castro*. Elle suffirait à faire pressentir le théâtre de Victor Hugo. » Il paraphrase la présentation de la pièce du *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* et ne donne rien de plus sur la pièce.

Reste Gustave Vapereau, dont le compte-rendu de 1864 sur le *Victor Hugo raconté* est dans l'ensemble, plus « critique », en tout cas plus mesuré. Il y signale, parmi les œuvres de jeunesse, « un mélodrame en prose, intitulé : *Inez de Castro*. ». Il ajoute : « Je ne dis pas que tous ces souvenirs soient absolument dénués d'intérêt, mais je les voudrais mentionnés plus simplement. M. Victor Hugo a droit sans doute à une statue, mais pourquoi l'exhausser sur un tel piédestal, et vouloir y sculpter toute son enfance en bas-relief ? ».

La pièce n'intéresse pas vraiment. Il paraissait sans doute vain de vouloir relever une pièce que Hugo lui-même avait occultée.

Mis à part ces articles, aucune véritable critique de la pièce n'est faite, même parmi les commentateurs à venir des œuvres et de la jeunesse de Hugo. Quelques biographes la mentionnent, souvent pour la résumer, et quelques éditeurs joignent une brève notice de présentation.

Le centenaire de la mort de Hugo, en 1985, suscite, à sa suite, de nombreux colloques ou publications.

Il sonne l'heure d'une résurgence. À leur suite, en 1986, Roger Bismuth de l'Université de Louvain publie le premier article critique : *Inès de Castro et Victor Hugo*. Il y résume la pièce, y montre la fidélité et les libertés de Hugo face à la légende d'Inez, et tente de « dégager dans ce drame imparfait les principaux éléments de ce qui sera le drame romantique. »

En 1987, dans le même sillon du centenaire, René Berchoud cherche à réhabiliter la pièce en l'inscrivant dans une suite d'adaptation littéraire ininterrompue depuis le XVI^e siècle. Il tente ensuite d'en régler l'un des problèmes récurrents : sa datation. Il propose aussi plusieurs explications à l'aventure avortée du Panorama Dramatique et il démontre que contrairement à ce qui était affirmé depuis toujours, *Inez* ne fut pas censurée.

En 1998, Bernard Degout consacre un chapitre de sa thèse à la pièce. Il la met en relation avec *Han d'Islande*, écrit dans la même période. Il montre le lien de la pièce avec la question

de la naissance et montre la contradiction insoluble de la monarchie sur la question de la vertu et de la légitimité.

Ainsi il n'existe que trois études fragmentaires sur *Inez de Castro*. Cette pièce n'a encore jamais été portée à la scène. Cette œuvre de jeunesse reste toujours éclipsée par les œuvres de la maturité.

À propos d'influences possibles

La pièce a-t-elle frappé des auteurs qui y auraient puisé ?

En 1839, Théophile Gautier écrit une féerie : *Le tricorne enchanté*. Un des personnages se nomme Inez. Gautier cite-t-il le « père Hugo » quand il évoque sous forme parodique l'apparition de l'ombre d'Inez ?

Marinette :

Monsieur, de ce côté veuillez tourner les yeux :

C'est Inez qui paraît.

Valère :

Je vois s'ouvrir les cieux !

Frontin :

Les cieux ! – Une fenêtre à carreaux vert-bouteille !

Valère :

L'Aurore respandit, souriante et vermeille...^[99]

Dans l'hypothèse où cet extrait est une citation d'*Inez*, comment Gautier a-t-il eu vent de la pièce et comment connaît-il cette fin hugolienne ? Il rencontre Hugo en 1829, à la veille d'*Hernani*. Hugo lui a-t-il fait lire le manuscrit d'*Inez* ? Peu probable. En 1837, Victor Hugo reçoit du duc et de la duchesse d'Orléans, un tableau de M. de Saint-Evre représentant le couronnement posthume d'Inès de Castro. Est-ce à cette occasion qu'Hugo parle de sa pièce à Gautier ? Il est permis de le penser.

Mais le principal lecteur de Hugo, c'est Hugo lui-même. En 1862, Adèle achève la biographie manuscrite de son mari. C'est à ce moment qu'Hugo exhume le manuscrit d'*Inez de Castro* et le remet à sa femme^[100]. Or Hugo ébauche la même année une comédie en vers : *La Grand'Mère*^[101]. La thématique et l'intrigue sont fortement marquées par des ressemblances avec la pièce de jeunesse : amour interdit, enfants cachés du fils d'une Margrave, tous découverts dans une clairière de forêt – par le traître reprenant le « c'est ici. » (I, 2) – condamnation du fils et de sa femme par la Margrave, puis le pardon. Sans doute Hugo applique-t-il sa devise : « C'est sa [à Hugo] méthode de ne corriger un ouvrage que dans un autre ouvrage », et il corrige *Inez* par *La Grand'Mère* ? Sans doute dans l'esprit de Hugo, cette correction raye à nouveau la pièce qui, surchargée, est rendue à nouveau à l'invisible. Le Hugo mûr est-il moins grave ou plus léger que le Hugo jeune ? Mais en même temps le Hugo méditatif de l'exil n'a pas dédaigné qu'on publie son *Inez*.

L'importance d'*Inez* par la matière dans laquelle Hugo a plus ou moins puisé ou dont il s'est inspiré reste à mettre en évidence. Mais déjà cette étude laisse apparaître quelques prolongements. Cromwell déjà empruntait à *Inez* le trône côtoyant l'échafaud, une représentation du peuple, le déguisement du chef (Cromwell en soldat comme Albaracin en mendiant), les chansons (des fous et des maures, images du grotesque). Il faudrait compléter l'étude en retrouvant les traces d'*Inez*, nombreuses et multiples, qui traversent le théâtre et l'œuvre à venir de Hugo. Pierre Flottes a commencé, qui voit dans la Catarina d'Angelo, une figure d'*Inez*, dans Barberousse dissimulé en mendiant, des Burgraves, l'écho d'Albaracin, dans les enfants élevés secrètement, toujours dans *Les Burgraves*, ceux d'*Inez*, et pour qui, la

mort de Déa au moment de son bonheur à la fin de L'homme qui rit, évoque la mort d'Inez^[102]...

[1] Cette communication s'appuie sur quelques recherches faites pour mon mémoire de Master II : « Inez de Castro, *essai d'édition critique* », Université de Paris 8, 2007.

[2] BERCHOUD, René, « Le labyrinthe Inès de Castro. De l'enfant de la forêt à l'éléphant de la Bastille » in : *G comme Hugo*. Textes réunis par Antoine Court et Roger Bellet - Saint-Etienne : Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, "Travaux de l'Université de Saint-Etienne"-55, 1987, pp. 59-81.

[3] *Ibid.*, pp. 62, 63.

[4] Même si ce n'est pas le cas, on peut penser que Hugo propose une autre version édifiante en réponse à celle de Madame de Genlis. Il ne s'agit pas chez Hugo d'empêcher les passions et de rendre les jeunes filles vertueuses par l'exemple de la passion destructrice, mais de montrer comment par le sacrifice et la dignité on peut vivre sa passion. Chez Hugo, Inez apaise non seulement don Pèdre de son vivant (cf. la scène dans la prison) mais aussi après sa mort (cf. la scène finale). Hugo est, dans sa pièce, plus radical et plus idéaliste.

[5] L'imprécision et l'ampleur de l'inventaire théâtral du cabinet permet de faire cette hypothèse.

[6] Hugo ne parle nulle part de cette pièce. Pourquoi tant de secret sur une pièce fondée sur un mariage secret ? Hugo cache-t-il son propre « mariage » secret avec Adèle Foucher ? À moins que tout document sur ce sujet n'ait été perdu.

[7] Orthographe courante à l'époque. Parlant de Houdar de la Motte, sauf exceptions, nous écrirons dorénavant La Motte (écriture contemporaine).

[8] *Le Conservateur Littéraire*, n° 8, du 25 mars 1820, in *Ouvres complètes de Victor Hugo*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1967-1970, Tome I, p. 605. Nous abrègerons dorénavant le titre de cette édition par le sigle OCM suivi du numéro du tome.

[9] LA MOTTE, Antoine Houdar de, *Inès de Castro - tragédie*, Paris, G. Dupuis, 1723. Nous suivrons en général, cette édition, consultée en document numérisé en mode texte extrait de la base de données textuelles Frantext réalisé par l'Institut National de la Langue Française (Gallica - CNRS). L'orthographe y a été actualisée. Je remercie M. Thomasseau qui a mis à ma disposition une nouvelle édition (posthume) de 1754 de la pièce, avec l'orthographe de l'époque. Elle ne comporte (en dehors de l'orthographe) que quelques différences mineures.

[10] « L'*Inès* de La Motte est certainement une pièce touchante, on ne peut voir le dernier acte sans verser des larmes. L'auteur avait infiniment d'esprit ; il l'avait juste, éclairé, délicat et fécond ; mais, dès le commencement de la pièce, quelle versification faible, languissante, décousue, obscure, et quelle impropreté de termes ! [...] Mais, me dira-t-on, malgré cette mauvaise versification, *Inès* réussit : oui ; elle réussirait cent fois davantage si elle était bien écrite ; elle serait au rang des pièces de Racine, dont le style est, sans contredit, le principal mérite. » Voltaire, *Dictionnaire Philosophique*, article *Vers* > *et Poésie*.

[11] Rappelons que le sujet principal de *Bérénice* est l'amour interdit par la raison d'État.

[12] Hugo reprend plusieurs éléments spécifiques de l'intrigue développée et remaniée par Houdar de La Motte : l'amour de don Pèdre et d'Inez, leur union secrète acceptée par Inez pour empêcher don Pèdre de se suicider, le contrat obligeant don Pèdre à se marier avec Constance qui appartient à la famille de la nouvelle reine, le soupçon de la reine quant à l'union secrète, la découverte de ce mariage et son aveu par Inez au roi, la volonté du roi de faire juger Inez, la volonté de don Pèdre de se rebeller contre son père, le refus d'Inez de la rebellion de don Pèdre et de fuir avec lui, l'acceptation de don Pèdre de se soumettre à son père comme le veut Inez, le pardon du roi qui délivre Inez l'empoisonnement d'Inez par la reine, l'exhortation d'Inez mourante à don Pèdre, qui veut la suivre dans la mort, de survivre.

[13] Voir René Berchoud, *art. cit.*

[14] Pour les fidélités de Hugo et ses différences à l'histoire et à Camões, voir l'article de Roger Bismut, *Inès de Castro et Victor Hugo*, in *L'enseignement et l'expansion de la littérature portugaise en France - Actes du colloque Paris, 21-23 novembre 1985*, Paris, éd Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 99-110. Les erreurs imputées à Hugo dans cet article sont déjà celles faites par Houdar de La Motte, qui les a reprises aux dramaturges antérieurs. Ceci confirme la source La Mottienne de Hugo.

[15] Voir René Berchoud, *art. cit.*, p. 63.

[16] Contrairement à la tradition qui lui ajoute « o bravo » parce qu'il a vaincu les Maures. C'est Dom Pèdre devenu Pierre 1^{er}, que la tradition surnomme « le Cruel » ou « le Justicier ». Les qualifications des personnages sont celles de La Motte.

[17] Ne renvoyant à aucune reine précise, cette reine deviendra l'allégorie du mal - qui est sans nom. Elle ne pouvait renvoyer à une figure précise de la monarchie. La thématique de l'identité, prédominante chez Hugo, lui fait garder ce choix de l'anonymat d'autant que d'un point de vue biographique, la reine peut masquer Catherine Thomas, belle mère lointaine, ou la tante Martin-Chopine, dite Goton, qui empoisonne la vie des

enfants Hugo à la pension Cordier, ou encore, position extrême, Sophie, la propre mère de Hugo, qui refuse son mariage avec Adèle.

[18] L'orthographe des noms suivra celle désignée par leur auteur : « Inès » pour La Motte et « Inez » pour Hugo, de même « Dom Père » et « don Père ».

[19] Sans le jeu de mot qui pourtant peut être perçu dans cette phrase : le sujet de cette pièce, ou sa forme, deviennent rebelles.

[20] En fait trois actes. Mais le troisième acte n'a pas de liens avec la tragédie de La Motte. De plus, les deux intermèdes ajoutés aux trois actes donnent cependant cinq parties. Hugo est dans une formule hybride entre spectacle tragique et trinité mélodramatique.

[21] Par exemple la confrontation tardive - chez La Motte - entre Inès et le Roi (V, 4) est resserrée à la fin de l'acte I - chez Hugo. Les scènes majeures entre Inez et Don Père (I, 6), entre Don Père et le Roi (II, 2) suivies des délibérations du roi sont réunies chez Hugo à la fin de l'acte II, en deux scènes successives où les confrontations des protagonistes sont cumulatives (II, 10-11). Don Père retrouve Inez puis à la scène suivante s'ajoute le Roi. La confrontation des trois protagonistes principaux n'a lieu qu'à la toute dernière scène chez La Motte.

[22] Rien n'est dit dans les deux pièces sur les épousailles de Constance et don Père. Hugo et La Motte renversent l'ordre historique des mariages dans lequel don Père épouse d'abord Constance puis Inez. Est-ce pour cela que, de fille de la nouvelle reine de Portugal, Constance passe à nièce pour ensuite mieux disparaître et n'être qu'évoquée ? Hugo gomme-t-il ainsi sa « trahison » à l'histoire ?

[23] Quelques années plus tard, l'optimisme de Hugo face à la capacité d'évolution de la monarchie se lézardera. Hugo pourra poser la question, avec *Cromwell*, du type de gouvernement qui peut succéder à une monarchie.

[24] Le roi et don Père n'auront qu'une brève altercation (II, 11). Même si don Père brave doublement son père et son roi - d'abord par son mariage illégitime, ensuite par son refus de répudier son épouse - le conflit est désamorcé et n'a donc pas lieu.

[25] « Loi : Tout sujet qui aura osé s'unir par le mariage à un membre de la famille royale de Bragance sera puni de mort. » (II, 3).

[26] À cette liste déjà impressionnante manquent les soldats portugais.

[27] Ce mot figurera pour la première fois dans la liste des personnages, dans la pièce *Marion de Lorme*, en 1829.

[28] Dans *Cromwell*, le mot « peuple » n'est pas inscrit dans la liste des personnages mais il figure dans la didascalie de la scène 9 de l'acte V.

[29] Hugo reprendra et amplifiera dans *Cromwell* cette présence du peuple dans des circonstances analogues, celles du couronnement de Cromwell (V, 9). Les préoccupations futures de Hugo sont déjà bien en germe dans *Inez*.

[30] On peut juger cette volonté de montrer la présence du peuple à l'aune de ce cri de Gwynplaine venu rappeler aux Lords d'Angleterre : « Le genre humain existe. » (*L'homme qui rit*, -II, VIII, 7). Dans le roman, la scène a lieu en 1705. Elle fut écrite en 1869 : le combat de Hugo pour la reconnaissance du peuple continuait toujours.

[31] De plus, obligé d'aller prier pour résoudre un problème de procédure, le tribunal aristocratique a ses limites. Hugo se moque-t-il ? Les limites du tribunal des hommes se franchissent dans la recherche d'une inspiration supérieure. Il faut une foi profonde pour ne pas voir dans cet appel à l'au-delà, la source possible d'un autre arbitraire.

[32] Cette scène du tribunal fait écho en la radicalisant à la scène manichéenne du conseil chez La Motte où le roi est aussi le juge. Hugo développera une scène de conseil analogue dans *Cromwell* (III, 3), multipliant les conseillers et les avis. Mais comme pour le tribunal d'Inez, aucune décision n'en sortira et tous les protagonistes sortiront pour aller « tous prier, et chercher le Seigneur ! »

[33] Cette concomitance de la prison et de la mort est fréquente dans l'œuvre de Hugo. Voir l'article de Delphine Gleizes, *Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo*. *Romantisme* n° 126 (2004-4), p. 17-28. Là encore *Inez de Castro* anticipe sur les œuvres à venir.

[34] Lieu où il pourrait paraître incongru d'y trouver un roi, mais où le haut et le bas, social ou moral se retrouvent. Hugo qui visitera des bagnes, dénoncera ces lieux de misère et de souffrance des hommes, ces lieux d'exclusion.

[35] « Scène XI, Les précédents, le roi, le Héraut de justice, gardes, geôliers. » (II, 11).

[36] « ROMERO : Oh ! laisse-moi briser tes fers. *Il brise violemment les chaînes.* » (II, 10).

[37] C'est aussi don Père masqué qui ôte son chapeau, métaphore de sa conversion au discours d'Inez. C'est encore la révélation du motif de l'acceptation du mariage par Inez et le chantage au suicide de don Père comme cause de la tragédie.

[38] Hugo reprendra et développera cette métaphysique pendant l'exil. Hugo qui pouvait renier *Inez de Castro* pour son apparente appartenance au genre mélodramatique ou pour son adhésion manifeste au

monarchisme chrétien, pouvait laisser publier cette pièce pour ses accointances avec la métaphysique qu'il développait à l'époque.

[39] « Hugo écrivant en un temps où la frontière de la poésie commence à se déplacer du vers à l'image », Claude Millet, *Poétique du drame en prose*, communication du 17 mars 2007 au Groupe Hugo.

[40] En 1853, Hugo pourra rappeler la cause politique de ce renversement de paradigme : c'est 1793 : « L'oil profond des penseurs plongeait dans la nuée / Et l'on vit une main qui retournait le temps. » (« L'échafaud », *Toute la Lyre*, I, 26. Poésie IV, Laffont, p. 179-187).

[41] Une vive querelle opposa La Motte à Voltaire qui défendait le vers. Il est amusant de constater que les raisons données par La Motte pour la tragédie en prose sont celles que Hugo dénoncera dans la Préface de *Cromwell*. La Motte justifie la prose parce qu'au nom de l'imitation de la nature on peut comme dans le passé supprimer le chant du vers dans la tragédie et parce qu'au nom de l'imitation de la nature, on peut supprimer le vers au profit de la prose. C'est au nom de cette imitation que Hugo rejette la prose, car si la prose est réelle, elle s'oppose à « l'art (qui) ne peut donner la chose même ». Le vers est donc nécessaire. Mais *Inez de Castro* est antérieure à cette préface et Hugo pourtant politiquement voltairien à l'époque de la rédaction d'*Inez* n'est pas fidèle à la poétique voltairienne. Le vers lié à une aristocratie du goût renvoie à l'idéologie monarchique que défend Hugo.

[42] Sur la question du choix, vers ou prose, Guy Rosa a montré le manque de pertinence de cette question : cf. *Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire*, communication au Groupe Hugo du 10 avril 1999. Dans la discussion qui a suivi cette communication, Annie Ubersfeld rappelait qu'« il est très difficile de savoir pourquoi Hugo choisit le vers ou la prose ».

[43] Même si pourtant la pièce s'intitulait d'abord « *Don Pèdre de Portugal* » et qu'elle était déjà écrite en prose. Mais c'est justement parce que le sujet principal de la pièce est *Inez* que Hugo écrit en prose et qu'il réajuste son premier titre.

[44] Pour l'origine et l'approfondissement de ce thème, voir Claude Millet, « Poétique du drame en prose », communication au Groupe Hugo du 17 mars 2007.

[45] Est-ce par ce que tirade, par un glissement, se rapproche de tyrannie, que Hugo la rejette ? Le dernier vers de sa tragédie *Irtamène* (1816) est « Quand on hait les tyrans, on doit aimer les rois ».

[46] Deux ans dans la véritable histoire d'Inès de Castro.

[47] Didascalie initiale.

[48] L'acte III suit la même perspective : le dévoilement des intentions de don Pèdre de couronner *Inez* et l'apparition inespérée de celle-ci pour sauver don Pèdre du suicide.

[49] La pièce a été publiée en 1810.

[50] Date probable et plausible d'écriture.

[51] « Reprise » de la pièce éponyme de J. M. Loaisel de Tréogate (publié en 1793).

[52] Florence Naugrette, « Les premiers souvenirs de théâtre des Romantiques », Communication au Groupe Hugo du 13 novembre 2004, lors de la discussion qui suivit sa communication,

[53] Ali, cousin de Mahomet a épousé sa fille Fatima et fut le quatrième calife musulman. Assassiné, il est à l'origine du courant chiite.

[54] L'interdit, plus radical, chez Hugo est en apparence moins cruel. Il est aussi plus « universel » : le droit des parents sur le mariage des enfants perdue dans beaucoup de sociétés. Chez Pixierécourt l'émergence d'une contraception efficace rend aujourd'hui suranné l'interdit de « consommation » du mariage.

[55] La noblesse portugaise, craignant pour l'indépendance du pays, refusait l'influence d'une famille castillane comme celle des Castro. Noter l'anachronisme de Hugo, puisque le titre de Bragançe n'apparaît qu'en 1640.

[56] Raymond : « N'oubliez pas que la haine d'une femme ne sommeille jamais » (*Ruines*, II, 4)

[57] C'est en fait une ancienne amoureuse éconduite de Giafar. Elle est jalouse de Zaïda.

[58] Un peuple anonyme précède pourtant l'armée lors de la parade militaire. (*Ruines* I, 15).

[59] Société dont paradoxalement le clergé a été rayé et réduit au silence. Seul est cité un chapelain qui a marié secrètement *Inez* à un inconnu dans des caveaux funèbres. Hugo, ultra, reste voltairien. Pas de religieux non plus chez Pixierécourt. Leur représentation sur scène était très contrôlée par la censure. Ce qui peut en justifier l'absence. Mais Pixierécourt fait de brèves allusions aux religions : « les descendants des Chaldéens ont conservé la religion de Zoroastre » (*Ruines* II, 4), les Chiites se reconnaissant dans la descendance d'Ali (*Ruines*, I, 5).

[60] « HAROUN : Je veux que cette solennité soit embellie par tout ce que le luxe de l'Orient peut éclater de magnificence et de richesses. » (*Ruines*, I, 11). « On exécute une fête des plus brillantes, dans laquelle se trouve réuni tout ce que le goût et la volupté ont de plus séduisant et de plus enchanteur. » (*Ruines*, I, 15). Paradoxalement c'est un Français, Raymond, qui a organisé ces fastes. Faut-il voir une réminiscence des fastes d'un Louis XIV ? Le peuple est diverté mais avec une nostalgie ancienne.

[61] « Au son d'une musique bruyante et guerrière, on voit l'armée traverser le pont couvert [...]. Giafar environné de nombreux trophées de sa victoire [...]. Le peuple le suit et le précède en dansant. » (*Ruines*, I, 15).

« *Les clairons et les cymbales exécutent une marche militaire, et les maures sortent en ordre de bataille* ». (Inez, Int. I, 2).

[62] « GIAFAR *au calife* : Reconnais enfin combien il est dangereux de se livrer à l'impétuosité des passions. Celui qui gouverne un grand peuple, lui doit de grands exemples. » (*Ruines*, III, 15).

[63] Evelyn BLEWER décrit le processus suivi à l'époque dans son livre *La campagne d'Hernani*, édition du manuscrit du souffleur, Eurédit, 2002, p. 29-30. Deux copies ont existé et devraient s'ajouter au corpus. Une première copie faite par Hugo pour le théâtre du Panorama Dramatique qui a accepté la pièce en décembre 1822. Une deuxième copie faite par le théâtre. Ces deux copies sont envoyées au Ministère de l'Intérieur. Le Comité de censure qui a autorisé la pièce sous réserve de quelques modifications a gardé une des copies et a normalement retourné l'autre, accompagnée de son avis, au théâtre. Pour Inez de Castro, ces deux copies ont disparu : la première n'est pas dans les archives du théâtre du Panorama Dramatique ; la deuxième n'est pas aux Archives Nationales avec les procès-verbaux du Comité de censure.

[64] Est-ce celui dont Adèle Hugo a disposé pour l'impression de 1863 ou a-t-elle donné une copie à l'éditeur Lacroix ? Cette copie aurait alors disparu.

[65] Seul un passage de la *Lettre à la fiancée* du 16 février 1822 (Lettre de Hugo à Adèle Foucher dont il est épris) pourrait faire allusion à son travail sur *Inez de Castro* : « A cette époque [Hugo parle de l'été 1821], un grand sujet tragique s'offrit subitement à mon esprit ; j'en parlais à Soumet qui me conseilla d'y rêver sur-le-champ. Je commençais ce travail . », in *OCM II*, p. 1169.

[66] Hugo en général ne conserve pas ses brouillons. Il les détruit (les brûle) au fur et à mesure que les idées ou phrases apposées étaient recopiées « proprement » en attendant d'être utilisées. (voir *Hugo de l'écrit au livre*)

[67] Le feuillet 9 est collé avec un pain à cacheter sur ce qui était la première page du manuscrit. Sous le pain on peut lire le début de cette scène (scène 1 devenue 2 dans la version suivante).

[68] « LE ROI : Grand Dieu ! tous les malheurs à la fois » (la toile tombe) » (II, 12 - 1^{ère} version).

[69] Cette mort peut-être suggérée chez La Motte par la dernière réplique du roi (et de la pièce) : « Comment survivre à nos malheurs ! ». (V, 6). Gérard Genette rapporte comment beaucoup d'auteurs, pour resserrer la durée de l'action et la rapprocher de celle de la représentation, font mourir le roi Alphonse juste après l'exécution d'Inès alors que l'intervalle historique est de douze ans. Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 397. La Motte suggère cette mort après que le rideau est tombé. Hugo s'inscrit davantage dans la tradition littéraire d'Inès.

[70] L'encre est d'un noir clair allant vers le brun, contrairement aux deux autres actes où elle est noire. De plus ces actes I et II sont très peu corrigés, ce qui n'est pas le cas du troisième acte.

[71] On peut voir l'endroit de la coupure sur le manuscrit entre les pages numérotées 52 et 53.

[72] Elles sont biffées, recopiées avec une graphie plus serrée, aux « pleins » moins appuyés.

[73] Hugo brouille les cartes du mélodrame sur son terrain même, celui du spectaculaire. Au spectaculaire, chez Pixérécourt, de la fête et des mouvements de foule, Hugo ajoute cette pantomime de la guerre. Chez le « mélodramatiste » Pixérécourt, comme chez le tragédien La Motte, la guerre, le sang, sont hors champ, hors scène, hors pièce. Hugo, lui, va au bout d'une logique de frayer et de voyeurisme. Hugo proche d'un certain baroquisme, conduit plus loin ce que Pixérécourt mène discrètement : la maltraitance de toute bienséance (Voir Florence Naugrette *Le mélange des genres dans le théâtre romantique : une dramaturgie du désordre*, communication au Groupe Hugo du 17 juin 2006).

[74] Par exemple , voir l'article d'Annie Ubersfeld : *Cratylisme* dans *Paroles d'Hugo*, éd. Messidor, 1985, p. 147-148.

[75] Est-ce pour cela que la calligraphie du titre en première page, ces deux cercles accolés, ces deux mondes : Inez, le cercle de la vie, Castro, celui de la mort, représente le symbole de l'infini ?

[76] *VHR*, p. 263.

[77] *Le Réveil*, 12 novembre 1822.

[78] Voir Olivier Bara, >*Le Théâtre du Panorama-Dramatique, un laboratoire théâtral sous la Restauration*>, in *Le Regard panoptique. Dispositifs et métaphores*, revue *Textuel*, Université Denis-Diderot-Paris 7, sous la direction de Véra Partensky (à paraître).

[79] La célébrité de ce théâtre éphémère (à peine deux ans d'existence) qui aurait pu s'accroître de ce que la première pièce de Hugo y eut été jouée, vient en fait d'un autre romancier. C'est Balzac dans *Illusions perdues* qui, faisant revivre ce théâtre et les mœurs de l'époque, lui donne sa notoriété. Balzac fréquente Hugo à partir de 1828. Connait-il la mésaventure de Hugo ? Est-ce en s'y référant qu'il choisit ce théâtre ? Non, sans doute les causes sont multiples et plus vastes. Pourtant, le passage où le directeur fait distribuer des billets à des spectateurs pour soutenir la première d'une pièce dérangeante, rappelle par certains aspects, la première d'Hernani. En 1842, *Illusions perdues* sont dédiées à Hugo. L'hommage, même ironique, à Hugo est net.

[80] René Berchoud est-il le premier à corriger l'erreur ? Erreur qui viendrait selon lui de l'Édition de l'Imprimerie Nationale de 1912. Il semble que René Berchoud fasse une erreur, *Inez de Castro* fut publiée par l'Imprimerie Nationale en 1934. *Inez de Castro* in : *Théâtre de jeunesse. Mille francs de Récompenses. Plans et*

Projets - Paris : Imprimerie Nationale, Librairie Ollendorff, Albin Michel, "Édition dite de l'Imprimerie nationale. Théâtre 6", 1934. Fait-il référence à une autre édition ?

[81] Voir Bernard Degout, *Le dossier de censure d'Inez de Castro*, *op. cit.*, pp. 455-459. C'est le début d'une longue histoire des confrontations de Hugo avec la censure. Le point de rupture sera atteint en 1832, avec *Le Roi s'amuse*.

[82] *Ibid.*, note 19, p. 303.

[83] René Berchoud, *op. cit.*, p. 74.

[84] *Ibid.*, pp. 74-79.

[85] Deux textes de Jean-Marie Thomasseau, montrent la distinction drame/mélodrame, en fonction des périodes : « En fait, drame et mélodrame romantiques se sont, à leur naissance, confondus ; la distinction n'a jamais pu se faire nettement entre eux. » (voir J.-M. Thomasseau, *Le mélodrame*, PUF Que sais-je ?, 1984, p. 53.). Ceci pour leur genèse. Mais au moment du déclin, après le tournant des années 1820, Jean-Marie Thomasseau précise : « Dans une hâte simplificatrice, critiques et historiens ont souvent apparenté mélodrame et drame romantique parce que ces deux genres utilisèrent l'un et l'autre des moyens scéniques identiques combinés à des effets dramatiques semblables. » (voir J.-M. Thomasseau, *Dialogues avec tableaux à ressorts - Mélodrame et drame romantique*, in *Le mélodrame*, revue *Europe*, novembre-décembre 1987, p. 61) Sont décrites alors, les différences fondamentales et opposées entre drame et mélodrame. Drame et mélodrame seraient issus d'une même source mais auraient grandi séparément et distinctement.

[86] La préface de *Cromwell* publiée en 1827 entérinera définitivement la poétique de Hugo avec la place globalisante du drame. Exit le mélodrame qui n'y est pas une seule fois mentionné, absorbé par le drame ? Hugo a fait ses gammes. Virtuose, il peut exprimer sur sa lyre toutes les nouveautés de sa poétique. Il semble avoir ainsi lui-même parcouru, dans sa jeunesse, les grandes formes successives du théâtre pour aboutir à la forme, selon lui, la plus aboutie - symbole de la maturité vieillissante - mais en même temps d'une grande modernité : celle du drame.

[87] *Cromwell*, *op. cit.*, p. 77.

[88] Au moment de l'exil, après 1850, Hugo, à l'instar de Musset qui quelques années plus tôt publiait « Spectacle dans un fauteuil », franchira la dernière étape de la liberté du poète. Il créera un théâtre « dans l'esprit », affranchi de la représentation et l'appellera *Théâtre en liberté*. La lutte pour la reconnaissance du drame romantique s'est accompagnée d'une lutte pour la liberté en art : liberté stylistique et thématique, liberté face au poids des contraintes techniques de la scène de l'époque. Pour une écriture libre, pour être plus libre.

[89] *Cromwell*, *éd. cit.*, p. 88.

[90] Si tel était le cas, l'intransigeance artistique du Hugo de cette époque, jeune marié et peu fortuné, l'aurait conduit à renoncer à l'apport financier, pourtant non négligeable, des droits d'auteur perçus lors des représentations de la pièce.

[91] *Inez de Castro* in [vol. >I, pp. 265-330] *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. Ouvres de la première jeunesse de Victor Hugo* - Bruxelles : A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1863, 2 vol. 421 p et 487 p. Nous abrègerons dorénavant le titre de cette édition par le sigle *VHR*.

[92] Sur ces bêtises, rapportons la pensée de Frenand Gregh : « *Les Bêtises que M. Victor Hugo faisait avant sa naissance*. Mais il ne faut pas se laisser prendre à cette modestie. Pourquoi eût-il publié ses essais, s'il n'y attachait aucun prix ? Ils prouvent au moins l'extrême richesse de ses dons. ». Frenand Gregh, *Victor Hugo sa vie-son œuvre*, Flammarion, 1954, p. 37. Un observateur attentif pourrait, dans le côtoiement de ces « bêtises » et du « drame », voir se profiler le masque du grotesque. Le grotesque, ayant à faire avec la farce ou la jeunesse, et dont le mélodrame use, se retrouverait ainsi dans le drame, selon son auteur, à côtoyer le sublime d'une œuvre à venir.

[93] *VHR*, p. 963.

[94] Le manuscrit est sans doute achevé dès juillet 1862 car il est acheté à cette date par l'éditeur Lacroix.

[95] Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, *op.cit.*, p. 678.

[96] *Ibid.*, p. 87.

[97] Cf. *Proses philosophiques de 1860-1865*, OCB Critique, pp. 465-712.

[98] *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, éd. dirigée par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, coll. « Les Mémoires », 1985, pp. 178-180. (édition dorénavant nommée *VHRA*)

[99] Théophile Gautier, *Le tricorne enchanté*, (scène 7), in *Théâtre : mystère, comédies et ballets*, Paris : Charpentier, 1872, 492 p.

[100] Il semble que le manuscrit, ou sa copie, remis à l'éditeur Lacroix ait disparu lui aussi.

[101] *CFL XIII*, p. 265. Yves Gohin dans sa présentation de la pièce date cette première ébauche de 1862 (*Ibid.* p. 262).

[102] Pierre Flottes, *L'éveil de Victor Hugo, 1802-1822*, Gallimard, 1957, pp. 171-172.