

La notion de parodie est en honneur chez les romantiques—même s'ils s'en défendent, tels Jules Janin, dans la préface de *L'âne mort et la femme guillotinée* : “ si mon livre était par malheur une parodie, c'était une parodie sérieuse, une parodie malgré moi (...)”¹ Pour Hugo, la parodie résultant de l'interaction du grotesque et du sublime, prend place dans une esthétique de la synthèse, de la complémentarité : “ Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques. “Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas”, disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme (...)”² Pourtant, en 1830, les romantiques—Hugo principalement— sont la cible, non les auteurs³, des parodies qui déferlent sur les théâtres secondaires, de mars à juillet. C'est qu'alors la parodie est considérée comme un genre frivole, l'apanage d'auteurs mineurs qui sont impuissants à créer—sauf à suivre pas à pas l'illustre modèle dont ils se gaussent...

Pourtant, la pratique de la parodie est à l'origine aussi canonique que l'existence des genres réputés sérieux : comme le rappelle Bakhtine, depuis l'Antiquité, tout discours peut engendrer un double parodique qui le travestit, le persifle, et lui inflige *le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité*.⁴ Au XVIII^e siècle, l'existence des privilèges envenime la satire—les comédiens de la Foire décochant à leurs rivaux des Français force *épigrammes salées, et irrévérencieuses bouffonneries*⁵. En 1830, c'est contre Hugo, perçu comme le chef de file des *camarades*, que se déchaîne la vindicte journalistique et dramatique.

¹ cité par René Bourgeois, in *L'ironie romantique*, p. 56, Presses universitaires de Grenoble, 1974, 254 p. D'après A. Ubersfeld, le roman de Janin est un *pamphlet* inspiré par la parution, en février 1829, du *Dernier jour d'un condamné*. Elle remarque que “ *C'est la première fois qu'un adversaire est incité par la haine de Hugo à une production littéraire.* ” in *Le roman d'Hernani*, p. 14, Paris, éd. Mercure de France et Comédie française, 1985, 216 p. J. C. Fizaine voit dans le roman de Janin un exemple de “*réflexivité ironique*” cf *Les Romantismes et la révolution de juillet* p. 45, in *Romantisme*, n° spécial *Mille huit cent trente*, n° 28-29, C.D.U.-SEDES, 1980, pp. 29-46

² *Préface de Cromwell*, pp. 17-18, in *Oeuvres complètes*, vol. Critique, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, 761 p. La formule est appliquée au drame de Hugo par l'injurieux auteur des *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, p. 31 :

HERNANI Je te vengerai, duc, après tu me tueras!

Sublime!

DON RUY Alors comme aujourd'hui te laisseras-tu faire?

Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas. Ces paroles connues sont tombées de ma plume malgré moi.

Le rédacteur du *Courrier des théâtres* élargit à l'ensemble des romantiques : “ *Un grand homme a dit : “Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas.” Les romantiques ont pour principe de franchir ce pas à chaque instant, de passer tout à coup du sublime au ridicule, et de repasser, par une enjambée non moins rapide, du ridicule au sublime.* ” in n°4126 du mercredi 24 mars 1830

³ Voici l'explication que donne Daniel Grojnowski de cette désaffection des romantiques, singulièrement de Hugo, à l'égard du genre parodique : “ (...) *en raison d'une sorte de tabou qui frappe la prise en compte des procédés d'écriture (rabaisés au rang de préceptes dignes de la rhétorique scolaire), la parodie n'est jamais envisagée par Hugo comme une opération d'engendrement textuel.* ” in *Jules Laforgue et l'“originalité”*, chapitre II, p.192, A la baconnière, Neuchâtel, 1988, 274 p.

⁴ Cet historique de la parodie est esquissé dans la quatrième étude de l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, p. 414, Paris, Gallimard, 1978 pour la traduction française, coll. Bibliothèque des idées, 488 p.

⁵ Même situation au siècle précédent, la troupe italienne ayant accoutumé d'emprunter le canevas de ses pièces aux œuvres comiques —ou même sérieuses— de la Comédie Française. C'est dans l'article de Gustave Lanson : *La parodie dramatique au XVIII^e siècle*, pp. 268-269, que “ *Le développement du genre de la parodie est subordonné*

La bataille d'Hernani se déroule en février, le mois du Carnaval—que J.C. Fizaine considère comme *une répétition générale de la Révolution*.⁶—et les escarmouches auxquelles se livrent bataillons romantiques et arrière-garde classique sont les prémisses des émeutes de juillet. Le soir de la première, s'affrontent sur le terrain les tenants de la tradition et les novateurs, partisans du libéralisme en littérature. Mais les railleurs ont devancé l'échéance, et ils réitéreront leurs plaisanteries au gros sel, à l'occasion de la représentation ultérieure du drame de Dumas, *Christine*, ou dans le cadre de charges plus globales contre la *nouvelle école*.⁷

D'où un corpus multiforme, qui comprend une revue de l'année 1829, jouée au Vaudeville le 24 décembre, alors qu'Hernani *n'est pas encore né*⁸; quatre parodies d'*Hernani*, se succédant dans un délai d'un mois après la bataille; en avril, une parodie de *Christine* multipliant les allusions au *héros castillan*; en juin, une machine de guerre contre les *Brioche à la mode, camaraderie* dans laquelle Hernani est interprété par un enfant; à quoi il faut ajouter deux textes pamphlétaires, commentaires de la pièce—du point de vue d'un naïf spectateur populaire, *Fanfan le troubadour*, ou d'un lecteur particulièrement malveillant, prétendument *infirmier de l'hospice de la Pitié*. Reste la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n° 47, brulôt lancé contre la cafarderie littéraire*⁹, émanant sans doute d'un proche de Hugo¹⁰, mais souvent classé parmi les parodies¹¹—par incompréhension de l'ironie, pourtant insistante?—ce qui pose le problème d'une définition rigoureuse du terme de *parodie*.

La plupart des critiques qui s'y sont intéressés¹² s'accordent sur les caractéristiques suivantes : elle récrit un texte connu, dont elle emprunte ostensiblement la trame, et qu'elle cite à l'occasion; elle postule un écart, nécessairement perceptible, par rapport au modèle dont elle altère le sens; enfin, elle opère une *stylisation* dudit modèle, en exhibant les procédés, en traquant les stéréotypes. Surgissent alors des différences d'appréciation : selon les uns (Bakhtine et les formalistes russes), la parodie, genre populaire, est un vecteur du dialogisme, et assure le renouvellement des formes littéraires; pour d'autres (Barthes, Kristeva), en revanche, elle est une parole dogmatique, castratrice.

aux vicissitudes de l'existence de la Comédie-Italienne et de la Foire.” [1ère éd. 1895] in *Hommes et livres*, Genève, Slatkine reprints, 1979,

⁶ in *Les Romantismes et la révolution de juillet*, art. cit., p. 35

⁷ L'expression est employée, entre autres, par le journaliste du *Corsaire*, dans son compte rendu des *Brioche à la mode*, le 9 juin.

⁸ in *La Revue de Paris*, scènes épisodiques mêlées de couplets, par MM. Emile, de Courcy et Dupeuty, représentées pour la première fois sur le théâtre du Vaudeville, le 24 décembre 1829, Paris, Barba, 1830, 35 p., scène XI, p. 18. *La Revue de Paris* est à l'affiche du Vaudeville, dans les semaines qui précèdent la première d'*Hernani*. Je suppose qu'il s'agit du vaudeville qui occupe A. Ubersfeld, dans *Le Roman d'Hernani*, op. cit., p. 56 : “*Adèle Hugo donne un curieux détail inexact ou difficile à interpréter mais d'une telle précision qu'il faut en tenir compte : “Sept ou huit jours avant la représentation d'Hernani, les principales scènes de cette pièce furent parodiées au Vaudeville. Ces endroits dangereux se trouvaient signalés dans cette parodie, entre autres la scène si redoutée des portraits.” Or, apparemment, il n'y eut aucune parodie d'Hernani avant la pièce. Très probablement des éléments parodiques, des saynètes étaient intercalés dans un vaudeville portant un titre différent; nous ignorons lequel.*” Il ne saurait en tout cas s'agir de la parodie intitulée *Harnali*, parfois incriminée faussement, alors que la première a lieu le 23 mars 1830! cf l'article d'Edmond Haraucourt, dans le *Journal* du 16-2-1930 (in *Le centenaire d'Hernani*, dossier d'articles de presse, février 1930, bibliothèque de l'Arsenal) : *Cette drôlerie [Hernali (sic)] fut jouée sur un théâtre du boulevard, avant la première de Hernani, qu'on voulait écraser sous le ridicule.* Mais l'auteur de cette information ne semble guère renseigné, vue l'orthographe erronée du titre!

⁹ cf la présentation qu'en fait *Le Sylphe, journal des salons*, avant d'en reproduire de larges extraits, le 25 février : “*Les chiffonniers font quelquefois de précieuses trouvailles, témoin la lettre suivante écrite par un membre de la CAFARDERIE littéraire à un de ses confrères en cabale.*”

¹⁰ ce que supposent Jean Gaudon dans son article : *En marge de la bataille d'Hernani*, p. 85, in *Europe* n° 671, n° spécial Hugo, 1985, pp. 116-127, et A. Ubersfeld, dans *Le Roman d'Hernani*, op. cit., p. 82

¹¹ par exemple par Seymour Travers, Ph. D, dans son *Catalogue of nineteenth century french theatrical parodies. A compilation of the parodies between 1789 and 1914 of which any record was found*, New York, King's crown press, 1941, in-4°, 132 p.

¹² On trouvera de précieuses synthèses sur la parodie comme genre, comme métalangage... dans l'article de Claude Abastado : *Situation de la parodie*, in *Cahiers du XX° siècle*, n° 6, 1976, Paris, Klincksieck, 1977, 175 p. ainsi que dans le petit ouvrage de Daniel Sangsue : *La parodie*, Paris, Hachette, coll. Contours littéraires, 1994, 106 p.

L'étude des parodies d'*Hernani* et du romantisme en 1830 rend problématique l'adhésion à l'un ou l'autre point de vue, car les textes considérés sont ambivalents : ils colportent le discours dominant, et s'en démarquent; ils sont normatifs et émancipés; ils vilipendent le drame hugolien et l'exhaussent... Reste que leur irrévérence, la relative licence qui leur est concédée—au plus fort d'une surveillance tatillonne de l'expression—les rendent moins négligeables qu'on veut bien le dire.

On verra d'abord que la parodie en 1830 n'est pas une création originale, mais un genre parasite, dont l'ambition est de décrire—de récrire—son modèle, en le critiquant; puis qu'on a affaire à une littérature de l'entre-deux, tournée vers le passé, mais miroir de l'actualité, et de la dérision généralisée, qui renvoie dos à dos perruques et perruquiers; enfin qu'elle secoue pour son propre compte le joug de la censure, tout en abondant officiellement dans son sens, qu'elle aggrave sa cible, et la rend, au bout du compte, plus turbulente.

A lire les parodies d'*Hernani*, on ne peut qu'être frappé par la faible inventivité déployée par leurs auteurs, ce qui est inhérent au genre, certes, mais aussi emblématique du théâtre de l'année 1830, théâtre du déjà dit et de la production en série. En effet, la parodie est inféodée à son modèle, et minée par les poncifs du genre.

D'emblée, le titre, s'il affiche l'emprunt, désigne aussi l'écart. La première pièce jouée, le 12 mars, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, s'intitule *N,i,Ni, ou le danger des castilles* : les *castilles*, au sens de "démêlés", "querelles"¹³ rappellent *l'Honneur castillan*, moyennant un jeu de mots. Quant au patronyme, il était orthographié *Henini* dans le manuscrit, ce qui ajoutait la ressemblance écrite à la ressemblance sonore, mais prêtait moins à rire. *N,i,Ni* atteste la recherche du calembour, et dévalorise le héros éponyme par la négation, comme le fait également *Oh! qu'neni*, source inépuisable de subtils jeux de mots, dont voici un exemple, renouvelé d'Homère :

JOSÉPHINE : (...) *On frappe encore. Qui est là?*

OH! QU'NENI : *C'est moi.*

JOSÉPHINE : *Qui, vous? dites votre nom.*

OH! QU'NENI : *Oh! qu'neni.*

BLAGUINOS : *Méfiez-vous, il ne veut pas se nommer.*

JOSÉPHINE : *Mais, si, il se nomme.*

BLAGUINOS : *Il dit : Oh! qu'neni .*

JOSÉPHINE, à part : *C'est l'autre, à c't'heure... Qu'est-ce qu'il va dire?*¹⁴

Le sous-titre, *Le mirliton fatal*, est tout aussi dépréciatif, insinuant que le drame hugolien est rimé en vers de mirliton... L'auteur d'*Harnali, ou la contrainte par cor*, jouée plus tardivement, ne veut pas être en reste d'esprit : outre le jeu sur les homonymes cor/corps, le titre contient une allusion au nom de l'acteur qui incarne le personnage sur la scène du Vaudeville, à savoir Arnal.¹⁵ Là encore, l'étude du manuscrit n'est pas sans intérêt : la graphie initiale étant *Arnali*, on constate que le repentir va dans le sens de l'asservissement à l'objet imité.¹⁶ Ces trois titres vérifient parfaitement la remarque de J.P. Davoine, dans son étude de la parodie par Scribe de *Lucrece Borgia*¹⁷ :

¹³ J'emprunte l'explication à une note d'Alexandre Blanchard, dans son très descriptif ouvrage, *Le théâtre de Victor Hugo et la parodie*, Paris, Picard, 1904, 68 p. (note 1, p. 4) : "«*Les Castellans n'auront plus de castille*», dit quelque part *La Fontaine*. *Castille*, dans le sens de *querelle* vient de *catillare*, lécher les plats, qui se dit des parasites. Une *castille* est une dispute, entre pique assiettes. »

¹⁴ in *Oh! qu'neni*, premier tableau, scène 2, pp. 4-5. On se souvient de la ruse d'Ulysse, qui s'est présenté sous le nom de "Personne" au cyclope Polyphème.

¹⁵ engagé en 1827 au Vaudeville, où il trouve un *compère*, le gros Lepeintre jeune [alias Dégommé Comilva, dans *Harnali*] et deux auteurs qui se mirent à écrire spécialement pour lui : Duvert et Lauzanne [co-auteurs d'*Harnali*] On trouve ces précisions dans le *Dictionnaire des comédiens français*, en deux volumes, de Lyonnet, Genève, Slatkine reprints, 1969 [réimpression de l'édition de Paris et Genève, 1902-08], 644 & 717 p.

¹⁶ et ce d'autant plus que Hugo lui-même, pour forger le pseudonyme de son héros, a adjoint le H initial de Hugo au nom du petit village espagnol de Ernani. cf la note consacrée à ce sujet par Sylvie Chevalley, p.32 de son article *Présence du passé*, in *Comédie-Française*, n°31 de septembre 1974. L'orthographe de *Oh! qu'neni* est également soumise à influence : ainsi, dans le manuscrit et les journaux, trouve-t-on parfois *Hoqu'neni*, *Hocneni*, voire *Hocnani*.

¹⁷ J.P. Davoine : *Une répétition générale, parodie polémique*, p. 76, in *Organon*, "Théâtres du XIX^e siècle", Université Lyon II, 1982, 243 p.

“ Un titre canonique de parodie ne peut se lire de façon autonome , il doit faire référence soit à la forme du titre, soit au contenu du modèle parodié, soit aux comédiens qui en ont créé les rôles. ”

C’est le théâtre des Variétés qui affiche le titre le plus sobre : *Hernani*. Le manque d’autonomie est alors poussé jusqu’au plagiat, suite à des tractations avec la censure qui a refusé le titre primitif *Les nouvelles Folies d’Espagne ou l’invasion des Goths*—même amendé ultérieurement en *Hernani, imité du Goth*—probablement en raison du renvoi trop direct à Hugo.

La même servilité affecte la structure des parodies.L’analyse de J.P. Davoine :

“ L’auteur de parodie se montre incapable d’imaginer une intrigue différente, il reste dominé par celle du modèle qu’il se contente de travestir. ”

reformule d’un ton plus acerbe¹⁸ celle qu’inspire aux censeurs de 1830 la pièce du Vaudeville :

“ Les auteurs de cette pièce n’ont pas fait une grande dépense d’imagination. Arnali est un calque du drame de M. hugo. La division des actes est la même, ainsi que l’ordonnance des scènes.¹⁹ ”

De fait, la structure en cinq actes est importée jusque sur la scène de la Gaîté, dont les ambitions sont ordinairement plus modestes²⁰. En outre, les initiatives du parodiste, relativement au contenu des scènes, à leur disposition, par leur rareté font sens. Curieusement, c’est dans la pièce des Variétés, qui ne rebaptise pas les protagonistes et conserve leur statut, que le modèle est le plus librement interprété. Ainsi, l’acte IV, tout politique dans le drame hugolien, est-il repensé : l’action n’est pas montrée aux spectateurs, mais plutôt décrite et sarcastiquement commentée, au cours d’une conversation animée entre plusieurs sapeurs-pompiers, dans le vestibule du Théâtre-Français. Dans un langage familier, dont l’incorrection est complaisamment exhibée, un sapeur résume, à l’intention de ses collègues, le contenu du quatrième acte. Voici par exemple comment est évoquée l’irruption des conjurés :

2° sapeur

(...) v’là qu’il entre dans le sépulcre, mais y paraît qu’il avait peur des revenants, car y n’osait pas s’y fier. Pour lors arrive à point nommé une douzaine de conspirateurs qui disent comm’ça : “ Faut l’expédier! ” et tous jurent, comme à la Gaîté, dans un mélodrame ben noir, puis mettent leurs noms dans une boîte, et, ce qui va vous étonner, j’en suis sûr c’est que c’est le nom du malin de la pièce qui sort du sac.

1er sapeur

Voyez-vous ça!

2° sapeur

Tout à coup on entend le canon des Invalides, et v’là que le surnois qu’était dans l’sépulcre ouvre la porte et dit aux autres : “ Ne parlez pas si haut, parce que ça m’incommode, vu que j’suis empereur! (...) ”

Toutefois, des variations aussi importantes par rapport à l’hypotexte²¹ sont exceptionnelles; en règle générale, le parodiste lui reste assujéti. Reproduire la structure de l’objet parodié, c’est donc se conformer à un protocole; c’est combler les attentes du spectateur, venu découvrir ou revoir *Hernani* passé au crible de la satire . La parodie est un genre parasite, dont la réussite ne présuppose pas une fougueuse créativité, mais l’exploitation d’un matériau préexistant, jamais évincé. Comme le formule Ruth Amossy,

“ Dans la parodie, un parodiant (P2) réitère un modèle connu (P1). P1 doit transparaître à travers P2 (...)”²² ”

D’une parodie l’autre, sévit également la rage du duplicata—ce qui est dû en partie à la pratique de la collaboration : ainsi Carmouche, co-auteur de *N,i,Ni*, l’est-il aussi de *Oh! qu’neni*, jouée quatre jours plus tard. La confrontation des manuscrits révèle que tel bon mot, supprimé par la censure, resurgit sournoisement, fondu dans un

¹⁸ art.cit. p.80. J.P. Davoine présente ce mimétisme comme une carence, probablement afin de mettre en valeur l’originalité de Scribe par rapport aux autres parodistes (puisque dans *Une répétition générale*, ne sont transposés que des fragments de l’intrigue). C’est à l’époque une simple loi du genre.

¹⁹ rapport rédigé par Laya, le 19 mars, Archives nationales, carton F/18/744.

²⁰ De ce point de vue, la seule pièce de la Gaîté qui puisse rivaliser avec *Oh! qu’neni* au cours de l’année 1830 sera représentée le 4 décembre; il s’agit d’une pièce historique en cinq **petits** actes, par MM. Th. Nézel, Simonnin et B. Antier : *Le pâtissier usurpateur* . En revanche, *Fénelon*, de M.J. Chénier, jouée le 16 septembre est préalablement **réduite à trois** actes par Guilbert de Pixérécourt.

²¹ par référence à la terminologie de G.Genette, qui définit ainsi l’hypertextualité : “ J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire. ” in *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p.13, Paris, Seuil, “Poétique”, 1982, puis coll. Points Essais, 1992, 574 p.

²² in *La fonction de la parodie dans le langage théâtral : parodie et autoparodie dans Macbett de Ionesco*, revue *Degrés* n°13, printemps 1978.

autre texte.²³ Mais cette explication ne saurait suffire à rendre compte d'obsédants lieux-communs : dans trois parodies d'*Hernani*, le *vieillard stupide* porte le nom de *Dégommé*; les conspirateurs songent à tirer au *doigt mouillé*²⁴ pour désigner celui qui frappera; et les nouveaux époux épris de chansons réclament à tour de rôle d'entendre *La Colonne*²⁵; quant à la scène des portraits, raccourcie²⁶ mais jamais éludée par les parodistes, elle est volontiers assimilée à une parade, dans le salon Curtius²⁷; *j'en passe, et des meilleurs...*

Selon le critique Gustave Lanson²⁸, la pauvreté de leurs *idées de théâtre* s'ajouterait à cette propension des parodistes à colporter le déjà-dit, le déjà-entendu :

“(…) on n’y trouve que l’esprit de mots, l’esprit analytique qui indique et critique l’idée pour l’intelligence; des épigrammes et des couplets, voilà le fort des auteurs : ce sont des journalistes et des chansonniers. S’il y a pourtant un genre où il fallait surtout de la verve imaginative, si grosse qu’elle fût, le sens des effets matériels et scéniques, fût-ce au détriment de l’idée et du style, c’est certes ce comique de foire. Hé bien! là comme ailleurs le théâtre meurt d’un excès de littérature.”

Cette particularité négative est attestée par la connexité des critiques formulées dans les parodies dramatiques, dans les pamphlets et dans la presse. Ainsi dans *Le Corsaire*²⁹, parmi tant d’autres griefs, sont brocardés certains propos répétitifs : *Hernani déteste don Carlos; et il lui répète dix fois de suite : Je te hais*, et des circonstances peu crédibles :

“(…) le personnage principal, l’empereur, est mis tout à coup en dehors de l’action, don Gomès, le loyal, devient assassin; *Hernani*, le rude brigand devient efféminé; et ces choses se passent sans que le cœur en comprenne une seule fois le motif.”

Or, voici comment N,i,Ni s’adresse à don Pathos qui a tenté de “lui dénicher sa poule” :

N,I,NI *Du fin fond de mon cœur, je t’haïs! je t’haïs!*

Je t’haïs! je t’haïs!...

DON PATHOS, *reculant jusqu’à l’avant-scène,*

*C’est bon, je t’ai compris (...)*³⁰

²³ A preuve la plaisanterie grivoise risquée dans *N,i,Ni* (acte V) :

HENINI : *Entrons...*

PARASOL *regardant la porte : Numéro deux.*

HENINI : *C’est bien mieux que ce bois / de même on y va deux, et l’on en revient trois (...)*

et, à peine déguisée, dans *Oh! qu’neni* (cinquième tableau) :

BELLE SOLE *voyant le n° de la porte : Numéros (sic) deux!...*

OH! QU’NENNI *avec grâce : C’est bien mieux que le bois / De même on y va deux et l’on en revient trois!*

BELLE SOLE : *Je ne vous comprends pas...*

Les pièces imprimées ne comportent plus d’allusion à la bagatelle!

²⁴ manière qu’ont les enfants de régler certains litiges. cf *N,i,Ni*, acte IV, scène 3, p.29 (le moyen retenu est finalement pile ou face, prétexte à jeu de mots : *Et puisque j’ai la face, il recevra sa pile.*), *Oh! qu’neni*, quatrième tableau, scène XIX, p.19, et *Harnali*, acte IV, scène 3, p. 45.

²⁵ Couplets patriotiques de Paul-Emile Debraux (1796-1831), un chansonnier populaire, émule de Béranger.

Composés peu après 1815, ils expriment la [fierté] *d’être Français, quand on regarde la Colonne!* Debraux est en 1830 l’auteur d’un épais volume (361 p.) de scènes historiques intitulées *Les Barricades de 1830* (parues le 28 août). cf *Oh! qu’neni*, cinquième tableau, scène XXII, p. 24; *Harnali*, acte II, scène 4, p.21 et p.30

²⁶ comme elle le fut du reste par Hugo! L’influence du modèle est imparable. C’est ainsi que le manuscrit d’*Harnali* donne à lire une scène plus développée qu’elle ne le sera dans la pièce imprimée.

²⁷ Dans les parodies, la démonstration est effectuée baguette en main, précédée d’une *musique de charlatan, avec grosse caisse, cymballes et clarinettes* (acte III, scène 6, p.23) dans *N,i,Ni*, et d’une *musique de clarinette et de grosse caisse comme pour l’annonce d’une parade*, dans *Harnali* (acte III, scène 7, p.32). *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani* opère le même rapprochement : *D’mes nobles aïeux voyez c’te ribambelle, / Dit-il en montrant une foul’ d’olibrius / Qu’étaient peints de grandeur naturelle, / Tout comme à la porte d’monsieur Curtius (...)*, p.22, ainsi que *l’infirmier de l’hospice de la Pitié*, p.28.

²⁸ qui emprunte à Sarcey le concept d’*idée de théâtre* au sens de *traduction d’une idée par une action, réduction de l’abstrait au concret, régression de la décomposition analytique à la forme synthétique*. Gustave Lanson, op. cit., p. 290. Deux exemples sont proposés, p. 291.

²⁹ feuille libérale, dont l’hostilité aux romantiques est patente; n°2580 du 27 février 1830

³⁰ *N,i,Ni*, acte II, scène 4, p.15

Quant aux conversions psychologiques jugées trop hâtives, elles font la joie de Fanfan :

Hernani qui sur le roi

Brûlait d'assouvir sa haine,

Maint'nant qu'il le peut sans peine

*Ne l'veut pus, je n'sais pourquoi.*³¹

et des parodistes :

HARNALI, *gaiement, et d'un air surpris. Tiens! c'est particulier, ma haine qui s'en va.*

QUASIFOL *Quoi! ton affreux courroux, ta colère funeste?...*

HARNALI *Je viens de les quitter, comme on quitte une veste (...)*³²

Ces rapprochements font ressortir le caractère illustratif de la parodie, qui véhicule les critiques lues ou entendues au moyen d'une forme dramatique triviale, soutenue par un comique de mots. Telle est du moins l'impression que peut en retirer un lecteur d'aujourd'hui, privé du piment qu'ajoutent à la représentation mimiques, jeux de scène, et allusions transparentes. Ainsi l'"épigramme à coups d'archet" que constitue l'air de "*la Dame Blanche : Je n'y puis rien comprendre*", joué avant le lever de rideau, réjouit-elle les spectateurs de *N,i,Ni*³³ en 1830, non les lecteurs de la pièce imprimée, où cette astuce n'est pas mentionnée. On verra tout à l'heure si les procédés mis en œuvre pour *enfoncer* Hugo font appel à la mise en scène.

Ce qui concourt, enfin, à faire de la parodie dramatique un genre peu novateur, c'est la rémanence, dans les textes de 1830, de poncifs légués par les œuvres antérieures—ce que note le journaliste du *Sylphe* :

*"Depuis que je vois des parodies, et il y a déjà long-temps que j'en ai vu pour la première fois, je m'étonne qu'on n'ait pas cherché à leur donner une forme nouvelle, c'est toujours la même chose (...) je suis fâché que la parodie soit restée stationnaire. Il est vrai que ce genre d'ouvrage exige tant de promptitude, que l'auteur n'a jamais le temps d'être original et de trouver du neuf (...)"*³⁴

Il semble même que certaines railleries visant *Hernani* s'inscrivent dans le droit fil des plaisanteries, fréquentes au XVIII^e siècle³⁵, sur le caractère invraisemblable ou artificiel des textes ressortissant aux genres nobles. Du reste, le fait que le drame romantique serve de cible privilégiée aux attaques des parodistes ne signifie-t-il pas qu'il a bel et bien supplanté la tragédie, forme obsolète, qui ne remplit même plus les caisses du Théâtre-Français?

A l'instar de l'opéra ou de la tragédie, *Hernani* choque avant tout par ses invraisemblances supposées. Georges Lote³⁶ voit dans l'enchaînement illogique des péripéties qui "*se succèdent en cascade, et dans un mouvement endiablé*" une caractéristique du mélodrame, genre sous lequel il subsume le drame de Hugo : "*Les protagonistes entrent souvent en scène ou s'éloignent sans aucune raison plausible, et même souvent en dehors de toute vraisemblance. (...) Il est permis de s'étonner d'un système dramatique qui élève l'impréparation à la hauteur d'un principe, et qui, à chaque instant, met le spectateur en présence d'un fait brutal que rien ne lui laissait prévoir. (...) Ainsi procède le mélodrame.*"

C'est en tout cas un point sur lequel ironise volontiers Fanfan, étonné de la providentielle vacuité de l'armoire dans laquelle se dissimule le roi, au début de la pièce, ou de la facilité avec laquelle Dona Sol s'esquive nuitamment, au début de l'acte II :

En la voyant, je m'suis dit :

Pour sortir ainsi la nuit,

Au portier zil faut croire

³¹ rencontre des rivaux, sous le balcon de Dona Sol, in *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, acte second, p. 16

³² *Harnali*, quatrième tableau, scène 5, p.48 (scène de la clémence)

³³ d'après *Le Corsaire* n°2594 du 13 mars. Voici l'évocation complète de ce coup d'envoi de la représentation : *avant le lever de la toile, on entend le son d'un mauvais cor de chasse et de son écho obligé, absolument comme chez nos marchands de vin. Là-dessus, l'orchestre exécute les Folies d'Espagne et puis l'air de la Dame Blanche : "Je n'y puis rien comprendre", et le public a répondu par une salve d'applaudissements à cette épigramme à coups d'archet.*

³⁴ *Le Sylphe, journal des salons*, du jeudi 25 mars 1830; compte rendu de la première représentation de *Harnali, ou La Contrainte par cor*.

³⁵ Sur ce point, voir Gustave Lanson, op. cit., pp. 276-277, à propos des invraisemblances de l'opéra ou p. 283, l'analyse de la parodie *Agnès de Chaillot*, dans laquelle la pseudo-héroïne souffre de coliques, au lieu de mourir empoisonnée : on trouve exactement la même transposition relativement à Dona Sol, dans *Harnali*, et aux Variétés

³⁶ auteur d'un ouvrage publié cent ans après, *En préface à Hernani*, Paris, librairie universitaire J. Gamber, 1930, 200 p. Voir le chap.9 : "le mélodrame", en particulier pp.154-155.

*Qu'elle aura donné pour boire.*³⁷

Plus sarcastique encore est l'infirmier de l'hospice de la Pitié, qui rejette en bloc les composantes de l'acte III (dévoilement subit de son identité par Hernani, bonhomie de don Ruy qui le laisse en tête à tête avec sa fiancée), sauf une :

HERNANI, *examinant le coffret. Sans doute tout est vrai, tout est bon, tout est beau.*

*Ici l'in vraisemblance cesse, et nul chef de voleurs, dans l'exercice de ses fonctions, ne pourrait parler plus naturellement.*³⁸

L'in vraisemblance est le principal aliment de la verve parodique. "Pourquoi?" est la question lancinante que pose N,i,Ni :

QUASIFOL *Mais, dis-moi, cher amant, pourquoi cet incendie?*

N,I,Ni *Pour réchauffer la scène, et qu'elle soit finie.*³⁹

Harnali souligne à l'envi le caractère immotivé des actions :

HARNALI, *étendu. Moi je suis mort depuis près d'un quart d'heure.*

(Changeant de ton, et toujours les yeux fermés.)

Dis-moi donc, Quasifol, c'est bien particulier,

Tu croquas la première, et je meurs le premier...

(Avec emphase.)

*C'est un plaisant contraste à ravir la pensée!*⁴⁰

Autre angle d'attaque : la pauvreté du sujet, qui conduirait à réitérer de pauvres stratagèmes. *Dieu! le Roi!*, s'exclame don Gomez aux Variétés⁴¹, *cache-toi, jouons encore à cache-cache, c'est un joli jeu,* Au Vaudeville, le héros, ulcéré d'être tenu pour celui qui *cire [les] bottes du roi*⁴², souligne que la résolution de leur conflit est artificiellement différé :

HARNALI : *Dans la passe où je suis, il serait mieux peut-être*

D'attendre mon rival, de me faire connaître...

Oui, mais nos démêlés (sic) s'éclairciraient trop tôt;

Allonger la courroie est peut-être un défaut;

Mais il nous faut aller jusqu'à la catastrophe,

*Et pour arriver là nous avons peu d'étoffe (...)*⁴³

Dans le même esprit, pamphlétaires et parodistes incriminent la construction du drame hugolien, dont le dernier acte est jugé superfétatoire⁴⁴. L'infirmier de l'hospice de la Pitié met en exergue à son commentaire de l'acte V cette constatation:

*J'étais arrivé à la page 123, et je croyais bien avoir fini; je n'en étais pas trop fâché. Voilà que je tourne machinalement le feuillet, et que je lis : Acte cinquième. Je présume que ce cinquième acte est en l'honneur de Charles-Quint, ou Cinquième (...)*⁴⁵

Quant à *Fanfan le troubadour*, qui sans son voisin aurait prématurément quitté sa place, il suppose que

L'auteur s'est dit, dans sa sagesse :

Tout doit s'compenser ici-bas;

Gnia deux dénoûmens (sic) dans ma pièce;

*C'est pour celles qui n'en ont pas.(bis)*⁴⁶

³⁷ *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, p.7 & 13-14

³⁸ *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié*, p.25

³⁹ *N,i,Ni*, acte second, scène 5, p.17

⁴⁰ *ibid.*, cinquième tableau, scène 5, p.59

⁴¹ lorsque le tambour annonce l'arrivée du roi, dans ses fonctions de *gendarme*, troisième tableau, scène quatrième.

⁴² ersatz parodique de *quelqu'un de [sa] suite*.

⁴³ *Harnali*, premier tableau, scène 7, p.14

⁴⁴ Le reproche est rebattu. cf par exemple G. Lote, "Le Constitutionnel lui reproche d'être mal faite, de s'arrêter à la fin du quatrième acte, et de se prolonger par un cinquième acte qu'on n'attendait plus." op. cit., chapitre 5 : "la critique classique et les parodies", p.72 sq

⁴⁵ *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, p.40

⁴⁶ *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, dernier couplet de l'acte IV, p.31

Du coup, dans plusieurs parodies, un faux signal de départ est donné, à l'issue de la grande réconciliation de l'acte IV. Dans *Oh! qu'nni ou le Mirliton fatal*, après les embrassades du contrebandier amnistié et du commis à cheval magnanime, à la mise en garde suivante :

*Alors, prévenez donc! par une erreur funeste,
Le public s'en irait sans demander son reste.,*

le père Sournois rétorque doctement :

*Mais c'est là le plus beau, c'est là l'indéfini,
Lorsque tout est fini, que rien ne soit fini.⁴⁷*

A la Porte-Saint-Martin, le même grief touchant à la structure de la pièce trouve sa traduction scénique dans l'entrée en scène d'un régisseur, vêtu de noir, lequel, après les trois saluts d'usage, s'adresse au public médusé :

MESSIEURS,

L'Administration a l'honneur de prier le Public de vouloir bien rester à sa place. On pourrait croire que la pièce est finie; mais avec un instant de préparation, on aura l'honneur de vous donner le second et le seul dénouement de l'ouvrage.⁴⁸

Cette annonce réjouissante ne peut-elle être tenue pour l'une de ces *idées de théâtre* —dont Lanson déplore la parcimonie—constituant *de la critique en action*?⁴⁹

Mais c'est surtout le langage, perçu comme un prétentieux galimatias⁵⁰, qui est la pierre d'achoppement pour les classiques et, plus largement, pour le public du Théâtre-Français. *Fanfan le troubadour* traduit la déconvenue des spectateurs accoutumés au ronronnement de l'alexandrin :

*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.⁵¹

D'ailleurs les distorsions que Hugo fait subir au vers classique le rendraient méconnaissable au point de l'assimiler à de la prose. Aussi *Le Corsaire* recommande-t-il :

“Surtout n'ayons plus que deux langages scéniques : de la prose ou des vers; l'accouplement de ces deux idiômes (sic) ne peut engendrer que des mulets en littérature.⁵²”

De son côté, le journal *La Pandore* colporte—s'il ne la forge de toutes pièces⁵³—l'anecdote de ce “*bon bourgeois de province*”, désireux de lire le texte d'*Hernani*, après avoir assisté la veille à une représentation, et fort étonné que la pièce imprimée “*soit tout entière en vers alexandrins* car, dit-il, *l'Hernani des Français est moitié en prose et moitié en vers*.” “*Je ne veux point de votre traduction, aurait-il conclu, c'est l'original qu'il me faut*”.

Il arrive que les personnages prennent en charge la condamnation du langage : dans *Oh! qu'nni*, l'héroïne Belle-Sole⁵⁴, lasse d'entendre rimer son *brigand*, lui intime l'ordre de se taire :

*BELLE-SOLE : Assez! assez!...c'est bien.
Voilà des chiens de vers auxquels on n'entend rien.⁵⁵*

⁴⁷ *Oh! qu'nni*, quatrième tableau, scène XIX, pp.21-22

⁴⁸ *N,i,Ni*, quatrième acte, scène V, p.33

⁴⁹ On trouve cette expression dans *Le Courrier des théâtres* du mercredi 17 mars 1830, compte rendu de *Oh! qu'anni* (sic) : *Toujours des commis de barrière, des contrebandiers, des aubergistes à la place des personnages de l'œuvre attaquée; des lazzis, des calembours (sic), des sottises, des hardiesses et de la scurrilité, voilà ce que nos auteurs appellent de la critique en action.*

⁵⁰ Au terme de *galimathias* (sic), souvent employé pour dénigrer la rénovation de l'alexandrin par Hugo, *La Pandore* préfère celui de *hugomathias*. Dans le compte rendu de *Hocnni* (sic) du mercredi 17 mars 1830, le journaliste estime que cette parodie est *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.*

⁵¹ *Fanfan le troubadour à la représentation de Hernani*, acte quatrième, p.27

⁵² in *Le Corsaire* n°2680 du 10 juin, p.4.

⁵³ malgré la mention “*Historique*”. cf *La Pandore* du 30 mars, rubrique BOÎTE, p.4

⁵⁴ patronyme très bien porté, semble-t-il, par Madame Leménil. cf *Le Corsaire* n°2598 du 17 mars.

⁵⁵ *Oh! qu'nni*, premier tableau, scène 5, p.9

Dans *N,i,Ni*, le roi, converti en *marchand de blanc d'Espagne*, est dénommé *don Pathos*; le titre de chef des Dévorants lui sera décerné par le *grand vitrier de Bohême*, qui vient pour tous les vers brisés.⁵⁶ La versification n'est pas seule visée, le français parlé⁵⁷ est aussi fantaisiste que l'*ortographe* (sic) de M. Marle : dans *Les Brioches à la mode, un enfant habillé comme Hernani*, à peine sorti d'un gros œuf, s'exprime par énigmes et affirme : *Je suis une charade*.

HERNANI : *Mon premier est ce que chaque jour on respire,
Mon second est ce que la beauté doit te dire,
Et mon tout est ce que tout camarade admire.*

SCOTT : *C'est tarte à la crème*⁵⁸ (sic) ou macaroni.

HERNANI : *Eh non! imbécille! c'est Hernani. Qu'est-ce que tu respirez? de l'air. Qu'est-ce que te répond une femme à qui tu demandes un baiser? nani.*⁵⁹

Non contents de recenser les points faibles d'*Hernani*, les parodistes mettent en œuvre une série de procédés visant à ridiculiser les personnages, à amalgamer le drame au mélodrame, et à gauchir l'entreprise d'émancipation des formes littéraires dont Hugo est le fer de lance.

Tout d'abord, conformément aux lois du genre, la transposition de l'intrigue passe par l'abaissement de la condition sociale. C'est avec un certain agacement que le journaliste du *Sylphe* le note :

*“Avons-nous un chef-d'œuvre? aussitôt les parodistes s'en emparent; ils se contentent de rabaisser la condition des personnages; d'un roi ils font un gros fermier ou un riche négociant; ils transforment les princesses en grisettes ou en femmes de chambre (...)”*⁶⁰

On voit que la profanation des genres nobles implique le choix systématique d'autres acteurs sociaux, à l'exclusion des aristocrates—non l'immixtion mortifère de personnages populaires dans les sphères les plus élevées que l'on observe dans le théâtre de Hugo, dont l'esthétique repose sur la partition en deux espaces antagonistes.⁶¹ Cela étant, dans les parodies d'*Hernani*, le milieu où évolue l'action est une micro-société qui reproduit une hiérarchie, et fait s'affronter les “richards”⁶² et les démunis, les détenteurs de l'autorité et ceux qui la subissent. L'empereur, dans *N,i,Ni*, se mue en chef des Dévorants⁶³, juché au sommet d'un *grand échafaudage*, tandis que “*Le peuple des gavots, en bas, crie et s'émeut...*”⁶⁴ M. de Lauzanne, l'auteur d'*Harnali*, préfère le milieu du théâtre, où entrent en conflit contrôleurs et marchands de billets de contrebande; Charlot, le chef d'un contrôle, promu régisseur, porte plus haut son ambition (jusqu'au poste de directeur) et espère se retrouver un jour

*En haut de la spirale... (ou du tire-bouchon,
Car la forme est la même), et de ce point de mire,*

⁵⁶ *N,i,Ni*, acte IV, scène 4, p.31. Comme, dans *Hernani*, don Carlos devient Charles -Quint, ici Don Pathos est salué par le vitrier en tant qu'*Arlequin*. Ce baptême est par ailleurs conforme à la tradition, qui veut que le compagnon consacré par ses pairs change de nom.

⁵⁷ cf le commentaire des vers 351-52 d' *Hernani* : *Votre altesse / Sait-elle le latin? / Mal. / Tant pis.* par l'infirmier de l'hospice : *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'espagnol.* acte I, scène 3, p.14

⁵⁸ La référence à Molière (*L'école des femmes*, acte I, scène 1, vv.95-99) ne fait aucun doute; il s'agit là d'une constante des parodies, que j'analyserai ultérieurement.

⁵⁹ in *Les Brioches à la mode, ou Le Pâtissier anglais*, deuxième tableau, scène II, p.35. M. Marle est un grammairien français de la Restauration, qui préconisa une réforme orthographique selon laquelle les mots seraient désormais écrits comme on les prononce. Egalement, dans *Harnali* (premier tableau, scène 6, p.12), Charlot décrète :

(...) *Il suffit que je parle*

Le français, aussi bien que l'écrit monsieur Marle.

⁶⁰ *Le Sylphe, journal des salons*, du jeudi 25 mars 1830; compte rendu de *Harnali ou La Contrainte par cor*.

⁶¹ Dans *Le Roi et le bouffon*, Paris, José Corti, 1974, 686 p., A. Ubersfeld analyse magistralement la structuration du théâtre de Hugo en deux espaces inséparables, mais entre lesquels les migrations de personnages ne sont pas sans danger; pour la structure de *Hernani*, cf pp.420-21

⁶² Ce terme se trouve dans *N,i,Ni*, p.9, où il est appliqué à don Pathos par Dégommé. Plus loin, don Pathos est défini comme *un marchand patenté, un homme bien mis, un bon bourgeois*, p.15

⁶³ c'est-à-dire compagnons du devoir, aussi surnommés “loups”, en raison d'un rite consistant à hurler.

⁶⁴ *N,i,Ni*, acte quatre, scène 2, monologue de don Pathos qui attend le résultat de son élection par tous les corps de métiers rassemblés. Dans cette pièce, l'accès à la dignité suprême s'inscrit dans le cadre du compagnonnage, institution qui a sa hiérarchie, ses rites propres, ses insignes de pouvoir.

Voir les nombreux sujets de [son] puissant empire.⁶⁵

Oh! qu'neni opte pour un règlement de comptes entre le héros contrebandier et Blaguinos, commis de la barrière; après avoir maté la révolte, assisté de ses petits rats de cave, ce dernier se montre clément :

(...) tu épouseras ta maîtresse que j'ai depuis hier au soir, mais que je te rendrai ce matin. Tu auras une bonne place, tu cesseras de faire la contrebande, et tu rentreras dans la société dont tu es appelé à faire l'un des plus beaux ornemens (sic).⁶⁶

La pièce des Variétés est la seule à laisser à don Carlos le statut de Majesté⁶⁷, comme l'atteste ce dialogue, situé peu après la découverte par don Gomez de deux galants chez sa nièce :

DON GOMEZ (...) : qui êtes-vous, jeune homme?

DON CARLOS, laissant tomber son manteau : Roi d'Espagne, pour vous servir.

DON GOMEZ : Eh! bon Dieu, Sire, que venez-vous faire chez votre indigne sujet et chez votre sujette plus indigne encore? (Il montre le poing à Silvia)

DON CARLOS, fièrement : Ayant eu besoin de vous consulter sur la politique, j'ai daigné venir moi-même; et trouvant la porte fermée, j'ai tout naturellement introduit ma Majesté par la fenêtre, et, en vous attendant, je consultais votre intéressante nièce.⁶⁸

Ce faisant, elle déroge à la règle de la transposition parodique, qui prescrit de ravalier les grands personnages à un rang social inférieur avant de les exposer aux quolibets. Est-ce à cause de cette façon trop directe de procéder, mal déguisée par le prétexte d'improvisation théâtrale⁶⁹, que l'échec de cette parodie, pourtant servie par d'excellents comiques de l'époque⁷⁰, fut aussi cuisant? Pour passer la rampe des théâtres secondaires, les héros de drame doivent donc régresser socialement.

Comme l'a fait apparaître l'exemple des *Brioche à la mode*, où Hernani est joué par un acteur âgé de huit à dix ans, les parodies multiplient les accusations d'infantilisme pour réduire la stature du héros castillan : *Tu n'es qu'un mauvais garnement, un méchant gamin*, déclare Blaguinos à Oh! qu'neni⁷¹; et c'est un *petit cor de chasse d'enfant* que tend Harnali à Dégommé Comilva⁷². Quant au *vieillard stupide*, passé au laminoir de la réécriture parodique, il est dépossédé de tout ce qui faisait sa grandeur dans le drame de Hugo—sa *vieille loyauté*, son sens de l'honneur et de l'hospitalité⁷³, son caractère tragique de *spectre* messenger de la mort— et constamment abreuvé d'injures : *Vieux cornichon!* (...) *quadruple jobard!* hurle Harnali, à peine surgi de sa cachette⁷⁴; *Ganache! vieille bête!* s'époumonne Ni,i,Ni⁷⁵, dans la même circonstance. L'héroïne n'échappe pas plus à la raillerie : l'infirmier de l'hospice se montre sans pitié, lorsqu'il commente ses répliques :

DONA SOL : *Je me brise aisément...Je tombe à vos genoux.*

⁶⁵ *Harnali*, quatrième tableau, scène 1 : plongeant ses regards vers le bas, Charlot voit au premier rang les acteurs (ou plutôt les actrices), et au fin fond les auteurs!

⁶⁶ *Oh! qu'neni*, quatrième tableau, scène XIX, p.21. L'expression "rats de cave" désigne, familièrement et par injure, les employés des contributions indirectes.

⁶⁷ Il en va autrement dans *Tristine*, dont l'héroïne est reine...des blanchisseuses!

⁶⁸ *Hernani* de Maneuveriez, acte premier, scène 7

⁶⁹ Dans le prologue, l'auteur imagine (un peu comme dans *Hamlet*) que des comédiens sont mandés dans un château, pour donner une représentation d'*Hernani*. Mais la troupe, dépouillée en route du manuscrit, des rôles et des costumes, est contrainte d'improviser à partir de vagues souvenirs. Cette circonstance autorise de grossières distorsions par rapport au texte joué aux Français!

⁷⁰ cf le compte rendu du *Corsaire* n°2605, du 24 mars 1830, intitulé "Première et probablement dernière représentation d'*Hernani*": *La bizarrerie des costumes et le talent d'Odry, de Vernet et de Lhéric n'ont pu lutter contre l'absurde contexture et les ineptes détails de cette parodie. (...) L'excellent Odry a osé braver l'opposition pour proclamer le nom de l'auteur de ce petit chef-d'œuvre, mais des sifflets bien nourris lui ont fermé la bouche.*

⁷¹ *Oh! qu'neni*, quatrième tableau, scène XIX, (arrestation des camarades révoltés)p.20

⁷² *Harnali*, troisième tableau, scène 8, p.37

⁷³ Ce généreux sens de l'hospitalité qui concourt à la noblesse d'âme du vieillard est ridiculisé par les sonorités, dans *Oh! qu'neni* : DÉGOMMÉ *A dater d'à présent ici tu es mon hôte. / OH! QU'NENNI Dieux! que dites-vous là!...vraiment, je suis votre hôte?...* / DÉGOMMÉ *Chez moi tu dîneras tantôt à table d'hôte; / Et je ne veux jamais que de chez moi l'on t'ôte. / OH! QU'NENNI On ne m'en ôte pas, puisque je suis votre hôte.* (troisième tableau, scène 12, p. 14)

⁷⁴ *Harnali*, troisième tableau, scène 8, p.36

⁷⁵ *N,i,Ni*, acte troisième, scène 7, p.25

*Si vous êtes sujette à vous briser, tâchez de ne pas tomber si souvent aux genoux de tout le monde.*⁷⁶

Aux Variétés, elle est particulièrement malmenée, sacrant comme un troupier, et professant un goût pervers pour les échafauds et les cadavres :

SILVIA (...) *je voudrais te suivre jusque sur l'échafaud; vrai, tu ne sais pas combien de fois j'ai désiré te voir pendu...*(...)

HERNANI *Allons, mon infante, parle-moi d'amour, dis-moi quelque douceur.*

SILVIA, *flairant vivement* (...) *Dieu! que ça sent bon!*

HERNANI *Qu'est-ce que ça sent?*

SILVIA *Je sens... je sens... une odeur de tombe, un parfum de cadavres... oh! quel ravissement!*⁷⁷

Il est vrai que le terme d'«échafaud» est omniprésent, dans *Hernani*⁷⁸, où il prend sens en fonction de l'histoire personnelle et familiale du proscrit; mais asséné de manière répétitive et en dehors de toute motivation :

SILVIA, *bas à Hernani* *Je t'attends ce soir à minuit sous le balcon, nous causerons lune, cadavres et échafaud.*, il devient un procédé mécanique⁷⁹, qui traduit l'idée fixe du personnage féminin.

Les parodistes procèdent de surcroît à une typisation des personnages, dont les propos sont stylisés : ainsi don Ruy devient-il le parangon du barbon jaloux, et un traître à qui sont prêtés un double langage et une attitude dissimulatrice, tout à fait caractéristiques de ce personnage du mélodrame :

DÉGOMMÉ : (...) *Mes enfans* (sic), *soyez heureux si vous pouvez, c'est tout ce que je désire* (A part) *Jusqu'à ce que je vous enfonce dans le troisième dessous.*(...)

et, à la fin de la scène :

Allons, jeunes époux, amusez-vous, trémoussez-vous; je ne vous dis pas adieu. (A part) *Oh! qu'nenni, tu me reverras.*⁸⁰

De fait, la parenté du drame hugolien avec le mélodrame est outrancièrement soulignée par les parodistes. Comme le suggère J.P. Davoine,

« *il s'agit de donner une vision déformée de l'œuvre : les drames "modernes" ne seraient que la reprise des vieux mélodrames rénovés à l'aide de quelques artifices rhétoriques sans cesse repris.*⁸¹ »

La substance mélodramatique d'*Hernani* a souvent été constatée : les cachettes (armoire, portrait), les mouvements de foule, les scènes nocturnes dans des caveaux voûtés, le déguisement, la mémoire du père, la clémence du puissant qui dénoue heureusement l'intrigue politique, sont autant de thèmes qui émaillent le répertoire de Caigniez ou de Pixérécourt.⁸² Mais leur résurgence dans l'œuvre de Hugo ne laisse pas d'indisposer pamphlétaires et parodistes, qui

⁷⁶ *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte V, scène 6, p.43

⁷⁷ *Hernani* de Maneuveriez, acte premier, scène 4. C'est par le truchement de semblables propos qu'est mis à mal le goût romantique pour les atmosphères morbides. cf infra p. 32.

⁷⁸ voir par exemple les vers 146, 640, 654, 655, 1731, 1740

⁷⁹ La mécanisation des procédés est étudiée par Geneviève Idt (qui s'inspire elle-même de Tynianov), in *Le Discours et le sujet*, pp. 143-44, Actes des colloques animés à l'université de Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1972-1973, n° 3, ainsi que par C. Abastado, art. cit. p.23

⁸⁰ *Oh! qu'nenni*, cinquième tableau, scène 21. cf aussi *Hernani* des Variétés, cinquième tableau, scène 3 : *Dis donc, tu dissimules, toi* (...)?, demande un pierrot à don Gomez travesti en ours. Pour le personnage du traître, je renvoie aux analyses de Julia Przybos : *L'entreprise mélodramatique*, passim, Paris, José Corti, 1987, 194 p. cf notamment p.131 : *Grâce à cette devise ["Dissimulons!"] méticuleusement appliquée, grâce aussi au parfait contrôle qu'il exerce sur le langage, le traître trompe sans difficulté la vigilance des bonnes gens, et c'est bien à cette dissimulation et à cette maîtrise qu'il doit une grande partie de son succès.*

⁸¹ J.P. Davoine cite au nombre de ces artifices les *oppositions rythmées* et certaines expressions récurrentes, telles que *un cœur d'homme, un cœur de femme*...et prend acte de l'effort de Hugo *pour se libérer de cette rhétorique à la mode*. Le travail du parodiste consisterait au contraire à marteler ces éléments stylistiques jusqu'à en faire de véritables tics d'écriture. art. cit. pp.89-90 Les antithèses perçues comme un trait d'écriture typiquement romantique surabondent dans *Tristine*, par exemple acte premier, scène 7 : *Crois-tu qu'à volonté, sans l'appeler madame, / Un homme pourra prendre et lâcher une femme* ou acte troisième, scène 1 : *Italie! ô beaux lieux! sol classique des gammes...* / *Tes hommes sont chanteurs, avec des voix de femmes* et scène 2 : *Ah! sous son gilet d'homme, elle a son cœur de femme*...

⁸² Sur ce point, voir G. Lote, op. cit., pp.150-168. D'après le critique, le mélodrame regorge de *hauts dignitaires de l'Etat qui se transforment subitement en révoltés*, à l'instar de don Ruy, et de *tendres jeunes filles qui s'éprennent d'un amour éperdu pour des hommes exclus de la société*. Quant à la clémence, quoi de plus banal? *Qu'un roi enfin, ou un personnage puissant, marie par générosité le héros d'un mélodrame en lui mettant dans les bras la femme*

relèvent l'incongruité de cet arsenal mélodramatique sur la scène des Français. Dans la pièce des Variétés, on peut relever à diverses reprises une gestuelle et une phraséologie connotant l'esthétique du mélodrame :

SILVIA : *Dieu, qu'entends-je? C'est mon tuteur. (Levant les mains au ciel.) Grand Dieu, quelle imprudence!*⁸³

Cette attitude démonstrative, en général prêtée à Silvia, ne lui est pourtant pas exclusivement réservée, ce qui aboutit à estomper les contours des individus. En effet don Carlos, surpris par le bandit volant au secours de sa dame, a une réaction similaire :

DON CARLOS, *levant les yeux au ciel. Dieu, quelle imprudence!*⁸⁴

Plus loin, c'est au tour de don Gomez, lorsqu'il apprend qu'il a un rival en la personne du roi :

DON GOMEZ : *Il l'aime? (Levant les bras.) Grands dieux, quelle imprudence!*⁸⁵

On peut donc se demander si la parole des personnages n'est pas guettée par la stéréotypie, et si la circulation des signes de l'un à l'autre ne leur fait pas courir le risque de l'indifférenciation.⁸⁶

Ce risque est accru par le manque de crédibilité de caractères ignorant la maturation : face à Blaguinos, puis à Belle-Sole, Oh! qu'neni revendique son inconsistance :

BLAGUINOS *Encore ce paltoquet! Ah! ça, voyons! Allez-vous recommencer la scène de tout à l'heure?...*

OH! QU'NENNI *Pourquoi pas? D'abord avec moi, toujours la même chose pour changer.*⁸⁷(...)

BELLE SOLE, *entrant. Te voilà, mon ange?...qu'est-ce que tu viens me dire?...*

OH! QU'NENNI *Toujours la même chanson : te dire que je t'aime, que je t'adore.*⁸⁸

D'autres lieux communs du discours parodique visent à disqualifier les personnages en favorisant le quiproquo sur leur identité. Les scènes de reconnaissance donnent lieu à d'absurdes dialogues, où la fonction phatique du langage confine au psittacisme :

OH! QU'NENNI *Ciel! la voilà!*

BELLE-SOLE *C'est toi!*

OH! QU'NENNI *C'est moi!*

BELLE SOLE *C'est lui!*

OH! QU'NENNI *C'est nous!*

JOSÉPHINE *C'est eux!*⁸⁹

Ultime procédé mis en œuvre par les parodistes : la constante mésalliance de registres de langue, afin de schématiser et donc de railler l'alliance du grotesque et du sublime, dans le drame romantique. Là encore, la parodie se fait le miroir simplificateur et déformant de l'entreprise théorisée dans la *Préface de Cromwell*. L'intégration de moments comiques (tels que le dialogue avec la duègne, les plaisanteries auxquelles est en butte le vieux duc) dans

qu'il aime, c'est là un spectacle qu'on a vu si souvent sur le Boulevard, qu'il en est devenu banal. (p. 162) Il va de soi, cependant, que les valeurs véhiculées par le drame romantique diffèrent de celles du mélodrame, essentiellement moralisateur, et, progressivement, les supplantent. cf J.M. Thomasseau : *Peu à peu, les couples adultères remplacèrent les amours vertueuses, les proscrits chassèrent les héros respectueux. Aux certitudes rassurantes de la vertu succédèrent les interrogations angoissées de la passion; Tékéli céda la place à Hernani.* in "Le Mélodrame et la Censure sous le Premier Empire et la Restauration", pp.181-82 *Revue des sciences humaines* n°162, avril-juin 1976, n° spécial *Le mélodrame*

⁸³ *Hernani* de Maneuveriez, acte premier, scène 4. Idem à l'acte II, scène 2; à l'acte III, scène 4, etc.

⁸⁴ *ibid.* acte II, scène 3

⁸⁵ *ibid.* acte III, scène 6

⁸⁶ C. Leroy compte ce procédé parmi les *techniques du détournement : Un mouvement de stéréotypie semble gagner les personnages dépossédés de leur autonomie tragique.* in *Le Discours et le sujet*, Actes des colloques animés à l'Université de Paris X-Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1972-1973, n°2, "Si ce n'est toi...ou Macbeth contre Macbeth", p. 117

⁸⁷ *Oh! qu'nenni*, deuxième tableau, scène 8, p.11. Se trouve ainsi singulièrement appauvrie la problématique de l'identité, essentielle dans *Hernani*; il n'est nullement question dans la parodie, genre résolument joyeux, des souffrances résultant d'une fracture du sujet.

⁸⁸ *ibid.*, troisième tableau, scène 13, p.15

⁸⁹ *ibid.*, premier tableau, scène 4, p.5. On trouve dans *N,i,Ni* une scène comparable : PARASOL *Mon rat! /N,I,NI Mon chat! /PARASOL Mon chou! mon loulou!.../N,I,NI Ma poupoule!* (acte I, scène 4, p.6)

une trame d'actions tragiques⁹⁰ trouve sa bouffonne traduction dans la dernière scène d'*Harnali* (mort des amants, suivie de leur résurrection), dans laquelle “tragique” et “héroïque” riment avec “colique”:

HARNALI *Quasifol! que fais-tu? quels projets sont les tiens?*

QUASIFOL *Je veux croquer aussi la boulette tragique.*

HARNALI *Mais tu vas te donner une affreuse colique. (...)*

HARNALI *A mon tour, à présent, la boulette!... O poison!*

Toi qui causes ma mort!... Tiens! mais c'est assez bon

A manger. Dis donc, ô ma maîtresse héroïque!

*Cela commence-t-il? Sens-tu quelque colique?*⁹¹

La pièce des Variétés atteste de même la prédilection de son auteur pour le mélange des registres. La scène finale y est aussi placée sous les auspices de la dysenterie : les héros s'entretiennent de leurs entrailles, les didascalies prescrivent des contorsions—ce qui n'exclut pas un rappel, bien dérisoire en pareil cas, des convenances chères aux classiques :

HERNANI *Tiens, ce serait indécent de mourir ici; allons mourir ailleurs...*

ni l'étonnante irruption d'un alexandrin fourvoyé dans toute cette prose :

HERNANI, *prenant la fiole. Allons, du courage; une, deux, trois; avalé! (Il crache)*

*Dieux, je ne croyais pas que ce fût si amer!*⁹²

L'amalgame des registres se combine avec l'insertion de vers littéralement cités⁹³ dans une prose triviale qui les dépoétise et les rend dissonants, ou avec des variations sur des vers de Hugo, dont est outrageusement accentué le caractère répétitif. De ce point de vue, le monologue de don Carlos, avec ses pauses méditatives, le rythme dansant que lui impriment ses doutes, ses élans, est une mine pour les parodistes. Les vers 1512-13 :

Quelque chose me dit : Tu l'auras!—Je l'aurai.—

Si je l'avais!... (...)

sont ainsi reformulés :

CHARLOT *Tu l'auras!...je l'aurai?...Non, je ne l'aurai pas.*

Tu l'auras, je te dis...Laissez-moi donc tranquille;

Non! je ne l'aurai pas; mais pourtant, c'est facile...

Si je l'avais!... Croit-on que je l'aie?...Il faut voir.

RICARDO *Quand donc finira-t-il avec son verbe avoir ?*⁹⁴

Il ressort à l'évidence de tout ceci que le style de Hugo a surpris et choqué les spectateurs de l'époque, comme le font du reste apparaître tous les récits de la fameuse bataille. Mais il faut bien voir que les attaques dont il est l'objet ont une autre origine, à savoir un malentendu sur la notion de grotesque, telle que la conçoit Hugo. Ce que manifestent en effet les parodies d'*Hernani*, lorsqu'elles s'en prennent aux personnages ou au langage, c'est l'incompréhension du grotesque, entendu comme la libération par le rire d'une souffrance tragique, comme une posture existentielle de l'homme qui découvre sa dualité. Les parodistes ne privilégient qu'un seul des deux aspects des êtres et des choses, là où Hugo, dans son effort pour appréhender la totalité, maintient la tension. Imbus de respect pour les catégories esthétiques existantes, ils suppriment l'oscillation entre les deux pôles du beau et du laid, du rire et de la mort. Non par étroitesse d'esprit, car la liberté de leurs propos attesterait, s'il est besoin, qu'ils ne sont pas si racornis, mais par refus de penser la fusion, et surtout de l'ériger en principe de création. C'est pourquoi ils n'admettent pas qu'un noble et généreux vieillard puisse être dans le même temps stupide et cruel, ni que le galant roi caché dans l'armoire à l'acte I soit aussi celui qui médite sur l'évanescence des grandeurs humaines, au regard de la mort, dans le tombeau de Charlemagne.

Ainsi le grotesque hugolien est-il dénaturé, dégradé en burlesque dans les parodies. On peut ici reprendre l'intéressante distinction que fait Myriam Roman⁹⁵ entre ces deux notions, à propos des romans de Hugo. Après avoir

⁹⁰ Je m'inspire ici de la préface d'Yves Gohin à l'édition d'*Hernani*, pp.21-24, Paris, Gallimard, 1995, coll. Folio, 243 p.

⁹¹ *Harnali*, cinquième tableau, scène 5, p.58

⁹² *Hernani* de Manueveriez, acte V, scène 7

⁹³ Voir par exemple *Harnali*, quatrième tableau, scène 1. Charlot s'y approprie notamment les vers 1453-54 de *Hernani*.

⁹⁴ *Harnali*, quatrième tableau, scène 1, p. 43

⁹⁵ dans son article intitulé “Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens”, pp. 417-29, in *Poétiques du burlesque*, Actes du colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'université Blaise Pascal, 1996, Paris, Honoré Champion, 1998

noté les implications ontologiques du grotesque, elle fait observer que les personnages burlesques sont d'incorrigibles bavards, à la différence des grotesques, peu loquaces. Or, les héros de parodies sont prolixes, ils l'avouent sans difficulté :

N,I,NI, *la* [Parasol] *ramenant sur le devant du théâtre*

Il faut que je te dise encore une tirade...

*Me voici, me voilà... Serre-moi dans tes bras,
Je parle et parlerai plus que tu ne voudras.*⁹⁶

De la sorte, sont discrédités et tenus pour insignifiant caquetage les considérations politiques, ainsi que les transports lyriques—soit deux éléments concourant au sublime, chez Hugo.

Je pourrais parler comme ça pendant deux heures encore... constate don Pathos, en tirant sa montre, à l'issue du grand monologue de l'acte IV, *mais il ne me répondrait pas... ça deviendrait fatigant... et ça n'en serait pas plus clair...*⁹⁷ *Qu'une femme astronome, est un être embêtant!* s'exclame Harnali, *frappant du pied et s'éloignant brusquement de Quasifol*, que les étoiles et la lune rendent élégiaque⁹⁸.

Dans la même étude, M. Roman définit le personnage burlesque comme un être *sans ambiguïté*, par opposition au grotesque, être déchiré, oxymorique :

*"Au contraste simple qui définit le burlesque (noble mais bas), le grotesque ajoute une relation causale (noble parce que bas)."*⁹⁹

La vulgarité systématique des héros de parodie (l'héroïne éventée et quasi-folle, la ganache de tuteur, quadruplement jobard) les cantonne dans le domaine du burlesque.

Il serait pourtant imprudent de conclure que leur incompréhension du grotesque hugolien range les parodistes parmi les partisans inconditionnels du classicisme.

En réalité, la parodie est un genre plus retors : d'abord, tout en se réclamant de la tradition, elle sollicite la connivence des spectateurs par de multiples allusions à l'actualité. De surcroît, les traits qu'elle décoche, non seulement à l'auteur d'Hernani, mais en même temps à la camaraderie romantique ne sont nullement incompatibles avec une représentation peu flatteuse de l'arrière-garde classique. Au bout du compte, la parodie dramatique est un jeu de massacre généralisé, qui n'hésite pas à pratiquer l'autodérision, ni à mettre en péril l'illusion théâtrale.

Tout commence par un paradoxe : la parodie, elle-même imitation d'une œuvre préexistante, et ouvertement héritière d'une tradition littéraire, traque l'imitation chez les romantiques, à qui elles dénie toute capacité de créer du nouveau.

Ainsi, dans *Tristine*, La Calembredaine vient-il devant la reine *improviser des vers* sus d'avance car, dit-il :

Nous et nos camarades,

*Nous sommes, comme on sait, novateurs rétrogrades (...)*¹⁰⁰

Les adversaires de Hugo lui imputent une imitation servile du passé¹⁰¹. Au moment de la parution d'*Hernani*, dans sa revue des livres nouveaux, le rédacteur de *La Gazette littéraire* qualifie le monologue de don Carlos de *"macédoine bizarre de lieux communs, où des pensées empruntées à la bible, à Shakespeare, à quelques odes de M. Hugo lui-même"*¹⁰², *sont revêtues d'un style incorrect et inharmonieux à plaisir.*¹⁰³

Les parodistes ne sont pas en reste; M. de Lauzanne insinue que la cachette dans l'armoire, au premier acte d'*Hernani*, n'est pas une invention de l'auteur :

CHARLOT *Jamais on n'y songea... oui, c'est un nouveau tour.*

Mme JOSEPH *Renouvelé des Grecs, et de Monsieur Vautour.*¹⁰⁴

⁹⁶ *N,i,Ni*, acte second, scène 5

⁹⁷ *ibid.*, acte IV, scène 2, p. 29. Ce monologue est dédié à Carmagnole, un compagnon défunt.

⁹⁸ *Harnali*, cinquième tableau, scène 2, p. 52

⁹⁹ art. cit. p. 429

¹⁰⁰ *Tristine*, acte deuxième, scène 3, p. 13

¹⁰¹ alors que, précisément, dans la *Préface de Cromwell*, Hugo s'y refuse. cf par exemple : (...) *Et puis, imiter? Le reflet vaut-il la lumière? le satellite qui se traîne sans cesse dans le même cercle vaut-il l'astre central et générateur? Avec toute sa poésie, Virgile n'est que la lune d'Homère.* op. cit. p. 22

¹⁰² Hugo, autophage, se plagierait donc lui-même! Les journalistes ne reculent devant aucune absurdité...

¹⁰³ *La Gazette littéraire* du 25 mars 1830. Pour enfoncer le clou, l'article poursuit : *Je ne sais pas si l'on peut faire honneur à l'auteur seul de sa déchirante catastrophe, elle rappelle Roméo et Juliette (...)*

¹⁰⁴ *Harnali*, premier tableau, scène 2, p. 5. *Monsieur Vautour* est le titre d'un vaudeville de Désaugiers et Gentil.

Dans *N,i,Ni*, don Pathos s'apprête à proférer *Un petit monologue*, à l'instar de Shakespeare¹⁰⁵, auquel la scène finale se réfère à nouveau :

N,I,NI *Mourons comme Juliette et comme Roméo. (Il boit.)*

Ah! dieux que c'est mauvais!

DÉGOMMÉ *C'est moitié rhum et eau...*¹⁰⁶

En revanche, les parodistes prêtent à Hugo une aversion pour Racine, qui passe pour le contre-modèle des romantiques, depuis le manifeste de Stendhal, *Racine et Shakespeare*¹⁰⁷. C'est ce que met en évidence ce bref échange, dans la pièce des Variétés :

DON CARLOS *Le monstre, il m'assassine!*

HERNANI *Je t'assassine, en quoi?*

DON CARLOS *Par des vers de Racine.*¹⁰⁸

L'exécration de Racine par les *camarades* les conduit, dans *Les Brioches à la mode*, à danser la ronde du sabbat autour de son buste, en chantant :

CHŒUR (...) *Que tout soit renversé!*

Que tout soit remplacé!

A bas le temps passé!

*Racine est enfoncé!*¹⁰⁹

Par conséquent Hugo ne parviendrait pas à se défaire de l'emprise du passé, soit qu'il imite Shakespeare, soit qu'il veuille prendre le contre-pied de Racine.

Or, les parodistes sont eux-mêmes redevables à une tradition comique. Le souvenir de Beaumarchais est explicite dans la pièce des Variétés, lorsque don Gomez fait son entrée en scène en se félicitant de ses précautions, pourtant inutiles :

*Je tiens ma future femme sous la clef, et je fais bien, car, comme le dit Bartholo, on n'est sûr d'elles que lorsque c'est sous le verrou qu'on les tient.*¹¹⁰

Mais le dramaturge dont l'influence se fait le plus souvent sentir dans le corpus des parodies est sans conteste Molière. La scène entre les *camarades* (Hernani, Othello, Christine), dans *La Revue de Paris* est calquée sur le passage des *Femmes savantes*¹¹¹ où Vadius et Trissotin font assaut de pédantisme et de flagornerie. Les vers de Molière sont tantôt textuellement cités, tantôt adaptés au contexte, afin d'éreinter les romantiques, comme l'illustrent ces répliques :

HERNANI, à Othello. *Vos vers ont des beautés que n'ont pas tous les autres.*

OTHELLO, à Hernani. *Les fantômes, les djin's [sic] brillent dans tous les vôtres.*

CHRISTINE, à Othello. *Vous avez le tour libre et l'heureux choix des mots.*

HERNANI à Christine. *On voit partout chez vous l'ithos et le pathos. (...)*¹¹²

Les effusions jalouses de Dégommé Comilva, dans *Harnali*, sont fort proches de celles d'Arnolphe, dans *L'Ecole des femmes*. Le jour de ses noces, ne lance-t-il pas à Quasifol cette objurgation amoureuse :

Enfin, mets ma tendresse aux plus rudes épreuves,

Je ne pourrai jamais t'en donner trop de preuves.

¹⁰⁵ *N,i,Ni*, acte quatre, scène 2, p. 28. La scène se passe à l'entrée d'un cimetière!

¹⁰⁶ *ibid.*, acte V, scène 3, p. 39

¹⁰⁷ cf en particulier la réponse du romantique au classique, p. 104, qui met en parallèle le *Guillaume Tell* de Schiller, et la pièce de Racine intitulée *Iphigénie en Aulide*. Paris, Garnier-Flammarion, 1970 [1ère éd. de la *Réponse au manifeste contre le romantisme* : 1825], 250 p. Dans *La Revue de Paris*, Hernani se déclare convaincu de la caducité de Racine : *Il n'y a que lui [Othello] pour ces idées-là, il est tout invention; son dernier drame de Shakspeare [sic] est une création miraculeuse. Racine...Monsieur Racine, n'aurait jamais imaginé ces choses là...* scène 12, p. 23

¹⁰⁸ *Hernani* de Maneuveriez, acte second, scène 3

¹⁰⁹ *Les Brioches à la mode*, deuxième tableau, scène 4 et dernière, p. 39. Théobald est un fervent *enthousiaste du romantisme*; son patronyme l'y prédispose, du reste (Théobald étant le nom d'un littérateur anglais qui édita Shakespeare).

¹¹⁰ *Hernani*, de Maneuveriez, acte I, scène curieusement numérotée 7 (à la suite de la scène 4!) Depuis *Le Barbier de Séville*, Bartholo est devenu le type même du tuteur jaloux, et berné. Egalement, dans *Harnali*, Charlot tramant l'enlèvement de la pupille sous son balcon, décrète : *Mes amis! c'est un tour digne de Figaro.* (deuxième tableau, scène 1)

¹¹¹ *Les femmes savantes*, acte III, scène 3, vers 967-982

¹¹² *La Revue de Paris*, scène 12, pp. 22-23

qui ressemble étrangement aux efforts d'Arnolphe pour reconquérir son tendron d'Agnès en voie d'émancipation?¹¹³ Enfin, aux Variétés, plusieurs éléments peuvent faire penser à Molière : l'affabulation du prologue, selon laquelle des comédiens ignorant leur rôle vont être contraints d'improviser en toute hâte, comme dans *L'imromptu de Versailles*, et, dans la kyrielle de noms que vocifère le pseudo-pèlerin, au moment où il se démasque :

*O rage! Ohé! Ohé! la maison? Quelqu'un? Vous autres? Picard, Champagne, Frontin, Pasquin, garçons?*¹¹⁴

des points communs avec les récriminations de Mascarille, dans *Les Précieuses ridicules* :

*Holà! Champagne, Picard, Bourguignon, Cascaret, Basque, La Verdure, Lorrain, Provençal, La Violette! Au diable soient tous les laquais!*¹¹⁵

Quant à Frontin et Pasquin¹¹⁶, deux valets-types, ils ancrent le texte dans la tradition de la comédie italienne, à laquelle renvoie également l'héroïne, rebaptisée Silvia, comme une piquante amoureuse de la troupe, interprète favorite de Marivaux¹¹⁷. Au dernier acte, des personnages caractéristiques de la commedia dell'arte, à savoir Pierrot¹¹⁸ et Arlequin, évoluent parmi les masques. Enfin, la figure de don Gomez—alias Dégommé—ne serait-elle pas issue de Pantalón, l'ancêtre des ganaches? Dans *N,i,Ni*, interviennent deux bouffons venus de la scène italienne. Arlequin¹¹⁹ est en effet le nom que portera désormais don Pathos, promu grand maître dévorant; N,i,Ni le lui prédit dès l'acte II :

Mais, rappelle-toi donc Arlequin dans un œuf...

Du petit bout du doigt, pour peu que je te choque,

*Je puis, pauvre poulet, t'écraser dans ta coque!...*¹²⁰

Paillasse¹²¹, son acolyte, joue à peu près le rôle de don Ricardo, le courtisan parvenu, dans *Hernani* :

DON PATHOS (...) Paillasse, mon ami...

PAILLASSE *Moi, votre ami, bourgeois?... Vous m'appellez ainsi?*

Moi, garçon plâtrier! Vraiment, c'est trop honnête!

DON PATHOS *Que veux-tu? j'ai laissé tomber cette épithète,*

Ramasse là (sic)...

PAILLASSE, *qui s'est baissé comme pour ramasser quelque chose.*

C'est fait.

Ce jeu de scène fait partie des lazzis auxquels s'attendent les spectateurs, car la parodie cultive un rire facile, celui de la farce. Ainsi s'inscrit-elle dans une filiation qui fait d'elle l'héritière des spectacles de la Foire, et de la troupe italienne.

Mais si la parodie est à ce titre tournée vers le passé, elle n'en est pas moins à l'affût de l'actualité. Des allusions très pointues à la vie quotidienne en 1830 émaillent les textes, les rendant parfois opaques pour les lecteurs d'aujourd'hui. Les noms propres, dont le référent s'est perdu, les événements ténus, dédaignés par l'histoire, tendent sur l'instant à établir une connivence avec le public; mais s'ils assurent la saveur des parodies, ils les périssent aussi très vite. Ainsi aucun spectateur de l'époque n'ignore-t-il l'engouement généralisé pour M. Martin, le fameux

¹¹³ *L'Ecole des femmes*, acte V, scène 4, vv. 1580-1604. cf par exemple : *Enfin à mon amour rien ne peut s'égalier; / Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate? Le rapprochement avec L'Ecole des femmes a d'ailleurs été fait par Fanfan le troubadour : Not' agnès descend soudain (...)*, acte second, p. 13

¹¹⁴ *Hernani*, troisième tableau, scène 3. Cette apostrophe suscite l'arrivée de plusieurs marmitons.

¹¹⁵ *Les Précieuses ridicules*, scène 11.

¹¹⁶ Frontin est un personnage de valet impudent et spirituel, doué pour l'intrigue. Il sert, entre autres, Damis, dans *Les serments indiscrets*, et Lucidor, dans *L'épreuve*, de Marivaux. Valet de la comédie italienne, menteur, bavard, Pasquin s'entremet volontiers dans les négociations amoureuses.

¹¹⁷ Du point de vue des sonorités, le prénom de **Silvia** n'est pas sans analogie avec dona Sol de **Silva**.

¹¹⁸ un comparse qui apparaît lors du bal masqué, ainsi qu'Arlequin; tous deux sont intrigués par la figure de l'ours. *Hernani* de Maneuveriez, acte V, scène 3.

¹¹⁹ Ce choix se justifie probablement par la paronomase Arlequin / Charles-Quint, mais aussi par la psychologie de ce zanni haut en couleurs : glouton (*dévorant!*), paillard... Il faut aussi rappeler qu'Arlequin est le héros de très nombreuses parodies, jouées aux Italiens, au XVIII^e siècle : *Arlequin Atys*, *Arlequin Bellérophon*, *Arlequin au Parnasse*, *Arlequin Thésée*, etc...

¹²⁰ *N,i,Ni*, scène 4, p. 16. Il s'agit, bien sûr, de ridiculiser les vers 619-622 d'*Hernani*, spécialement celui-ci : *J'écraserais dans l'œuf ton aigle impériale!*

¹²¹ Bateleur du théâtre forain, clown.

dompteur d'animaux féroces, qui a récemment ouvert sa ménagerie à Paris¹²²; or les parodistes, survoltés par les métaphores animales (*lion, tigre*) d'*Hernani*¹²³ ne se font pas faute d'assimiler Dona Sol à la lionne de M. Martin : QUASIFOL, à *Comilva*. (...) *Quand je suis en fureur, je ne suis pas commode,*

Ma main te lardera comme un bœuf à la mode.

Tout est changé chez moi, tout, depuis ce matin...

(*Elle se jette dans les bras d'Harnali.*)

Oui! je suis la lionne, et je n'ai qu'un Martin;

*Voilà!...*¹²⁴

Cette déclaration semble moins limpide aux actuels lecteurs. Lorsque *Hernani* clame, aux Variétés¹²⁵, *d'un ton de crieur public* :

(...) *on a promis trente francs de récompense dans les Petites-affiches*¹²⁶ *à qui ramènerait au domicile indiqué un particulier très connu nommé Hernani, qui s'est échappé de Charenton, qui se dit espagnol mais qui ne l'est pas plus que vous et moi... Je suis ce particulier, liez-moi, attachez-moi, garottez-moi, livrez-moi et vous recevrez la récompense promise.*,

il commet un plaisant anachronisme, en convoquant dans l'Espagne de Charles-Quint des réalités familières, pour les Parisiens de 1830. Concurrément, les pièces transposant l'action à l'époque contemporaine, suggèrent que le contexte historique d'*Hernani* relève d'un folklore romantique. Ainsi les plaisanteries relatives à François premier—candidat à l'empire, dans le drame de Hugo—visent-elles, en fait, à absorber l'arrière-plan politique et historique dans l'insignifiance d'une mode passagère. On en trouve dans le portrait enthousiaste que Belle Sole brosse de son amant, dans *Oh! qu'nenni* :

Il a des moustaches—à la François premier,

Attendu qu'aujourd'hui, grâce au goût romantique,

*Il faut que la jeunesse ait un' couleur antique.*¹²⁷

ainsi que dans *N,i,Ni*, à propos de la rivalité entre les deux postulants, don Pathos et François les Bas-Bleus :

DON PATHOS *Le seul que je redoute est François les Bas-Bleus.*

Mais tous les Dévorans (sic) se trouvent à la diète;

J'ai fait aux plus goulus payer de la piquette;

Au moment du scrutin ils seront sur le flanc,

Et François les Bas-Bleus n'en sortira pas blanc.

PARASOL, à elle-même.

*Dieux! qu'ils sont embêtans (sic) avec leur politique!*¹²⁸

La méthode de M. Jacotot¹²⁹, à laquelle *Oh! qu'nenni*¹³⁰ et *N,i,Ni*¹³¹ rendent hommage, les célèbres caniches Fido et Bianco¹³², auxquels s'identifient les deux chiffonniers dans *Tristine* :

¹²² le 3 décembre 1829. J'emprunte cette information au *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de P. Larousse. D'après la même source : *Sa vogue était telle qu'on écrivit pour lui un drame, Les Lions de Mysore, dans lequel il jouait le rôle d'un prisonnier condamné aux bêtes. Au cinquième acte, un lion s'élançait sur lui et tout aussitôt, le reconnaissant, lui léchait les mains.* Citant Balzac et Barthélémy, l'article finit par révéler que cette étonnante docilité était due aux pratiques obscènes du dompteur, détail qui n'est pas sans importance, étant donné la multiplicité des sous-entendus salés, dans les parodies. J'y reviendrai.

¹²³ cf le fameux vers 1028 : *Vous êtes mon lion superbe et généreux!* ; les vers 2067-68 : *Il vaudrait mieux pour vous aller aux tigres mêmes / Arracher leurs petits, qu'à moi celui que j'aime.* La remarque subséquente : *je suis de la famille*, ne manque pas de logique, si on la rapproche du vers 1987 : *Ah! le tigre est en bas qui hurle et veut sa proie!*

¹²⁴ *Harnali*, cinquième tableau, scène 5, p. 57. Autres allusions : à *la ménagerie de M. Martin*, dans *Oh! qu'nenni*, quatrième tableau, scène XVIII, p. 19; et à *son aimable lionne*, dans *N,i,Ni*, acte V, scène 3, p. 39.

¹²⁵ *Hernani* de Manueveriez, troisième tableau, scène 3. Il s'agit du passage où *Hernani* tente de corrompre les petits marmitons.

¹²⁶ journal général d'affiches (annonces judiciaires, légales et avis divers)

¹²⁷ *Oh! qu'nenni*, troisième tableau, scène XI. Et, dans la scène des portraits, *Dégommé* présentant ses aïeux commence en ces termes : *Toutes ces croûtes, ce sont les Dégommé; de père en fils, depuis 1515 [!] jusqu'en 1830;* scène XV, p. 16

¹²⁸ *N,i,Ni*, acte I, scène 6, p. 10. Le sobriquet de François les Bas-Bleus sert à ironiser sur les couleurs politiques. La politique est ici matière à jeux de mots (*la diète*), et tenue pour fadaïses. Nodier fera de Jean-François les Bas-Bleus le héros d'un de ses contes, un visionnaire qui lit dans le ciel l'annonce de la mort sur l'échafaud de la reine Marie-Antoinette.

PREMIER CHIFFONNIER *Allons, à l'écarté.*
(*Il a tiré un jeu de cartes, et ils se mettent à jouer assis par terre vis-à-vis l'un de l'autre.*)
J'aurai l'air de Fido,

Et toi, tu me feras l'effet de Bianco...

DEUXIÈME CHIFFONNIER *Il a ma foi bon nez...*

PREMIER CHIFFONNIER *Jouons à quatre pattes.*¹³³

concernent le public des parodies, qui saisit aussitôt l'allusion et s'en égaie. Qui s'en souvient à présent?

Mais c'est principalement la vie théâtrale de l'époque qu'exhument les parodies, mentionnant les salles, les spectacles du moment, et singeant le jeu des acteurs connus. D'abord, les textes abordent obliquement, sur le mode de la plaisanterie, des problèmes généraux, liés au fonctionnement des théâtres, tels que le trafic des billets ou les risques d'incendie. En effet, le héros d'*Harnali*, ex-contrôleur reconverti dans la vente de billets de contrebande, permet de soulever une question épineuse, qui met en émoi la société des auteurs et compositeurs dramatiques. Voici ce qu'il confesse à Quasifol, prête à le suivre par monts et par vaux :

HARNALI (...) *Par malheur, mon enfant, je n'ai plus de quoi vivre.*

Les auteurs, aujourd'hui, commencent un procès,

Et la direction supprime les billets.

A cela, Quasifol, que veux-tu que je dise?

Notre commerce est mort avec la marchandise.

Tu sais, depuis long-temps que mon talent brillait,

A charger une date et gratter un billet...

QUASIFOL *Je ne le savais pas; mais quelle est donc ta crainte?*

HARNALI *La mèche (sic) est éventée et l'on a porté plainte!*¹³⁴

De fait, le trafic des billets, qui alimente les débats de la Commission de M. les Auteurs dans les mois précédant la représentation d'*Harnali*, est alors une pratique frauduleuse répandue, et de surcroît une pomme de discorde entre auteurs et directeurs de théâtre.¹³⁵ De leur côté, les auteurs de *N,i,Ni* saisissent le prétexte de l'effervescence générale qui caractérise la fin du deuxième acte d'*Hernani* (le tocsin, les flambeaux) pour donner à voir des déplacements de pompiers, tandis qu'au premier plan s'étreignent, béats, les deux amants :

UNE FOULE DE VOIX, *en dehors.* *Au secours! au secours!*

(*On aperçoit la lueur d'un incendie, et l'on entend battre la générale.—Musique.*)

¹²⁹ Educateur (1770-1840), Jacotot a créé la méthode de l'«enseignement universel». D'après le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de P. Larousse, elle consiste à « *apprendre par cœur, s'assimiler ce que l'on a appris en le répétant chaque jour, en y réfléchissant, en le vérifiant par les autres connaissances acquises.* »

¹³⁰ quatrième tableau, scène XVIII, p. 19, monologue de Blaguinos, qui passe en revue tous les sujets de conversation possibles : *Je pourrais à ce propos lui parler du néant, de l'existence, du chaos, de l'univers, du monde... de l'Europe, de l'Allemagne, du Congo, des bateaux à vapeur et du pain à la mécanique; des chiens savants et de la méthode de M. Jacotot.*

¹³¹ *N,i,Ni*, acte V, scène 2, p. 35, argumentation de *N,i,Ni* pour convaincre Parasol de ne pas se montrer farouche : *N,I,NI (...) Je t'ai... / PARASOL, avec abandon. Tu m'as... c'est vrai... / N,I,NI Tous deux nous nous avons... / Comme amoureusement tous deux nous conjugons (sic). / PARASOL Non... vous allez trop vite. / N,I,NI, avec âme. Aujourd'hui c'est la mode! / De Monsieur Jacotot l'amour suit la méthode!*

¹³² D'après le *Mercur des salons, Album des modes*, 1830, 1er volume, pp. 163-65, ces deux chiens savants « *ont recueilli déjà d'illustres suffrages; ils ont été présentés à sa majesté le roi de Naples, à son altesse le grand duc de Toscane et à Madame, duchesse de Berry, qui les ont bourrés d'éloges et de bonbons. (...) Fido sait six langues (...)* On a demandé à Fido : « *Comment Rome se dit-il en italien? il a écrit Roma. On lui a dit : écris en anglais le mot qui traduit le mot français mouchoir.* » *Il a écrit handkerchief.* » Le même article signale que les compétences de Fido et Bianco ne se limitent pas à l'alphabet. Ils connaissent les figures de géométrie, l'arithmétique, et jouent aux cartes avec une sagacité surprenante. Curieusement, ces deux prodiges canins présentent quelque analogie avec l'intelligente petite chèvre Djali (capable d'indiquer le jour, l'heure...), dans *Notre-Dame de Paris*.

¹³³ *Tristine*, acte II, scène 8, pp. 19-20

¹³⁴ *Harnali*, deuxième tableau, scène 4, p. 21.

¹³⁵ Le *Registre des délibérations* de la Commission est conservé à la S.A.C.D. Il révèle que plusieurs séances, à partir du mois de novembre 1829, sont consacrées au « *trafic illicite* » des billets d'auteurs, ainsi qu'aux mesures drastiques qu'envisage de prendre l'administration de plusieurs théâtres, afin de conjurer cette déperdition de gain; à l'inverse, le trafic des « *billets d'administration* » s'effectue au préjudice des auteurs.

N,I,NI *Tiens, voilà tout d'un coup la place illuminée!*
LES VOIX *Au feu!*
PARASOL *Mais l'on dirait d'un feu de cheminée...*
(*Des pompiers traversent le théâtre.*)¹³⁶

Leur extase persistante ne prend brutalement fin que lorsqu'un *tuyau de pompe*, malencontreusement *dirigé sur eux*, les inonde. Le public ne peut que se divertir de voir éteint de la sorte le feu de la passion, mais peut-être aussi l'irruption sur scène des pompiers, requise par ce dérisoire feu de cheminée, lui rappelle-t-elle l'imparfaite sécurité que garantissent de ce point de vue les salles de spectacle¹³⁷. Aux Variétés, c'est un aréopage de sapeurs- pompiers qui commente les péripéties politiques de l'acte quatre, qui ne sera, en fait, pas représenté. Ainsi, la parodie devient-elle à l'occasion le creuset où se fondent les préoccupations des auteurs, les aspects matériels de leur profession ou les tensions entre les théâtres.

Effectivement, dans les parodies, les grandes scènes subventionnées¹³⁸, parmi lesquelles figurent celle des Français, assiégée en février par les partisans d'*Hernani*, et l'Odéon, où l'on joue *Christine* le mois suivant, sont l'objet de sarcasmes. Il n'est pas indifférent que le décor du quatrième acte, aux Variétés, reproduise *le vestibule du Théâtre-Français*. Dans *Harnali*, Comilva, *vieil actionnaire de théâtre*, tympanise le coût des places :

*Les Français sont très chers, et l'on n'est pas fâché
D'entendre quelquefois crier à bon marché.*¹³⁹

ainsi que la funeste évolution du répertoire, car, au temps de sa *grand' tante Desloges*, qui travaillait là *comme ouvreuse de loges* :

*On y jouait souvent et Corneille et Racine;
On y parlait français, du moins, je l'imagine,
Et le théâtre alors gagnait gros, dieu merci!
Les temps sont bien changés...et les pièces aussi!*¹⁴⁰

De fait, en donnant sa pièce au Théâtre-Français, Hugo a pris d'assaut un bastion du classicisme où se jouent les genres nobles. Aussi les parodies d'*Hernani*, écrites pour les scènes secondaires, moins bien loties, mais aussi moins conservatrices, reflètent-elle cette dichotomie, et répercutent-elles les récriminations de ceux qu'ont désarçonnés, en ce lieu, les audaces hugoliennes. Dès *La Revue de Paris*, l'Odéon, où *Christine* est alors en répétition¹⁴¹, est englobé dans le même ostracisme que le Théâtre-Français. A *Hernani*, *Othello* et *Christine*, qui revendiquent la "*dignité*" de ces deux scènes, le nain rétorque :

*Qu'est-ce qu'ils chantent donc avec leur dignité?...quand on reçoit chez soi des princesses qui
assassinent leurs amans (sic)...des maris qui étouffent leurs femmes...des femmes qui...leurs maris...; ne voilà-t-il
pas une belle société pour*

*avoir de la dignité?...Quand on ne fait pas d'argent, on ne fait pas d'embarras.*¹⁴²

Mais afin de conférer à leurs textes un piment supplémentaire, les parodistes n'hésitent pas à passer en revue les succès, ou les reprises, qui font l'actualité théâtrale. De la sorte, sous prétexte que trois actes d'*Hernani* se déroulent dans cette ville espagnole, la parodie des Variétés fait allusion au mimodrame qui emplit alors la vaste salle du Cirque-Olympique, *Le siège de Sarragosse*—laissant peut-être à penser que les deux œuvres sont du même acabit¹⁴³.

¹³⁶ *N,i,Ni*, acte II, scène 5.

¹³⁷ Les incendies qui sévissent dans les théâtres tout au long du siècle sont favorisés par les matériaux de construction inflammables, tels que le bois, ainsi que par le mode d'éclairage des salles.

¹³⁸ cf la présentation qu'en font A. Ubersfeld et H. Loyrette, dans *La gloire de Victor Hugo*, "La scène", p. 660, catalogue de l'exposition de 1985-86, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1985, 816 p..

¹³⁹ *Harnali*, troisième tableau, scène 1, p. 25. Dans ce passage, Comilva exprime une nette préférence pour les acteurs du Boulevard, madame Dorval et Frédéric Lemaître, qui crient à moindres frais.

¹⁴⁰ *ibid.*, troisième tableau, scène 7, p. 34

¹⁴¹ la pièce a été reçue le 5 décembre 1829, puis suspendue par la censure, qui ne visera définitivement le manuscrit corrigé que le 15 mars 1830. J'emprunte ces informations à Fernande Bassan, dans son édition de *Christine*, in *Théâtre complet*, fascicule 6, tome II, Paris, Minard, Lettres modernes, 1975, p. 20

¹⁴² *La Revue de Paris*, scène 13, p. 25

¹⁴³ *Hernani*, de Maneuveriez, acte II, scène 3; cette pièce militaire d'A. Béraud, datant de 1828, reprise au Cirque-Olympique début mars 1830, est en outre citée dans *N,i,Ni*, acte IV, scène 4, p. 32

Autres titres cités : *L'École des vieillards*¹⁴⁴, auquel se réfère Belle Sole, afin de dégriser Dégommé, le jour de leurs noces :

*Avez-vous oublié l'École des Vieillards?
Elle n'a donc pas pu corriger les jobards!...
Vous ne savez donc pas ce qu'un' jeun' femm' peut faire,
Quand elle prend de force un vieux... sexagénaire?*¹⁴⁵

*Les Petites Danaïdes*¹⁴⁶, et *Bonardin*¹⁴⁷, dont Tristine se sert comme point de comparaison pour “dégonfler” le succès de scandale qu’obtient *Hernani* :

*Voilà donc, aujourd'hui, comme on fait son chemin!
Dans la lune on voyage, ainsi que Bonardin,
C'est un ballon qui s'enfle, qui s'enfle et s'élève...
Enfin, il s'enfle tant, qu'au bout du compte il crève!*¹⁴⁸

La connivence avec le public est parfois plus subtilement établie. Ainsi don Pathos débitant ces vers :

*Ci gît un compagnon... d'Henri V?... plus joyeux...
De tous les dévorants, c'était le plus fameux!*¹⁴⁹

fait-il un jeu de mots qui évoque immédiatement à l'esprit des spectateurs le titre du drame créé aux Nouveautés le 27 février 1830, *Henri V et ses compagnons*¹⁵⁰. De même, l'apparition de don Gomez déguisé en ours terrorisant une danseuse par ses grognements, aux Variétés¹⁵¹, est peut-être un rappel de la folie-vaudeville de Scribe et Boniface : *L'Ours et le pacha*.¹⁵²

Enfin, les parodies se font l'écho de l'actualité théâtrale en instaurant un dialogue avec les acteurs contemporains, dont les caractéristiques de jeu sont exhibées de manière aisément identifiable. Dans la presse, les comptes rendus prennent acte de cette spécificité de la parodie dramatique : *La Silhouette*¹⁵³ apprécie la performance de Lhéric, “*habile parodiste de Firmin*”, qui n’a pourtant pas réussi à sauver de la chute la pièce des Variétés; *Le Corsaire*¹⁵⁴ rend hommage à Madame Lemesnil, laquelle “*parodie parfaitement le jeu de Mademoiselle Mars*”, et ajoute : “*celle-ci ne s'en fâchera pas, car Mme Leménil est une jeune et qui plus est une jolie actrice.*” *Le Courier des théâtres*¹⁵⁵ ne tarit pas d'éloges sur l'actrice interprétant Quasifol, dans *Harnali* : “*Melle Brohan n'est pas moins utile par son jeu piquant, que Melle Mars à Hernani, par la sublimité du sien.*” En l'occurrence, le patronyme de l'héroïne, son numéro final :

QUASIFOL, étendue.(...) *Il faut absolument que j'éprouve un accès
De délire... il le faut... c'est là qu'est mon succès.*

HARNALI. *Eh bien, dépêche-toi, fais vite ta folie.*
QUASIFOL. (*Elle se lève.*) *Voilà que cela vient.* (...) ¹⁵⁶

sont des allusions transparentes au jeu physique, intense, passionné, que les actrices anglaises ont mis à la mode, et que Marie Dorval¹⁵⁷, interprète des drames modernes, a acclimaté sur le Boulevard. La critique excède donc ici le

¹⁴⁴ comédie en cinq actes, de Casimir Delavigne, créée en 1823, et représentée à l'Odéon courant janvier 1830.

¹⁴⁵ *Oh! qu'nni*, troisième tableau, scène 11, p. 13.

¹⁴⁶ vaudeville joué à la Porte-Saint-Martin en février 1830. Aux Variétés, Silvia se dit prête, en *nouvelle petite Danaïde*, à *percer le sein de [son] heureux époux*; troisième tableau, scène 3.

¹⁴⁷ *Bonardin dans la lune ou La Monomanie astronomique*, pièce de carnaval créée à la Porte-Saint-Martin, le 12 février 1830.

¹⁴⁸ *Tristine*, acte I, scène 5, p. 6; ce sarcasme invoque, bien sûr, un autre point de comparaison : la grenouille de la fable. La Fontaine est, du reste, une référence incontournable pour l'auteur de *Tristine*; cf. acte I, scène 2 : *Ce n'est rien, ce n'est qu'une femme qui se noie.*

¹⁴⁹ *N,i,Ni*, acte IV, scène 2, p. 28.

¹⁵⁰ drame en trois actes mêlé de couplets, par MM. Romieu, et Alphonse Royer (et Chavanges?), musique de MM. Meyerbeer, Weber et Spohr.

¹⁵¹ *Hernani*, de Manueveriez, cinquième tableau, scène 3.

¹⁵² dans laquelle danse un montreur de bêtes déguisé en ours... Pièce créée dix ans plus tôt, mais rejouée au cours du premier trimestre 1830 au théâtre des Variétés.

¹⁵³ deuxième trimestre, p. 8

¹⁵⁴ n° 2598 du 17 mars 1830 : “Première représentation d'*Hocnani* (sic)”

¹⁵⁵ n° 4127 du jeudi 25 mars 1830, p. 4 : *Nouvelles de Paris*.

¹⁵⁶ *Harnali*, acte V, scène 5, p. 59.

cadre précis de la parodie d'*Hernani*. En revanche, Melle Georges étant la bête noire du journal, il se dit enchanté de Melle Flore, dans *Les Brioches à la mode*, où elle interprète Christine, car elle “*reproduit au mieux l'air, l'allure grotesque et la diction tour à tour caverneuse et saccadée de Melle Georges.*”¹⁵⁸ Dans cette pièce, la vogue des productions anglaises est joyeusement brocardée, à travers le personnage du *pâtissier anglais*, Walter Scott. En outre, le manuscrit développe une scène (supprimée et remplacée par les roulades d'une cantatrice allemande, dans la version imprimée) entre Scott et une actrice anglaise, “*miss Qui sonne*”¹⁵⁹, baragouinant le français mais excellent dans la pantomime :

L'ANGLAISE. *Je venais pour faire le geste avec le bras...le...le pantomême.*

SCOTT. *Ah, oui, la pantomime comme chez madame Saqui...*

L'ANGLAISE. *Yes! c'est ça qui réussit.*¹⁶⁰

On peut enfin signaler un caractère mécanique, dans l'enchaînement des répliques, comme dans la gestuelle, propre à rappeler que les spectacles de la Foire recouraient aux marionnettes¹⁶¹ pour parodier leurs rivaux. Ainsi, dans *Oh! qu'nenni* lorsque Dégommé révèle aux amants en train d'agoniser qu'il s'est trompé de bouteille, et que c'est *du vin à trente...du cachet vert* qu'il leur a fait boire, au lieu de poison, les réactions se succèdent-elles de manière automatique :

OH! QU'NENNI, *relevant la tête. Que dis-tu? parole d'honneur? Eh bien, j'aime mieux ça.*

DÉGOMMÉ. *Et moi aussi.*

BELLE SOLE, *relevant la tête. Et moi aussi.*¹⁶²

Le jeu est donc une composante essentielle de la parodie : il est une invitation à comparer deux interprétations, celle de l'acteur comique et celle de l'acteur attaché à un grand théâtre; il participe de la critique, autant que le texte.

Il est certain que les parodistes ne ménagent pas la *camaraderie* romantique, espèce de société secrète dans les filets de laquelle Walter Scott s'épouvante d'être tombé, dans *Les Brioches à la mode*¹⁶³. Hugo est clairement tenu pour le suppôt de cette secte par le journaliste de *La Gazette littéraire* qui analyse *Hernani* :

“ (...) *la pièce est tout autant l'œuvre d'une école que d'un homme (...) on se demande s'il n'y a pas deux hommes, deux écrivains dans M. Hugo : l'écrivain de parti, qui se rapproche incessamment, on ne sait trop dans quel but, d'une manière malheureuse et rejetée par tous, et à côté de cela l'écrivain original, puissant, vraiment inspiré, qui trouve de grands effets, de grandes pensées, et à qui les beaux vers arrivent en foule pour les rendre.*”¹⁶⁴

C'est dire que le débat est élargi à l'ensemble de la production nouvelle, mise en tension avec les œuvres émanant de la conception classique de la littérature. Pour autant, les parodistes n'encensent pas particulièrement les tenants de la tradition, dont la figure emblématique dans leurs pièces est le tuteur ridiculisé, cocufié et mis au rencart. Il semble ainsi qu'ils soient à la recherche d'un juste-milieu, dans la polémique qui oppose cafards¹⁶⁵ et camarades.

La camaraderie littéraire fait l'objet d'une charge féroce, dans la lettre prétendument interceptée par *Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n°47*, qui la livre au public parce qu'il *n'aime pas*, dit-il, *les vilaines menées et sornoiseries*¹⁶⁶. Dans une première partie, la lettre proprement dite, on apprend que *l'auteur de la monstruosité (...) ayant fait le fier, refusé privilèges de théâtre, place et pension, tranché du libéral en sus* a fortement indisposé *l'honorable Montbel*¹⁶⁷, le *digne Mangin*¹⁶⁸ et ses sbires. Sur ce, les *amis des saines doctrines* mettent au point une stratégie visant à perturber autant que possible par leurs sifflets, mugissements, crachements, étternuements, et autres procédés pleins de délicatesse, la première représentation d'*Hernani*. Dans un deuxième temps, le lecteur peut

¹⁵⁷ Dans la parodie par Scribe de *Lucrece Borgia*, J.P. Davoine aperçoit d'ailleurs la parodie du jeu à l'anglaise de Mme Dorval—“*l'esthétique du cri*”, le “*style haletant*”— art. cit. pp. 84-85.

¹⁵⁸ n° 4204 du jeudi 10 juin 1830, p. 4 : *Nouvelles de Paris*.

¹⁵⁹ pour miss Smithson...

¹⁶⁰ Dans le manuscrit, cette scène est située juste après la rencontre d'*Hernani*. Archives nationales, F/18/781.

¹⁶¹ ce que commémore, peut-être, le titre de cette parodie de *Marion Delorme : Marionnette*. Sur les bamboches de la Foire, cf Lanson, op. cit. p. 268 : *Jusqu'aux marionnettes étaient costumées, coiffées, gesticulaient, parlaient à la ressemblance des illustres comédiens et comédiennes des Français*.

¹⁶² *Oh! qu'nenni*, cinquième tableau, scène 23, p. 27.

¹⁶³ Un classique bon teint, M. Mathieu, se plaît à lui persuader que les “camarades”, espérant l'enrôler dans leurs troupes, ont fait condamner toutes les issues. *Les Brioches à la mode*, premier tableau, scène 11, pp. 26-27

¹⁶⁴ *La Gazette littéraire* du 25 mars 1830, pp. 257-258

¹⁶⁵ terme d'injure, signifiant “hypocrite”, “faux dévot”, qui connaîtra une vogue extraordinaire après Juillet.

¹⁶⁶ *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n° 47*, p. 3

¹⁶⁷ *ibid.* p. 5. De novembre 1829 jusqu'en mai 1830, le comte de Montbel est ministre de L'Intérieur.

¹⁶⁸ *ibid.* p.7. Mangin a été nommé Préfet de police le 13 août 1829.

prendre connaissance d'un *petit manuel*, présenté sous forme de demandes et de réponses, suivi d'une *instruction sommaire, pour la conduite à tenir avec MM. les préposés de police*¹⁶⁹. Les "amis" (terme élu pour faire pièce à l'appellation de "camarades"?) sont d'emblée identifiés comme étant des libéraux :

RÉPONSE *La question, pour nous, c'est que sa pièce tombe : après quoi, qu'il crie tout son saoul, il est bien libre, et, Dieu merci, nous voulons la liberté pour lui comme pour nous.*

DEMANDE *Et pourquoi, vous montrant partout si beaux champions de liberté, n'en pas vouloir au théâtre?*

RÉPONSE *Nous! tant s'en faut! car le théâtre sera toujours libre de jouer nos pièces.*¹⁷⁰

Puis le principal motif de leur antipathie envers les romantiques est assené dans plusieurs "réponses", créant un comique de répétition : *ils n'aiment pas nos pièces*. L'ouvrage se clôt sur l'"*instruction sommaire*", dont le premier article : *Le mot d'ordre est Perruque et Mangin* lie indissolublement le sort des classiques à celui des mouchards... Au nombre des pourfendeurs de la cafarderie, il faut compter le journal *Le Sylphe*, qui réserve un accueil hostile aux *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié* :

"*cette brochure est d'un ami des saines doctrines (...) L'auteur, que ses fonctions à l'hospice de la Pitié ont dû mettre en relations très-fréquentes avec une foule d'écrivains classiques, a puisé dans cet agréable commerce une pureté de goût, une vigueur de logique, et une élégance de style, qui font bien de l'honneur à l'école des inimitables. (...) Vit-on jamais pareil amas de platitudes? (...) Ah! vraiment, il faut qu'elle soit bien malade, la cause des cafards, pour tomber de la sorte aux mains d'un infirmier!*"¹⁷¹ "

On peut apprécier dans cet extrait une aversion pour les "amis des saines doctrines" comparable à celle de Benjamin Sacrobille, et une ironie tout aussi mordante.

Le camp adverse est celui des *camarades*¹⁷². Le terme est récurrent dans les parodies : Oh! qu'neni est assisté de ses "camarades", lorsqu'il attend Blaguinos pour *lui froter les épaules* au sortir de la cave¹⁷³; Hernani décerne à Othello et à Christine, dans *La Revue de Paris*, le titre d'"*honorables camarades*"¹⁷⁴; Théobald invite Walter Scott à "*un dîner de camarades*" donné en son honneur, dans *Les Brioches à la mode*¹⁷⁵. De fait, si le drame de Hugo est visé par des pièces qui ont un cadre plus large, telles que *La Revue de Paris*, ou par le travestissement de *Christine*, à l'inverse les quatre parodies d'*Hernani* sont parsemées de sarcasmes destinés aux romantiques. Ainsi, le héros d'*Oh! qu'neni* connaît-il les aléas d'une existence bohème, revendiquée comme typiquement romantique : OH! QU'NENNI (...) *Viens, fuis avec moi... avec ton amant. Ma vie est aventureuse, mais elle est romantique. Tantôt je brille au boulevard de Gand, tantôt je me cache dans le faubourg Saint-Jacques; un jour, je suis mis dans le dernier goû : gilet de soie à ramage, chemisette avec boutons à diamans (sic); le lendemain, j'ai une redingote affreuse, un chapeau abîmé. Un jour je couche sur le duvet, le lendemain, dans une allée... quelquefois à la préfecture, salle Saint-Martin. Viens, mon amante, viens partager mon existence honorable!*"¹⁷⁶

Peu après, il s'estime gagné par le mal du siècle :

OH! QU'NENNI (...) *Je veux me venger avant de mourir. Aussi bien la vie m'embête!... l'existence me scie!... je suis comme Werther.*¹⁷⁷

Harnali offre une vision tout aussi caricaturale du héros romantique, maigri par le chagrin, et poitrinaire :

COMILVA. *C'est votre secrétaire, il a l'air distingué!*

¹⁶⁹ *ibid.* p. 9.

¹⁷⁰ *ibid.* p. 11. C'est moi qui souligne.

¹⁷¹ *Le Sylphe, journal des salons* du lundi 29 mars 1830.

¹⁷² Ce mot, précise Larousse dans son *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, a exprimé quelques instants un des plus doux penchants de l'âme humaine : l'admiration pour ceux qu'on aime. On l'appliquait alors à ce qu'on a appelé le cénacle, c'est-à-dire aux coryphées du romantisme naissant et à leurs élèves enthousiastes. Suit un bref historique : Un de ces écrivains qu'on pourrait classer dans la maussade catégorie des renfrognés, Henri de Latouche, mécontent, irrité contre ceux à qui la camaraderie avait, selon lui, trop bien réussi, publia dans *La Revue de Paris* de 1829, un article qui fit beaucoup de bruit. Cet article lui aurait valu d'être considéré comme l'inventeur du mot et aurait, en fait, resserré les liens du groupe : *Le mot camaraderie fut relevé fièrement par la nouvelle école* (...)

¹⁷³ *Oh! qu'neni*, quatrième tableau, scène XIX, p. 19

¹⁷⁴ *La Revue de Paris*, scène XII, p. 22.

¹⁷⁵ *Les Brioches à la mode*, premier tableau, scène 7, p. 17.

¹⁷⁶ *Oh! qu'neni*, troisième tableau, scène XIII, p. 15. Le boulevard de Gand est fréquenté par les raffinés, les élégants; en revanche, le faubourg Saint-Jacques est un de ces quartiers ouvriers de Paris marqués par la misère. cf sur ce point *Classes laborieuses et classes dangereuses*, de Louis Chevalier, op. cit. pp. 207-08

¹⁷⁷ *ibid.* troisième tableau, scène XVI, p. 17.

CHARLOT. *Pas trop! mais voyez-vous, il est très-fatigué;
Laissez-le, croyez-moi; ménagez sa poitrine,
Ne l'interrogez pas.*¹⁷⁸

Mais plus encore que leur mode d'être, ce sont les sujets d'inspiration des poètes romantiques, et leurs plus récentes productions qui mettent le comble à l'ardeur parodique. Aux Variétés, don Carlos se débarrasse des seigneurs qui l'ont accompagné sous le balcon de Silvia en leur chantant, sur l'air d'*Amis, la matinée est belle* :

*Messieurs, la nuit est noire en diable
Allez, allez vous promener;
Pour rimer l'heure est favorable
Car minuit va bientôt sonner.
Faites quelque ode romantique
Là-bas
Tout là-bas,
Au pied de cette tour gothique
Portez tous vos pas
Les hiboux ne vous manqueront pas.*¹⁷⁹

Quant à Silvia, après avoir imploré son amant de l'enlever, car *c'est romantique, c'est la mode en Angleterre*, elle réclame âprement sa part du butin de Sarragosse, saccagé par les camarades : *apporte-moi quelque chose de joli. C'est bon*, lui promet Hernani, *je t'apporterai L'Ane mort, ou les Mémoires du bourreau*¹⁸⁰; ce qui ne peut que ravir la demoiselle, qui a clamé bien haut sa nécrophilie. La morbidité des écrits romantiques est de la sorte soulignée.

Dans le même ordre d'idées, le patronyme de Charlot, dans *Harnali*, est doublement macabre : en effet, le terme de "charlot" reste un synonyme populaire de "bourreau", depuis le XVIII^e siècle; de plus, Charlot est justement le nom que porte l'âne, dans *L'Ane mort et la femme guillotinée*, de Janin! L'auteur romantique le plus en butte aux vexations parodiques est toutefois Musset, dont la *Ballade à la lune*, composée en 1829, est récemment parue, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Toutes les parodies, sans exception, raffolent de la poésie lunaire¹⁸¹, soit qu'elles brodent à l'infini sur le thème, soit qu'elles proposent des variantes triviales du texte original. Décidément, en 1830, le soleil d'*Hernani* (dona Sol) a rendez-vous avec la lune de Musset... *Oh! qu'neni* martèle les homonymes :

BELLE SOLE. *Pendant que nous sommes seuls, faisons le serment d'être unis l'un à l'autre.*
OH! QU'NENNI. *Non, l'un à l'une, si ça t'est égal, ou bien l'une à l'un, ou bien l'autre à l'autre.*
JOSÉPHINE, *à part. Dieux!... que de l'un et que de lunes!*¹⁸²

Harnali rabroue Quasifol, complètement exaltée par l'astre qui occupe une place centrale dans le ciel, et dans son discours :

QUASIFOL. *Voyez, mon cher ami, que la lune est jolie!*
HARNALI. *Oui, la lune est très-bien, je la trouve embellie...
Mais à l'heure qu'il est, ce n'est pas le moment,
Un jour d'hymen surtout, de causer firmament.*¹⁸³

Dans *Tristine, Les Brioches à la mode*, et aux Variétés, les premières strophes de la *Ballade à la lune* sont reproduites, avec ou sans modification majeure¹⁸⁴. Voici un exemple de reformulation dans *Tristine* (strophes 3 et 4) :

LA CALEMBREDAINE. (...)
*Dis-moi pourquoi tu louches?
Par hasard as-tu point*

¹⁷⁸ *Harnali*, premier tableau, scène 6, p. 13.

¹⁷⁹ *Hernani* de Maneuveriez, acte II, scène 1

¹⁸⁰ *ibid.* acte II, scène 4. *L'Ane mort et la femme guillotinée*, de Jules Janin, est paru en 1829. Il est plaisant de voir ici raillée une œuvre qui est elle-même largement parodique. (cf *supra*, introduction, note 1.)

¹⁸¹ La lune, certes, participe du lyrisme de dona Sol, devenue l'épouse de Don Juan-Hernani (cf v. 1955, v. 1958...), mais les parodistes forcent la dose!

¹⁸² *Oh! qu'neni*, premier tableau, scène 4, p. 7

¹⁸³ *Harnali*, cinquième tableau, scène 2, p. 52.

¹⁸⁴ Dans *Hernani* de Maneuveriez, deux strophes (acte V, scène 5) sont quasi plagiées, à l'exception d'un vers; la censure ayant refusé que les vers de Musset soient importés sans changement dans *Tristine*, le texte imprimé en propose une réécriture loufoque (acte II, scènes 4 & 5); la *Ballade à elle*, dans *Les Brioches à la mode* (deuxième tableau, scène 4), est nettement plus inventive : il s'agit en fait d'un texte original, mais conçu comme une ballade composée au clair de la lune...

*Dans tes regards farouches
Reçu des coup (sic) de poing?*

TRISTINE ET LES AUTRES. *Divin!...divinissime!...*

LA CALEMBREDAINE.

*Que ta boule est fantasque!
N'es-tu qu'un cantaloup?
Ou bien n'es-tu qu'un masque,
Ou qu'un fromage mou?...*

TRISTINE. *Dieu! que c'est moyen âge!...*

POLTRONESCHI. *En voilà du gothique!*

LA SENTINELLE. *De l'actualité!...*

LE MAÎTRE D'ÉCOLE, *à part.*

Surtout du lunatique!

En somme, les parodistes ne sont guère tendres envers les romantiques...mais les classiques ne sont pas épargnés, non plus. On a vu à quel point est maltraitée la figure du vieillard, qui essuie invariablement injures, rebuffades...Le nom sous lequel le désignent plusieurs parodies est en soi révélateur : se dégommer, c'est vieillir; être dégommé, c'est être supplanté, frustré dans ses espérances, ou mort! Au sens figuré, le terme est donc polysémique, mais dans tous les cas, ses implications sont péjoratives, et concourent à diminuer le personnage, à en faire le piteux représentant d'un ordre révolu. Or, Dégommé incarnerait assez bien l'un de ces classiques dont les pièces ne remportent aucun succès, et conséquemment dévorés par la jalousie! Oh! qu'neni, héros romantique de pacotille, le rejette sans ambages dans le camp littéraire adverse :

OH! QU'NENNI. *Imbécille (sic)! que viens-tu de faire?...*

DÉGOMMÉ. *Mon devoir.*

OH! QU'NENNI. *Ton devoir?...Ne sais-tu pas que Blaguinos est amoureux de ta pupille! Vieillard stupide!...tête à perruque!...ganache!...Partisan de Voltaire, de Racine, de Rousseau!...*

DÉGOMMÉ. *Moi? je ne connais pas ces messieurs-là.*

OH! QU'NENNI, *avec le dernier mépris*

*Retardataire!...stationnaire!...tu n'es qu'un vieux classique.*¹⁸⁵

Dégommé a effectivement le crâne dégarni¹⁸⁶, comme le lui rappelle crûment Harnali :

COMILVA, *offrant la baguette à Harnali. Il faut tous les deux nous peigner d'importance.*

HARNALI. *Je ne me battrais pas; car jamais je ne veux*

Combattre un ennemi qui n'a pas de cheveux,

Une tête à perruque! il faut que je le dise...

COMILVA, *à part. Quoique le mot soit dur, il n'est pas sans franchise.*¹⁸⁷

De surcroît, engoué de "vieilles croûtes"¹⁸⁸, la baguette à la main pour en faire l'explication¹⁸⁹, il est parfaitement apte à représenter ces donneurs de leçons que sont les classiques; la "dédicace à maître André" des *Brioche à la mode* illustre plaisamment la revanche que prennent les "perruques", en comparant les romantiques à ce perruquier du siècle précédent, qui se piquait de littérature. La réponse de Voltaire¹⁹⁰ à son "cher confrère", auteur d'une tragédie intitulée *Tremblement de terre de Lisbonne* est célèbre : "Maître André, faites des perruques; maître André, faites des perruques; maître André, faites des perruques; faites des perruques, des perruques, des perruques,

¹⁸⁵ *Oh! qu'nenni*, troisième tableau, scène 16, p. 17.

¹⁸⁶ à l'opposé des romantiques, donc; lors de la bataille d'*Hernani*, ceux-ci "avaient des cheveux,—on ne peut naître avec des perruques—et ils en avaient beaucoup (...)" cf Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, cité par A. Ubersfeld, *Le roman d'Hernani*, op. cit. p. 72. Les classiques hostiles à *Hernani*, le plus souvent chauves, étaient par moquerie traités de "genoux". cf par exemple l'article de Léon Séché, *Les grandes journées romantiques au théâtre d'Amy Robsart à Hernani*, in *La Revue de Paris* du 15 mai 1912, dans lequel il rapporte ce mot du sculpteur Préault : "A la guillotine, les genoux!—Oui, à la guillotine! répétèrent tous les camarades."

¹⁸⁷ *Harnali*, troisième tableau, scène 8, pp. 35-36.

¹⁸⁸ c'est-à-dire les portraits, *ibid.*, troisième tableau, scène 15, p. 16.

¹⁸⁹ Dans *Tristine*, le classique, nommé Boileau, est "maître d'école"!

¹⁹⁰ La lettre de Voltaire, longue de quatre pages, ne renfermait que ces mots, cent fois répétés! cf *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de Larousse.

toujours des perruques et rien que des perruques”¹⁹¹. En 1830, s’affrontent donc perruques et perruquiers, et les parodies sont le théâtre de cette lutte sans merci! Dans *Tristine*, Poltroneschi n’est-il pas un “*perruquier italien*”, hâbleur et arriviste?¹⁹² En outre, le déguisement de don Gomez aux Variétés, en ours *avec un sifflet dont le cordon passe autour de son cou* en guise de cor, n’en fait-il pas l’un de ces “amis des saines doctrines”, que la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille*, chiffonnier décrit “*bien pourvus de sifflets d’os, ceux de buis étant moins secs et perçans* (sic)”¹⁹³?

Par conséquent, la dérision est générale—et elle englobe les parodies elles-mêmes : selon le principe de la distanciation, les textes rendent impossible l’adhésion à la fable. L’illusion théâtrale est perpétuellement compromise par des adresses au public, des retours réflexifs sur l’intrigue, et une interrogation des personnages sur leur statut. Il faut voir là, certes, une caractéristique du genre, et admettre que l’enjeu en est la dévaluation du drame parodié. Ainsi Claude Leroy définit-il le discours parodique par la “*prédominance de la fonction métalinguistique*”; il estime qu’ “*il s’agit d’abord d’arrêter la lecture, de la rendre opaque, et donc lucide à elle-même.*”¹⁹⁴ Le même point de vue est développé par Ruth Amossy, à propos du même texte, le *Macbett* de Ionesco : “*En dévoilant les artifices de la représentation, la parodie dénonce l’effet de réel (...)*”¹⁹⁵ Mais on peut également tenir cette “*réflexivité ironique*”¹⁹⁶ pour le trait d’écriture d’une époque incertaine de ses valeurs, et plus à même de critiquer que d’enfanter du nouveau; on peut attribuer aux parodies, sur le plan de l’institution littéraire, une fonction de soupape équivalente à celle qu’assume le carnaval, ou le charivari, sur le plan de la vie politique. Quoi qu’il en soit, on trouve pléthore de procédés visant à produire un effet de théâtre dans le théâtre. Ce sont d’abord les trois coups, que frappe Charlot sous le balcon de dona Sol pour la prévenir¹⁹⁷, ou qui entérinent sa promotion au grade de régisseur :

CHARLOT. *Il est bien convenu qu’un fidèle émissaire,
Doit venir et frapper aux portes du caveau
Trois coups, comme l’on fait au lever du rideau.*¹⁹⁸

C’est ensuite l’inflation du vocabulaire du théâtre. Dans *N,i,Ni*, la duègne fait remarquer l’insignifiance de son rôle :

PIMBÊCHE. *Je n’étais là que pour l’exposition,
Et puis me retirer sans nuire à l’action.*¹⁹⁹

Dans *Oh! qu’nenni*, les personnages jugent négativement l’intrigue :

DÉGOMMÉ. *Allons nous coucher. Je ne sais pas comment ça finira, mais ça commence bien bêtement!*

Dans *Harnali*, les mots “*rôle, acte, monologue, mise en scène, action*” sont disséminés de façon à rappeler au spectateur qu’il est au spectacle. Et l’illusion est définitivement dissipée, après l’élection de Charlot, quand s’ouvre le ciel du théâtre:

(...) *on voit un mannequin, représentant Quasifol, tomber du ceintre en traversant le théâtre.—Harnali va s’élaner la canne levée sur Charlot, lorsque Quasifol arrive en boitant et se précipite entr’ eux.*²⁰⁰

Enfin, tous les artifices, tels que les changements de décor, sont lourdement appuyés : aux Variétés, à la fin du troisième tableau, un postillon *entre en criant* :

Clic, clac, en route, en route, en rrrrroute! Encore un pour Aix-la-Chapelle! encore un! Messieurs et dames, si vous ne dormez pas, donnez-vous la peine de faire vos paquets et retenez vos places. On va emballer le lustre, la salle et les acteurs. (...)

¹⁹¹ La formule est parodiée par le journaliste du *Sylphe* qui rend compte des *Réflexions d’un infirmier de l’hospice de la Pitié*, le lundi 29 mars 1830 : *Quant à vous, littérateur d’hôpital* (sic), *si vous tenez absolument à soigner des infirmes, continuez à traiter les classiques, lorsque leurs chutes dramatiques les conduiront chez vous, et leur donneront droit à la Pitié. Administrez-leur des douches, soit; mais pour eux, au lieu de brochures, faites de la tisane, faites de la tisane, faites de la tisane.*

¹⁹² susceptible de “*coiffer*”quelque jour la Reine, comme l’insinue La Sentinelle... (acte I, scène 6, réplique qu’on lit dans le manuscrit, non dans le texte imprimé)

¹⁹³ *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier*, pp. 5-6.

¹⁹⁴ Claude Leroy, *Macbett contre Macbeth*, op. cit. p. 113 et 114

¹⁹⁵ art. cit.

¹⁹⁶ J’emprunte cette expression (déjà citée dans la note 1) à J.C. Fizaine : *La littérature ne peut plus se définir que comme procès indéfini de réflexivité ironique* in *Les romantismes et la révolution de juillet*, art. cit. p. 45

¹⁹⁷ *Harnali*, deuxième tableau, scènes 1 & 2, pp. 16-17

¹⁹⁸ *ibid.*, quatrième tableau, scène 1, p. 40;

¹⁹⁹ *N,i,Ni*, acte I, scène 3, p.5.

²⁰⁰ *Harnali*, quatrième tableau, scène 4, p. 46.

Sous leur futilité apparente, les parodies s'avèrent donc des textes difficiles à situer dans un camp ou l'autre. Cette ambiguïté se retrouve dans les rapports qu'entretient le genre avec la censure, encore toute puissante jusqu'en juillet.

De fait, si la parodie dramatique paraît jouer le jeu de la censure, et se fait normative lorsqu'elle attaque l'homme et l'œuvre, il n'en reste pas moins qu'elle est un facteur de succès, qu'elle aggrave certains aspects de son modèle et exhibe sur scène, avec réalisme, les "classes dangereuses".

Dans une certaine mesure, les parodies abondent dans le sens de la censure : en effet, les reproches qu'elles impliquent, relativement à l'intrigue, aux personnages ou au langage ne font que refléter le misonéisme des censeurs, crispés sur les canons littéraires et les bienséances. Les parodistes qui contrefont moqueusement l'alexandrin de Hugo postulent un état de langue figé; lorsqu'ils ironisent sur le changement de décor entre l'acte III et l'acte IV, ils se réfèrent à l'unité de lieu; c'est parce qu'ils sont imbus du principe de la séparation des genres que la veine mélodramatique d'*Hernani* les indispose aussi fortement, et que le grotesque les heurte. Jusqu'à la gestuelle est régie par un code, comme l'explique A. Ubersfeld :

" *Quand au III, Hugo pendant une longue scène contraint Dona Sol à l'immobilité et au silence, il va à l'encontre du code gestuel du XIX^e siècle pour qui toute scène doit être animée de mouvements fussent-ils peu justifiés.* " ²⁰¹

Aussi, dans plusieurs textes, le mutisme temporaire de l'héroïne est l'objet de sarcasmes : dans *N,i,Ni*, les rivaux ayant croisé leurs bâtons,

Parasol s'assoit au milieu de la scène, et les regarde faire. ²⁰²

Puis, à l'acte suivant, quand son amant l'incite à parler, elle s'exclame, incrédule : *J'aurai donc la parole!...* juste avant d'être interrompue. ²⁰³ Sa situation est encore plus radicale dans *Harnali*, où elle est résolument cantonnée au rôle de potiche, le long des quatre premiers actes! ²⁰⁴

HARNALI . (...) *Mais tu sais, c'est l'usage, on ne parle qu'à deux,*

Le tiers garde toujours un tacet rigoureux.

QUASIFOL. *Oui, c'est pour le beau sexe une grande disgrâce,*

Il aurait mieux valu mettre un homme à ma place;

Et puisque je n'entends, et que je ne dis rien,

Je crois qu'un sourd-muet me remplacerait bien. ²⁰⁵

En somme, les parodies feraient en quelque sorte office de censure, soit préventive, soit répressive. De fait, *La Revue de Paris* est représentée pour la première fois le 24 décembre de l'année 1829, et à madame la Revue qui l'interpelle, *Hernani* rétorque :

Qui vous a dit mon nom? Qui vous a permis de divulguer le secret de la comédie? ²⁰⁶

Chacun sait le fin mot de cette indiscretion, le censeur Brifaut ²⁰⁷ ayant notoirement colporté et dénigré divers passages de la pièce, soustraits de leur contexte. Les autres pièces, postérieures à la première d'*Hernani*, mettent l'accent sur ce qui a choqué le public, suscité les sifflets dans la salle, et les comptes rendus venimeux dans les journaux. De la sorte, elles iraient dans le sens du rapport qui prescrit :

²⁰¹ in *Le roman d'Hernani*, op. cit. p. 49

²⁰² *N,i,Ni*, acte I, scène 5, p. 8.

²⁰³ *ibid.*, acte II, scène 5, p. 17.

²⁰⁴ A l'acte V, elle prendra sa revanche : elle s'avèrera férue d'astronomie, avant de s'abandonner à un accès de délire...

²⁰⁵ *Harnali*, deuxième tableau, scène 4, p. 21. Déjà, à l'acte I, Quasifol observait le silence et l'immobilité, au point d'inspirer à Charlot cette remarque : *Il est pourtant fâcheux, lorsqu'on parle si bien, / D'avoir les bras croisés, et de ne dire rien.*

²⁰⁶ *La Revue de Paris*, scène XI, p. 18

²⁰⁷ cf A. Ubersfeld, *Le Drame romantique*, op. cit. p. 105. En revanche, le *Figaro* du 22-2-1930 accuse Laya, non son confrère Brifaut, d'avoir éventé la mèche : (...) *la trahison du censeur Laya, qui, perfidement, avait communiqué le sujet et de longs fragments du drame à des vaudevillistes, suscitait une parodie préventive d'Hernani; des vers déformés couraient à travers Paris.* in *Le centenaire d'Hernani*, dossier d'articles de presse de février 1930, bibliothèque de l'Arsenal. Quoi qu'il en soit, une lettre de Victor Hugo au ministre de l'intérieur, M. de Montbel, en date du 5 janvier 1830, impute clairement à la censure la responsabilité des "*copies frauduleuses d'Hernani*" qui circulent en avant première dans Paris.

“(…) malgré tant de vices capitaux, nous sommes d’avis que, non seulement il n’y a aucun inconvenient à autoriser la représentation de cette pièce, mais qu’il est d’une sage politique de n’en pas retrancher un seul mot. Il est bon que le public voie jusqu’à quel point d’égarement peut aller l’esprit humain affranchi de toute règle et de toute bienséance.”²⁰⁸

Et les parodistes qui en rajoutent dans l’inconvenance, dans les audaces de langage, déguiseraient sous leur gaieté une volonté de censure. Cette interprétation pourrait conforter le point de vue de Roland Barthes, qui déplore que, mis à part “quelques grands textes : Sade, Fourier, Flaubert”, marqués par l’“incertitude”, la parodie soit toujours une parole dogmatique, sûre de son bon droit :

“Menée au nom d’un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu’il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d’autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l’ironie au travail, est toujours une parole **classique**.”²⁰⁹

De surcroît, par delà cette fonction de censure d’*Hernani*, on peut relever dans les pièces des attaques plus générales, visant l’écrivain lui-même ou son œuvre tout entière. Les jeux de mots autour de son nom de famille : “du Goth”, “gothique”, “hugomathias”²¹⁰ trahissent l’agacement que procure son encombrante personnalité. Ses récentes productions sont convoquées dans les pièces, de manière plus ou moins explicite; tout l’appareil critique dont s’alourdit le texte des *Brioche à la mode* :

camaraderie en deux tableaux, mêlée de couplets, ornée d’une ballade, précédée d’une dédicace à Maître André; et d’une préface, suivie d’une Post-Face, et accompagnée de notes explicatives renvoie le lecteur au paratexte hugolien (préfaces de *Cromwell*, d’*Hernani*²¹¹) ! La pièce des Variétés est particulièrement fertile en citations de titres, de mots-clés; à la duègne qui fait remarquer qu’il n’arrive pas, ce brigand d’*Hernani*, Silvia objecte :

Que dis-tu, d’*Hernani*? de *Hernani*, s’il te plaît. J’aime les h aspirées, j’aime les y grecs, les k, les th, les g, les x. Spiagudy (sic), orugix, han, og, bug, oh! les jolis mots, les jolies syllabes.²¹²

Le passage est truffé de références—à *Bug-Jargal*, à *Han d’Islande*²¹³, notamment. Peu après, exaltée par l’existence de brigand que mène son amant, Silvia s’écrie :

Si l’on est fait prisonnier, on goûte les délices de la prison, les charmes de la condamnation, les voluptés de la pendaison, enfin toutes les jouissances du **dernier jour d’un condamné**, c’est charmant!²¹⁴

Elle confessera, en outre, sa passion pour les créatures surnaturelles, orientales :

(…) j’aime les Péris, les fées, les tilburys (sic), les djinns, les djinns ah! j’aime les djinns à la fureur²¹⁵

A Poulotte, quémendant de l’amour, Poltroneschi fait entrevoir une possibilité de partage de ses sentiments et de ses intérêts entre elle et Tristine, au moyen d’une comparaison avec l’intrigue amoureuse d’*Amy Robsart* :

Elle, est Elisabeth; toi, c’est Amy Robsart...

Moi, je suis Leicester; chacune a sa période,

J’aime, de deux jours l’un, ça change et c’est commode.²¹⁶

²⁰⁸ cité par Jean Gaudon, in *Victor Hugo et le théâtre-Stratégie et dramaturgie*, p. 29-30, éditions Suger, 1985, 185 p.

²⁰⁹ Roland Barthes, *S/Z*, p. 51 (XXI. *L’ironie, la parodie*), Paris, Seuil, coll. Points, 1970, 278 p.

²¹⁰ *Le Mercure des salons, Album des modes* de 1830, parle aussi, ironiquement, de “génie hugothique”; premier volume, p. 299.

²¹¹ La préface d’*Hernani* est, du reste, textuellement citée dans cette “camaraderie” : *La difficulté est tranchée, l’œuvre s’accomplira.*; premier tableau, scène 5, p. 15.

²¹² *Hernani* de Maneuveriez, acte I, scène 3.

²¹³ Benignus Spiagudry est un personnage de *Han d’Islande*, qui s’est fait une “réputation de sorcellerie et de diablerie”. Nychol Orugix est l’exécuteur des hautes œuvres. Enfin, dans la préface de *Han d’Islande* (première édition, 1823), Hugo fait remarquer que “la partie pittoresque de son roman a été l’objet d’un soin particulier; qu’on y rencontre fréquemment des K, des Y, des H et des W, quoiqu’il n’ait jamais employé ces caractères romantiques qu’avec une extrême sobriété(…)” in *Oeuvres complètes*, sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, Paris, 1967, tome second, volume 1, p. 86.

²¹⁴ *ibid.*, acte I, scène 4; c’est moi qui souligne.

²¹⁵ *ibid.* acte II, scène 2. Le mot “tilbury” est probablement obtenu par déformation de *Trilby*, héros de Nodier. Les “*Djinns funèbres, / Fils du trépas*” peuplent *Les Orientales*, recueil de poésie composé en même temps que *Le dernier jour d’un condamné*, et également paru en 1829.

²¹⁶ *Tristine*, acte III, scène 2, p. 24.

Par conséquent, les parodies outrepassent constamment les limites de leur objet. On peut même déceler dans les textes certains sous-entendus touchant à la position politique de Hugo, dont le ralliement subit au libéralisme paraît suspect à tous, à commencer par les libéraux²¹⁷! Ainsi les personnages de Paillasse et d'Arlequin, dans *N,i,Ni*, se prêtent-ils à des applications désobligeantes, dans le domaine de la vie politique. “*Saute, paillasse*” est une injonction ironique faite aux hommes politiques qui renient leur opinion ou leur parti; quant à Arlequin, c’est l’appellation qu’on réserve, en politique, à quelqu’un qui n’a pas d’idée fixe—or, don Pathos se constitue lui-même en girouette, lorsqu’il déclare :

*De tout ce que j’ai dit je ferai le contraire,
Pour mieux prouver que j’ai le plus grand caractère*²¹⁸

Pourtant, les parodies n’écornent pas sérieusement l’image de Hugo, pas plus qu’elles ne compromettent la vogue extraordinaire que connaît *Hernani*. Le journaliste du *Temps* qui analyse *N,i,Ni* fait un parallèle avec le siècle passé, et en déduit que

“*la parodie semble moins blessante : il est passé en force d’usage qu’elle soit le corollaire d’un succès, l’appendice indispensable d’un triomphe.*”²¹⁹

Le fait même de prendre la pièce pour modèle est plus qu’un phénomène de mode, c’est aussi un gage d’estime. Dans son monologue, Charlot n’évoque-t-il pas

*Les auteurs, mécréans (sic), gens de rien, vils manœuvres,
Qui ne rougissent point de rire des chef-d’œuvres*(sic)²²⁰?

Et, dans son accès de délire, Quasifol ne concède-t-elle pas que

*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...*²²¹ ?

En tout cas, à l’enthousiasme des partisans d’*Hernani*, les parodies ne suffisent certes pas à infliger un démenti, en revanche, il arrive qu’elles ramènent les détracteurs à de meilleures dispositions, comme l’avoue ce rédacteur du *Mercur des salons*, à propos d’*Harnali* :

“*(...) la gaîté de la parodie a réconcilié quelques spectateurs avec l’œuvre barbare qui la (sic) inspirée.*”²²²

En somme, les parodies sont la rançon inévitable du succès, et en quelque sorte l’hommage que le vice rend à la vertu. D’ailleurs, il ne saurait y avoir parodie sans “*incorporation*” du modèle, pour reprendre l’analyse de Linda Hutcheon :

“*La parodie est, structurellement, un acte d’incorporation. En tant que telle, elle ne cherche pas à avilir ou à tourner en ridicule le matériau d’arrière-plan, mais plutôt à tomber d’accord avec lui—via l’ironie.*”²²³

De fait, certains critiques estiment que le plaisir qui naît du texte parodique est un plaisir médiatisé, triangulaire, selon le schéma girardien—que rappelle, par exemple, Claude Leroy :

“*Dans le domaine du roman (mais on peut concevoir une extension de l’analyse à d’autres domaines), Girard distingue entre les œuvres “romantiques” qui dissimulent leur mémoire et veulent passer pour le fruit d’une parthénogénèse de l’imagination et les œuvres “romanesques” qui révèlent la présence d’un modèle, ou médiateur. La parodie n’est-elle pas un exemple caractérisé de médiation avouée?*”²²⁴

Ce point de vue a le mérite d’esquiver les oppositions simplistes; car les pièces forcent le trait, mais sans évincer leur modèle. D’ailleurs, les comptes rendus de presse présentent une troublante convergence : il est courant de lire que l’auteur d’*Hernani* est un concurrent sérieux pour les parodistes, et pratique la dérision mieux qu’ils ne sauraient faire. *La Pandore*, par exemple, rapporte que dans plus d’une loge, lors d’une représentation d’*Hernani*,

²¹⁷ Voir l’article de Carrel, dans *Le National* du 24 mars, cité par A. Ubersfeld, et commenté en ces termes : *Tout d’abord il rappelle les origines ultra du romantisme mais signale le virage qui s’est produit : “Il n’y a pas plus de quatre ou cinq ans que le romantisme a perdu le caractère un peu ennemi de la Révolution qu’il devait à ses origines.”*, dans *Le roman d’Hernani*, p. 93

²¹⁸ *N,i,Ni*, acte IV, scène 5, p. 32.

²¹⁹ *Le Temps* du lundi 15 mars 1830.

²²⁰ *Harnali*, quatrième tableau, scène 1, p. 43. C’est moi qui souligne.

²²¹ *ibid.*, cinquième tableau, scène 5, p. 60.

²²² *Le Mercure des salons, Album des modes*, 1830, deuxième volume, p. 27.

²²³ Linda Hutcheon, “*Ironie et parodie : stratégie et structure*”, in *Poétique* n°36, de novembre 1978, p.476

²²⁴ Claude Leroy, *Macbett contre Macbeth*, art. cit. p. 108

“ on s’est permis de dire qu’en cas de succès, les parodistes n’auraient presque rien à faire pour travestir *Hernani*; que les situations, les mots plaisans (sic) sont trouvés, et qu’il ne faut que dérober à M. Victor Hugo des scènes entières de son propre ouvrage. ”²²⁵

Un mois plus tard, dans un article consacré à *Harnali*, *Le Courrier des théâtres* énonce sensiblement la même idée : “ Il y a une réflexion qui aurait pu détourner les parodistes, c’est que l’auteur d’*Hernani* les a volés d’avance; il a fait, par anticipation, la parodie de sa pièce, dans sa pièce même. ”²²⁶

Le persiflage des journalistes²²⁷ met au jour une réalité trop souvent minorée, à savoir que les auteurs de parodies se sont aussi appropriés la dimension comique du drame. Du reste, dans leur préface, les auteurs des *Brioche à la mode* reconnaissent leur dette :

*nos mots les plus comiques, nous les avons pris dans les œuvres de nos confrères les romantiques (...)*²²⁸

Et certains éléments constitutifs du grotesque, théorisé par Hugo dans la *Préface de Cromwell* resurgissent dans les textes parodiques : les *myriades d’êtres intermédiaires*, la *ronde effrayante du sabbat*, et le personnage d’Arlequin, l’une de ces *grimaçantes silhouettes de l’homme*²²⁹. Au fond, à la manière d’*Hernani*, les parodistes pourraient à bon droit s’écrier :

Oui, de ta suite, Hugo! de ta suite!—j’en suis.

De plus, si critiques que soient les parodies, elles ne sont nullement asservies, en ce qui les concerne, aux diktats de la censure. D’emblée, il faut remarquer que le genre de la parodie bénéficie d’une relative indulgence, et que les demandes de suppression pour cause d’offense aux bonnes mœurs ou à la religion, et de sous-entendu politique, restent limitées. Les restrictions qu’émet le censeur Sauvo sur le texte de *N,i,Ni* sont complétées par une note de Brifaut :

“ Approuvé la parodie intitulée : *Henini* (sic), à la charge par l’auteur de supprimer p. 29 les deux vers : “ Payez un bon repas, attaquez-vous au ventre

Tous les moyens sont bons quand le candidat entre. ”

et p. 31 le mot *tiers-état* Paris, le 9 mars 1830 ”²³⁰

mais désavouées par une autre note, rédigée en ces termes :

“ Voici le résumé et les remarques de M. Sauvo. Je ne puis partager les scrupules de mon collègue à l’égard d’une parodie. Ce genre permet des paroles grivoises et ne fait pas supposer des allusions politiques toujours tristes et incompatibles avec la nature du sujet. Monsieur le baron Trouvé fera ce qu’il voudra. ”

On peut choisir comme exemple de cette tergiversation le mot “*dévorant*”, biffé par le censeur, avec la mention “*changer cette expression partout où elle se trouve*”, elle-même contredite par un commentaire ultérieur : “*rendu par M. Trouvé*”.

De plus, il arrive que le texte imprimé rétablisse des passages sur lesquels s’est exercée la vigilance de la censure. En 1830, on peut ainsi lire ce vers d’*Harnali* :

*Quand l’homme public tombe, il devient opposant.*²³¹

barré dans le manuscrit. Bref, les parodies jouissent d’une certaine liberté d’expression, comme l’atteste l’interprétation licencieuse des personnages de dona Sol et de don Ruy Gomez.

De fait, de la situation initiale : “*Tres para una*”²³², les auteurs infèrent que l’objet de ces désirs croisés ne saurait être chaste, et prêtent généralement à la jeune fille un appétit sexuel débridé. Dans *Oh!qu’nneni*, le héros encourage ses penchants en lui expliquant que

*l’honneur est bien rococo...la vertu est bien rococotte...*²³³

Dans *Harnali*, Comilva ne se fait aucune illusion quant à la vertu de sa promise, comme le prouve la recommandation suivante :

Allons, va t’habiller, et mets la fleur d’orange...

²²⁵ *La Pandore* du dimanche 28 février 1830, p. 2.

²²⁶ *Le Courrier des théâtres* n°4126 du mercredi 24 mars 1830.

²²⁷ Un point de vue comparable est formulé par le censeur Laya, dans le rapport qu’il consacre à *Arnali* (sic) : *C’est le travestissement d’une pièce qui est elle-même un travestissement*. Archives nationales, F/18/744

²²⁸ *Deux mots, ou espèce de préface*, p. 3

²²⁹ Toutes ces formules sont égrenées par Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, op. cit. p. 11

²³⁰ Cette note, ainsi que la suivante, est conservée aux Archives nationales, carton F/18/893 (Porte-Saint-Martin)

²³¹ *Harnali*, premier tableau, scène 4, p. 7

²³² sous-titre d’*Hernani*, dans le manuscrit.

²³³ *Oh! qu’nneni*, premier tableau, scène 4, p. 6. L’adjectif “*rococo*” est invariable; le néologisme “*rococotte*” comporte bien sûr, un jeu de mots!

*C'est pour le décorum...*²³⁴

Plus tard, enlevée par Charlot, Quasifol est définitivement “*compromise*”, et les insinuations de Ricard : *Mais qu'en avez-vous fait?... Je crois que, sans scrupule...*

lui attirent aussitôt cette réponse du tac au tac :

*L'ami, la question est assez ridicule.*²³⁵

Plus graveleuses sont les plaisanteries, dans les *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié*, vu qu'elles n'ont pas à passer la rampe. La didascalie suivante :

Don Carlos (Tourné vers le balcon de dona Sol, toujours noir.)

est commentée dans le registre bas qui prédomine dans l'ouvrage :

*Une faute d'impression ici serait bien piquante pour dona Sol.*²³⁶

Le vieillard qui la convoite n'est guère mieux traité : à la Porte-Saint-Martin, découvrant deux galants chez lui, il avoue, avec bonhomie :

*Le père Dégonné n'est qu'une vieille bête,
A laquelle on peut faire, et sans crainte d'affront,
Les cornes par-derrière ou des bosses au front...*²³⁷

Un peu plus loin, ayant décliné son identité, don Pathos lui inspire cette formule révérencieuse et elliptique :

*Un richard comme vous! Soyez bien convaincu
Que c'est me faire honneur, que me faire...*

Plus explicitement, au dernier acte, son retour sur la scène du Vaudeville est annoncé par l'air de “*Cocu, cocu, mon père*”²³⁸ et, aux Variétés, par une série de variations sur le “*cor*” et les “*cornes*”.²³⁹ Par conséquent, la prolifération de plaisanteries grivoises dans les parodies corsent sérieusement l'inconvenance supposée du drame hugolien²⁴⁰!

D'autre part, le texte des parodies se prête parfois à des applications politiques—si redoutées par la censure. C'est ainsi que *La Revue de Paris* vitupère contre les “*enragés*” ou les “*hydrophobes*”—terme susceptibles de désigner les républicains²⁴¹ : les Enragés des théâtres secondaires font leur entrée sur scène *en faisant des contorsions et veulent se jeter sur M. Jourdain, pour le mordre*. Diverses salles de Paris sont ensuite envisagées sous l'angle de la nosographie, et *La Revue* soutient avec aplomb que

*désormais nos auteurs comiques feront leurs cours de littérature à l'Hôtel-Dieu, et seront tous membres de l'académie... de médecine.*²⁴²

Les expressions “*loup*” et “*dévorant*” dans *N,i,Ni*, ainsi que le nom de “*Carmagnole*”, dont est affublé le fameux compagnon auquel don Pathos dédie son grand monologue ne sont pas innocents. Le titre *Les Brioches*²⁴³ à la mode ou *Le pâtissier anglais, la boulette tragique* que croquent Quasifol et Harnali risquent d'évoquer à l'esprit des spectateurs les bourdes commises par Polignac, dans l'exercice de ses fonctions d'ambassadeur de France à Londres. Jean-Louis Bory commentant la nomination de Polignac aux Affaires étrangères en août 1829 précise que “*Polignac est l'homme de l'Angleterre, il est parvenu au ministère sur ordre du généralissime anglais. Son ambassade à Londres était déplorable, si déplorable que les caricaturistes le représentaient en pâtissier sous*

²³⁴ *Harnali*, troisième tableau, scène 1, p. 25

²³⁵ *ibid.* quatrième tableau, scène 1, p. 40.

²³⁶ *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié sur le drame de Hernani*, acte II, scène 1, p. 17.

²³⁷ *N,i,Ni*, premier acte, scène 6, pp. 8-9.

²³⁸ *Harnali*, cinquième tableau, scène 2, p. 52.

²³⁹ *Hernani* de Maneuveriez, cinquième tableau, scène 5 : la lune “*a des cornes*”, les oreilles d'Hernani lui “*cornent*”...

²⁴⁰ cf le rapport du comité du Théâtre-Français, cité par Jean Gaudon, *op.cit.*, p. 29 : *Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. (...) La fille d'un Grand d'Espagne n'est qu'une dévergondée, sans dignité ni pudeur (...)*

²⁴¹ L'hydrophobie est un symptôme de la rage. L'expression “un républicain hydrophobe” est attestée chez Balzac, par le *Dictionnaire de la langue française*, de Robert, deuxième édition, 1991.

²⁴² *La Revue de Paris*, scène 7, pp.11-14

²⁴³ L'expression populaire “*faire une brioche*” signifie commettre un bévue. L'origine en serait l'obligation qu'on faisait aux musiciens de l'Opéra coupables d'une fausse note d'offrir une énorme brioche à déguster en commun, et de porter comme distinction une brioche miniature à la boutonnière. J'emprunte ces détails au *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, de Larousse.

l'enseigne "A la renommée des boulettes", mais les Anglais n'étaient pas fâchés que l'ambassadeur de France à Londres soit déplorable (...)"²⁴⁴

D'autres traits, tels que la "trompette"²⁴⁵ substituée au cor, sans doute par analogie avec la trompette du Jugement Dernier, visent la religion. Enfin, les genres littéraires consacrés, la tragédie notamment, sont avilis par la caricature comique de leurs composants traditionnels : ainsi le *fatum* s'incarne-t-il dans le "grand magicien", personnage énigmatique évoqué par Joséphine dans *Oh! qu'neni*. Ce dernier

*a prédit au futur que son mariage finirait comme une tragédie.*²⁴⁶

Au bout du compte, parce que leurs significations s'ajoutent à celle du modèle qu'elles dupliquent, les parodies aggravent le caractère choquant des innovations hugoliennes. Quelle que soit leur valeur intrinsèque, la qualité des procédés mis en œuvre, elles ne contrarient pas, mais au contraire confirment l'effet produit sur la fraction conservatrice du public d'*Hernani* par le prosaïsme de certaines répliques, (dé)placées dans la bouche d'un roi, ou par une revendication de jeunesse et de liberté allant à l'encontre de la sclérose sociale. Fait curieux, la dernière page manuscrite des *Brioches à la mode*, avant les remaniements imposés par la censure, mettait bout à bout plusieurs extraits de la préface d'*Hernani*. La première version du dénouement ne comportait donc ni la *Ballade à elle*, ni le vaudeville final qui sont imprimés, mais cet échange entre Caramel et Scott :

CARAMEL, haussant l'épaule. *Viellard stupide! Tu es ignorant des choses de l'art. Il n'est jamais fête dans ton imagination : mais sois tranquille : si rude qu'on veuille nous faire le présent l'avenir sera beau. A peuple nouveau, art nouveau. Maintenant, vienne le Poète (sic) il y a un public...*

SCOTT. *Qu'est-ce que vous dites donc la (sic), vous? je n'y comprends rien.*

CARAMEL. *Ni moi non plus.*²⁴⁷

Ce montage, vraisemblablement censuré en raison du plagiat, raille mais dans le même temps martèle les idées soutenues dans la préface d'*Hernani*. Si la censure n'avait opposé son veto, il aurait laissé les spectateurs sur l'impression renouvelée des théories hugoliennes.

En outre, on constate que les parodies mettent en œuvre un certain nombre de motifs relevant de l'esthétique carnavalesque. Il va de soi que la carnavalisation n'a pas en l'occurrence une valeur structurante, comme chez Hugo où, pour suivre l'analyse d'A. Ubersfeld,

"*La carnavalisation, bien loin de fonctionner au niveau d'un pittoresque Mardi-Gras, détermine la subversion de la tragédie.*"²⁴⁸

Les parodistes ne se font pas faute d'exploiter ce pittoresque; dans *N,i,Ni*, à l'acte V,

*Les ouvriers, les invités arrivent en dansant, et en frappant sur des casseroles, des tambours, et en poussant des cris.*²⁴⁹

et un chœur d'hommes et de femmes entonne :

*Chantons! fasons (sic) sabat (sic)! fasons charivari!*²⁵⁰

*La belle Parasol épouse son mari!*²⁵¹

Dans la même scène, Paillasse révèle la présence au bal d'une figure sombre, habillée en chianli²⁵² (sic). Il n'en reste pas moins que les parodies sont concernées par la pratique de la dérision généralisée, l'abolition momentanée des interdits et la profanation des valeurs, inhérentes au rite du carnaval. C'est ainsi qu'elles brodent, comme on l'a vu, sur le thème du cocuage, synonyme, selon Bakhtine, de *détrônement du vieux mari*²⁵³. Egalement, les lieux privilégiés dans les parodies—le "cabaret" du père Dégommé, dans *Oh! qu'neni* ainsi que la "guinguette" où prend place le cinquième acte, la "rue" depuis laquelle Charlot observe le balcon de Quasifol²⁵⁴ dans *Harnali*— sont

²⁴⁴ Jean-Louis Bory : *La Révolution de Juillet*, p. 207, Paris, nrf Gallimard, coll. "Trente journées qui ont fait la France", 1972, 730 p.

²⁴⁵ *Harnali*, quatrième tableau, scène 5, p. 49 : COMILVA, *d'un air sombre. J'ai toujours la trompette.*

²⁴⁶ *Oh! qu'neni*, cinquième tableau, scène XX, p. 22.

²⁴⁷ Archives nationales, F/18/781. Les passages en gras sont empruntés à la préface d'*Hernani*.

²⁴⁸ A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, p.468, Paris, Corti, 1974, 686 p.

²⁴⁹ *N,i,Ni*, acte V, didascalie initiale, p. 34.

²⁵⁰ D'après Bakhtine, le charivari est *apparenté au carnaval*; in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 pour la traduction française, coll. Tel, 1982, 471 p.

²⁵¹ *ibid.*, scène 1.

²⁵² Il s'agit du surnom donné aux masques qui courent les rues pendant le carnaval.

²⁵³ Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit. p. 241.

²⁵⁴ *Harnali*, deuxième tableau, p. 15 : *Le Théâtre représente la rue.—A droite la maison de Comilva*. L'acte second de *N,i,Ni* se déroule dans *une rue de Clichy-la-Garenne*, décrite p. 12.

typiquement carnavalesques, se prêtant aux rencontres, aux contacts familiaux.²⁵⁵ Autre thème caractéristique : la folie. Lors de la première d'*Hernani*, la presse, qui ne mâche pas ses mots, taxe d'insensés les partisans de la pièce : "*Le Drapeau blanc dénigre violemment Hernani : cette pièce, dit-il, "chef d'œuvre de l'absurde, le rêve d'un cerveau délirant, a obtenu un succès de frénésie; on aurait dit que tous les fous, échappés de leurs loges, s'étaient rassemblés au Théâtre-Français.*" »²⁵⁶

Les parodistes font chorus; dans *Harnali*, l'héroïne est "Quasifol", le héros déraisonne :
COMILVA, à part. *Il a certainement le cerveau dérangé...*

*A-t-il été mordu par un chien enragé?*²⁵⁷

et Charlot haranguant les mânes du défunt régisseur est un cas pathologique :

RICARD. *Il parle encor...Quelle monomanie!*

CHARLOT, *s'adressant toujours à la porte. Comment dis-tu, géant?*

RICARD. *Il croit qu'il a parlé!*

*Il a perdu la tête, et son timbre est fêlé!*²⁵⁸

Aux Variétés, *Hernani* se présente comme un *échappé de Charenton*²⁵⁹, et lorsqu'il réclame à cor et à cri d'être tué, don Gomez le croit atteint de "*monomanie*"²⁶⁰. Enfin, la carnavalisation est sensible sur le plan de l'écriture; elle l'est d'abord par le "dialogisme", défini comme la présence de deux voix concomitantes dans le discours—ce que vérifie parfaitement dans les parodies la pratique de la citation sans guillemets et du sous-entendu. Elle l'est ensuite par la trivialité du langage, et la profusion de jurons : aux Variétés, les personnages, y compris Silvia, passent le plus clair de leur temps à invoquer Dieu ou le diable...Ainsi le vers de Hugo :

J'accueillerais Satan, si Dieu me l'envoyait.,

intégralement cité, permet-il de passer en revue diverses expressions mentionnant le diable :

HERNANI, entrant. *Ce n'est pas une raison pour m'accueillir, je ne vaud pas le diable.*

DON GOMEZ. *Tu as pourtant l'air d'avoir le diable au corps.*

HERNANI. *Oui, le diable m'emporte.*²⁶¹

Ce qui concourt, enfin, à faire de la parodie une aggravation de son modèle, c'est la représentation réaliste des basses classes de la société, dans laquelle Lanson voit un facteur d'émancipation du théâtre . D'après lui, les parodies de la Comédie-Italienne et de la Foire ont

*"éveillé les sens du public, fixé ses yeux sur les objets vulgaires, les actions triviales, les milieux ignobles (...). Car l'imagination des auteurs et le goût du public, comme rassurés par l'intention burlesque, et trouvant une raison suffisante à tous les excès dans le rapport intelligible de la copie triviale à l'original noble, s'y affranchirent plus librement des règles et des habitudes qui assujettissaient la littérature classique."*²⁶²

La différence sensible entre les parodies d'opéras ou de tragédies du XVIII^e siècle et les parodies d'*Hernani* est évidemment que le drame hugolien comporte déjà la subversion d'un genre noble. Néanmoins, les travestissements dont il est l'objet n'exacerbent-ils pas ce phénomène par l'adjonction d'une dimension populaire, anticipant sur la peinture des "misérables"? On ne trouvera point dans les parodies de vision poétique de la "*masse obscure en qui réside la force, peuple-océan, peuple-lion, défini par le système métaphorique de la force aveugle et sublime*"²⁶³

mais des individus sordides qui pensent basement. En fait, cette dégradation du peuple comme entité sublime en un agrégat composite de bandits, d'ouvriers et de marchands qui se vautrent dans le vice, remet brutalement en cause le triomphe de la vertu à la fin des mélodrames, et, sous couvert de parodie, repousse les limites de ce qu'on peut étaler au théâtre. On imagine sans peine l'effet produit dans la salle par l'entrée en scène de N,i,Ni :

²⁵⁵ Voir sur ce point *La poétique de Dostoïevski*, de Mikhaïl Bakhtine, p. 187., Paris, Seuil, 1970 pour la traduction française, coll. Points Essais, 1998, 366 p.

²⁵⁶ Georges Lote : *En préface à Hernani*, op. cit. p. 72.

²⁵⁷ *Harnali*, troisième tableau, scène 3, p. 28.

²⁵⁸ *ibid.*, quatrième tableau, scène 1, p. 43.

²⁵⁹ *Hernani* de Maneuveriez, troisième tableau, scène 3.

²⁶⁰ *ibid.* troisième tableau, scène 4. Comme l'explique Louis Chevalier, la monomanie est une "*folie partielle*"; Esquirol "*désignant par ce mot les états où l'aliéné conserve l'usage de presque toute sa raison, et ne délire que sur un objet ou un petit nombre d'objets, sentant, agissant et raisonnant pour le reste comme avant d'être malade.*" in *Classes laborieuses et classes dangereuses*, op. cit. p. 459.

²⁶¹ *Hernani* de Maneuveriez, troisième tableau, scène 2.

²⁶² Gustave Lanson, art. cit. pp. 270-271.

²⁶³ A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, op. cit. p. 87.

“ A sa chevelure épaisse, à sa barbe noire, à sa veste verte, à son pantalon garance collant, à ses bottines blanchies par le plâtre de Montmartre, et souillées par la boue de la rue des Martyrs, Parasol a reconnu son amant. ”²⁶⁴

En effet, le héros éponyme de cette pièce est un vagabond, à qui il manque deux sous pour prendre un omnibus²⁶⁵, un gueux sans feu ni lieu²⁶⁶, couchant dans les carrières²⁶⁷. Même “débîne”, dans *Harnali*, dont le jeune premier hante les bas-fonds :

COMILVA, à *Harnali*. *Peut-être on vous poursuit? et vous avez été
Pris en flagrant délit pour la mendicité?*

HARNALI. *Vous avez deviné : L'état est difficile,
On veut qu'un mendiant exerce à domicile (...)*²⁶⁸

Le quatrième tableau se déroule *Sur la butte Montmartre, assez près des carrières*²⁶⁹, où se terreront les truands associés sous le nom de Patron-Minette, dans *Les Misérables*.²⁷⁰ Quant à Oh! qu'nenni, c'est un faubourien²⁷¹, qui surgit mal vêtu et un bâton à la main²⁷², et se targue d'être un brigand :

*Je fais la contrebande, je vole, je tue, j'assassine quand ça se trouve.*²⁷³

si bien que la parodie affecte au dire des journalistes

“ des formes par trop faubouriennes, et Oh! qu'nenni sent le faubourg Saint-Marcel d'une bonne lieue. ”²⁷⁴

Enfin, de pittoresques figures représentatives du menu peuple, de ses petits métiers, déambulent dans les parodies : le savoyard²⁷⁵, le vitrier et le chiffonnier. C'est grimé “en Savoyard”, et non en pèlerin, qu' Oh! qu'nenni vient demander l'hospitalité.²⁷⁶ Le “grand vitrier de Bohême” qui invite don Pathos à recevoir les honneurs dus à son rang, dans *N,i,Ni*, anticipe sur le personnage de vitrier ambulancier, qui intervient au théâtre notamment après juillet 1830, dans les parages des émeutes susceptibles de lui fournir du travail. En règle générale, les vitriers, dont le statut est instable, sont plutôt suspects aux yeux de l'autorité, qui se défie des cris poussés sur la voie publique. Plus inquiétant encore est le chiffonnier, qui cherche sa vie dans les détritiques. Généralement de basse extraction, il se complaît dans le nomadisme, et s'est forgé une certaine philosophie de l'existence. Le mot de “chiffonnier” entre dans la composition d'expressions convenues :

Nous allons nous taper comme trois chiffonniers.

prédit Comilva, lorsqu'il découvre deux hommes chez lui. Sa silhouette est décrite avec précision, dans la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille* :

*Or donc, je m'en allais avec mon fallot (sic), ma hotte et mon croc, le long de la rue du Pot-de-Fer, vers celle de Vaugirard, comme il sonnait onze heures du soir juste (...)*²⁷⁷

Dans *Tristine*, les deux chiffonniers chargés d'assommer Poltroneschi sont portés sur le vin et le jeu, et l'appât du gain les incite aux pires brutalités :

*Les deux chiffonniers se promènent près de la porte du fond en tenant leur crochet sur l'épaule comme un fusil.*²⁷⁸

²⁶⁴ *Journal des comédiens* n° 100 du dimanche 14 mars 1830.

²⁶⁵ *N,i,Ni*, acte I, scène 4, p. 6.

²⁶⁶ comme le lui fait remarquer don Pathos Arlequin, quatrième acte, scène 4, p. 31.

²⁶⁷ *ibid.*, p. 7.

²⁶⁸ *Harnali*, troisième tableau, scène 3, p. 27.

²⁶⁹ *ibid.* quatrième tableau, scène 1, p. 39.

²⁷⁰ *Les Misérables*, troisième partie, livre 7, chapitre 4, p. 575 : *Le jour, fatigués des nuits farouches qu'ils avaient, ils s'en allaient dormir, tantôt dans les fours à plâtre, tantôt dans les carrières abandonnées de Montmartre ou de Montrouge, parfois dans les égouts.* Paris, éditions Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, 1270 p.

²⁷¹ Louis Chevalier analyse la signification du faubourg : “tout ce qu'il résume de travaux inférieurs, incertains et mal payés, de misère et aussi de criminalité”. Il ajoute que le terme, qui désigne au départ un habitant du faubourg, s'applique progressivement aux ouvriers parisiens. *op. cit.* p. 208.

²⁷² *Oh! qu'nenni*, premier tableau, scènes 2 et 3, p. 5. La didascalie est étoffée dans le manuscrit : le héros porte un “chapeau troué” et de “gros favoris”.

²⁷³ *ibid.*, scène 4.

²⁷⁴ *Journal des comédiens* n° 101, du jeudi 18 mars 1830.

²⁷⁵ Les petits savoyards se louent souvent comme ramoneurs. Dans *Tristine*, Poulotte, que Poltroneschi appelle “savoyard”, entre en chantant “Ramenez-ci, ramenez-là.” acte III, scène 2, pp. 23-24.

²⁷⁶ *Oh! qu'nenni*, troisième tableau, scènes 12 et 14, pp. 14-15.

²⁷⁷ *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n° 47*, p. 4.

²⁷⁸ *Tristine*, acte II, scène 8, p. 20.

Par conséquent, les parodies opèrent une simplification de la société, réduite aux marchands, aux petits métiers ambulants ou à la pègre. Ce faisant, elles éludent la dimension lyrique du drame hugolien, mais font prévaloir le réalisme social, à la faveur duquel elles jouissent d'une assez grande liberté de parole. On ne peut qu'être frappé par la hardiesse de ces œuvres dédaignées par la censure, car considérées comme inférieures.

Au bout du compte, les parodies ne témoignent-elles pas de l'impossible coalescence du politique et du littéraire? En rébellion contre la censure, Hugo investit la subversion des formes figées d'une valeur politique, mais il refuse de prendre position dans les débats du moment, qui s'avèrent trop souvent limités à des conflits d'intérêt. Du coup, il est suspect aux yeux des ultras ainsi qu'à ceux des libéraux. A l'inverse, les parodistes s'engagent à fond dans le commentaire de l'actualité, à l'instar des chansonniers ou des caricaturistes. Professant une égale abomination pour le pâtissier anglais, à la tête d'un gouvernement répressif, et pour les enragés qui viennent de faire de la bataille d'*Hernani* un nouveau 93, ils sont à la recherche d'une voie moyenne—libérale²⁷⁹, peut-être?—mais ils réagissent en hommes de théâtre conservateurs, attachés à la dichotomie entre genres nobles et genres populaires, et déconcertés par les innovations langagières. Ceci explique peut-être l'acharnement des parodistes sur Hugo : réactionnaire d'hier, concepteur de formes théâtrales neuves, celui-ci tendrait un miroir inversé à ceux qui coulent des revendications de liberté politique dans un moule traditionnel.

Quoi qu'il en soit, il faut saluer la décapante irrévérence de ces textes en apparence insignifiants, rédigés en toute hâte, et par opportunisme littéraire! Car les parodies sont à peu près la seule forme littéraire avant juillet qui puisse —presque—impunément s'en prendre à tout. D'ailleurs, l'impact des parodies sur Hugo fut-il nul? Dans les pièces suivantes, en tout cas, il accentuera le grotesque, resté discret dans *Hernani*, s'en prendra plus âprement à la royauté, qui n'aura plus l'excuse de la jeunesse pour justifier sa légèreté, et, plus que jamais, recrutera ses héros dans le peuple...

²⁷⁹ *Harnali*, en tout cas, aurait été écrit à la requête du duc d'Orléans, comme le signale une note (p. 39, note 2) du journal de Juste Olivier : *Paris en 1830*, réédité en 1951 par André Delattre et Marc Denkinge, Paris, Mercure de France, 313 p. L'hypothèse est reprise de l'introduction au volume VI du *Théâtre choisi de F.A. Duvert*, par Francisque Sarcey.