

## Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830

### *Hernani en Juillet*

Dans la mémoire collective la bataille d'*Hernani* est associée à la révolution de Juillet. Mais cela résulte d'une erreur : la pièce a été écrite presque un an avant, du 29 août au 24 septembre 1829, et représentée du 25 février au 22 juin 1830. Sans doute certains développements de la préface peuvent-ils avoir quelque chose de prémonitoire, en particulier l'identification du romantisme au libéralisme et surtout l'hymne à « cette élite de jeunes hommes, intelligente, logique, conséquente, vraiment libérale en littérature comme en politique, noble génération qui ne se refuse pas à ouvrir les deux yeux à la vérité et à recevoir la lumière des deux côtés »<sup>1</sup> : ce sont ces jeunes gens qui bientôt monteront sur les barricades et à qui Hugo dédiera le 19 août 1830 dans *le Globe* son ode « À la jeune France »<sup>2</sup>. En réalité, c'est une illusion rétrospective : *Hernani* est une pièce de la Restauration, quel que soit le point de vue que l'on adopte, génétique ou sociocritique. Ce rappel est indispensable à nos yeux pour éviter contresens et équivoques. Contresens sur la signification et la portée de la pièce, équivoques sur ses enjeux et ses implications. Rien n'interdit assurément de lire le drame de Hugo en le déshistorisant, si ce n'est que ce n'est pas alors le drame de Hugo ayant pour titre *Hernani* qu'on lit, mais une espèce de fantôme textuel et littéraire sans rapport avec la réalité, c'est-à-dire sans rapport avec l'historicité de l'œuvre.

C'est dans le domaine idéologique et politique que les risques de telles lectures sont les plus importants. Ils consistent principalement, à la suite de l'association entre *Hernani* et Juillet, à projeter une interprétation révolutionnaire sur la pièce, par exemple, en faisant du héros un représentant du peuple. C'est ce que fait, de manière exemplaire, si l'on peut dire, Antoine Vitez, dans une préface à *Hernani* qu'il donne deux ans après une extraordinaire mise en scène du drame de Hugo, qui renouvelait de fond en comble la pièce. On y lit à la dernière page les deux paragraphes suivants :

---

<sup>1</sup>Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1967-1971, t. III, p. 924. (Nos références à cette édition seront désormais désignées par le sigle *M*, suivi de la tomaisson et de la pagination.)

<sup>2</sup>Cette ode sera reprise en 1835 pour constituer le poème liminaire des *Chants du Crépuscule*, sous le titre de « Dicté après Juillet 1830 ». En cette occasion Hugo fera disparaître la note qui accompagnait l'ode en dans la préoriginale de 1830 (*M*, III, 391, n. 1). Cette note était elle-même précédée d'une note dont Sainte-Beuve revendique la paternité (*M*, IV, 1190-1191). Sans que le texte de l'ode ait été sensiblement modifié de 1830 à 1835, sa signification s'est cependant infléchi. Le triomphalisme de l'ode « À la jeune France » est pour le moins estompé dans *Les Chants du Crépuscule*.

« Je suis une force qui va » [...]. Mais qui est-il, ce personnage, qui sous des noms changeants revient dans l'œuvre du poète ? Hernani, Gennaro, Jean Valjean, Didier, Gavroche ou Ruy Blas, toujours son origine est inconnue, ou cachée, toujours il se bat contre les Grands de la terre ; et, ne sachant d'où il vient, il ne sait où il va. Il est le Peuple, et le mystère du Peuple.

Hugo a fait entrer là, pour la première fois, une nouvelle figure dans la famille qui comptait déjà les rois et les princes, les reines adultères et les esclaves rebelles. Le Peuple est maintenant sur le théâtre, il faut compter avec lui, il est imprévisible et furieux, on le croit méchant alors qu'il est blessé dès sa naissance ; sa bâtardise est sa noblesse<sup>3</sup>.

Pour brillante qu'elle soit, cette interprétation est totalement intenable. Rapprocher Hernani de Gavroche et de Jean Valjean comme figure du peuple va à l'encontre du texte de Hugo, indépendamment de l'anachronisme impossible que suppose ce rapprochement lui-même. Néanmoins elle a l'immense mérite de désigner l'un des éléments essentiels du drame, son caractère constitutivement politique. Même si la question du peuple, d'un point de vue dramatique, ne se pose aucunement dans *Hernani*, elle participe cependant, à la marge, au moins comme expression métonymique de la révolution dans la préface, d'une interrogation problématique sur le pouvoir et sur sa représentation dramatique.

Nous nous proposons donc d'étudier comment dans *Hernani* le pouvoir est l'objet d'une problématisation critique de la part de Hugo, et pour cela nous nous placerons délibérément au tournant de 1829-1830, lorsque la pièce est écrite, puis portée à la scène. Notre orientation sera de nature sociocritique, en ce sens que nous nous efforcerons, non pas de mettre au jour l'idéologie dont procède la pièce de Hugo, mais de montrer de quelle manière, par le biais de la métaphore et de la fiction, Hugo formule une interrogation politique sur la France et la royauté en cette fin de restauration.

\*

### *Socialité du pouvoir*

Nous dresserons tout d'abord un état des lieux du politique dans *Hernani*, et nous commencerons par lever l'hypothèque populaire. Le peuple ? Il n'existe pas, du moins

---

<sup>3</sup>Antoine Vitez, Préface à *Hernani*, Le Livre de Poche, 1987, p. 8.

comme sujet. C'est uniquement la bande de montagnards du bandit Hernani, significativement massacrée à la fin de l'acte II. Ils ne sont que des figurants ; dans la liste des personnages, ils sont mentionnés à la dernière ligne dans un complet pêle-mêle social : « Montagnards, Seigneurs, Soldats, Pages, Peuple, etc. » Il en restera quelques-uns en vie parmi les conjurés de l'acte IV, mais ce n'est qu'une force d'appoint, destinée surtout à être graciée par le nouvel empereur, menu fretin que l'on épargne et qui ne mérite pas l'honneur de la décapitation. Hernani est apparemment l'un d'entre eux, il est vrai, mais il s'en sépare avec panache et orgueil, lorsqu'il revendique son identité aristocratique de Jean d'Aragon et réclame de partager le sort des conjurés nobles :

– Silva ! Haro ! Lara ! gens de titre et de race,  
Place à Jean d'Aragon ! ducs et comtes, ma place ! (IV, 4)

Cette intervention héroïque n'est pas qu'un coup d'éclat ; elle s'inscrit très précisément dans un contexte politique qui est celui du monde d'*Hernani*, où le peuple n'a aucune place. Ce monde est politiquement partagé entre deux pouvoirs, celui du roi et celui des seigneurs féodaux. On en est au moment de l'histoire européenne où celle-ci est en train de s'imposer contre ceux-ci. Un siècle plus tard l'autorité royale l'aura définitivement emporté sur l'ancien ordre féodal, ainsi que le consignera Hugo lui-même dans la préface de *Ruy Blas* : « [...] dans *Hernani*, comme la royauté absolue n'est pas faite, la noblesse lutte encore contre le roi, ici avec l'orgueil, là avec l'épée ; à demi féodale, à demi rebelle »<sup>4</sup>. Représentant exemplaire dans *Hernani* de cette noblesse féodale, don Ruy Gomez. Il est reclus dans son château fort, ce qui le fait soupçonner au roi de contester son pouvoir. Lorsqu'il trouve la porte verrouillée à l'acte III, il a ces mots significatifs :

Ah ! vous réveillez donc les rébellions mortes !  
Pardieu ! si vous prenez de ces airs avec moi,  
Messieurs les ducs, le roi prendra des airs de roi !  
Et j'irai par les monts, de mes mains aguerries,  
Dans leurs nids crénelés tuer les seigneuries ! (III, 6)

C'est la réaction typique d'un monarque absolu contre un frondeur ou un ligueur, un féodal qui jadis encore devait contester son pouvoir, et qui le conteste encore d'ailleurs

---

<sup>4</sup>M, V, 674.

en s'affiliant à une conspiration nobiliaire. Toute une bonne partie d'*Hernani* peut se lire dans une telle perspective, et tout spécialement, bien entendu, cet épisode de la conspiration qui occupe la seconde moitié de l'acte III et l'essentiel de l'acte IV. C'est un « ramas » (IV, 1), pour reprendre le mot de don Carlos, d'aigris et d'envieux, obéissant à des motivations personnelles. Dans le meilleur des cas, celui de don Ruy, on supposera, indépendamment de son animosité contre un roi qui lui a enlevé sa fiancée, que c'est par fidélité à un ordre de valeurs qui lui sont chères, comme le respect de la parole donnée, le culte des ancêtres, la fidélité au nom et à l'honneur, etc. qu'il agit. En cela il est le premier de ces très nombreux vieillards héroïques (Barberousse et Job, Elciis, Fabrice, Onfroy, par exemple) qui symbolisent chez Hugo un temps historique aujourd'hui disparu, dont ils ne sont plus que les survivants ou les débris. À cette attitude morale est liée très profondément toute une conception de la féodalité, du moins dans l'imaginaire de Hugo.

Il ne faut pourtant pas continuer sur cette voie, parce que la féodalité n'est pas exclusivement une attitude morale de vieillard, et que don Ruy Gomez n'est pas le seul à être un féodal dans la pièce. Il y en a un autre, c'est un jeune homme, et c'est Hernani. Il est un grand seigneur, et même un très grand seigneur, qui s'est fait bandit par opposition familiale et personnelle au roi d'Espagne :

Dieu qui donne le sceptre et qui te le donna  
M'a fait duc de Segorbe et duc de Cardonna,  
Marquis de Monroy, comte Albaterra, vicomte  
De Gor, seigneur des lieux dont j'ignore le compte.  
Je suis Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né  
Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné  
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille !  
Le meurtre est entre nous affaire de famille.  
Vous avez l'échafaud, nous avons le poignard.  
Donc le ciel m'a fait duc et l'exil montagnard. (IV, 4)

Fièrement Hernani revendique son identité aristocratique, plus exactement féodale, dans les derniers vers cités, et il est peu après rétabli dans ses prérogatives nobiliaires par l'empereur qui, non seulement lui reconnaît ses titres, mais lui confère l'ordre de la toison d'or. Lui-même célèbre son bonheur à l'acte suivant en ces termes :

Voici que je reviens à mon palais en deuil.  
Un ange du Seigneur m'attendait sur le seuil.

J'entre, et remets debout les colonnes brisées,  
Je rallume le feu, je rouvre les croisées,  
Je fais arracher l'herbe au palais de ma cour,  
Je ne suis plus que joie, enchantement, amour.  
Qu'on me rende mes tours, mes donjons, mes bastilles,  
Mon panache, mon siège au conseil des Castilles,  
Vienne ma doña Sol rouge et le front baissé,  
Qu'on nous laisse tous deux, et le reste est passé !  
Je n'ai rien vu, rien dit, rien fait, je recommence,  
J'efface tout, j'oublie ! (V, 3)

Tel le prince charmant des contes de fées, Hernani va redonner vie à son palais endormi depuis longtemps, et retrouver ses prérogatives de seigneur féodal. C'est un château fort qu'il possède, non pas un château de la Renaissance, tel celui que se fera bâtir Charles-Quint dans l'Alhambra, mais une grosse construction médiévale avec des donjons et des tours, comme celles du château de don Ruy, au nombre de onze, que le roi menaçait de faire abattre (III, 6). De manière révélatrice, le ci-devant bandit Hernani, aujourd'hui Jean d'Aragon, se réjouit de retrouver ses *bastilles*. Difficile de faire de lui dans ces conditions la figure du peuple ou son représentant. Bien davantage il doit être rapproché de cet autre grand féodal dont nous venons d'évoquer le château, don Ruy Gomez.

Ici il importe d'ouvrir une parenthèse importante, car y est engagée la signification complexe de la féodalité dans *Hernani*. Le rapprochement, tout à fait fondé, qui vient d'être établi entre don Ruy et Hernani comme deux féodaux, trouve sa conclusion dramatique dans le mariage d'Hernani, *alias* Jean d'Aragon, avec doña Sol ; celle-ci est Silva et lui est Aragon : « Aragon peut épouser Silva » (IV, 4), déclare l'empereur. Ainsi, sous l'égide du pouvoir, les deux grandes maisons féodales sont réunies. À ceci près qu'aux mots prononcés par Charles-Quint, don Ruy répond : « Ce n'est pas ma noblesse ». Don Ruy Gomez signifie ainsi qu'il reste attaché, pour toutes sortes de raisons, à une conception ultra-féodale de la noblesse, alors que ce n'est pas le cas d'Hernani-don Juan d'Aragon : il ne reste pas bloqué à un stade passéiste, plus exactement archaïque, des choses. Son mariage en tout cas est celui d'un courtisan, acquis aux principes de la monarchie nouvelle fondée sur le pouvoir incontesté du roi. (Significativement le premier courtisan à le féliciter est don Ricardo, qui, tout au long de la pièce, aura fait sa fortune nobiliaire grâce aux distractions de son maître, lequel, c'est à noter au passage, prendra comme première mesure sitôt qu'il accédera à l'empire, et en dépit du mépris qu'il a pour lui, de le faire alcade du palais (IV, 4),

c'est-à-dire chef de la police...) Don Ruy désigne ainsi une limite à l'intérieur de la sphère féodale et montre la résistance persistante d'une certaine noblesse au pouvoir royal en train de s'affermir. Il est bien entendu que cette résistance de don Ruy obéit en grande partie à des motivations psychologiques, celles d'un vieillard insensé<sup>5</sup>, mais il est tout aussi évident que les motivations psychologiques de don Ruy sont également celles, au bout du compte, que sa conception féodale du monde suscite chez lui. En tout cas, cette résistance chez lui, qui est d'ordre tout à la fois psychologique, idéologique, politique et historique, aura des conséquences dramatiques, puisque, au nom du serment qu'Hernani a fait, « Aragon doit payer sa dette à Silva » (V, 6) et que, de la sorte, il est rattrapé *in extremis* par la loi-du-père, en l'occurrence l'ordre féodal dont son père et don Ruy sont les garants et auquel il ne peut moralement se soustraire.

### *Féodalité et familialité*

L'ordre féodal que nous nous employons à mettre au jour comme élément constitutif du politique dans *Hernani* s'étend à l'imaginaire de la pièce dans son ensemble et en régit la dramaturgie, plus particulièrement le système des personnages entre eux. Sans entrer dans les détails de ce système assez complexe, mais néanmoins pas compliqué, nous isolerons trois relations de personnages qui nous semblent fondamentales. La relation d'Hernani et de don Carlos ; la relation de don Ruy Gomez et de doña Sol ; la relation d'Hernani et de son propre père. Ces trois relations permettent d'éclairer la manière dont la féodalité s'inscrit dans le texte de Hugo. L'hypothèse que nous voudrions tout particulièrement examiner est que, si *Hernani* est, à l'évidence, une histoire de famille, la familialité qui y est mise en œuvre est l'expression de cette féodalité d'un autre âge, qui est l'autre nom de la terrible fatalité.

Première relation : Hernani-don Carlos. La rivalité qui les oppose est celle de deux fils, le premier voulant venger la mort que le père du second a infligée à son père. C'est dit de manière explicite tout au début de la pièce :

Le roi ! le roi ! mon père  
Est mort sur l'échafaud, condamné par le sien.  
Or, quoiqu'on ait vieilli depuis ce fait ancien,  
Pour l'ombre du feu roi, pour son fils, pour sa veuve,  
Pour tous les siens, ma haine est encor toute neuve !  
Lui, mort, ne compte plus. Et, tout enfant, je fis

---

<sup>5</sup>Yves Gohin remarque dans la préface à son édition d'*Hernani*, Gallimard, « Folio », 1995, p. 17, qu'il est « le seul que tous les autres personnages traitent d'« insensé » ».

Le serment de venger mon père sur son fils.  
Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles !  
Car la haine est vivace entre nos deux familles.  
Les pères ont lutté sans pitié, sans remords,  
Trente ans ! Or, c'est en vain que les pères sont morts,  
Leur haine vit. Pour eux la paix n'est point venue,  
Car les fils sont debout, et le duel continue. (I, 2)

Cette opposition est celle de deux familles, de deux races plus profondément, et tout au long de la pièce l'opposition est répétée (cf. I, 4 ; II, 3 ; IV, 3), du moins jusqu'à l'acte IV, lorsque, don Carlos devenu Charles-Quint, le pardon impérial met fin à cette lutte fratricide.

La familialité dans *Hernani* est aussi représentée, à un autre niveau, dans le couple formé par don Ruy Gomez et doña Sol. C'est notre deuxième relation. Ils sont oncle et nièce et tous deux Silva. En leur cas la familialité qui doit régir leur mariage est de nature manifestement endogamique, pour ne pas dire incestueuse. Le dénouement de l'acte IV, qui voit, à l'initiative du nouvel empereur, l'union d'Hernani et de doña Sol fait-elle pour autant cesser cette familialité endogamique ? certainement, est alors mis fin à la situation absurde et scandaleuse d'un oncle âgé de soixante ans épousant sa nièce de vingt ans. Si ce n'est que l'union d'Hernani-Jean d'Aragon et de doña Sol reste de type féodal, même si elle n'est plus incestueuse. C'est toujours dans la même sphère familiale qu'elle s'accomplit, des déchaînements de violence sont possibles, sur le modèle du festin des sept têtes (III, 5), variante espagnole de la rivalité de Thyeste et d'Atrée.

On échappera à un tel scénario, mais pour tomber dans un autre pire encore, celui du père tuant son fils. C'est la troisième relation à envisager. Don Carlos devenu Charles-Quint, en accordant son pardon à Hernani, parvient à briser, semble-t-il, la relation mortifère que ce dernier entretenait à son père. La mutation du roi en empereur a fait tomber la rivalité caïnique, fratricide qu'Hernani le fils voulant venger son père avait à son égard. Cette rivalité n'avait de sens que dans le système féodal. Pourtant, à l'acte V, le père resurgit, de manière terrible, et entraîne son fils à la mort. Il se produit en la circonstance un retour du refoulé féodal<sup>6</sup>, à cause de l'obstination sénile du vieillard à ne pas accepter le nouvel ordre des choses, symbolisé par le mariage d'Hernani et de doña Sol, d'Aragon et Silva. Au nom des valeurs du passé, qui sont

---

<sup>6</sup>Florence Naugrette dans son ouvrage, *Le Théâtre romantique, histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points essais », 2001, p. 205-214, emploie pour sa part l'expression de « retour offensif du passé ».

avant tout des valeurs paternelles et plus encore patriarcales, don Ruy se fait ministre de mort, endossant la défroque d'un commandeur.

### *Paternité*

Socialité, féodalité et familialité sont liées entre elles, et ce qui constitue le lien qu'elles entretiennent est la paternité. *Hernani* est investi, cela a été souvent remarqué, et à très juste titre, par la thématique de la paternité<sup>7</sup>. Seulement, la paternité dans *Hernani* est moins un motif parmi d'autres que l'élément nodal autour duquel s'élabore tout l'imaginaire de la pièce, aussi bien dans sa dimension fantasmatique qu'idéologique.

Les pères sont omniprésents dans la pièce, au moins de manière métonymique : à l'acte III, par le biais des tableaux de la famille de Silva, à l'acte V, par celui du cor, qui rappelle à Hernani la promesse qu'il a faite en jurant sur la tête de son père. Dans les deux cas, c'est le vieux don Ruy Gomez, gardien des valeurs ancestrales, qui emblématise en sa personne cette thématique. Terrible thématique, associée constamment à l'image de la mort, dramatiquement autant que symboliquement. La thématique de la paternité dans le cas du vieillard est tellement puissante qu'il prend les allures d'un commandeur. Les occurrences en ce domaine sont multiples : don Ruy Gomez est une statue, il est pétrifié, et au dernier acte il marche du pas dont marchent les statues, etc. Il a d'ailleurs de qui tenir puisque son propre père fit jadis sculpter une statue qu'il traînait derrière lui (III, 6). Mais don Ruy Gomez n'est pas le seul à être un commandeur ; Charlemagne dans son tombeau d'Aix-la-Chapelle en est un autre. Tout à son imagination, don Carlos se demande à propos de l'empereur dont il brigue la lointaine succession : « S'il était là, debout et marchant à pas lents » (IV, 2) ; c'est que dans la crypte funéraire il est entouré d'hommes de pierre, de statues (IV, 4). Face à ces deux commandeurs, deux fils. C'est évident en ce qui concerne Hernani à l'égard de don Ruy – il l'appelle même une fois « mon père » (III, 7) –, qui, par son âge, appartient à la même génération que son père et qui partage les mêmes valeurs ; il ne manquera pas au dernier acte d'exercer une espèce de chantage symbolique, exactement de chantage au symbolique, en menaçant le jeune homme qui hésite à tenir son serment de mort, en lui faisant cette menace :

---

<sup>7</sup>Pour une lecture de ce genre, d'orientation psychanalytique, voir la préface d'Yves Gohin à son édition d'*Hernani*, *loc. cit.*, p. 24 sqq.



Tu fais de beaux serments par le sang dont tu sors,  
Et je vais à ton père en parler chez les morts ! (V, 6)

Il peut d'autant mieux jouer les commandeurs que, à la suite du pardon de Charles-Quint, Hernani, ayant retrouvé ses titres nobiliaires, il recouvre sa véritable identité, celle de Jean d'Aragon, et qu'il est désormais désigné du nom de don Juan. De la sorte est constitué le couple symbolique de don Juan et du Commandeur<sup>8</sup>, pour le malheur prévisible du fils.

De manière aussi claire, don Carlos est un fils à l'égard de cet autre homme de pierre qu'est Charlemagne au tombeau. Il est lui-même un temps dans la situation d'un don Juan libertin et volage, ayant de nombreuses frasques amoureuses à son actif. C'est un roi qui s'amuse et qui a mis son pouvoir au service de ses plaisirs. Du moins jusqu'à ce qu'il pénètre dans le tombeau d'Aix-la-Chapelle. S'adressant à la statue de Charlemagne, il se désigne lui-même comme un « fils épouvanté » (IV, 2), et, une fois qu'il aura pardonné à ses ennemis et se sera métamorphosé en empereur, il s'adressera une dernière fois au tombeau en ces termes :

Je t'ai crié : – Par où faut-il que je commence ?  
Et tu m'as répondu :– Mon fils, par la clémence ! (IV, 5)

Charlemagne n'aura donc été commandeur à l'égard de don Carlos qu'un temps. C'est là pour le roi toute la différence avec Hernani. Cette différence s'explique essentiellement par des raisons politiques. Don Carlos, en étant roi, puis empereur, échappe à la fatalité du passé féodal ; Hernani, au contraire, y est entièrement soumis, et, qui plus est, il est la proie non pas d'un, mais de deux commandeurs féodaux. Rien ne peut conjurer cela. À cela s'ajoute qu'il est victime du « nom fatal » (V, 3), qui est le sien, et celui de son père, alors que don Carlos déjoue les pièges du passé, en s'acquérant une nouvelle identité.

Nous voilà parvenu au terme de notre analyse du politique dans *Hernani*, et nous pouvons d'ores et déjà formuler quelques conclusions. La première est que l'imaginaire de la féodalité est dominant dans la pièce et qu'il apparaît comme une configuration idéologique et fantasmatique qui rassemble toutes sortes de notions-clefs, comme celles de paternité, de filialité et d'identité et donne sens à chacune d'entre elles.

---

<sup>8</sup>Voir la présentation de J. Massin au t. III de l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Hugo. – Sur le motif du commandeur, voir notre étude, « “Une « force qui va”. Dynamisme et résistance dans le théâtre de Hugo entre 1829 et 1843 », in *Statisme et mouvement au théâtre, La Licorne*, Poitiers, 1995.

Deuxième conclusion, liée à la précédente : tout dans la pièce est d'ordre politique, y compris la psychologie des personnages, y compris également ce qui n'est pas... politique, mais relève, à première vue, du sentiment, de l'éros, etc.

Reste à comprendre maintenant ce que signifie, au moment de son écriture et de sa représentation en 1829-1830, cette histoire se passant au XVI<sup>e</sup> siècle en Espagne, mettant aux prises un vieux seigneur, un jeune bandit qui se révèle être un duc, un roi accédant à l'empire, et tous trois amoureux de la même femme. Cette question se pose d'autant plus qu'il n'y a, manifestement, aucune situation d'analogie entre la fable dramatique et le moment de son écriture, comme c'était, par exemple, le cas avec *Cromwell* : à l'époque de la restauration, la révolution anglaise renvoie presque explicitement à la politique française<sup>9</sup>, et l'on ne compte pas les romans et les pièces de théâtre décalquant Louis XVI, ou Charles X, sur Charles I<sup>er</sup>, Napoléon, ou Robespierre, sur Cromwell, etc. Rien de semblable en ce qui concerne *Hernani*, l'allusion historique, politique, politicienne, la « misérable allusion », dit Hugo, y est difficile à trouver et il n'est guère que le vers : « Crois-tu donc que les rois à moi me sont sacrés ? » (II, 3) qui aurait pu avoir un écho immédiat chez les spectateurs, s'il n'avait été censuré<sup>10</sup>.

Pourtant, *Hernani* est une pièce qui met en œuvre une interrogation très actuelle en 1829-1830 sur l'état du politique en cette fin de restauration. Sauf que ce n'est pas en termes d'analogie de situations que Hugo procède. Il serait absurde, par exemple, de voir dans don Carlos, avant sa conversion impériale, une figure de Charles X, ou dans le vieux féodal don Ruy Gomez une transposition de Polignac l'ultra, ou encore dans *Hernani* un républicain fomentant la révolution. S'il y a bien une référence à la France dans la pièce, c'est sur le mode de l'anamorphose. Pour cela nous nous emploierons maintenant à dégager les éléments du co-texte auquel *Hernani* se rattache, d'abord en réinscrivant la pièce dans l'histoire de l'œuvre de Hugo, puis en mettant en évidence ce qui se joue en cette occasion dans la représentation du politique.

\*

---

<sup>9</sup> Voir H.-F. Imbert, *Les Métamorphoses de la liberté, ou Stendhal devant la restauration et le risorgimento*, José Corti, 1967, p. 469 *sqq.*

<sup>10</sup> Voir E. Blewer, *La Campagne d'« Hernani »*. Édition du manuscrit du souffleur, Eurédit, Cazaubon, 2002, p. 238.,

*De Marion de Lorme à Hernani, ou le roi est nu*

Lorsqu'à la fin de l'été 1829 Hugo écrit *Hernani*, la Restauration vient d'entamer sa dernière ligne droite fatale. Charles X, fidèle à son entreprise proprement réactionnaire de retour à l'état de la France d'avant 1789, a juste nommé comme ministres trois représentants de ce qu'il y a de plus contre-révolutionnaire depuis Waterloo (Polignac, Bourmont et La Bourdonnaye). Cette funeste nomination intervient le 8 août ; la veille, Hugo a été reçu à Saint-Cloud par le roi pour se voir signifier, de manière définitive<sup>11</sup>, l'interdiction de faire représenter *Marion de Lorme*, au motif, assez compréhensible d'ailleurs, que la pièce donnait, avec le faible et velléitaire Louis XIII dominé par Richelieu, une image fort peu positive du pouvoir royal. Cette censure est une erreur politique, selon Hugo, qui datera de ce 7 août « le premier jour de [la] dernière année » des Bourbons<sup>12</sup>. Il y a assurément un peu de complaisance et de suffisance dans cette datation, mais elle n'est pas entièrement fautive, compte tenu de la calamiteuse décision politique du lendemain, le 8 août.

En tout état de cause, l'écriture d'*Hernani* au second semestre de 1829 prend acte de la ruine prévisible à court ou moyen terme du régime en place depuis quinze ans. Cependant d'un point de vue sociocritique cette pièce ne se laisse pas lire de la même façon que *Marion de Lorme*. Clairement *Marion de Lorme* se présentait comme une dénonciation de l'absolutisme royal né au XVII<sup>e</sup> siècle et dont Charles X est l'héritier. Cette dénonciation était de nature incontestablement libérale, et il n'aurait pas été difficile pour un spectateur de 1829 de reconnaître des analogies manifestes entre Richelieu et Polignac, d'une part, entre Louis XIII et Charles X, d'autre part. En face d'eux se dressent Didier et Marion, le bâtard et la courtisane. Mais faut-il pour autant considérer que les forces positives de l'avenir sont entre les mains de ces deux derniers personnages ? en aucune façon : Marion est impuissante à arracher Didier à la mort et la pièce se termine sur le cri d'horreur qu'elle pousse en voyant la litière de Richelieu : « Regardez tous ! voilà l'homme rouge qui passe ! »<sup>13</sup> ; quant à Didier, il est aussi inflexible que le cardinal et ne pardonne pas à Marion, proche dans son refus obstiné de

---

<sup>11</sup>Hugo a été informé le 1<sup>er</sup> août de la décision de la commission de censure ; ayant demandé une audience au roi, il est reçu le 7 août et a confirmation de la bouche du souverain du caractère irrévocable de cette décision.

<sup>12</sup>Voir *Les Rayons et les Ombres*, II.

<sup>13</sup>*M*, III, 857.

Richelieu lui-même<sup>14</sup>. Il n'est absolument pas un héros populaire, dressé contre l'absolutisme du pouvoir. Ses derniers mots sont bien une adresse au peuple, mais pas un appel à la révolution :

Vous qui venez ici pour nous voir au passage,  
Si l'on parle de nous, rendez-nous témoignage  
Que tous deux sans pâlir nous avons écouté  
Cette heure qui pour nous sonnait l'éternité !<sup>15</sup>

Didier demande qu'on lui reconnaisse son courage à lui et à Saverny au moment de leur mort ; rien d'autre. Il n'essaie pas du tout de susciter un soulèvement du peuple contre un pouvoir dictatorial.

Dans *Hernani* Hugo rebat les mêmes cartes, mais en opérant une redistribution et en introduisant également de nouvelles, sans changer le schéma dramatique<sup>16</sup>. Il y a toujours un roi, qui n'est pas une figure royale, don Carlos, occupé de fredaines indignes, qui le font, par exemple, s'enfermer dans une armoire ; il y a toujours une figure superlative d'autorité, détentrice du droit de vie et de mort, incarnation noire, et non plus rouge, de la fatalité, don Ruy Gomez, et un couple d'amoureux voué au malheur. La carte nouvelle la plus importante introduite par Hugo dans *Hernani* est la carte impériale. C'est elle qui permet une reconfiguration complète de la problématique du pouvoir telle qu'elle était pensée dans *Marion de Lorme*, et qu'elle était, partiellement, reprise et revisitée dans les trois premiers actes d'*Hernani*. L'introduction de la figure impériale à l'acte IV permet très efficacement d'échapper à la représentation négative du pouvoir royal.

Toute la signification de la pièce, dramatiquement et idéologiquement, bascule autour de la mutation politique fondamentale qui affecte la figure du roi en figure impériale, lorsque don Carlos élu empereur devient Charles-Quint. À la faveur d'une espèce de *nekuia*, où il évoque Charlemagne, l'aspirant à l'empire découvre dans la nuit du tombeau d'Aix-la-Chapelle l'essence du politique, telle qu'elle se révèle à lui quand il prend conscience de l'organisation de l'ordre social fondé sur le principe de la double

---

<sup>14</sup>Ce n'est qu'en 1831, lorsque la pièce sera représentée, que Hugo modifiera le dénouement, en faisant pardonner Marion à Didier. Là-dessus voir l'éclairante communication de B. Degout, « Le pardon de Didier, ou l'après-coup de Juillet », in *Hugo politique*, Presses universitaires de Franche-Comté, 2004.

<sup>15</sup>*M*, III, 856-857.

<sup>16</sup>Voir notre communication, « Le Roi et le Moi. Politique et histoire chez Hugo (1826-1829) », in *Hugo politique*, *op. cit.*

élection du pape et de l'empereur<sup>17</sup>. Texte presque onirique, le monologue de don Carlos s'offre comme une sorte de vision de l'état du monde en ce début de XVI<sup>e</sup> siècle, dominé par ces deux puissances qui tiennent leur autorité de l'élection. Ce qui donne à l'empereur un pouvoir qui excède tous les autres pouvoirs, ce n'est pas qu'il est un roi au-dessus des rois, ni non plus qu'il est le roi des rois ; bien au contraire, c'est qu'il n'est pas du tout un roi. Il échappe de la sorte aux aléas, aux contingences qui affectent le pouvoir des rois, puisque, à leur différence, son pouvoir, lui est conféré non pas comme à un héritier, mais comme à un homme que ses propres qualités désignent à cette fonction suprême, dans l'opération, de nature presque mystique, qu'est l'élection. Il est facile de mesurer combien l'introduction de la figure impériale vient modifier la configuration du politique dans *Hernani*. Celui-ci cesse d'être l'exercice d'un pouvoir absolu entre les mains d'un roi ou de son ministre, pour se transformer en un projet grandiose qui s'accorde organiquement à l'état du monde dans sa socialité complexe. Indéniablement c'est le modèle napoléonien qui inspire une pareille conception des choses<sup>18</sup>.

### *Une nouvelle problématique du politique*

Le plus intéressant est cependant peut-être moins l'émergence de la figure impériale elle-même dans *Hernani* – elle est en fait préparée depuis *Cromwell* – que la reformulation de la problématique hugolienne du pouvoir, et, plus généralement, du politique, et l'introduction dans cette problématique de nouveaux éléments qui jusqu'alors n'étaient pas pris en compte. Parmi eux, le peuple. Très significativement, en effet, le peuple apparaît à l'occasion du monologue de don Carlos, et c'est d'ailleurs la seule fois dans la pièce où il soit mentionné. Le roi évoquant l'édifice babélien de la société la décrit dans toutes ses composantes, selon un ordre hiérarchique décroissant, allant des puissants de ce monde (rois, margraves, cardinaux, doges, ducs, etc.), aux moindres seigneurs (évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons) et à leurs instruments

---

<sup>17</sup>Pour une lecture du monologue de don Carlos, voir Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p. 164-175.

<sup>18</sup>Cette référence napoléonienne est partagée entre don Carlos-Charles-Quint et Cromwell. Voir la plaquette de Maurice Descotes, *L'Obsession de Napoléon dans le « Cromwell » de Victor Hugo*, Minard, « Archives de Lettres modernes », n° 78, 1967. Il ne s'agit pas d'un jeu d'inter- ou d'intratextualité, mais d'une relation qui participe de la même dynamique sociocritique. En l'occurrence, si le don Carlos de Hugo parvient, par le truchement impérial de Charlemagne, à se faire l'héritier symbolique de Napoléon, c'est parce qu'il renonce à être roi ; Cromwell, au contraire, n'avait qu'un but : être roi. La question finale que se posait le héros du drame de 1827 : « Quand donc serai-je roi ? » trouve son ironique réponse dans *Hernani* : Quand tu seras empereur.

(clercs et soldats), pour arriver, au terme de l'énumération, aux hommes, dont la foule innombrable est désignée métaphoriquement comme un océan<sup>19</sup>. Cela aboutit à cette vision poétique et politique :

Base de nations portant sur leurs épaules  
La pyramide énorme appuyée aux deux pôles,  
Flots vivants, qui toujours l'étreignant de leurs plis,  
La balancent, branlante à leur vaste roulis,  
Font tout changer de place et, sur ses hautes zones,  
Comme des escabeaux font chanceler les trônes,  
Si bien que tous les rois, cessant leurs vains débats,  
Lèvent les yeux au ciel... Rois ! regardez en bas !  
– Ah ! le peuple ! – océan ! – onde sans cesse émue,  
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue !  
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau !  
Miroir où rarement un roi se voit en beau ! (IV, 2)

Dans le monologue-rêve de don Carlos le peuple est dans un état d'indéfinition politique, il est le point obscur, qui échappe à toute appréhension conceptuelle, et ne peut être saisi, autant qu'il est possible, que par la métaphore. De manière elle-même non théorisée se fait jour dans la rêverie de don Carlos un élément, le peuple, dont on soupçonne qu'un avenir lui est promis, sans que pourtant, aujourd'hui, il soit simplement possible de l'intégrer dans une conception rationnelle du politique.

De ce point de vue, le peuple, tel qu'il est évoqué ici, est « une force qui va », mais on ne sait pas où. C'est la seule relation qu'il puisse y avoir entre lui et Hernani, dans cette espèce de vide politique. Une réserve cependant : le peuple que se représente don Carlos est susceptible de devenir dans le futur un agent de l'histoire, et, qui sait, un sujet, voire le sujet de l'histoire. Hernani, lui, « force qui va », n'a aucune positivité en dehors de l'allant même de cette force qu'il est. Il ne peut pas être dans ces conditions un sujet responsable, il ne peut être qu'un individu proprement aliéné de lui-même : « Agent aveugle et sourd de mystères funèbres ! / Une âme de malheur faite avec des ténèbres ! ». Cette force qui le pousse en avant à la mort et à la destruction, c'est l'énergie du désespoir ; elle tourne à vide, sans rien produire d'autre que l'affolement de celui qui en est la proie. Enchaîné par le passé, perdu dans le présent, sans avenir, si ce n'est celui, catastrophique, vers lequel l'emporte sa propre fatalité, Hernani

---

<sup>19</sup>L'image du peuple-océan, qui connaîtra son illustration la plus importante dans les recueils poétiques de l'exil, commence à apparaître en 1829-1830, remarque J. Massin (*M*, III, 1002, n. 18), qui mentionne notamment le poème des *Feuilles d'automne*, *Réverie d'un passant à propos d'un roi*, daté du 18 mai 1830.

éprouve tout au long de la pièce la dépossession intime de soi. Sans doute peut-on être sensible à l'exaltation de la jeunesse contre les forces mortifères du passé qui caractérise le personnage, mais il n'empêche que cette exaltation est désespérée, au même titre que celle qui se lit, exactement à la même époque, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset. En cela Hernani est bien le type du héros romantique, avec le Didier de *Marion de Lorme*, ou le Rolla de Musset, ou encore l'Antony de Dumas, pour ne citer que quelques-uns de ses congénères. Ce qu'ils ont tous en commun, c'est la certitude que tout est déjà-toujours perdu pour eux et qu'ils sont voués, presque au sens latin du terme, à la mort. Leur qualité de héros romantiques, ils ne la doivent pas à on ne sait quel goût du malheur qui serait leur lot, ils ne cèdent pas non plus à une fatalité indéterminée ; ils sont les victimes malheureuses d'un ordre du temps qui les exclut. Leur solitude est une solitude historique.

En ces années de fin de la restauration il apparaît que pour Hugo, comme pour beaucoup d'autres de ses contemporains, qu'il s'agisse, par exemple, du Vigny de *Cinq-Mars*, du Mérimée de la *Chronique de Charles IX*, penser le politique est la chose la plus difficile qui soit, surtout lorsque, comme eux, on recourt, en guise de modèles, à des références tirées de l'histoire, l'interférence entre historique et politique amenant toutes sortes d'approximations et de raccourcis. Hugo dans *Hernani* y échappe en grande partie, avant tout parce que la fable de la pièce ne se situe pas en France, mais dans une Espagne assez peu connue de ses contemporains et qui ne reçoit pas d'éclairage symbolique de la révolution.

### *Vers la révolution ?*

Quelles conclusions tirer de ce qui précède ? principalement que dans ces deux pièces de *Marion de Lorme* et d'*Hernani* Hugo a donné à voir la situation politique de la France de 1829, non pas sur le mode de l'allusion, mais sur celui de la fiction. C'est que son propos a été de mettre au jour les structures d'un imaginaire dégradé, celui de la royauté, et d'envisager, par la même occasion, une sortie politique de cette impasse dans laquelle se trouve le pouvoir royal. Le plus simple aurait été l'élimination de la personne même du roi, au moyen d'un régicide – c'est ce qui est envisagé par les conjurés – ou d'une révolution. Cette dernière possibilité n'est absolument pas venue à l'esprit de Hugo, et l'on pensera que, si cela avait été le cas, cette révolution n'aurait pas été populaire, mais nobiliaire, comme le montre l'origine sociale des conjurés. Finalement, une troisième possibilité s'est offerte : transformer la figure royale en

figure impériale. Ainsi qu'on l'a remarqué, c'est à la faveur de cette transformation qu'une place est ménagée au peuple, encore que cette place relève plus de l'imaginaire que de la réalité.

En conséquence de quoi, il est clair qu'*Hernani*, est le grand perdant de cette reconfiguration de l'imaginaire du pouvoir. Il est littéralement hors jeu. En effet, le personnage d'*Hernani* est à l'écart des jeux du pouvoir, dans une solitude politique complète : son seul avenir, s'il avait vécu, aurait été celui d'un courtisan. Il est donc réduit à n'être qu'une voix, tout à la déploration lyrique et mélancolique de son malheur<sup>20</sup>. C'est de cette manière que l'on est un... héros romantique.

\*

### *Hernani dans l'avant-Juillet, ou les équivoques du romantisme*

Pour finir, nous réaffirmerons qu'*Hernani* est une pièce de la Restauration, et qu'elle illustre la complexité de la situation politique du moment. Il est périlleux d'en lire la signification à la lumière de l'œuvre ultérieure de Hugo. Au contraire, ce sont des pièces comme *Ruy Blas* ou *Les Burgraves* qui tirent une bonne partie de leur sens de la relation qu'elles entretiennent à *Hernani*<sup>21</sup>. Les drames de 1838 et de 1843 ont vectorisé la « force qui va » d'*Hernani* dans une direction univoque. Ce n'était absolument pas le cas en 1829-1830, les enjeux de la pièce et ses implications n'étaient pas clairement lisibles. Une preuve de cette opacité, aussi bien idéologique que littéraire, d'*Hernani* se trouve notamment dans le fait que Hugo ait éprouvé le besoin d'écrire une préface, militante comme celle de *Cromwell*, mais dont le propos n'est pas du tout le même.

Cette préface d'*Hernani* est célèbre, au moins parce que Hugo y procède à une assimilation, qui deviendra une des contre-vérités de l'histoire littéraire postérieure, entre libéralisme et romantisme, le romantisme étant défini comme le libéralisme en littérature. Cette assimilation, qui paraît aujourd'hui aller de soi, même si elle est fautive<sup>22</sup>, relève en réalité à l'époque d'un coup de force politique de la part de Hugo.

---

<sup>20</sup>Voir l'article d'Olivier Decroix, « Le lyrisme dans *Hernani*, l'écriture d'une quête mélancolique », in *Lectures d'« Hernani » et de « Ruy Blas »*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

<sup>21</sup>Sur la relation entre *Ruy Blas* et *Hernani*, voir ma communication au Colloque *Hugo* (Paris-VII, novembre 2008), « D'une préface l'autre » ; sur la relation entre *Les Burgraves* et *Hernani*, voir la préface de J. Massin aux *Burgraves* dans l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Hugo (*M*, VI, 543-566).

<sup>22</sup>Voir ma communication, « Le *Racine et Shakespeare* de Stendhal, ou du romantisme au romantisme, d'une révolution l'autre », in *Les Révolutions littéraires aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Presses universitaires de Valenciennes, 2006.



Rien n'est plus étranger au romantisme en 1830 que le libéralisme, – en un certain sens. Les adversaires les plus farouches du romantisme, pour l'heure le romantisme hugolien, sont les libéraux, Armand Carrel en tête<sup>23</sup>. Ce sont eux qui fourniront une bonne partie des bataillons anti-romantiques lors de la « bataille d'*Hernani* » et nul n'est plus suspect à leurs yeux que Hugo, assez fraîchement converti au libéralisme et naguère encore d'un ultracisme bon teint<sup>24</sup>. Cela est connu, et nous n'insisterons pas là-dessus. Nous attirerons plutôt l'attention sur une des particularités de cette page qui assimile libéralisme et romantisme, à savoir le fait qu'elle est une auto-citation de Hugo, empruntée à la *Lettre-préface aux éditeurs des poésies de Charles Dovalle*, écrite en février 1830, quand la préface elle-même d'*Hernani* est de mars 1830. On comprend très bien que Hugo n'ait pas voulu laisser perdre une page si intéressante, mais il n'empêche que le recyclage de cette page en tête de la préface d'*Hernani* n'était pas d'une absolue nécessité. C'était agiter le chiffon rouge sous le nez des libéraux. Mais d'un autre côté, l'utilisation de cette page pour une œuvre avec laquelle elle n'a, à l'origine, rien à voir, ou, du moins, à laquelle elle n'était pas destinée, a pour effet d'imposer une lecture politique à la pièce, tout spécialement en lui donnant une coloration libérale, au sens politique du terme en 1830, alors même que son libéralisme est pour le moins problématique. Dans cette perspective, on notera que le peuple, quasi absent d'*Hernani*, est introduit dans la préface, et en très bonne place, puisque Hugo fait de lui le destinataire même de la pièce :

Que les vieilles règles de d'Aubignac meurent avec les vieilles coutumes de Cujas, cela est bien ; qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple, cela est mieux encore ; mais surtout qu'une raison intérieure se rencontre au fond de toutes ces nouveautés. Que le principe de liberté fasse son affaire, mais qu'il la fasse bien. Dans les lettres, comme dans la société, point d'étiquette, point d'anarchie : des lois. Ni talons rouges, ni bonnets rouges<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> Voir l'article de Jean Gaudon, « En marge de la bataille d'*Hernani*. M. de La Bourdonnaye, Benjamin Sacrobille et les trois glorieuses d'Armand Carrel », *Europe*, n° 671, mars 1985.

<sup>24</sup> Il serait possible de montrer que politiquement Hugo est ce que l'on appelle depuis 1827 un « libéral de la défection », c'est-à-dire un de ces ultras, comme Chateaubriand, qui, par opposition à Villèle, s'étaient alliés aux libéraux et avaient contribué à la chute du ministère. M. de Rênal est l'un d'entre eux dans *Le Rouge et le Noir* (voir Stendhal, *Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, t. I, p. 601 et p. 776). Par la suite, ces libéraux de la défection se retrouveront parmi les 221 qui voteront l'adresse au roi du 16 mars 1830. Pour mener à bien une telle étude sur Hugo et le royalisme de la défection, on peut d'ores et déjà s'appuyer sur l'article d'Yves Reboul, « Hugo, *Cromwell* et la Défection », in : *Voix de l'écrivain. Mélanges offerts à Guy Sagnes*, Presses universitaires du Mirail, « Les Cahiers de Littérature », 1996, p. 53-64.

<sup>25</sup> *M*, III, 923.

Cette déclaration n'est pas révolutionnaire, elle est de nuance « gris de souris rassurée »<sup>26</sup> : le peuple est là, mais en liberté surveillée. Cela correspond assez bien à l'attitude politique de Hugo en ce début d'année 1830, mais son argumentation dans la préface est suffisamment habile pour donner à la pièce une allure libérale<sup>27</sup>. La suite de l'histoire, c'est-à-dire la « bataille d'Hernani », offrira une confirmation de ce libéralisme de façade, en faisant passer les adversaires dans le camp des arriérés, au moyen d'un subtil glissement du plan politique au plan littéraire, les soutiens romantiques de Hugo apparaissant comme des jeunes gens politiquement progressistes ferrailant contre les suppôts du passé monarchiste. Cette déformation de la réalité a permis d'enrôler Hernani dans les bataillons de la jeune-France et de faire de lui le représentant d'un peuple en devenir.

Ces amalgames et ces confusions, auxquels Hugo a plus ou moins prêté la main<sup>28</sup>, ont le grand intérêt de montrer paradoxalement, et en quelque sorte à rebours, que le romantisme, en tout cas celui d'*Hernani*, n'est pas politiquement de nature libérale. Ce n'est pas dire, évidemment, qu'il est de nature ultra. Il témoigne d'un constat au seuil de cette année 1830, que l'avenir est bouché et que le passé pèse de tout son poids sur le présent. Le héros romantique, Hernani, fait la triste expérience de cette « histoire désespérante »<sup>29</sup>. Faut-il alors penser que la seule ouverture soit celle offerte par Charles-Quint, le fantasme impérial et la rêverie européenne ? Nous ne nous risquerons pas à répondre, nous nous contenterons de remarquer que le politique dans *Hernani* se cherche, plus qu'il ne s'exprime ou se formule, dans une tension critique à l'intérieur de la figure du détenteur du pouvoir, entre le roi et l'empereur. Toute l'entreprise ultérieure de Hugo, de *Marie Tudor* jusqu'à *Ruy Blas*, consistera à déplacer le lieu de cette tension et de la penser dans la confrontation non plus entre le roi et l'empereur,

---

<sup>26</sup>*M*, XI, 492 (l'expression est de Courfeyrac dans *Les Misérables*, pour qualifier l'attitude politique de Marius, qui se prétend « démocrate-bonapartiste »).

<sup>27</sup>Pour une appréciation du libéralisme de Hugo en 1830, se reporter aux deux articles majeurs de Jacques Seebacher, « Juillet du sacre au crépuscule, ou Hugo en 1830 l'un dans l'autre », *Romantisme*, n° 28-29, 1980, p. 119-138 (repris dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, « Écrivains », 1993, p. 57-81) et de Bernard Degout, « À propos de l'«heureuse fraternité» du romantisme et du libéralisme en 1830 », in *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 49-65.

<sup>28</sup>La vulgate qui établit une relation entre *Hernani* et Juillet est en tout cas définitivement constituée en 1863 dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (voir *M*, III, 1341-1342).

<sup>29</sup>L'expression est de Gérard Gengembre. Elle sert de sous-titre à son importante étude sur Bonald (*La Contre-révolution, ou l'histoire désespérante*, Imago, 1989). Précisons que nous n'avons pas eu l'intention de nous livrer à une lecture bonaldienne d'*Hernani*...

mais entre le roi et le bouffon<sup>30</sup>. Alors, et alors seulement, le héros romantique se verra pourvu d'un projet politique. Auparavant, comme en témoigne *Hernani*, ce héros est condamné à être une conscience malheureuse.

PIERRE LAFORGUE  
Université de Franche-Comté  
Centre Jacques Petit

---

<sup>30</sup>Voir Annie Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974. Au passage, on comprend pourquoi A. Ubersfeld a judicieusement écarté *Hernani* de son enquête et qu'elle se soit située après Juillet.