

## Des forces qui vont : le retour du refoulé dans *Hernani* et *Ruy Blas*

Florence Naugrette  
Université de Rouen, CÉRÉDI

Parmi les critiques portées contre le théâtre de Hugo à sa création, l'accusation portée contre l'incohérence psychologique de ses personnages a la vie dure. Louis Jovet la reprend encore à son compte dans les années 1950 : il regrette que les personnages du théâtre de Hugo soient « primitifs et creux comme des tam-tams »<sup>1</sup> ; « la chaleur intime du sentiment [...] Hugo ne l'a jamais insufflée à ses personnages. Aucune note de souffrance vraie, aucune palpitation secrète, aucun prolongement »<sup>2</sup>. On doit à Anne Ubersfeld, dans *Le Roi et le bouffon*, d'avoir montré qu'il existe, à l'œuvre dans le théâtre de Hugo, une psychologie d'un autre ordre que la psychologie des caractères. Guy Rosa, dans ses lumineux « commentaires » de *Ruy Blas*, l'explique ainsi :

« On s'étonnerait [...] à tort de ne pas trouver de "psychologie" dans les personnages de *Ruy Blas*. Elle manque, sous sa forme classique, parce que le sujet pris en compte par Hugo n'est plus le siège neutre de facultés et de dispositions indéfiniment analysables et recomposées en "types", mais un élan, une dynamique de l'être qui serait seule productrice de ses qualités si elle ne rencontrait hors d'elle les conditions et les limites de son effort. »<sup>3</sup>

Plutôt qu'une psychologie des caractères, ou des types, Guy Rosa propose donc de voir dans les pièces de Hugo « un vaste théâtre de l'âme, conscient et inconscient mêlés, où les personnages figureraient les diverses instances d'une seule subjectivité. » Ce faisant, il fait remonter à l'époque romantique une conception du personnage que Claudel formule au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles, dans ses propres commentaires sur *L'Echange*. Claudel soutient que ses quatre personnages principaux ne doivent pas être considérés comme des individus anthropomorphes, mais comme des pulsions susceptibles de se retrouver dans une seule et même âme (la sienne, ou celle du spectateur), l'intrigue figurant alors non pas une histoire mais une sorte de psychomachie moderne, où les quatre personnages sont comme les « quatre aspects d'une seule âme qui joue elle-même aux quatre coins ». Cette idée, formulée par Claudel à époque de la naissance de la psychanalyse, rien ne nous interdit de l'appliquer à des œuvres antérieures, ce que Freud lui-même, bien sûr, ne s'est pas privé de faire, notamment dans le domaine du théâtre antique, témoin la fortune théorique des mythes d'Œdipe et d'Electre.

Pourquoi le théâtre est-il si propice à la représentation de l'inconscient ? D'autres que Freud, à sa suite, l'ont suffisamment expliqué, à commencer par Octave Mannoni dans *Clefs pour l'imaginaire*. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle au moins, dans sa forme « épique » ou « dramatique », la fable théâtrale est fondée, sur l'exposition des conflits et de leur résolution. En ce sens, elle peut donc traiter aussi bien des conflits historiques, politiques, sociaux, qu'aux conflits internes à la psyché. D'autre part, le personnage, qui est anthropomorphe, n'est pas véritablement un homme : il en est l'image, mais il peut représenter des pulsions à l'œuvre dans l'inconscient habituellement refoulées, jusqu'aux plus violentes ; c'est ce qui

<sup>1</sup> Louis Jovet, *Réflexions du comédien*, Librairie Théâtrale, 1952, p. 62.

<sup>2</sup> Jovet reprend à son compte les propos de Pierre Brisson, qu'il cite, *Ibid.*, pp. 74-5.

<sup>3</sup> Guy Rosa, « Commentaires » de *Ruy Blas*, Livre de Poche, 1987 [rééd. 2000], p. 220.

explique la fréquence, dans les intrigues théâtrales, du théâtre shakespearien au drame romantique en passant par la tragédie classique, des crimes anthropologiques les plus graves, parricides, matricides, incestes, infanticides. La catharsis aristotélicienne, dont la psychanalyse s'est amplement inspirée pour penser le fonctionnement de la cure, et dont elle a éclairé en retour le fonctionnement, repose sur le fait que les pulsions représentées au théâtre sont masquées. Sous le déguisement du personnage, ce que l'on ne pourrait pas supporter de voir en réalité trouve accès, par une voie détournée, sinon directement à la conscience, du moins à une forme de représentation.

C'est pourquoi je ne prétends pas que mon analyse s'applique uniquement à Hugo, ou. La psychocritique s'est depuis longtemps intéressée au théâtre. D'autre part, il existe déjà un livre important, d'approche jungienne, celui de Charles Baudouin, dont le titre, *Psychanalyse de Victor Hugo*, est suffisamment explicite, et qui prend en considération l'œuvre entière. Anne Ubersfeld, de son côté, a étudié les principaux ressorts méta-psychologiques des intrigues hugoliennes : le retour offensif du passé ; la décapitation / castration ; et le mythe de Caïn, succédanés d'un « discours historique logique et cohérent » que l'auteur ne peut pas tenir<sup>4</sup>.

De mon côté, je ne vais pas tenter une psychocritique de Hugo, ni de ses personnages, mais repérer dans le système des personnages de *Ruy Blas* et *Hernani* une topographie de l'inconscient. J'espère ainsi mettre en évidence la prégnance mortifère du retour du refoulé non seulement dans les images obsédantes, mais aussi dans la construction dramaturgique des deux pièces, et montrer qu'Hernani, « force qui va », n'est pas le seul à figurer une pulsion inconsciente de son origine, de son but, et de son objet.

## LES MÉTAPHORES DE LA PSYCHÉ

Plusieurs images récurrentes dans les deux pièces servent de métaphores spatiales à la psyché. On les trouve principalement dans les discours qui décrivent l'âme des deux héros éponymes, dont les motivations, plus sans doute que celles des autres personnages, sont les plus complexes.

La première de ces images est **le gouffre, l'abîme**, au fond duquel le héros ne voit pas les profondeurs de ce qu'il appelle son destin, et que nous pourrions, nous désigner comme le réservoir insondable d'un inconscient en perpétuelle agitation.

Hernani :

« Où vais-je ? je ne sais. Mais je me sens poussé  
D'un souffle impétueux, d'un destin insensé.  
Je descends, je descends, et jamais ne m'arrête.  
Si parfois, haletant, j'ose tourner la tête,  
Une voix me dit : Marche ! et l'abîme est profond,  
Et de flamme ou de sang je le vois rouge au fond » (v. 985-1000)

Ruy Blas utilise la même métaphore de l'abîme pour désigner la force irrésistible qui l'entraîne vers sa perte :

« [...] Creuse un abîme  
Plus sourd que la folie et plus noir que le crime » (v. 362)  
« [...] dans le gouffre où mon destin m'entraîne  
Plonge les yeux ! – je suis amoureux de la reine » (v. 365-366)

<sup>4</sup> Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, p. 594.

Hernani et Ruy Blas savent tous deux, dès le début de la pièce, que des pulsions pathogènes, voire mortifères, les entraînent vers le malheur, mais ni l'un ni l'autre n'a la force d'y résister.

À cette métaphore du gouffre insondable s'oppose une autre métaphore spatiale, plus propre à désigner la stabilité souhaitable et la protection du moi, celle de la **maison**, avec tout son cortège d'escaliers, portes et fenêtres qui, selon les cas, en permettent où en interdisent l'entrée.

Dans *Hernani*, la protection de la maison est un motif majeur. Au I<sup>er</sup> acte, la chambre à coucher de doña Sol est la métaphore de sa vertu, comme en témoigne la fameuse exclamation du duc « Nous sommes trois chez vous, c'est trop de deux, madame » (v. 220). À l'acte II, cette même vertu est encore mise en danger dès qu'elle sort de sa maison, guettée par le duc qui s'apprête à l'enlever ; aussi les jeux de scène faisant intervenir les portes, fenêtres et balcons sont-ils autant dramatiques que symboliques. À l'acte III, le château de Silva représente à lui seul toute la « maison » du duc, c'est-à-dire tout à la fois son habitation, sa famille ancestrale, et sa « maisnie » ; le franchissement de la porte du château, dans un sens ou dans l'autre, structure l'avancée de l'intrigue : arrivée du pèlerin Hernani, puis du roi, qui repasse la porte dans l'autre sens en emmenant doña Sol ; ces effractions successives mènent le vieux féodal à la folie meurtrière ; ajoutons-y la scène traumatique où il rouvre la porte à ressort de la cachette, ouverture après laquelle, ayant appris d'Hernani que le roi est leur commun rival, il comprend le danger qu'encourt sa fiancée, et l'on peut dire, sans jeu de mots, qu'il est « hors de ses gonds ». À l'acte IV, la porte du tombeau de Charlemagne, une fois franchie, fait du roi un autre homme, comme l'indiquent les deux pantomimes de la fin de la scène 3, où il la referme derrière lui, et de la scène 4, où il la rouvre : transformation psychique que Yannis Kokkos, dans la mise en scène d'Antoine Vitez en 1985, avait magnifiquement représentée par une main géante articulée sortant par la porte du tombeau pour donner naissance à l'empereur. À l'acte V enfin, la maison qui symbolise la psyché d'Hernani est son palais d'Aragon, fief dont il a retrouvé la jouissance ; « Voilà que je reviens à mon palais en deuil », dit-il au seuil qu'il ne franchira pas ; le symbole sexuel n'est que trop évident, souligné par la pudeur timide de doña Sol qui retarde le moment d'en franchir le seuil ; mais le symbole psychique n'est pas moindre :

« J'entre, et remets debout les colonnes brisées,  
Je rallume le feu, je rouvre les croisées,  
Je fais arracher l'herbe au pavé de la cour,  
Je ne suis plus que joie, enchantement, amour. » (v. 1931-1934)

Hernani est le seul, dans la pièce, à ne jamais entrer dans sa maison ; son rêve de restitution de sa psyché ancienne, état d'avant la chute de la « maison » de son père, rêve de reconstruction, et dirait-on aujourd'hui, de résilience, lui est inaccessible.

On montrerait aisément un fonctionnement similaire des motifs du palais et de la maison dans *Ruy Blas*. Comme dans *Hernani*, où le premier bruit que l'on entend est un coup frappé à la porte, le tout premier vers de *Ruy Blas*, « Ruy Blas, fermez la porte, – ouvrez cette fenêtre » attire l'attention du spectateur sur les risques liés aux entrées et aux sorties imprévues. Comme dans *Hernani*, la plupart des ouvertures des portes correspondent à des coups de théâtre : l'arrivée de la reine dans le tableau-comble qui clôt l'acte I, et qui met Ruy Blas en présence sidérante de l'objet désiré et interdit ; l'idée même d'avoir à « ouvrir au roi, s'il venait chez la reine », qui fait s'évanouir Ruy Blas ; le retour de Salluste à l'acte III ; l'effraction de don César qui tombe dans la petite maison secrète de Salluste par la cheminée ; la porte de cette maison qui se referme sur la reine au dernier acte, ouverte par le traître masqué. Dans tous les cas, ce qui entre par la porte, c'est soit l'objet du désir, soit le refoulé

qui fait violemment retour. Ruy Blas s'est pourtant, au début de l'acte V, efforcé de laisser la maison (et son âme) en ordre en renonçant à son désir :

« Rêve éteint ! Visions disparues ! [...]
   
Les meubles sont rangés ; les clefs sont aux armoires ;
   
Les muets sont là-haut qui dorment ; la maison
   
Est vraiment bien tranquille. » (v. 2017-2025)

S'apprêtant au suicide, il ne veut pas que Salluste (« le démon ») voie sa victime morte, et « *pousse un meuble de façon à barricader la porte secrète* ». Efforts inutiles. Le démon, Salluste, ainsi refoulé, trouvera bien une autre porte pour entrer.

Dernière figure récurrente de la troisième grande instance de la psyché, la **statue du Commandeur**, figure du surmoi. L'intertexte d'*Hernani* avec *Don Juan* (c'est l'un de ses nombreux titres, l'un de ses nombreux noms) passe par cette figure que représente très évidemment le retour de don Ruy Gomez quand il vient demander à Hernani sa vie au dernier acte, sous la figure masquée du domino noir. Dans *Ruy Blas*, c'est la sinistre figure de Salluste revenant à l'acte III qui représente, pour Ruy Blas, le rappel de sa sujétion complète aux ordres de son maître, et lui annonce sa chute programmée. Don Ruy et don Salluste sont deux statues de commandeur vivantes, mais on trouve aussi dans *Hernani* d'autres figures sidérantes produisant le même effet : les portraits alignés des ancêtres, qui sont cette fois des figures du surmoi de don Ruy ; leur regard le terrasse quand il est prêt à flancher, à céder au chantage du roi, à livrer son prisonnier à la place de doña Sol: « Votre regard m'arrête », lance-t-il aux portraits. Parmi eux, son propre père, qui déjà s'était construit sa propre statue de Commandeur pour s'empêcher de reculer devant le danger :

« Les Maures de Grenade avaient fait prisonnier
   
Le comte Alvar Giron, son ami. Mais mon père
   
Prit pour l'aller chercher six cents hommes de guerre ;
   
Il fit tailler en pierre un comte Alvar Giron
   
Qu'à sa suite il traîna, jurant par son patron
   
De ne point reculer que le comte de pierre
   
Ne tournât front lui-même et n'allât en arrière.
   
Il combattit, puis vint au comte et le sauva. » (v. 1168-1175)

Quelle plus belle figure du Surmoi que cette statue du Commandeur qu'on s'est soi-même forgée ?

### UNE PSYCHÉ COLLECTIVE

Une autre caractéristique des personnages de Hugo est d'agir comme des parties de la psyché d'autres personnages. Salluste, ce serait le surmoi de Ruy Blas, comme le suggère aussi Guy Rosa ; mais un surmoi mauvais. De manière plus générale, le système des personnages, qui empêche de les considérer individuellement comme des types ou des caractères classiques, tient à cette étroite interdépendance qui fait d'eux soit les parties complémentaires d'une même psyché non individuée, comme chez Claudel, soit chacun un morceau de la psyché de l'autre.

En témoigne la fréquence des déclarations d'**appartenance** d'un personnage à l'autre, ou de **possession** d'un personnage par l'autre. Appartenance politique (« Tu m'appartiens », dit don Ruy à son prisonnier Hernani), sociale (Ruy Blas appartient à son maître) ou

amoureuse ( « Vous n'êtes pas à lui, mais à moi », dit doña Sol à Hernani pour le dégager de son serment au vieillard).

En témoigne aussi la propension généralisée de tous les personnages masculins à endosser le **manteau** de l'autre. Le manteau fonctionne toujours à la fois comme un stratagème dramatique et comme un symbole d'appartenance, de fraternité ou de dépendance : Zafari met le manteau du duc d'Albe que lui a prêté Matalobos, et vit par procuration la vie d'amour du duc en lisant les billets doux à lui « adressés par centaines » qu'il trouve dans ses poches ; Salluste jette son manteau sur les épaules de son laquais pour le transformer en grand d'Espagne ; ce même manteau, emprunté par César à l'acte IV, lui fait endosser tout à la fois l'identité de Ruy Blas et celle de Salluste, et le mène à sa perte. Salluste, endossant la livrée de Ruy Blas, le rappelle à sa véritable condition. Dans *Hernani*, où ce motif est plus rare, le proscrit couvre malgré tout de son manteau les épaules du roi afin de faciliter sa fuite, pour la plus grande mortification du roi.

De manière générale, les jeunes premiers ne savent pas exactement qui ils sont, et peinent à délimiter les contours d'un moi extensif à leur entourage. C'est le cas de doña Sol, qui déclare à Hernani :

« Etes-vous mon démon ou mon ange ?  
 Je ne sais. Mais je suis votre esclave. Ecoutez,  
 Allez où vous voudrez, j'irai. Restez, partez,  
 Je suis à vous. Pourquoi fais-je ainsi ? Je l'ignore.  
 J'ai besoin de vous voir et de vous voir encore  
 Et de vous voir toujours. Quand le bruit de vos pas  
 S'efface, alors je crois que mon cœur ne bat pas,  
 Vous me manquez, je suis absente de moi-même. » (v. 152-159)

Il s'agit certes là d'un topos du discours amoureux, que l'on retrouve dans le merveilleux vers d'Eluard « Et je ne sais plus tant je t'aime lequel de nous deux est absent. » Mais ici, l'absence à soi-même est constitutive des jeunes héros, au-delà du seul sentiment amoureux. Le « démon » et l' « ange », l'être craint et l'être aimé, sont aussi des métaphores du ça et du surmoi. Mais lequel est quoi? C'est ce que l'on ne saurait toujours décider à coup sûr.

Que chaque personnage puisse être une part de la psyché de l'autre se manifeste aussi à la récurrence d'une structure dramatique bien connue, la substitution d'un personnage à un autre, structure dramatique qui acquiert chez Hugo une fréquence significative : Don Carlos prend la place d'Hernani dans la première scène de l'acte I (il réussit à se faire ouvrir la porte par doña Josepha qui le prend pour Hernani en s'interrogeant : « Serait-ce déjà lui ? ») ; il tente de substituer à lui pour enlever la femme à l'acte II ; on l'a vu, il fuit sous couvert de son manteau à la fin de ce même acte. À l'acte suivant, c'est au tour d'Hernani de prendre la place de don Ruy dans la cachette sous son portrait ; puis doña Sol, prise en otage par le roi, prend la place des deux autres hommes (le vieillard avait promis de livrer au roi « l'un ou l'autre »). Le jeu de substitution d'identité dans *Ruy Blas*, quant à lui, est à ce point déterminant dans l'intrigue, qu'il n'est pas la peine d'y insister. Je me contente de signaler, sur la ressemblance entre Ruy Blas et don César qui autorise la substitution du premier au second, que l'invraisemblable inconscience de Ruy Blas à traverser la pièce entière sans que cette trahison faite à son vieil ami lui apparaisse, est problématisée dans le film de Cocteau et Pierre Billon – qui va paraître en Dvd la semaine prochaine : la gemellité des deux héros est renforcée par le fait qu'un seul et même acteur, Jean Marais, interprète les deux personnages ; dans une brève scène qui suit le meurtre de Guritan, les deux vieux amis se croisent, et don César adresse à Ruy Blas une mise en garde vaine. Au moins le refoulé semble-t-il ici affleurer vaguement à la conscience du héros.

Les personnages eux-mêmes formulent très volontiers la dépossession de leur volonté ou de leur pensée par celle d'autrui. Doña Sol dit à son époux : « Ma pensée entraînée entre en tes rêveries ». Hernani, après avoir enjoint doña Sol de le fuir, cède à sa volonté d'union amoureuse dans le malheur : « Tu le veux ? Qu'il en soit ainsi ! – J'ai résisté. » (v. 1035). Il s'unit à don Ruy dans un pacte faustien pour unir leurs deux vengeances ; il sera son bras, et il lui donne son « cor(ps) ». Ce qui lui permet de dire à doña Sol, dans une formule ambiguë, qu'il est bien « de moitié » dans ce qu'elle prend pour une sérénade et qui est un appel de la mort. La richesse de ce motif de la dépossession de soi tient à son ambivalence : beauté sublime de l'abandon de sa volonté dans la communion amoureuse, ou du sacrifice de sa vie pour sauver son honneur, mais aussi terreur de prêter sa personne ou ses actes aux intérêts de ses propres ennemis, en livrant une femme en ôtage plutôt que son prisonnier pour obéir à la loi des pères, en trahissant son ami pour obéir à la voix de son maître. Terreur de se déprendre de sa responsabilité propre. C'est le sens (abyssal) de l'interrogation de Ruy Blas entrant chez la reine à l'acte II : « Oh, pour qui suis-je ici ? ». Pour qui, c'est-à-dire à la place de qui, envoyé par qui, pour servir les desseins de qui ? À la conscience de Ruy Blas affleure qu'il agit pour le roi son rival (ce qui le mènera quelques secondes plus tard à l'évanouissement), mais n'affleure pas encore l'idée qu'il agit en réalité pour le destinataire plus éloigné de sa quête, Salluste, qui en exauçant ses désirs les plus secrets le mène à sa ruine.

Dans *Hernani*, la dénonciation de cette aliénation passe par l'homonymie, à la rime, entre les verbes « être » et « suivre » conjugués à la première personne du singulier. On la trouve en version sublime dans le duo amoureux, où, à la question d'Hernani : « savez-vous qui je **suis**/ Maintenant ? », doña Sol, après avoir répété plusieurs fois « je vous suivrai », répond « Monseigneur, qu'importe, je vous **suis** » ; mais on la trouve aussi sous son versant menaçant dans la rage d'Hernani, que le roi, pour lui sauver momentanément la mise, a fait passer pour « quelqu'un de (s)a suite », et qui, le monologue qui vient après, rumine : « Oui, de ta suite, ô roi ! de ta suite ! j'en suis. / Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis ! » Pour le meilleur, comme pour le pire, par pulsion amoureuse ou vengeresse, le héros hugolien peut dire : « je suis, donc je suis ».

Agir pour l'autre, se laisser agir par l'autre, accepter de suivre la loi de l'autre, c'est souvent se placer dans un *double bind* qui chez Corneille porte le noble nom de dilemme, et doit trouver une solution dialectique, mais qui chez Hugo mène au désastre, et ne peut se résoudre que dans le renoncement violent à l'une des deux contraintes. C'est ce que fait Ruy Blas au dénouement de la pièce, où il renonce à continuer de servir son maître « comme un bon domestique », et le tue ; c'est ce que doña Sol tente vainement de convaincre Hernani de faire quand elle lui fait valoir que son serment ne vaut rien.

Mais ces prises de conscience se heurtent à une capacité de **résistance** psychique à la révélation de ce qui dérange, que figurent les motifs récurrents de la surdité, de l'aveuglement et du mutisme. Au moment où il pourrait surprendre Salluste envoyer son ami aux galères en le livrant explicitement aux alguazils, « *Ruy Blas se tient immobile et debout près de la table comme une statue, sans rien voir ni entendre* ». Le motif revient peu de temps après, quand Salluste rassure ses inquiétudes : « La cour est un pays où l'on va sans voir clair. Marchez les yeux bandés. J'y vois pour vous, mon cher. » (v. 579-580) De même, dans son petit logis secret Ruy Blas est le compagnon « de deux noirs muets [...] / Je suis pour eux le maître. Ils ignorent mon nom. » (v. 331-340). Il s'agit, dit encore le texte, de « Deux laquais noirs, gardeurs de portes closes, / Qui, s'ils n'étaient muets, diraient beaucoup de choses ». Ce dernier vers, rendu comique par la lapalissade, exprime aussi tout le non-dit qui pèse sur Ruy Blas, et qui le rend trop longtemps muet, aveugle et sourd, jusqu'à la libération finale. Même aveuglement, même surdité pathologique chez Hernani, « agent aveugle et sourd de mystères funèbres ».

Mais il n'est pas de refoulé si puissant qui ne trouve le chemin de son retour ; tel est selon Freud, l'un des destins possible des pulsions, avec le retournement en son contraire, le retournement contre soi-même, et la sublimation, dont nos deux pièces offrent aussi de remarquables exemples.

### LE RETOUR DU REFOULÉ

Dans « Pulsions et destins des pulsions », article publié en recueil dans la *Métapsychologie*, aux côtés de « Deuil et mélancolie », Freud, distingue quatre destins des pulsions, que l'on retrouve, très clairement figurées, dans l'intrigue de nos deux pièces.

Le renversement dans le contraire : de l'activité à la passivité (tourmenter / être tourmenté), ou retournement du contenu, comme le renversement de l'amour en haine, fréquente étape des ruptures amoureuses, qui, dans *Hernani*, prend la forme inverse de l'évanouissement de la haine éprouvée par Hernani contre le roi : « Oh ! ma haine s'en va » dit-il au moment où l'objet de sa haine passée se tourne en source de plaisir (y compris sexuel puisque le roi lui offre la femme qu'il désire). Vu sous cet angle du destin de la pulsion, le revirement d'Hernani, tant critiqué à l'époque, notamment, Sylvie Vielledent l'a montré, dans les parodies, ne paraît plus du tout invraisemblable.

Autre type de retournement, celui par lequel la pulsion est dirigée vers (ou contre) la personne propre : le désir de meurtre se meut en suicide, motif très répandu dans le drame romantique, et dont nos deux pièces donnent deux exemples canoniques.

Troisième destin possible de la pulsion, la sublimation, dont Ruy Blas fournit l'exemple courant de l'amour platonique (« j'ai foi dans votre honneur pour respecter le mien », dit la reine à Ruy Blas lors de leur duo d'amour, v. 1272), et dont *Hernani* fournit un motif magnifique avec le renoncement de don Carlos à la femme pour l'empire (sublimation de l'amour dans la politique).

Le dernier destin de la pulsion, qui nous retiendra davantage, est le refoulement, suivi du retour du refoulé. Le refoulement est le moyen terme entre la condamnation et la fuite (impossible dans le cas de la pulsion, où, dit Freud, « la fuite ne peut servir à rien, car le moi ne peut s'échapper à lui-même »). Le motif et la finalité du refoulement sont d'éviter le déplaisir ; mais pour maintenir le refoulé dans l'inconscient, le moi dépense une énergie considérable, et « l'affect disparu revient, transformé en angoisse sociale, en angoisse morale, en reproche sans merci » (p. 62).

Le sentiment de culpabilité qui ronge les deux héros éponymes, alors même qu'au début de la pièce, il n'ont encore strictement rien fait d'objectivement répréhensible, est un symptôme de cette transformation de l'affect refoulé en angoisse morale ou sociale.

Un refoulé dont les intrigues de la pièce figurent le retour sous la forme de coups de théâtre spectaculaires, et qui chaque fois ressurgit sous la forme déguisée qui est la sienne dans le lapsus, l'acte manqué, ou le rêve. Sur la scène, le déguisement est à prendre au sens strict, dans une métaphore scénique opérée directement par le costume : Hernani, exilé (forme de refoulement politique), revient déguisé en pèlerin ; Don Ruy Gomez, refoulé par le mariage d'Hernani avec doña Sol qui l'a exclus de la réconciliation générale, revient déguisé en domino noir le soir des noces ; dans *Ruy Blas*, Salluste revient incognito déguisé en laquais, lançant ironiquement à Ruy Blas : « je parie que vous ne pensiez pas à moi ». Oubli coupable de Ruy Blas. L'oubli n'est pas toujours catastrophique, pourtant. Apprenant de la bouche d'Hernani que son rival est grand d'Espagne, Charles Quint lance plaisamment « En effet, j'avais oublié cette histoire » ; mais qu'à cela ne tienne, il lui rendra ses titres, le restaurera dans son fief, et mettra fin au conflit par clairvoyance politique. En revanche, dans le cas du serment passé avec la mort, le refoulé fait un violent retour, comme le dit cet alexandrin magnifique, d'Hernani à sa jeune épouse qui vient de l'appeler par son ancien nom de proscrit : « Tu me fais souvenir que j'ai tout oublié ».

Dans le cas d'Hernani comme dans celui de Ruy Blas, le refoulé qui revient sous la figure mortifère de la statue du Commandeur, c'est le serment fait au père, de le venger. En toute connaissance de cause, et pour son père biologique, dans le cas d'Hernani qui assume « Le serment de venger mon père sur son fils » ; inconsciemment, et pour un père de substitution – son maître qui dit vouloir faire son bonheur –, dans le cas de Ruy Blas. Fidélité au père vengeur, tel est le contenu de leur refoulé. Dans l'un de ses derniers ouvrages, Michel Serres, prenant le contrepied du modèle lacanien identifiant le père mort comme père idéal du névrosé, raconte les guerres du XX<sup>e</sup> siècle comme une vaste entreprise collective de meurtres des fils par les pères. Tel est sans doute, dès le premier XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des modèles à l'œuvre dans le théâtre de Hugo.

Les fils obéissent tous, dans nos pièces, à ce qu'ils s'imaginent être la loi des ancêtres, y compris don Carlos. Mais ce dernier consulte précisément un ancêtre très éloigné, Charlemagne, qui le détourne de l'héritage paternel en lui conseillant de débiter son règne par la clémence. C'est-à-dire, précisément, au-delà du calcul politique bien connu depuis Corneille, de mettre fin à l'engrenage infernal de la vengeance, des fautes et contentieux hérités des pères. En adoubant Hernani et en le décorant de la Toison d'Or, don Carlos, comme le tribunal des jeunes dieux Athéna et Apollon (à la fin de *L'Orestie*) met fin au cycle archaïque de la vengeance. Le double dénouement d'*Hernani*, qui donne à voir le retour de la vengeance, retournée sur le fils oublieux (« Mon père, tu te venges / Sur moi qui t'oubliais ! » (v. 2135-2136)), débouche sur une interrogation laissée au spectateur : et si, en réalité, le père d'Hernani ne voulait rien ? Ou tout au moins, et si Hernani, comme le lui suggère doña Sol, était libre de ne pas respecter son serment ? Et si, comme dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, les serments faits au père étaient sans valeur dès lors qu'ils mettent en danger la vie des fils ?

## Conclusion

Ces questions non résolues agitent aussi, dans les années 1830 comme de nos jours, l'âme du spectateur. Ce sont des questions existentielles, sans doute, mais aussi historiques, les causes, les quêtes et les fautes des pères continuant de peser, cinquante ans après la Révolution française, ou après la Seconde guerre mondiale, sur les fils. La psyché dont les personnages de Hugo peuvent représenter la topographie, ou les pulsions qui l'agitent, n'est donc pas forcément individuelle. Elle peut être aussi celle d'un peuple, moteur inconscient de l'histoire dont les retours du refoulé peuvent aussi, comme le dit don Carlos le dit dans son monologue de l'acte IV, renverser les trônes.

Dans *William Shakespeare*, Hugo dit des personnages de Shakespeare, mais on pourrait aussi bien le dire des siens, qu'« ils existent d'une existence plus intense que n'importe qui, se croyant vivant, là, dans la rue. Ces fantômes ont plus de densité que l'homme. »<sup>5</sup> La scène théâtrale, où évoluent les fantômes de son imaginaire, renvoie le spectateur à la question sensible de savoir que faire de sa propre force qui va.

---

<sup>5</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, vol. *Critique*, p. 356.