

# Le drame absolu

Sylvie Thorel-Cailleteau

Dans les années 1880 Mallarmé s'attachait à saisir l'être du théâtre par le moyen d'une abstraction ou d'une réduction à ce qu'il appelait « le principe ». Il rêvait « la Fable, vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux<sup>1</sup> » : l'anecdote, désignée par les termes de « lieu, temps et personnes sus » lui paraissait relative et indifférente au regard de la fable absolue dont elle était l'interprétation et qu'elle pouvait rendre visible ou sensible à la faveur d'un dispositif. Il s'agissait que, sous le lustre, devienne patent ce qui était jusqu'alors latent, obscurément connu de chacun mais encore mystérieux au moment où « se déclare la foule », où se réalise « le concours de tous ». Du contenu de cette fable absolue, dont la mention de la « page des Cieux » affirmait la dimension cosmique et, partant, universelle, le poète devait l'année suivante préciser la nature en commentant une représentation de *Hamlet* :

L'adolescent évanoui de nous aux commencements de la vie et qui hantera les esprits hauts ou pensifs par le deuil qu'il se plaît à porter, je le reconnais, qui se débat sous le mal d'apparaître : parce qu'Hamlet extériorise, sur les planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte [...]. S'avance *le seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son solitaire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existe la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'elle défend [...]<sup>2</sup>.

C'est la même interrogation, transportée de la fable au personnage, quant à la raison d'exister du théâtre : l'enjeu est de révéler et d'exposer au public, qui s'y reconnaîtra, le drame secret de chacun, ayant trait à l'abandon ou à la mise à mort, par l'homme mûr, de l'adolescent auquel il succède. Cet être par définition invisible, parce que sacrifié afin que nous apparaissions, le théâtre aurait vocation de le faire advenir, « tel qu'en lui-même », de façon qu'un public se constitue – poursuivant le travail de Hugo, Mallarmé définit implicitement le théâtre comme « un point de concentration optique », un miroir où se réfléchit notre humanité. Cette compréhension du fait théâtral est abstraite au sens où elle s'impose comme une réduction au concept, en dehors de l'appareil du dramaturge ou du scribe ; « lieu, temps et personnes sus », soit l'anecdote, servent le seul dégagement de la parabole – c'est-à-dire qu'une fiction particulière renvoie à la Fiction, laquelle coïncide avec une idée du théâtre.

La pensée de Mallarmé trouve un prolongement attendu dans de nombreuses pages de Claudel, qui appréhendait en ces termes l'attitude de certain dramaturge qui :

[...] n'a jamais considéré l'action dramatique, espagnole ou pas, autrement que comme un engin multiple destiné à faire sortir du personnage ce qu'il y a de plus essentiel, l'image de Dieu, ou de quelqu'un à contre-Dieu, cette vocation personnelle à laquelle il répond par un nom propre, le sien ! *Adsum* ! Le sacrifice, par cette espèce de

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », *La Revue wagnérienne*, 8 août 1885, *Divagations, Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2003, t. II, p. 157.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *Crayonné au théâtre, La Revue indépendante*, avril et juillet 1887, *Divagations, O. C.*, t. II, p. 167.,

vide qu'il crée, par ce geste que nous ouvrons dans un acte de notre volonté au plus pur de notre liberté, est une espèce de provocation à la partie divine<sup>3</sup>.

Claudiel présentait ainsi une définition du théâtre qui repose sur la mise en évidence du dispositif mentionné plus haut : le drame est assimilable à une machine mise au point par un poète ingénieur, qui réalise une transformation de la contingence en nécessité et qui, par là, élève l'expérience d'un homme à une puissance universelle. Dans une telle perspective, toutes les fables se réduisent à une seule, la même que Mallarmé désignait comme « celle par excellence » et qu'il reconnaissait dans *Hamlet* : fable ayant trait à « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur<sup>4</sup> », à « l'événement, la péripétie, le conflit essentiel et central qui fait le fond de toute vie humaine<sup>5</sup> ». Hugo avait eu sa formule, presque identique, quant au drame :

Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme du berceau jusqu'à la tombe<sup>6</sup> ?

Comme on peut bien imaginer, c'est du *Soulier de satin* que parlait Claudiel dans les lignes que j'ai citées et il n'y a sans doute qu'une coïncidence dans le fait que *Hernani* et *Ruy Blas*, auxquels il ne songe probablement pas alors, se présentent chacun comme une « action dramatique, espagnole ». Mais le hasard a moins de part dans la pertinence, quant à Hugo, de l'affirmation selon laquelle il s'agit au théâtre qu'un personnage « répond[e] par un nom propre, le sien ! », à un appel : *Hernani* et *Ruy Blas* racontent également l'histoire d'un homme qui, avant de mourir dans sa jeunesse, accède au sublime par la profération de son nom. Aucune circonstance vraisemblable, hors la puissance de cette profération, n'engage les personnages au sacrifice par lequel ils échappent à la finitude humaine en même temps qu'ils l'affirment. S'attachant ainsi, après Mallarmé, à réduire le théâtre au principe dramatique, Claudiel marche sur les traces de Hugo – l'extraordinaire appropriation des lignes qu'on a lues à deux œuvres *a priori* si éloignées du *Soulier de satin* le suggère évidemment. Le geste premier de Hugo puis des symbolistes ses héritiers, en dehors de toute considération quant à l'histoire qui pouvait mener les Romantiques à concevoir une nouvelle forme, était de recourir au mot « drame » pour indiquer une manière absolue de réaliser le principe théâtral, loin de toutes les distinctions entre l'ordre du noble et celui de l'ignoble qui formaient, en régime classique, la base du partage entre les genres : « drame » renvoie à toute pièce théâtrale, en ce qu'elle déroule une action sur une scène et peut-être aussi réalise, au moment de la représentation, un « acte »<sup>7</sup>.

---

<sup>3</sup> Paul Claudel, « *Le Soulier de satin* et le public », *Formes et couleurs*, 1944, n° 3 ; Paul Claudel, *Théâtre*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. J. Madaule et J. Petit, 1965, t. II, p. 1480.

<sup>4</sup> Stéphane Mallarmé, « *Hamlet* », *loc. cit.*

<sup>5</sup> Paul Claudel, « A propos de la première représentation du *Soulier de satin* au Théâtre-Français », *Mes idées sur le théâtre*, éd. J. Petit et J.-P. Kempf, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 1966, p. 186. Voici le développement, plus complet, de Claudel : « Le drame ne fait que détacher, dessiner, compléter, illustrer, imposer, installer dans le domaine du général et du paradigme, l'événement, la péripétie, le conflit essentiel et central qui fait le fond de toute vie humaine. Il transforme en acte pour aboutir à une conclusion une certaine potentialité contradictoire de forces en présence. »

<sup>6</sup> Victor Hugo, *Cromwell*, Préface, A. Dupont, 1828 ; Victor Hugo, *Critique*, Préface de *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 16.

<sup>7</sup> Voir la définition du mot *drame* que donne l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert : « pièce ou poème composé pour le théâtre. Ce mot est tiré du grec *drama*, que les Latins ont rendu par *actus*, qui chez eux ne convient qu'à une partie de la pièce ; au lieu que le *drama* des Grecs convient à toute une pièce de théâtre, parce que littéralement il signifie *action*, & que les pièces de théâtre sont des actions ou des imitations d'action.

La nécessité d'une remontée au principe surgit pour Hugo des contraintes imposées par l'Histoire ; comme il l'a répété en tous lieux, ainsi dans cette fameuse « Réponse à un acte d'accusation » où il évoquait le scandale de *Hernani* (« On entendit un roi dire : Quelle heure est-il ? »), le poète s'assigne pour mission de parachever la Révolution politique par une Révolution poétique, de fonder le « nouveau régime littéraire » en défaisant la loi de distinction qui régnait sous l'ancien régime, à la fois dans l'Etat et dans les lettres. L'enjeu est de rompre l'opposition aristotélicienne et classique entre l'élévation vertueuse et aristocratique de la tragédie et la bassesse vicieuse et populaire de la comédie, dans l'idée qu'elle est fautive et inadaptée au temps : les affaires des rois n'intéressent pas le public<sup>8</sup>, on sait dorénavant que l'Histoire enveloppe toutes les affaires humaines et qu'elle touche chacun, au fond des vallées obscures plutôt qu'aux sommets de la tragédie. Car, on le lira et le relira dans *William Shakespeare*, 89 et 93 sont le socle du siècle : à ce moment-là l'Histoire s'est révélée une forme immanente du destin, la condition humaine est devenue condition historique. On comprend dans cette perspective que le dénouement de *Hernani* comme de *Ruy Blas* exclue le tragique et que même, afin d'asseoir l'idée que les dieux ont cessé de jouer au profit d'autres forces, le second drame montre, quand don César tombe de la cheminée au milieu de la maison de Salluste, une parodie bouffonne de *deus ex machina*. « Le possible de la poésie moderne<sup>9</sup> » doit se recueillir, dès lors, dans une littérature écrite *pour le peuple*, c'est-à-dire *en son nom*<sup>10</sup>, une littérature qui élabore une pensée du sublime indépendante de toute idée de noblesse – c'est pour réaliser cette fin que Hugo a voulu renouer, suivant la préface de *Cromwell*, avec une ligne devenue secrète car effacée par l'art classique ou aristocratique (c'est tout un), une ligne chargée des « mille superstitions originales », des « mille imaginations pittoresques » qui fourmillaient dans « les traditions populaires du moyen âge » et se prolongeaient à l'époque qu'on commençait à identifier comme baroque. Remonter au principe, afin de réinventer une forme adaptée à l'âge démocratique ou moderne, supposait donc paradoxalement, mais d'abord, de remonter le temps, jusqu'à une manière d'enfance de la civilisation.

---

Un *drame*, ou comme on dit communément une pièce de théâtre, est un ouvrage en prose ou en vers, qui ne consiste pas dans un simple récit comme le poème épique, mais dans la représentation d'une action. »

<sup>8</sup> Voir, quant à la question de l'écriture de l'Histoire suivant Hugo, *William Shakespeare*, Librairie internationale, 1864 ; Victor Hugo, *Critique*, éd. cit., p. 444 : « Les gestes royaux, les tapages guerriers, les couronnements, mariages, baptêmes et deuils princiers; les supplices et fêtes, les beautés d'un seul écrasant tous, le triomphe d'être né roi, les prouesses de l'épée et de la hache, les grands empires, les gros impôt, les tours que joue le hasard au hasard, l'univers ayant pour lois les aventures de la première tête venue, pourvu qu'elle soit couronnée; la destine d'un siècle change par le coup de lance d'un étourdi à travers le crane d'un imbécile; la majestueuse fistule à l'anus de Louis XIV ; les graves paroles de l'empereur Mathias moribond à son médecin essayant une dernière fois de lui tâter le pouls sous sa couverture et se trompant : *erras, amice, hoc est membrum nostrum imperiale sacrocaesareum* ; la danse aux castagnettes du cardinal de Richelieu déguisé en berger devant la reine de France dans la petite maison de la rue de Gaillon ; Hildebrand complété par Cisneros ; les petits chiens de Henri III, les divers Potemkine de Catherine II, Orloff ici, Godoy là, etc., une grande tragédie avec une petite intrigue ; telle était l'histoire jusqu'à nos jours, n'allant que du trône à l'autel, prêtant une oreille à Dangeau et l'autre à dom Calmet, béate et non sévère, ne comprenant pas les vrais passages d'un âge à l'autre, incapable de distinguer les crises climatériques de la civilisation, et faisant monter le genre humain par des échelons de dates niaises, docte en puérilités, ignorante du droit, de la justice et de la vérité, et beaucoup plus modelée sur Le Ragois que sur Tacite. »

<sup>9</sup> Charles Baudelaire, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861 ; *Œuvres complètes*, édition Yves Florenne, 1966, t. III, p. 580

<sup>10</sup> Pour Claudel, qui prend la suite de Hugo, soit « l'écrivain parle au peuple », pour l'amuser ou l'instruire, soit il « parle à la place du peuple, de par cette délégation tacite que consent toute la salle, qui se tait dès que l'acteur ouvre la bouche » : « Sur la scène ou autrement, il soulage, il purge la multitude du souffle informulé qu'elle portait dans son sein confus. Là était plutôt l'idée du théâtre antique que constitue tout seul un protagoniste sortant du chœur anonyme et y rentrant » (lettre à Maurice Pottecher, 1899 ; *Mes idées sur le théâtre*, éd. cit., p. 24).

De l'esthétique classique, telle que Winckelmann en rendait compte quelques décennies plus tôt, Hugo retient l'idée que la beauté, faite de symétrie et d'harmonie, est insuffisante si ne s'y associe la grâce, qui la rend aimable en la particulierisant ; mais la grâce a désormais changé de nature et le principe d'individuation du beau suppose maintenant l'entrée en jeu de la laideur et du mal, de la discordance. Hugo décèle spécialement le grotesque dans les figures maléfiques, les sorcières du sabbat, le Satan cornu des contes et de la poésie de Dante, Milton ou Goethe, et encore dans les « parodies de l'humanité » de la *commedia dell'arte*, tout cela qui frappait son regard à Burgos, devant « cette imposante cathédrale qui mêlait brusquement cette caricature à ses statues de pierre et qui faisait dire l'heure par Polichinelle<sup>11</sup> » : on voit s'avancer déjà le défilé baudelairien des figures de la modernité, « puisque modernité il y aura » et que celle-ci viendra occuper précisément la place du grotesque. Comme pour Chateaubriand, en effet, le christianisme constitue un fondement et il permet à Hugo de désigner les temps non seulement modernes mais postrévolutionnaires, parce que son système de pensée est appuyé sur une logique d'inversion des figures. L'idée générale est celle d'une articulation nouvelle du corps et de l'âme, de l'extériorité et de l'intériorité, selon laquelle le Christ aux outrages, par exemple, réalise sa divinité à proportion de sa hideur et de l'humiliation dont il est la victime – et elle s'articule à une autre, qui s'exprimait avec éclat dans le sermon des Béatitudes, porteur au XIXe siècle d'un message non seulement évangélique mais démocratique : « Les premiers seront les derniers » détermine la logique sociale et l'esthétique de Hugo.

La modulation grotesque du beau, qui démonte les fausses grandeurs attachées au modèle aristocratique ou tragique en recourant aux usages de la comédie, doit donc inversement permettre l'assignation d'une véritable grandeur aux figures les plus basses *a priori*, tels le banni ou le valet. Il convient de retrouver en l'homme l'être des origines, qui tient de l'enfant et qui est exposé au mal, et de reconnaître en lui une grâce attachée à l'irrégularité, à la grimace, à la misère d'individus en qui se réverbère toute l'ingratitude du temps ; Baudelaire, poursuivant la réflexion de Hugo, affirmera le même parti de l'individualité contre toute espèce de synthèse idéalisante :

Les poètes, les artistes et toute la race humaine seraient bien malheureux, si l'idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu'est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre moi, – de sa ligne brisée<sup>12</sup> ?

Une splendeur neuve en vient à se réserver par excellence dans des personnages incarnant le peuple ou l'homme des temps démocratiques, qui est apparu après la Révolution comme un orphelin démuné de tout, nu, sans lignée, surgi dans « un monde démeublé<sup>13</sup> » et que Hugo exalte dans la préface de *Ruy Blas* :

Le peuple, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent ; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort ; placé très bas et aspirant très haut ; ayant sur le dos les marques de la servitudes et dans le cœur les préméditations du génie ; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au

<sup>11</sup> *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Lacroix, Verboeckhoven & Cie, Bruxelles et Leipzig, 1863, t. I, p. 165-166. Adèle poursuit en ces termes : « La cathédrale n'en restait pas moins sévère et grande. Cette fantaisie de l'église solennelle retransversa plus d'une fois la pensée de l'auteur de la *Préface de Cromwell* et l'aida à comprendre qu'on pouvait introduire le grotesque dans le tragique sans diminuer la gravité du drame ».

<sup>12</sup> Charles Baudelaire, « De l'idéal et du modèle », *Salon de 1846, Curiosités esthétiques*, Dentu, 1861 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 320.

<sup>13</sup> Mona Ozouf, *Les Aveux du roman. Le XIXe siècle entre Ancien Régime et Révolution*, Arthème Fayard, 2001 ; Gallimard, coll. Tel, 2004, p. 7 : « Terre, sang, lignage, entours ont désormais cessé de définir et d'emmailoter l'individu et nu, créature frissonnante et nue qui surgit dans un monde démeublé. »

milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité<sup>14</sup>.

Voilà aussi une vision du poète captif de la prose du monde, déterminé par l'Histoire et aspirant à sortir de l'ombre pour l'amour de la poésie ou d'une femme idéale qu'incarne la Reine, comme Doña Sol aux yeux de Hernani contraint au vagabondage. La beauté moderne tient à cette conjonction, dans le même homme, de la bassesse et de l'élévation, touchant à la fois au ridicule et au sublime entre lesquels, suivant une formule prêtée à Napoléon, « il n'y a qu'un pas<sup>15</sup> ». Le drame absolu que rêve Hugo doit faire éclater cette beauté moderne, grotesque, dans sa grâce étrange. Ainsi Hernani la célèbre-t-il :

Moi, je suis pauvre, et n'eus,  
Tout enfant, que les bois où je fuyais pieds nus<sup>16</sup>.

Et Ruy Blas évoque en ces termes la bohème qu'il partageait avec Zafari :

[...] cet heureux temps de joie et de misère  
Où je vivais sans gête, où le jour j'avais faim,  
Où j'avais froid la nuit, où j'étais libre enfin ! [...]  
Tous deux nés dans le peuple, – hélas ! c'était l'aurore ! –  
[...] Nous chantions dès l'heure où l'aube naît,  
Et le soir, devant Dieu, notre père et notre hôte,  
Sous le ciel étoilé nous dormions côte à côte<sup>17</sup>.

Certainement Hernani et Zafari ne sont pas, en réalité, issus du peuple mais ils sont définis, avant qu'on ne connaisse leur véritable identité, par ce qu'ils partagent avec la simple humanité ; leur posture naïve et sublime, puisque la jeunesse réalise absolument, selon Hugo, la condition moderne, est encore celle du poète adolescent.

Ce personnage se trouve partout dans son théâtre : c'est déjà Didier, l'enfant trouvé de *Marion de Lorme*, c'est encore Gennaro, le fils inconnu de Lucrece Borgia, ou Rodolfo, le proscrit d'*Angelo tyran de Padoue* dont les drames (comme *Marie Tudor* et *Le Roi s'amuse*) ont trait à l'identité et à la proclamation d'un nom qui coïncide avec le sacrifice. Un terme employé à propos de don César, dans la préface de *Ruy Blas*, me semble éclairer l'ensemble de la question que je tente de cerner ; après avoir montré en lui le « mélange du poète, du gueux et du prince<sup>18</sup> », Hugo conclut en le comparant à Hernani : « Il se ne fait pas bandit, il se fait bohémien<sup>19</sup> ». Le tour de la phrase désigne dans les deux personnages deux aspects de la même figure (comme il est deux aspects d'une même montagne) et c'est le terme de « bohémien » qui retient ici l'attention parce qu'il renvoie, dans les années 1830, à une nouvelle définition du poète, épris d'un idéal qu'incarne une femme merveilleuse mais pris dans la prose du monde, exposé au mal et d'abord, peut-être au ridicule, et dont la condition se recueille dans la formule par laquelle Ruy Blas se désigne comme « ver de terre amoureux d'une étoile ». L'apparition de la bohème artistique était la conséquence immédiate de la disparition du mécénat au lendemain de la Révolution, qui condamnait le poète à prêter sa plume au journal, le rapin à faire le portrait du bourgeois, tous à traquer sans relâche l'animal

<sup>14</sup> Victor Hugo, Préface de *Ruy Blas*, éd. P. Berthier, Fallimard, coll. Folio Théâtre, 1997, p. 33.

<sup>15</sup> Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>16</sup> *Hernani*, I 2, v. 113-114.

<sup>17</sup> *Ruy Blas*, I 3, v. 280-286, 288-290.

<sup>18</sup> Préface de *Ruy Blas*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 37.

fabuleux appelé pièce de cinq francs en conjuguant assurément, en acte, le sublime d'un rêve et le grotesque d'une position.

Or la place de Hugo en 1829 était paradoxale : bénéficiaire d'une pension royale depuis 1822, il avait par deux fois fait scandale en se revendiquant fils de la Révolution et de l'Empire dans l'*Ode à la Colonne* et en publiant *Le Dernier Jour d'un condamné*. Aussi l'interdiction de *Marion de Lorme*, où une violente atteinte semblait portée à la dignité du roi, fut-elle assortie d'une étrange promesse de compensation financière – on proposait au poète de tripler sa pension en échange du retrait volontaire de son drame. Comme on sait, Hugo s'obstina et, loin d'accepter l'emploi de poète officiel qu'on affectait de lui conserver à haut prix, rappela pour qui avaient combattu son père et ses oncles – après quoi il s'engagea dans l'écriture de *Hernani*. L'issue de la « bataille », elle-même anticipée et portée à la puissance par le conflit du héros avec un redoutable vieillard, est un signe : la victoire de la jeunesse sur les barbons du parterre, représentants de l'ancien régime littéraire et du pouvoir politique en place, plaçait la poésie du côté de la résistance aux valeurs institutionnelles. Les jeunes gens réunis par Hugo pour faire la claque de *Hernani*, précisément recrutés dans les milieux de la bohème, l'avaient si bien compris que Gautier ouvrait par cette grandiose image ses futurs *Souvenirs du romantisme* :

De ceux qui, répondant au cor d'Hernani, s'engagèrent à sa suite dans l'âpre montagne du romantisme et en défendirent si vaillamment les défilés contre les attaques des classiques, il ne survit qu'un petit nombre de vétérans disparaissant chaque jour comme les médaillés de Sainte-Hélène. Nous avons eu l'honneur d'être enrôlé dans ces jeunes bandes qui combattaient pour l'idéal, la poésie et la liberté de l'art, avec un enthousiasme, une bravoure et un dévouement qu'on ne connaît plus aujourd'hui. Le chef rayonnant reste toujours debout sur sa gloire comme une statue sur une colonne d'airain, mais le souvenir des soldats obscurs va bientôt se perdre, et c'est un devoir pour ceux qui ont fait partie de la grande armée littéraire d'en raconter les exploits oubliés<sup>20</sup>.

Tout au long de ses chroniques, Gautier n'a cessé de rappeler l'éclat d'une bataille afin de dire celui du romantisme, d'une façon qui confond le personnage du proscrit avec Victor Hugo et ses bandits avec « la bande » des jeunes chevelus engagés dans leur guerre contre « les genoux » : la jeunesse réunie au Théâtre-Français le 25 février 1830 relayait *Hernani* lui-même dans sa défense de l'amour et de la liberté contre la loi des ancêtres, incarnée en don Ruy Gomez, et elle marquait sa victoire. Le rapprochement de Hugo et de la bohème autour du drame n'a donc pas été circonstanciel ; avant *Ruy Blas*, où le trait s'accusait avec plus de netteté encore, *Hernani* non seulement illustre une nouvelle posture poétique mais se consacrait même, en acte, à sa définition.

*Hernani* a vingt ans, sa jeunesse est évoquée au IV<sup>e</sup> acte et il la proclame encore aux dernières minutes du drame (« Si tu sais ce que c'est que ce bonheur suprême / D'aimer, d'avoir vingt ans, d'épouser quand on aime<sup>21</sup> »). *Ruy Blas* a passé vingt ans, comme son double don César (« oh ! quand j'avais vingt ans, crédule à mon génie, / Je me perdais, marchant pieds nus dans les chemins<sup>22</sup> ») mais son histoire est aussi d'une éclatante ascension de la jeunesse, avant le foudroiement final que provoque don Salluste. Lui aussi célèbre les valeurs de la passion, la liberté, la foi ardente dans l'avenir ; son histoire, comme l'histoire de *Hernani*, est celle d'espérances effondrées : dans un univers déclinant, sous le règne de

---

<sup>20</sup> Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, Charpentier, 1872 ; *Souvenirs du Romantisme*, Le Seuil, coll. Ecole des Lettres, 1996, p. 7.

<sup>21</sup> *Hernani*, V 5, v. 2031-2032.

<sup>22</sup> *Ruy Blas*, I 3, v. 314-315.

Charles II, il est frappé alors qu'il se croit à son zénith, personnage « tenant du mythe » selon Mallarmé, « juvénile ombre de tous », porteur de rêves bientôt fracassés contre la dureté du fait et qui plonge enfin dans la nuit<sup>23</sup>. Cette condition est aussi celle du peuple et du poète moderne, dont on voit dans chaque drame « le génie et la passion comprimés par la société et s'élevant d'autant plus haut que la compression est plus violente<sup>24</sup> » : c'est à l'endroit de cette « compression », qui condamne à la bassesse, que le nouveau héros fait éclater sa splendeur, comme pour illustrer la formule napoléonienne suivant laquelle « du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas » et anticiper sur une autre, relative au Marius des *Misérables* : « une situation grave étant donnée, il avait ce qu'il faut pour être stupide. Un tour de clef de plus et il était sublime ». La beauté des partis poétiques du XIXe siècle, une fois établie par Hugo cette nécessité, au lendemain de la Révolution, d'inventer une grandeur qui ne soit pas noble, s'engage dans ce minuscule intervalle.

L'anecdote est chaque fois définie par la jeunesse de ces personnages que d'autres, les anciens, vont conduire à la tombe, comme si l'homme devait, pour paraître dans son midi, sacrifier l'adolescent plein d'ardeur qu'il fut à son aurore et dont Mallarmé dit qu'il « se débat sous le mal d'apparaître »<sup>25</sup>. On doit bien appréhender, dans les deux drames, les ennemis comme des manières de doubles. Don Ruy Gomez a ainsi caché Hernani derrière son propre portrait, d'où la fameuse équivoque qui traverse l'acte III, au moment où don Carlos demande une tête et où le vieillard désigne à la fois son portrait et la cachette du proscrit. Quand Hernani sort de cette niche soit, *quasi*, du portrait, c'est pour bientôt offrir sa vaillance et son bras à Ruy Gomez (son « cor » – le jeu de mots est vraisemblable) en échange de la vengeance. On se souvient qu'à l'acte IV Ruy Gomez supplie le jeune homme de lui laisser tuer le roi, en échange de quoi il lui rendrait le cor et la vie : le pacte qui unit les deux personnages consiste ainsi dans la substitution du jeune homme au vieillard<sup>26</sup>. Il en va de même dans *Ruy Blas*, où la séduction de la suivante par don Salluste semble mise pour celle de la Reine par le même don Salluste, qui la fascine et devant qui elle déclare se sentir plus femme que reine ; la mission de s'élever au pouvoir et surtout « de plaire à cette femme et d'être son amant » fait de Ruy Blas non seulement l'instrument de la vengeance de don Salluste (comme Hernani devait être celui de la vengeance de don Ruy) mais un relais, un *alter ego*, l'image de sa jeunesse.

Une forme antérieure au drame se consacre depuis ses origines à l'imperfection humaine en s'inscrivant dans les marges de l'épopée et la tragédie, les grands genres, et dans la proximité de la comédie : c'est le roman, auquel Hugo emprunte ici autant qu'au drame shakespearien et à la tragi-comédie cornélienne (*Notre-Dame de Paris* paraît dès 1831). *Hernani*, s'organisant autour d'une figure du maudit, fait jouer des ressorts gothiques et dans *Ruy Blas* s'esquisse par exemple, dès le premier acte, un petit roman de la bohème – on a aussi observé, souvent, que l'importance des didascalies dans les deux drames joue un rôle voisin de celui de la description<sup>27</sup>. Or les personnages de Hugo présentent avec les héros de romans une caractéristique radicalement étrangère à l'univers théâtral classique et

---

<sup>23</sup> L'organisation de la pièce en cinq actes qui, à la façon d'un trompe-l'œil temporel, dessinent successivement, du matin à la nuit, tout le déroulement d'un jour, produit bien l'impression de renvoyer à une affaire cosmique, soit à ce que Mallarmé, après Max Muller, appelait « le drame solaire », celui inscrit « à la page des Cieux ».

<sup>24</sup> Préface de *Ruy Blas*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>25</sup> Ce que Mallarmé, après Max Müller, considère comme « le drame cosmique » consiste dans la course du soleil dont les moments sont aussi l'image des moments de l'existence humaine ; il s'attache particulièrement à l'idée que le midi suppose le sacrifice de l'aurore. Voir *Les Dieux antiques* mais aussi *Hérodias* où la vierge incarne précisément l'aurore que le baiser du midi (Jean Baptiste) foudroierait.

<sup>26</sup> Voir à ce sujet les pages remarquables de Florence Naugrette, « Petits arrangements avec le diable : figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* », compte rendu d'une communication présentée au Groupe Hugo (Paris 7) le 26 janvier 1991, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/91-01-26naugrette.htm>.

<sup>27</sup> Voir l'édition critique de *Ruy Blas* établie par Anne Ubersfeld, Les Belles Lettres, 1971, p. 59-61.

spécialement tragique, liée à la règle d'unité de temps : Hernani et Ruy Blas sont des êtres en devenir, qui se transforment et grandissent, en quelque manière, sur scène. Chacun est marqué, au début, par une forme d'imperfection qui installe dans l'œuvre une tonalité comique, pour accéder progressivement à une grandeur digne de la tragédie mais dont le sublime tient précisément à l'enracinement dans le grotesque. Non seulement Hugo fait varier les registres, en même temps que les emplois de ses personnages<sup>28</sup>, mais ces changements forment l'anecdote principale des deux drames. Ainsi *Hernani* s'ouvre-t-il sur un acte de comédie, inspiré de *L'École des femmes*, où Doña Sol et Hernani figurent l'amoureuse et le beau ténébreux, opposés au traître don Carlos et au barbon don Ruy Gomez ; de même, Ruy Blas est d'abord un second valet de comédie (puisqu'il porte livrée) qui ira jusqu'à s'identifier lui-même comme un Crispin<sup>29</sup>. Chaque intrigue est d'abord comique, que ce soit celle du cocuage ou celle de la basse vengeance, qui donne du reste l'occasion à don César de traiter don Salluste, tout grand d'Espagne soit-il, de « maraud », c'est-à-dire de rapporter sa vertu présumée de « père noble » de tragédie à l'ignominie. L'emportement juvénile des héros les conduit à quelques reprises aux confins du ridicule, comme don Carlos dont la station dans un placard n'est pas précisément royale. Certainement Hernani transporte visiblement avec lui un lourd secret mais le montage du drame ne lui permet guère, dans un premier temps, de montrer sa grandeur : doña Sol empêche ainsi dès l'acte I, par la trivialité de ses interventions, que se forme un duo tragique, au point de tourner presque en dérision son amour, et lui-même se comporte parfois, ainsi à l'acte III, lorsqu'il ôte sa cape de pèlerin, d'une façon bouffonne. Le drame est en partie consacré à la reconquête de son titre de prince ; néanmoins le paradoxe du dénouement tient à ce que le retour de la loi des ancêtres, incarnée par don Ruy Gomez, ne l'atteigne pas comme don Juan d'Aragon mais comme Hernani, le jeune homme et le banni, le « fou furieux », l'aristocrate réduit à son identité humaine – de même que le nom de Ruy Blas (qui porte la tension entre grandeur tragique et bassesse populaire) est celui de l'adolescent oublié sous le pourpoint de velours des grands d'Espagne.

La loi de chacun des deux drames est que la trivialité s'y retourne en grandeur, et cela jusque dans le moindre détail. Ainsi le banc de l'acte IV de *Hernani* fait-il partie du mobilier de la comédie (en régime tragique on ne peut s'asseoir que sur un trône) mais l'usage fait de cet accessoire, dont il est précisé qu'il est de pierre, le transforme en image terrible du tombeau. La proximité du sublime et du grotesque est même glosée indirectement dans *Ruy Blas*, à la fin de l'acte III, à travers les discours successifs de la Reine et de don Salluste bordant la grande tirade du « Bon appétit ». La première s'émerveille :

Vous n'ignorez donc rien ? D'où vient que votre voix  
Parlait comme devrait parler celle des rois ?  
Pourquoi donc étiez-vous, comme eût été Dieu même,  
Si terrible et si grand<sup>30</sup> ?

La référence aux rois, dans ce contexte, doit faire surgir l'univers tragique ; toutefois l'interprétation de don Salluste est tout opposée :

Vertu ? foi ? probité ? c'est du clinquant déteint.  
C'était usé déjà du temps de Charles-Quint.  
Vous n'êtes pas un sot ; faut-il qu'on vous guérisse

<sup>28</sup> Sur la question des emplois dans le théâtre de Hugo, voir Florence Naugrette, « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 31 mars 2001, <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/01-03-31naugrette.htm>.

<sup>29</sup> *Ruy Blas*, III 5, v. 1445.

<sup>30</sup> *Ibid.*, III 3, v. 1207-1210



Du pathos ? Vous tétiez encor votre nourrice,  
 Que nous autres déjà, nous avons sans pitié,  
 Gaiement, à coups d'épingles ou bien à coups de pié,  
 Crevant votre ballon au milieu des risées,  
 Fait sortir tout le vent de ces billevesées<sup>31</sup> !

On peut lire là, certainement, une allusion à *Hernani* et un jeu rétrospectif sur le grotesque qui y pouvait être contenu, ce qui porte la réplique de Salluste à la puissance. Ici la rhétorique de Ruy Blas (et l'usage du mot « pathos », dans un drame, paraît bien singulier et remarquable) est rapportée à la jeunesse d'un personnage que son double, l'homme mûr, veut réduire au néant grotesque à la fois de l'enfance et du peuple. Généralement le drame de Ruy Blas, qui apparaît aux premières minutes revêtu d'un costume de valet de comédie que Salluste endossera à son tour, est frappé d'indignité, il s'inscrit dans un schéma de comédie ou de mélodrame. Le personnage arrivé au sommet du pouvoir, au dernier acte, accède pourtant à la grandeur en reprenant son ignoble livrée et en affirmant son nom le plus humble, en se déclarant Ruy Blas au lieu de duc d'Olmedo. L'affirmation grotesque<sup>32</sup> déchaîne une puissance apparentée au destin, la déflation du tragique sert une grandeur d'un autre ordre, simplement humain : voilà ce que précisément Hugo appelle le drame et qu'il identifie comme la forme moderne, c'est-à-dire historique ou postrévolutionnaire, par excellence – où il s'agit de prendre acte de la survivance, en chacun, de l'orphelin qu'il était. La rupture de l'emphase tragique produit généralement l'effet d'élever la trivialité à une forme nouvelle, et parfois poignante, de dignité qu'on pourrait qualifier, au sens établi par Auerbach, de réaliste : ainsi la disparate entre le ton exalté de *Hernani*, à la scène 2 du premier acte, et les préoccupations météorologiques et hygiéniques de *doña Sol*, *a priori* déplacées dans une bouche de princesse, devient-elle source d'un nouveau lyrisme ; de même le désarroi de don Ruy Gomez fait-il sourdre à la fois le rire et les larmes.

Il s'agit de montrer à chaque pas qu'aucune noblesse constituée ne peut plus garantir la grandeur afin de retourner inversement l'ignominie en noblesse, ce que Hugo réalise par des moyens dramatiques, rhétoriques (je pense par exemple à l'image du volatile déplumé cuisant dans la marmite des grands d'Espagne) et prosodiques. Les réactions suscitées par l'usage fait du vers dans *Hernani* montrent en effet que toute atteinte portée à l'honneur alexandrin se confond avec une atteinte portée au roi, d'où le scandale attaché à la mention d'un placard et d'un balai par don Carlos. Il arrive à Hugo, par des moyens strictement métriques, d'assouplir son vers jusqu'à le mener aux confins de la prose, ainsi dès les premiers vers de *Hernani*<sup>33</sup> ou dans les nombreuses stichomythies isolant des mots à finale féminine placés devant consonnes mais dont l'*e* s'élide<sup>34</sup> ; alors l'alexandrin n'est guère sensible qu'à l'œil, à moins qu'on ne porte une attention soutenue à la rime. Il se produit encore que le trouble d'un personnage, ainsi don Ruy Gomez à la scène V de l'acte III ou Ruy Blas au début de l'acte V, s'exprime par des cascades d'enjambements qui altèrent la diction et produisent des effets de bégaiement. Le vers hugolien devient en effet assez élastique pour

<sup>31</sup> *Ibid.*, III 5, v. 1375-1382.

<sup>32</sup> Crispin, à qui on a vu Ruy Blas s'identifier avec horreur, est une figure de la comédie italienne désignée comme grotesque dans la préface de *Cromwell*.

<sup>33</sup> Le fameux « escalier / dérobé » est strictement inaudible comme un rejet, puisqu'il est prononcé à la suite de l'hémistiche « C'est bien à l'escalier », lui-même inaudible comme tel puisqu'il est séparé du précédent par un coup frappé à la porte – en réalité il y a là simplement un vers assoupli et perceptible d'abord comme de la prose, ce qui s'explique dans ce contexte comique.

<sup>34</sup> Ces cas abondent à l'acte IV de *Ruy Blas* ; voir par exemple les vers 1736, 1826, 1833 et 1835 qui, pour l'oreille, ne comptent que onze syllabes.

exprimer les tonalités nombreuses du drame et il peut constituer de ce fait ce le poète appelle dans la préface de *Cromwell* « une question secondaire<sup>35</sup> ».

Malgré cette remarquable souplesse, la révolution prosodique de Hugo tient moins à un bouleversement des rythmes officiels qu'à un parti essentiellement lexical du prosaïque. On ne trouve pas dans son vers d'autres césures que franches ou parfois sur élision et la plupart des trimètres qui lui sont attribués peuvent, voire doivent, être scandés à la manière classique<sup>36</sup>. C'est du reste sur le vocabulaire que l'attention du lecteur est appelée par la note jointe à l'édition de *Ruy Blas*, où le poète souligne combien il a multiplié les termes techniques, ainsi les nombres cardinaux, le vocabulaire du blason, les noms propres et des mots espagnols qui lui paraissaient nécessaires, comme « alguazil » : il se vante d'avoir fait sa place (V, 1, vers 1042) à « almojarifazgo » – place énorme puisque ce terme incompréhensible pour le spectateur occupe un hémistiche entier en imposant sa seule couleur exotique.

Cette ouverture du vocabulaire n'introduit pas seulement la prose dans le vers mais aussi une nouvelle musique. D'une façon générale, et la remarque de Hugo relative à l'absence d'*e* muet en espagnol l'indique<sup>37</sup>, on observe dans les deux œuvres une remarquable saturation vocalique qui est le propre de la langue castillane alors que la prosodie française repose sur les possibilités offertes par l'existence de l'*e* muet. La richesse et l'éclat extraordinaires de bien des rimes, dans les deux drames, tient à cette présence en filigrane de l'autre langue où les voyelles ouvertes abondent et où les mots sont plus longs que dans la nôtre, et Hugo les manie en virtuose : *quatre alcaldes – cavalcades, tintamarres – chamarres, estocade – arcade, cinquante – Alicante*, et même *indigo – fandango* ou *tomba – Goulatromba*... Il lui arrive au-delà de s'enchanter des sonorités du nom de Hernani ; ainsi le héros se présente-t-il lui-même :

Qu'on cherche. Vous vouliez savoir si je me nomme  
Perez ou Diego? Non! Je me nomme Hernani!  
C'est un bien plus beau nom, c'est un nom de banni,  
C'est un nom de proscrit<sup>38</sup>.

Déjà au début de l'acte II, le héros était caractérisé par la dissonance inscrite dans son nom :

*Don Carlos, les yeux sur la fenêtre.*

Munoz..., Fernan..., un nom en i.

---

<sup>35</sup> Voir à ce sujet Guy Rosa, « Hugo et l'alexandrin de théâtre aux années 30 : une question secondaire », compte rendu d'une communication présentée au Groupe Hugo (Paris 7) le 10 avril 1999, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/99-09-18Rosa.htm>.

<sup>36</sup> Voir par exemple :

« Je suis banni ! je suis proscrit ! je suis funeste ! » (*H.* 681)

« J'ai vu Sforce, j'ai vu Borgia, je vois Luther » (*H.* 1052)

« C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne » (*H.* 1769)

« Tu m'en chantaient, avec des fleurs dans ton œil noir » (*H.* 688)

A l'exception du 4<sup>e</sup> de ces vers, mentionné par Guy Rosa dans les pages mentionnées plus haut, ces vers ont été considérés par Le Hir comme les premiers trimètres de Hugo. Le deuxième et le troisième ne peuvent absolument pas être regardés comme tels parce qu'il faudrait alors supposer entre les segments des césures lyriques, qui ne se trouvent jamais dans la prosodie hugolienne. Le premier de ces vers peut techniquement être perçu comme un trimètre mais scandé 6 – 6, la césure séparant « je suis » de « proscrit », il dessine la proscription elle-même, comme séparation – d'où ma préférence pour cette lecture. Enfin la syntaxe du quatrième vers me paraît empêcher de l'identifier comme un trimètre parce que les trois segments n'y auraient pas le même poids sémantique.

<sup>37</sup> *Ruy Blas*, Note, éd. cit., p. 228.

<sup>38</sup> *Hernani*, III 3, v. 858-861.

*Don Sanchez.*  
Hernani, peut-être?  
*Don Carlos.*

Oui.

*Don Sanchez.*

C'est lui.

*Don Matias.*

C'est Hernani !

Le chef<sup>39</sup> !

Vers particulièrement rugueux pour l'oreille, du fait de l'accumulation des *i* et de l'hiatus qu'engendre ordinairement dans le drame la présence du nom *Hernani*. On sait que ce nom, dont Hugo était bien fier, est presque celui d'un village basque traversé dans sa première jeunesse, lors du voyage en Espagne de 1811, auquel il a ajouté le *H* de sa propre initiale dans un mouvement d'appropriation. Le jeu des voyelles et la pratique de l'hiatus imposée par ce nom assurent tout ensemble l'installation d'une mélodie étrangère dans la langue du poète et l'expansion, tout au long, de sa signature<sup>40</sup> : et il importe bien ici que l'anecdote soit espagnole parce que Hugo regarde l'Espagne comme la terre de ses véritables origines.

Une légende s'attache dans l'œuvre à cette référence, qui ne permet pas seulement de convoquer les brillantes figures du Cid et de don Juan mais encore l'enfant que fut Hugo, se réfléchissant dans *Hernani* et dans *Ruy Blas*. On connaît le vers célèbre par lequel le poète déclarait la langue espagnole faite pour sa voix<sup>41</sup> et on sait que la vocation d'hispaniste de son frère Abel, avec qui il étudiait la *comedia* du Siècle d'Or en même temps qu'il commençait de penser à *Hernani*, fut déterminée par ce voyage. Dans *Alpes et Pyrénées*, Hugo l'évoquait en des termes surprenants :

A chaque phase de notre vie nous dépouillons notre être tout entier et nous l'oublions dans un coin du monde. Tout cet ensemble de choses indicibles qui a été nous-même reste là dans l'ombre ne faisant qu'un avec les objets sur lesquels nous nous sommes empreints à notre insu. Un jour enfin par aventure nous revoyons ces objets ; ils surgissent devant nous brusquement et les voilà qui sur le champ, avec la toute puissance de la réalité, nous restituent notre passé. C'est comme une lumière subite ; ils nous reconnaissent, ils se font reconnaître de nous, ils nous apportent, entier et éblouissant, le dépôt de nos souvenirs et nous rendent un charmant fantôme de nous-même, l'enfant qui jouait, le jeune homme qui aimait<sup>42</sup>.

Ces mots annoncent ceux par lesquels Mallarmé saluera en *Hamlet* le drame fondamental, celui de l'adolescent ou du « seigneur latent qui ne peut devenir » mais dont ici un lieu merveilleux, espagnol, conserve au moins l'ombre. De même s'agite en lui, suivant le journal d'Adèle, cette ombre très singulière :

Si j'avais grandi et vécu en Espagne, je serais devenu un poète espagnol [...]. C'est par la chute de l'Empereur, et en conséquence de celle de Joseph, que mon père de

---

<sup>39</sup> *Hernani*, II 1, v. 423-425.

<sup>40</sup> Le nom de Victor Hugo est lui-même saturé de voyelles, aucun son consonantique n'y est laissé en suspens, et il contraint à l'hiatus à cause du *H*.

<sup>41</sup> *Les Feuilles d'automne*, XV : « Beau pays dont la langue est faite pour ma voix ».

<sup>42</sup> Victor Hugo, *En voyage. Alpes et Pyrénées*, 1884 ; cité par Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 38.

général espagnol est devenu général français et que moi, de futur poète espagnol, je suis devenu poète français<sup>43</sup>.

Ainsi le vers des deux drames intègre-t-il non seulement un élément prosaïque qui altère la dignité alexandrine et frotte le sublime au grotesque, mais aussi une langue que Hugo rapporte à sa propre jeunesse, comme s'il faisait surgir dans ce théâtre le « futur poète espagnol » qu'il n'a pas été ; sous les discours variés de Hernani et de Ruy Blas, figures conjointes de la poésie et du peuple, et au-delà des différences entre des personnages qui ne cessent de se métamorphoser à la faveur de nombreuses machines, c'est ce bohème, ce rêveur ridicule et sublime<sup>44</sup> que la vie confronta à la dureté du fait, qu'il s'agit de faire entendre.

Quelques années plus tard, Murger définira la bohème comme l'adolescence du bourgeois, en faisant varier ces sinistres paroles que « la jeunesse n'a qu'un temps<sup>45</sup> », et Flaubert, complétant le portrait de son pauvre Léon Dupuis, déclarera à son tour que « chaque notaire porte en soi les débris d'un poète<sup>46</sup> ». Inversement, au lendemain du jour où il lui a fallu rappeler son nom de fils des combattants de la Révolution et de l'Empire, quand le roi le désignait encore comme poète officiel, Hugo s'engageait à résister en préservant la voix de « l'enfant qui jouait, [du] jeune homme qui aimait », triomphant de « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur<sup>47</sup> » – on comprend bien que « la bande » l'ait suivi sur ces montagnes. Le principe auquel Hugo le premier, après la Révolution, a ainsi réduit le théâtre était le drame humain : devenir.

---

<sup>43</sup> *Journal d'Adèle Hugo*, 8 décembre 1854, cité par Anne Ubersfeld, *loc. cit.*

<sup>44</sup> Le roman consacré par Léon Cladel à la bohème en 1862, et qui faisait une place importante à Murger, s'intitulait justement *Les Martyrs ridicules*.

<sup>45</sup> Henry Murger, *Scènes de la vie de bohème*, Michel Lévy, 1851.

<sup>46</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Michel Lévy, 1857 ; éd. E. Maynial, Garnier frères, 1961, p. 269. Voici l'ensemble de ce terrible passage : « D'ailleurs, il allait devenir premier clerc : c'était le moment d'être sérieux. Aussi renonçait-il à la flûte, aux sentiments exaltés, à l'imagination ; – car tout bourgeois, dans l'échauffement de sa jeunesse, ne fût-ce qu'un jour, une minute, s'est cru capable d'immenses passions, de hautes entreprises. Le plus médiocre libertin a rêvé des sultanes; chaque notaire porte en soi les débris d'un poète. »

<sup>47</sup> Stéphane Mallarmé, « Hamlet », *loc. cit.*