

La cachette sous le portrait : symbolisme de l'espace machiné dans *Hernani*

Florence Naugrette

Article paru dans *Hugo sous les feux de la rampe, Relire Hernani et Ruy Blas, Arnaud Laster et Bertrand Marchal (dir.), Colloque de la Sorbonne, PUPS, 2009, pp. 195-205.*

La « scène des portraits » était avant la première d'*Hernani* l'un des passages les plus attendus par le public, et l'un des plus redoutés par les interprètes. Les échos parus dans la presse suite à diverses fuites l'avaient déjà signalée comme particulièrement extravagante ; Mlle Mars, comme le raconte Dumas dans ses *Mémoires*¹, avait essayé en vain d'obtenir que l'auteur lui ajoutât quelques répliques, pour l'occuper pendant ces soixante-seize vers où elle n'avait rien à dire ; Hugo lui-même, sans pour autant lui céder, avait coupé une vingtaine de vers pour aider ce morceau de bravoure à passer la rampe. On le comprend : cette scène des portraits, située exactement au centre de la pièce, en est aussi l'un des principaux « clous ». Le suspens y est à son comble, le spectateur se demandant anxieusement, avec doña Sol, si don Ruy Gomez va livrer Hernani au roi. L'émotion du public y atteint des sommets, car la terreur et la pitié sont exacerbées par une ironie dramatique qui s'exerce grâce à un truc de machinerie : la porte secrète à ressort qui masque la cachette sous le portrait.

Mais il y a plus : si l'espace machiné du portrait-cachette est un « clou » particulièrement réussi, c'est aussi qu'il concentre sur le point de la scène où tous les yeux convergent alors – ceux du public, bien sûr, mais aussi ceux de tous les personnages présents –, un enchevêtrement de symboles serré à l'extrême. Parions que la célébrité de l'hémistiche « J'en passe, et des meilleurs », passé dans l'usage sans que la plupart de ses locuteurs en connaissent véritablement le sens, ni *a fortiori* l'origine, tient pour partie à la surenchère dramatique et symbolique de ce passage qui constitue, c'est ce que l'on veut montrer ici, un de ces « instants prégnants » ou « moments féconds »² dont Lessing, dans son *Laocoon* (1766), disait qu'ils condensaient en une image tout le passé, tout le présent et tout l'avenir du personnage.

La machinerie du suspens : ironie dramatique et esthétique du clou

Le ressort esthétique de l'acte III est la sidération rythmée du regard du spectateur, selon un mouvement de maîtrise progressif témoignant d'une « entente de la

1. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires* [1852-1854], Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, t. I, 1989, p. 1062-1064.

2. La notion s'applique, chez Lessing, à la peinture : l'association de l'adjectif « *prägnant* » et du substantif « *Augenblick* » est traduite chez Roland Barthes par « instant prégnant » (dans « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 89). Pierre Frantz préfère traduire par « moment fécond ».

scène » remarquable, du tableau-stase au tableau-comble³, de cour à jardin, du décor à la machine.

L'acte commence par un « tableau-stase » assez conventionnel, où le spectateur identifie le château de Silva *via* des signes extérieurs de noblesse à haute valeur indicielle :

La galerie des portraits de la famille de Silva ; grande salle, dont ces portraits, entourés de riches broderies et surmontés de couronnes ducales et d'écussons dorés, font la décoration. Au fond, une haute porte gothique. Entre chaque portrait, une panoplie complète, toutes de siècles différents.

Le tableau est complété par la présence *in situ*, avant l'amorce du dialogue, de doña Sol, « blanche et debout près d'une table », et de son oncle « assis dans un grand fauteuil ducal en bois de chêne »⁴. Pour l'instant, le spectateur reconnaît un décor, spectaculaire certes, mais peu original dans son principe. La galerie de portraits et les panoplies situent le temps et le milieu de ce drame historique, comme dans *Les Burgraves*, dont la didascalie liminaire s'ouvre sur « l'ancienne galerie des portraits du burg de Heppenheff⁵ », pour le même usage référentiel. Dans les deux cas, les portraits font signe vers la haute lignée des habitants des lieux, mais ils n'ont aucune valeur iconique réelle. Comme l'indique la didascalie elle-même, ils « font la décoration », ce qui signifie de manière obvie qu'ils meublent et agrémentent le lieu de l'action (la grande salle du château de Silva), mais aussi, indirectement et par voie de conséquence, qu'ils défient le scénographe⁶ chargé de concevoir « le décor » de l'acte III.

Ce décor s'anime brusquement en plein coup de théâtre, au moment où, le roi envahissant le château de don Ruy à la poursuite du proscrit, le vieillard met à l'abri son rival dans la cachette masquée par son propre portrait : une pantomime expressive répond au cri d'angoisse de doña Sol (« Il est perdu »):

Don Ruy Gomez va à l'un des tableaux, qui est son propre portrait et le dernier à gauche ; il presse un ressort, le portrait s'ouvre comme une porte et laisse voir une cachette pratiquée dans le mur.

Après un bref échange où Hernani se constitue prisonnier de son hôte, la pantomime reprend :

Il entre dans la cachette. Don Ruy presse de nouveau le ressort, tout se referme, et le portrait revient à sa place.

La scène est alors d'autant plus saisissante qu'aucune glose redondante ne désigne la cachette dans le dialogue. Seul un adverbe de lieu purement déictique « Monsieur,

3. Sur les notions de tableau-stase et de tableau-comble, je renvoie aux définitions et explications de Pierre Frantz dans *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

4. Victor Hugo, *Hernani* [1830], éd. Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 1995, p. 92. Toutes les citations de la pièce viennent de cette édition.

5. Victor Hugo, *Les Burgraves* [1843], dans *Théâtre II*, éd. Arnaud Laster, Robert Laffont, coll. Bouquins, p. 159.

6. Ce mot n'existait pas encore en 1830. Au décorateur, tout à la fois peintre et architecte, revenait une partie de la « mise en scène », avant la naissance du « metteur en scène ».

venez *ici* » (v. 1105) y renvoie par didascalie interne. Autour de ce lieu du non-voir s'élabore immédiatement une dramaturgie du non-dire.

À partir de ce moment, le portrait a beau être revenu « *à sa place* », l'œil du spectateur sera invinciblement attiré vers la porte secrète. Dans la scène suivante (la sixième de l'acte III, qui débute avec l'entrée du roi), don Carlos et don Ruy Gomez dialoguent d'abord pendant vingt-quatre vers (v. 1108-1132) avant que la « scène des portraits » ne commence véritablement, par une pantomime solennelle :

Enfin le duc relève son front, va au roi, lui prend la main et le mène à pas lents devant le plus ancien des portraits, celui qui commence la galerie à droite du spectateur.

Hugo attire maintenant l'œil du spectateur côté cour. Don Ruy passe ensuite en revue ses valeureux aïeux devant le roi, dans un mouvement qui ramène inéluctablement le regard aimanté du spectateur vers la cachette à jardin. Hugo entretient savamment le suspense en accélérant brusquement le mouvement par la formule devenue fameuse « J'en passe, et des meilleurs. – » (v. 1164). Formule à laquelle la double énonciation⁷ donne un relief particulier : dans le cadre de la fiction, elle complète pour le roi la mise en valeur de la lignée des Silva par une ellipse saisissante ; dans le cadre de la performance, elle ménage la patience du spectateur, et transforme le « tunnel » qu'eût constitué le passage en revue intégral des ancêtres en morceau de bravoure haletant, puisqu'en sautant directement aux trois derniers portraits, don Ruy rapproche dangereusement le roi de la cachette du héros.

Arrive enfin le moment critique, ce « tableau-comble » que constitue, à l'intérieur de cette scène, l'instant précis où don Ruy Gomez met impertinemment son propre portrait sous le nez du roi. Cet instant attendu et particulièrement intense ne dure que quelques secondes, et tient en quatre vers (1179-1182) :

Il s'incline profondément devant le roi, lui prend la main et le mène devant le dernier portrait, celui qui sert de porte à la cachette où il a fait entrer Hernani. Doña Sol le suit des yeux avec anxiété. – Attente et silence dans l'assistance.

Ce portrait, c'est le mien. – Roi don Carlos, merci ! –
Car vous voulez qu'on dise en le voyant ici :
« Ce dernier, digne fils d'une race si haute
Fut un traître et vendit la tête de son hôte ! »

Joie de doña Sol. Mouvement de stupeur dans les assistants. – Le roi déconcerté s'éloigne avec colère, puis reste quelques instants silencieux, les lèvres tremblantes et l'œil enflammé.

Les mines expressives des personnages relèvent des codes mélodramatiques, eux-mêmes hérités de l'iconologie des passions remontant entre autres à la *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* de Lebrun⁸, dans une pantomime encadrante exaltant le sublime d'un double non-dit : le refus de livrer son hôte, exprimé ici de manière

7. Sur cette notion, voir les trois volumes d'Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, II, III*, Belin, coll. Lettres Sup, 1996.

8. Sur cette filiation, voir les développements de Pierre Frantz dans l'ouvrage cité.

implicite, et l'insolente beauté du geste qui consiste à mettre sous le nez du roi son invisible proie.

Le génie dramatique de Hugo s'exprime ici dans l'invention d'un clou de machinerie au service de l'ironie dramatique, et d'un spectaculaire en creux. Car ce qui est spectaculaire ici, c'est précisément qu'on ne voit rien, qu'Hernani reste caché, que le portrait ne s'ouvre pas. Les praticables machinés sont nombreux à l'époque romantique, du balcon d'*Antony* (1831) par le lequel le héros de Dumas pénètre incognito dans la chambre d'auberge d'Adèle d'Hervey à l'escalier de *Chatterton* (1835) que Marie Dorval fait descendre à son personnage de Kitty Bell dans une irrésistible chute, renversée sur sa balustrade, pour la plus grande émotion du public. Mais au spectaculaire du visible, Hugo préfère ici le spectaculaire de l'invisible⁹, qui exacerbe l'ironie dramatique.

Le roi est en effet ici le seul, avec ses sbires, à ignorer où est caché le proscrit. On peut penser que la scène était rendue particulièrement périlleuse en 1830 par le mélange des tonalités. En effet, la grande tirade de don Ruy, où s'exprime son attachement à l'honneur aristocratique, a des résonances cornéliennes évidentes (dont l'allusion au Cid et aux Maures, et les récits des combats) et relève du registre tragique ; mais la situation où don Ruy met le roi est parfaitement comique : tiers-exclu du secret, il se retrouve dans la position du gendarme de Guignol, à cette différence près que la dignité du genre interdit au spectateur excité de lui révéler la cachette de son ennemi en rompant la convention théâtrale à grands cris ! Non seulement Hernani est caché là tout près, comme au Guignol, mais de surcroît don Ruy le met sous les yeux du roi, avec doña Sol et le spectateur pour complices. La situation fait alors paradigme avec les nombreux épisodes de la pièce où le roi se trouve dans une position incompatible avec son statut, enfermé dans une armoire à l'acte I, demandant l'heure comme tout un chacun à l'acte II, ou lâchant « j'avais oublié cette histoire » à l'acte IV. Ici, le comique relève du principe de la « lettre volée » : le secret qu'on lui cache est sous ses yeux. *Oculos habet, sed non videt.*

Condensation de deux motifs théâtraux : la cachette et le portrait

L'invention dramatique qui donne à cet espace machiné une force particulière, c'est la condensation en un seul clou de deux motifs théâtraux traditionnels, le dispositif de la cachette et l'artifice du portrait. Ces deux motifs aisément reconnaissables par le public sollicitent chacun un horizon d'attente rapidement déjoué ici par le mélange du comique et du tragique qui les fait tous deux basculer dans le drame. De cette fusion et de ce dépassement naît une impression d'inquiétante étrangeté.

La cachette est un dispositif théâtral particulièrement efficace, inducteur par structure d'ironie dramatique. Le théâtre est « le lieu où l'on voit », où le *spectateur* voit. La cachette est le lieu où l'on n'est pas vu. Mais au théâtre, sauf exception, le spectateur sait qu'un personnage est caché aux dépens d'un autre. Il jouit donc tout ensemble de « savoir que » et de « voir où », là où le tiers-exclu ne sait pas, ou ne voit pas, ou les deux. On trouve ce dispositif aussi bien dans la comédie (*Tartuffe*, acte IV, scène 5) que dans la tragédie (*Britannicus*, acte II, scène 6) ou dans le mélodrame et,

9. Sur la coexistence de ces deux formules, voir l'introduction d'Isabelle Moindrot au volume *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle-Époque*, CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle, 2006.

bien sûr, le vaudeville. On peut attribuer plusieurs fonctions dramatiques à ce dispositif : il peut s'agir du lieu où l'on est protégé d'une menace, d'une arrestation, d'une honte ou d'une dénonciation (Chérubin caché dans le fauteuil sous les robes de Suzanne et le Comte derrière le même fauteuil, dans *Le Mariage de Figaro*) ; ou bien il peut s'agir du lieu d'où l'on épie (comme le font Orgon dissimulé par le tapis de table pour surprendre Tartuffe et Néron surveillant Junie contrainte d'éconduire Britannicus pour lui sauver la vie) ; il peut s'agir encore du lieu où l'on séquestre (le Masque de fer dans *Les Jumeaux* de Hugo, ou Louise chez la Frochard à l'acte IV des *Deux orphelines* de Dennery). En principe, ces fonctions s'excluent. Mais Hugo les combine, ce qui donne au dispositif une grande complexité dramatique.

En effet, au début, la cachette sert à protéger Hernani de la persécution du roi ; telle est l'intention de don Ruy quand il lui dit « Monsieur, venez ici ». Don Ruy croit que son prisonnier entend tout depuis la cachette, épie la scène, et assiste donc à l'enlèvement de doña Sol par le roi, mais en réalité Hernani est prisonnier, non pas seulement de don Ruy à qui il s'est rendu (« Je suis ton prisonnier », v. 1107), mais aussi de sa cachette, d'où il n'a rien entendu. Ici, selon le processus connu de la différence et de la répétition¹⁰, Hugo reprend sur le mode dramatique le ressort comique déjà utilisé dans l'acte I : don Carlos y sortait de son armoire pour interrompre le tendre duo des amants dans un contrepoint grotesque (v. 192-195) :

Pris, je pense, pour vous, j'entre ici par surprise,
Je me cache, j'écoute, à ne vous celer rien ;
Mais j'entendais très mal et j'étouffais très bien.
Et puis je chiffonnais ma veste à la française.

Le motif se répète de manière dramatique après la scène des portraits : Hernani, une fois libéré de sa cachette après le départ du roi (scène 7), s'apprête à mourir de la main du duc pour avoir offensé son hospitalité, et demande à voir une dernière fois doña Sol. L'ironie dramatique s'exerce dorénavant à son détriment, puisque le spectateur sait alors ce qui lui a échappé : doña Sol a été prise en otage à sa place.

DON RUY GOMEZ, *montrant la cachette encore ouverte.*

Saints du ciel ! ce repaire
Est-il donc si profond, si sourd et si perdu,
Qu'il n'ait entendu rien ?

HERNANI

Je n'ai rien entendu.

DON RUY GOMEZ

Il a fallu livrer doña Sol ou toi-même.

HERNANI

À qui, livrée ?

DON RUY GOMEZ

Au roi.

10. Voir Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, coll. Épiméthée, 1968.

HERNANI

Vieillard stupide ! il l'aime !

La cachette qui devait le protéger le perd ; lui non plus n'a rien vu, rien entendu depuis ce piège qui finalement, une fois rouvert, place les deux rivaux de don Carlos dans la position ironiquement grotesque où ils avaient réduit le roi. Le motif se répète tragiquement, avec un glissement subtil de la tonalité, quand il s'agit d'évoquer l'espace même de la cachette. En effet, dans sa version comique de l'acte I, le dialogue insiste sur des considérations matérielles : « DON CARLOS, *examinant l'armoire*. Cette boîte ! [...] / Serait-ce l'écurie où tu mets d'aventure / Le manche du balai qui te sert de monture ? *Il s'y blottit avec peine.* / Ouf ! » (v. 22-24) ; « DON CARLOS, *ouvrant avec fracas la porte de l'armoire*, [...] Croyez-vous donc qu'on soit à l'aise en cette armoire ? » (v. 171-172) ; « j'étouffais [...] je chiffonnais » (v. 694-695) ; « leur maudite armoire » (v. 627). À cette armoire étroite et vaudevillesque de l'acte I fait pendant la cachette dans le portrait de l'acte III, dont pratiquement rien n'est décrit concrètement. Rien, sauf le « ressort » qui l'actionne, tout autant matériel que symbolique du « ressort » dramatique que constitue cette cachette trop providentielle pour n'être pas fatale. Car l'interrogation de don Ruy (« ce repaire / Est-il donc si profond, si sourd et si perdu ») peint moins l'intérieur concret du refuge qu'il n'attire l'attention du spectateur sur la *profondeur* symbolique du geste qu'il vient d'accomplir en masquant son rival derrière son propre portrait, sur la *surdité* dramatique du héros qui ne sait où son destin le mène, et sur leur *perte* commune qu'ils s'appêtent à conclure dans le pacte faustien qui suit immédiatement¹¹.

Autre détournement d'un motif bien connu : l'usage que Hugo fait ici du portrait. En principe, il s'agit d'un accessoire manipulé par un personnage, d'un véritable objet de théâtre, donc, et non pas d'un simple décor¹². Dans la comédie, le vaudeville, et le mélodrame, il sert à l'intrigue amoureuse ou à la reconnaissance (comme dans *Le Triomphe de l'amour* ou *Les Fausses Confidences* de Marivaux), circulant de main en main grâce à son format portatif, et sa valeur iconique est maximale, puisqu'il permet d'identifier le personnage qu'il représente. S'il n'est qu'un élément de décor, en revanche, cette valeur iconique est affaiblie par son inutilité dramatique.

Or, ici, le portrait a une fonction dramatique et symbolique énorme, mais une valeur iconique pratiquement nulle. Une fois admise la convention qui veut que don Ruy en soit le modèle, la ressemblance n'a aucune importance pour l'intrigue. Du reste, aucun des portraits ne donne lieu à un commentaire artistique ou à une indication de physionomie qui contraindraient le décorateur à suivre d'éventuelles didascalies internes. Le seul trait distinctif récurrent, tout autant physique que moral, est la grande taille, voire le gigantisme de certains aïeux. C'est ce qui avait permis à Yannis Kokkos, scénographe d'Antoine Vitez, lors de sa mise en scène de 1985 au Théâtre National de Chaillot, de proposer une interprétation saisissante de ces portraits : abandonnant la tradition du portrait en pied, les grands panneaux plantés en diagonale dans une perspective accentuée, représentaient des mains géantes, auxquelles ferait écho, à l'acte

11. Sur cette réécriture du mythe de Faust, je me permets de renvoyer à mon article, « Petits arrangements avec le diable : figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* », dans *Le Diable*, dir. Alain Niderst, Nizet, 1997.

12. La distinction entre l'élément de décor et l'objet de théâtre a été établie par Anne Ubersfeld. Voir les chapitres qu'elle consacre à l'objet dans *Lire le théâtre I* et *L'École du spectateur (Lire le théâtre II)*, ouvrages cités.

suisant, la colossale main articulée sortant du tombeau de Charlemagne pour accoucher du nouvel empereur Charles Quint. Le symbolisme puissant de ces mains ancestrales, peintes à la Vélasquez, et toutes différentes, sans pourtant permettre d'identifier les aïeux devenus sans visage, éclairait le texte en retour : en effet, l'acte se clôt sur ce nouveau tableau-comble (v. 1296) :

DON RUY GOMEZ, *lui tendant la main.*

Ta main ?

Ils se serrent la main. – Aux portraits.

Vous tous, soyez témoins.

Dans la mise en scène de Vitez, synecdoques du corps entier des ancêtres fantômes, s'opposant à la main tremblante de don Ruy levée vers elles, les mains géantes désignent moins la bravoure des aïeux au service de l'Espagne (ce qui entrerait en redondance avec le dialogue) que le pouvoir toujours bien réel des morts sur les vivants. Ce qu'Antoine Vitez exprimait en ces termes :

Quand j'oblige Hernani [...] à conclure un pacte avec moi, au terme duquel il me donnera sa vie quand je l'exigerai, je lui demande de sceller ce pacte en me serrant la main. Alors ma main tremble, comme celle d'un vieillard. Mais au moment où je saisis la main d'Aurélien¹³, elle devient très forte et Aurélien joue qu'il est terrassé par une puissance terrible. Cela devient la main du Commandeur, une image comme il y en a dans les légendes de tous les temps, de l'Odyssée à la bande dessinée d'aujourd'hui, en passant par la *Légende des Siècles* de Victor Hugo : une main fragile qui devient une main de fer parce que la puissance du Destin, la puissance du Dieu finalement s'en est emparée¹⁴.

Comme souvent chez Vitez, le décor et la gestuelle s'entendent pour rendre visibles, concrets, sensibles, les réseaux métaphoriques à l'œuvre dans le texte lui-même, au service d'un spectaculaire ancré sur le symbole. Au bout du compte, le public de Vitez comprend que ses portraits sont bien autre chose que l'icône des aïeux de don Ruy. Plus encore que la représentation d'une généalogie glorieuse, ces images ont en elle-même le pouvoir de sidérer ces héritiers du système féodal que sont encore, en décalage avec leur époque, Hernani et don Ruy. Tel est peut-être le sens caché de la cachette. Dans ses profondeurs sourdes, qu'est-ce qui se cache derrière le portrait ?

L'armée des ombres

La critique de l'époque, suivant sur ce point le rapport de censure de Brifaut qui s'en était offusqué, stigmatise invariablement l'incohérence psychologique des personnages de la pièce. On s'étonne notamment de la volte-face d'Hernani, quittant instantanément sa haine contre le roi au quatrième acte¹⁵, sous l'effet de la clémence de

13. Aurélien Recoing, interprète d'Hernani. Antoine Vitez, en alternance avec Pierre Debauche, jouait lui-même don Ruy Gomez, dans une de ses plus belles compositions.

14. Antoine Vitez, « Une entente », *Théâtre/Public*, n° 64-65, 1985, p. 26.

15. Sur la dramaturgie du quatrième acte, voir la contribution de Sylvain Ledda à la journée d'études sur *Hernani* et *Ruy Blas* du 13 décembre organisée par les universités Paris III et Paris IV. Voir aussi, sur ces

Charles Quint ; ou encore de l'acharnement de don Ruy à se venger du jeune homme qu'il a pourtant sauvé. Tous ces revirements s'expliquent pourtant fort bien quand on cesse d'appliquer aux personnages de Hugo les critères psychologiques qu'on pourrait employer pour le drame bourgeois ou la comédie réaliste. Plus proches en cela des personnages de la tragédie ou de la comédie classiques, que l'on peut analyser, bien avant les théories symbolistes, comme la représentation de pulsions psychiques ou de forces anthropologiques, les personnages de Hugo, telle est l'une des conclusions que l'on peut tirer de la lecture de l'ouvrage d'Anne Ubersfeld *Le Roi et le bouffon*¹⁶, sont tous des « forces qui vont ». En cela, ils incarnent des désirs ou des ambitions qui les dépassent.

En renonçant à la haine ancestrale et à la rivalité amoureuse qui l'oppose à son rival, don Carlos endosse au quatrième acte sa nouvelle stature d'empereur, et se tourne résolument vers l'avenir ; sa figure, comme celle des autres empereurs historiques qui peuplent l'œuvre de Hugo, lui sert, Franck Laurent l'a montré, à penser le devenir du territoire européen au XIX^e siècle¹⁷. Don Ruy, lui, est clairement tourné vers un passé féodal voué à la disparition, qu'il défend cependant avec bravoure en disputant ici au roi la possession du « prisonnier¹⁸ », dont l'honneur aristocratique lui prescrit la protection, s'il peut être reconnu comme le sien, ce dont le roi, bien évidemment, disconvient, au nom de la raison monarchique. Mais quelle force historique représente Hernani ? La question est beaucoup plus délicate, et cette scène des portraits met en scène de manière spectaculaire l'indéfinition historique de sa quête. « Agent aveugle et sourd de mystères funèbres », Hernani est bien réduit, au fond de sa cachette, à être le jouet aveugle et sourd d'un sort que les trois autres (le roi, le vieillard et la femme) ont décidé pour lui. Cette impuissance foncière du héros – qui rend son rôle si périlleux pour les acteurs – se manifeste dans sa propension, pourtant contraire au discours qu'il tient sur lui-même, à suivre une autre loi que la sienne : celle des ancêtres de don Ruy, confondus dans la scène des portraits avec le souvenir de son propre père (il jure sur « la tête de [s]on père », v. 1290) ; celle de don Carlos, par deux fois, quand il ne dément pas être de « sa suite », ce que confirme l'homonymie signifiante de la rime ironique des vers 381-382 « j'en suis » / « je te suis », qui laisse entendre, dans son cas, et malgré qu'il en ait, la proximité entre « être » et « suivre ». Qu'il suive don Ruy ou don Carlos, Hernani suit toujours la loi du père¹⁹. Quand Charles Quint lui rend ses titres, il reprend sa place dans la lignée, et la vengeance ancestrale est abolie. Aussi est-ce moins par adhésion à l'Empire que par fidélité à l'idéal féodal partagé avec don Ruy qu'il se range aux côtés de son ancien rival.

Cette proximité entre Hernani et don Ruy Gomez est tout entière racontée par l'épisode de la scène des portraits. Sous l'image fixe de don Ruy, peint sur le dernier portrait, se cache Hernani vivant. Placé dans la succession des ancêtres, le portrait de don Ruy est celui d'un descendant destiné à rejoindre ses aïeux dans la mort. Et c'est ce

deux pièces, du même auteur, *Hernani et Ruy Blas. De flamme et de sang*, Presses Universitaires du Mirail, 2008.

16. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, José Corti, 2002.

17. Voir Franck Laurent, *Victor Hugo : Espace et politique*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2008.

18. Hernani se constitue lui-même prisonnier de don Ruy avant d'entrer dans la cachette ; le roi réclame à son tour plusieurs fois Hernani en l'appelant « Mon prisonnier ».

19. Sur les différents pouvoirs des morts sur les vivants, voir Robert Harrison, *Les Morts*, Le Pommier, 2003.

visage qu'Hernani revêt, tel un masque, en s'engouffrant dans la cachette. Le pacte faustien qu'il passe avec le vieillard est en quelque sorte inversé : au moment de mourir, c'est le jeune homme qui gagne encore un supplément de vie et une nouvelle jeunesse en endossant la cause du vieillard. On ne sait plus, ici, qui joue le rôle de Faust, qui joue le rôle du diable. La cachette sous le portrait est donc une formidable machine de scène, mais une machine infernale. Antre obscur, matrice régressive, impossible ventre du père, antichambre du tombeau. En actionnant son ressort, Hugo donne à voir au spectateur, par une image sidérante, la puissance mortifère de la fidélité aux ancêtres.