

HERNANI ou « tout Corneille et tout Molière »

À la fin de la préface d'*Hernani*, presque tout entière occupée par des considérations sur les rapports entre littérature et société sous le signe de la liberté, Hugo en vient à la pièce qu'il est censé présenter pour ne l'évoquer, à la troisième personne accoutumée de ses préfaces, que par cette demi-prétérition :

Quant à son œuvre en elle-même, il n'en parlera pas. [...] Il n'ose se flatter que tout le monde ait compris du premier coup ce drame, dont le *Romancero general* est la véritable clef. Il prierait volontiers les personnes que cet ouvrage a pu choquer de relire *le Cid*, *Don Sanche*, *Nicomède*, ou plutôt tout Corneille et tout Molière, ces grands et admirables poètes.¹

« Tout Corneille et tout Molière » : on peut reconnaître là une des nombreuses variations sur le drame défini depuis la Préface de *Cromwell*, selon une logique de la totalité, comme « la poésie complète », c'est-à-dire la synthèse des trois genres lyrique, épique et dramatique, mais aussi, à l'intérieur de la poésie dramatique, des deux formes traditionnelles, la tragédie et la comédie, que les noms de Corneille et de Molière personnifient à ses yeux comme, dans la préface de *Marie Tudor* ils personnifieront le grand et le vrai : « Le but du poète dramatique [...] doit toujours être, avant tout, de chercher le grand, comme Corneille, ou le vrai, comme Molière »². Cette synthèse de la tragédie et de la comédie, ou du grand et du vrai, porte elle-même un nom, celui de Shakespeare, « ce dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristiques de notre scène : Corneille, Molière, Beaumarchais »³. Mais derrière ce nom réel se cache évidemment un autre nom virtuel, celui de Hugo lui-même, comme le suggère la préface de *Marion de Lorme* : « Pourquoi maintenant ne viendrait-il pas un poète qui serait à Shakespeare ce que Napoléon est à Charlemagne ? »⁴

Mais il n'y a pas, dans cette référence à Corneille et à Molière, qu'une stratégie auctoriale visant à cautionner de noms prestigieux la modernité dramatique portée par Hugo. L'invitation faite au lecteur de relire « *le Cid*, *Don Sanche*, *Nicomède*, ou

¹ *Hernani*, *Œuvres complètes*, éd. chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, tome III, Le Club français du Livre, 1967, p. 924. Cette édition sera désormais désignée par *Œuvres complètes*.

² *Œuvres complètes* IV, p. 753.

³ *Œuvres complètes* III, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 731.

plutôt tout Corneille et tout Molière » invite aussi à lire *Hernani* comme relecture conjointe de deux dramaturges traitant de sujets espagnols, l'auteur du *Cid*, lui-même inspiré, via Guillen de Castro, du *Romancero*, et celui de *Dom Juan*.

Avant de convoquer « tout Corneille et tout Molière », Hugo fait donc référence, pour le seul Corneille, à trois pièces, *Le Cid*, *Don Sanche* et *Nicomède*. On notera d'abord que ces trois pièces ont en commun, du point de vue générique, de proposer des formules mixtes entre la tragédie et la comédie : tragi-comédie pour *Le Cid*, comédie héroïque pour *Don Sanche*, tragédie qui finit bien pour *Nicomède*. Mais du point de vue thématique-symbolique, chacune de ces trois pièces fournit un élément essentiel à la construction du schéma actanciel d'*Hernani*. Si *Le Cid*, dont le personnage éponyme est évoqué dans le drame hugolien (« le Cid, cet aïeul de nous tous »), fournit l'origine de l'honneur castillan⁵, *Don Sanche* fournit le modèle d'un fils de roi devenu roturier et qui retrouve son rang : comme Carlos redevient don Sanche d'Aragon, *Hernani* redevient don Juan d'Aragon. Quant à *Nicomède*, cette pièce offre à Hugo, avec *Nicomède* et *Attale*, tous deux fils du roi Prusias mais de deux lits différents, le conflit dramatique essentiel, celui de deux frères ennemis amoureux de la même femme, et surtout la résolution de ce conflit dans la clémence de *Nicomède* et la réconciliation des deux frères.

Le système des personnages I : le double scénique, horizontal ou fraternel

Si la pièce comporte dix-neuf personnages nommés, cinq personnages anonymes et huit personnages collectifs, les trois personnages principaux sont les trois personnages masculins qui convoitent la même femme (« Tres para una ») et qui donnent leur identité symbolique aux trois premiers actes : le Roi, le Bandit, le Vieillard, soit don Carlos, *Hernani*, don Ruy Gomez. Ces trois personnages, par-delà leur rivalité amoureuse, ont en commun le respect de l'honneur castillan (don Carlos laisse partir *Hernani* à l'acte I, *Hernani* fait grâce à don Carlos à l'acte II, don Ruy Gomez protège *Hernani* à l'acte III). Par la rivalité amoureuse se constitue en tout cas une première logique (triangulaire, mais horizontale en ce qu'elle intervient entre trois personnages de même niveau scénique) de relation entre les trois personnages principaux :

⁵ Comme le rappelle Sismondi, cité par Creuzé de Lesser, premier traducteur du *Romancero* : « [...] l'engagement le plus sacré de l'honneur, celui dont rien ne peut délier, se prend encore en son nom ; *affé de Rodrigo*, foi de Rodrigue, disent les Espagnols lorsqu'ils invoquent sur leurs promesses le souvenir de son ancienne loyauté. » (*Le Cid, romances espagnoles, imitées en romances françaises* par M. Creuzé de Lesser, Delaunay, 1814.

don Ruy Gomez

Hernani

don Carlos

Mais si ces trois personnages sont de même niveau scénique, ils ne sont pas tout à fait sur le même plan : dans ce trio, Hernani et Don Carlos s'opposent plus directement, parce que la rivalité amoureuse se complique d'un désir de vengeance, et parce que ces deux jeunes gens presque jumeaux par l'âge (Hernani a vingt ans, Don Carlos dix-neuf) s'opposent au vieillard de plus de soixante ans qu'est Don Ruy Gomez, ce qui crée dans cette relation horizontale un décalage vertical, celui qui sépare des frères d'un père ou d'un grand-père :

don Ruy Gomez

Hernani

don Carlos

C'est entre ces deux personnages qui sont le double inversé l'un de l'autre (le roi qui se comporte comme un bandit et le bandit qui se comporte comme un roi) que se reconnaît, comme le suggère Jean Massin⁶, le schème cornélien des frères ennemis (que cette fraternité soit biologique ou symbolique), schème obsédant chez Hugo pour des raisons autobiographiques, comme en fait mémoire *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*⁷, et qui apparaît dans presque toutes ses pièces (Didier et Saverny dans *Marion de Lorme*, François 1^{er} et Triboulet dans *Le roi s'amuse*, César et Jean Borgia dans *Lucrece Borgia*, Angelo et Rodolfo dans *Angelo, tyran de Padoue*, Job et Barberousse dans *Les Burgraves*, Louis XIV et Le Masque de fer dans la pièce inachevée au titre qui pourrait être celui de bien des drames hugoliens, *Les Jumeaux*). Les deux jeunes gens sont donc des frères ennemis qui renvoient, bien en deçà du roman familial hugolien, à l'archétype biblique d'Abel et Caïn : « Il y a toujours eu sur la terre le préféré et le disgracié, Adam et Satan, Abel et Caïn, Isaac et Ismaël, Jacob et Esaü, David et Saül, Salomon et Adonias, le royaume de Juda et le royaume d'Israël, le beau et le laid, le bien et le mal, le premier anneau du ciel et le premier chaînon de l'enfer⁸. » Au verso d'une lettre du 10 juin 1830, Hugo écrivait encore :

Caïn, Abel, vos races sont encore dans le monde
les justes, les héros,
esclaves et tyrans, victimes et bourreaux,
Caïn

⁶ Voir sa présentation d'*Hernani*, *Œuvres complètes* III, p. 905-906.

⁷ « En 1837, M. Victor Hugo perdit son frère Eugène. J'ai raconté que le pauvre garçon avait été pris de folie la nuit même du mariage de son frère, et que le général Hugo, qui n'était pas venu pour le marié, était venu pour le malade » (*Œuvres complètes* V, p. 1391).

⁸ *Feuilles paginées* 1827-1830 [fin 1828-début 1829], *Œuvres complètes* III, p. 1188.

Abel dit : Providence ! et toi : fatalité !⁹

Est-ce à dire qu'il faille figer les rôles de la victime et du bourreau, de la providence et de la fatalité et reconnaître Abel en Hernani et Caïn en don Carlos ? Non, car chez Hugo les rôles de la victime et du bourreau sont toujours réversibles, et la fatalité de la vengeance, c'est que la victime devient à son tour le bourreau et le bourreau victime, et cela dans un cycle sans fin. C'est à Caïn en tout cas qu'Hernani le maudit, le proscrit s'identifie :

[...] Je suis une force qui va !
Agent aveugle et sourd de mystères funèbres !
Une âme de malheur faite avec des ténèbres !
Où vais-je ? Je ne sais. [...]
[...] Malheur à qui me touche !
Oh ! fuis ! détourne-toi de mon chemin fatal,
Hélas ! sans le vouloir, je te ferais du mal !¹⁰

Or cette fatalité provient, littéralement au moins, du *Romancero* : le vers qui définit la malédiction d'Hernani (« Je suis banni ! je suis proscrit ! je suis funeste ! ») rappelle en effet celui de « La bataille perdue » des *Orientales* : « Aujourd'hui, dépouillé, vaincu, proscrit, funeste, / Je fuis », qui, comme le rappelle Hugo, est inspiré du « Rodrigo en el campo de batalla » du *Romancero* traduit par son frère... Abel.

Seule la clémence de don Carlos, comme celle d'Auguste dans *Cinna* ou de Nicomède dans la pièce à laquelle il donne son nom, peut mettre fin à cette fatalité de la vengeance entre les frères ennemis, et tout finirait bien, comme dans les tragédies à fin heureuse de Corneille, si *Hernani* s'achevait avec l'acte IV. Mais c'est ici qu'une fatalité seconde vient prendre le relais de la première effacée par la clémence de don Carlos devenu Charles Quint, et que Molière, paradoxalement, vient prendre le relais de Corneille.

Le système des personnages II : le double hors scène, vertical ou paternel

Au-delà des vingt-quatre personnages présents sur la scène par l'incarnation des acteurs, il y a évidemment, dans ce drame historique situé en 1519, des personnages historiques non scéniques, contemporains du futur Charles Quint, comme François 1^{er}, Luther ou Soliman, mais il y a surtout des personnages morts, depuis longtemps ou depuis peu, réels ou fictifs, qui peuvent avoir une certaine forme de présence sur la scène, présence assumée non par les acteurs, mais par le

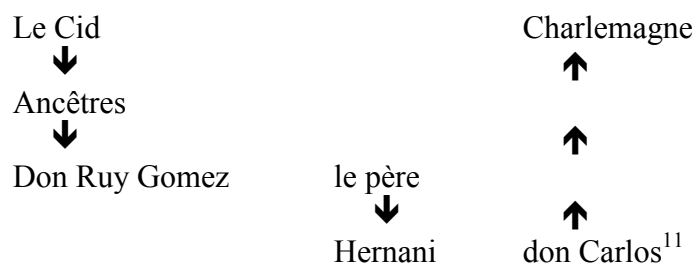
⁹ Ms des *Jumeaux*, Bnf, Nafr. 13396, f° 59r°.

¹⁰ *Œuvres complètes* III, p. 977.

décor (portraits des ancêtres de don Ruy Gomez, tombeau de Charlemagne).

Or s'il y a une logique horizontale, ou fraternelle, du double entre les personnages scéniques, celle des frères ennemis, il y a aussi une autre logique, verticale celle-là, ou paternelle, du double : chacun des trois personnages principaux revendique en effet un double paternel ou ancestral, qu'il s'agisse là encore d'une paternité biologique ou d'une paternité symbolique : pour don Ruy Gomez, c'est la galerie des ancêtres remontant jusqu'à l'ancêtre premier, le Cid, « cet aïeul de nous tous » ; pour Hernani, c'est évidemment son père qu'il s'est juré de venger ; pour don Carlos, c'est Charlemagne, sur le tombeau duquel il devient Charles Quint.

On peut ainsi compléter le schéma horizontal par un schéma vertical :



Cette fidélité au(x) père(s) est pour don Ruy Gomez et Hernani la définition même de l'honneur castillan, mais c'est aussi la fatalité verticale qui perpétue les haines inexpiables des pères et détermine par conséquent la fatalité horizontale des frères ennemis pour le meilleur et surtout pour le pire :

Je te cherchais partout, Carlos, roi des Castilles !
Car la haine est vivace entre nos deux familles.
Les pères ont lutté sans pitié, sans remords,
Trente ans ! Or, c'est en vain que les pères sont morts,
Leur haine vit. Pour eux la paix n'est point venue,
Car les fils sont debout, et le duel continue.¹²

De ce point de vue, don Carlos constitue le contre-modèle de cette fatalité : il est significatif qu'il ne se réfère jamais à son père Philippe le Beau, ni à son grand-père, Maximilien 1^{er}, dont il annonce la mort impersonnellement et à seule fin de justifier sa présence incongrue dans la chambre de doña Sol. Le seul père qu'il revendique en face de celui-ci qui ne voit en lui que le petit-fils de l'empereur, c'est le Pape, le Saint-Père, précisément parce que, comme il le redira dans sa longue

¹¹ Dans ce schéma, la flèche descendante est signe de fatalité, la flèche montante est signe de liberté.

¹² *Œuvres complètes* III, p. 933.

méditation sur la tombe de Charlemagne, la papauté et le Saint-Empire sont les deux seules monarchies suprêmes en ce qu'elles sont électives et non héréditaires. C'est au nom de cette liberté vis-à-vis de la loi des pères qu'il peut revendiquer lui aussi, comme don Ruy Gomez et Hernani, un double paternel, mais ce père-là est symbolique et non biologique, choisi et non reçu, et c'est lui qui lui donnera la force de la clémence.

Mais si grâce à la clémence Hernani se trouve quitte vis-à-vis de Don Carlos, il ne l'est pas vis-à-vis de son père, sur la tombe de qui il a prêté serment de le venger, ni de don Ruy Gomez avec qui il s'est lié par un autre serment.

Avant d'en arriver à Molière et à *Dom Juan*, il importe de faire un détour par le *Faust* de Goethe, détour qui n'en est pas tout à fait un, parce que la gémellité n'est pas l'apanage des personnages hugoliens, mais vaut aussi pour les pièces elles-mêmes, qu'il s'agisse de gémellité chronologique, comme pour *Hernani* et *Marion de Lorme*, composées toutes deux en 1829, ou de gémellité de conception, comme pour *Le roi s'amuse* et *Lucrèce Borgia* :

[...] ces deux pièces, si différentes par le fond, par la forme et par la destinée, sont étroitement accouplées dans sa pensée. L'idée qui a produit *Le roi s'amuse* et l'idée qui a produit *Lucrèce Borgia* sont nées au même moment, sur le même point du cœur. [...] quoi qu'il en soit de ces deux pièces [...], elles sont sœurs jumelles, elles se sont touchées en germe, la couronnée et la proscrite, comme Louis XIV et le Masque de Fer.¹³

Il en va de même pour Hugo de *Don Juan* et de *Faust* :

C'est lui [le grotesque] enfin qui, colorant tour à tour le même drame de l'imagination du nord, fait gambader Sganarelle autour de Don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust*

* Ce grand drame de l'homme qui se damne domine toutes les imaginations du moyen-âge. Polichinelle, que le diable emporte, au grand amusement de nos carrefours, n'en est qu'une forme triviale et populaire. Ce qui frappe singulièrement quand on rapproche ces deux comédies jumelles de *Don Juan* et de *Faust*, c'est que Don Juan est le matérialiste, Faust le spiritualiste. Celui-ci a goûté tous les plaisirs, celui-là toutes les sciences. Tous deux ont attaqué l'arbre du bien et du mal ; l'un en a dérobé les fruits, l'autre en a fouillé la racine. Le premier se damne pour jouir, le second pour connaître. L'un est un grand seigneur, l'autre un philosophe. Don Juan, c'est le corps ; Faust, c'est l'esprit. Ces deux drames se complètent l'un par l'autre.¹⁴

Hernani passe donc à la fin de l'acte III un pacte avec don Ruy Gomez :

[...] Tu peux me tuer. Mais veux-tu
M'employer à venger ta nièce et sa vertu ?
[...] Viens ; je serai ton bras,

¹³ *Œuvres complètes* IV, p. 654.

¹⁴ *Œuvres complètes* III, p. 53.

Je te vengerai, duc. — Après, tu me tueras.¹⁵

Ce pacte par lequel Hernani aliène sa destinée fait bien de don Ruy Gomez une figure diabolique qui viendra réclamer son dû à l'acte V, comme un spectre ou un revenant vêtu d'un domino noir :

DON SANCHO

Si les morts

Marchent, voici leur pas.

DON GARCI, *courant au domino noir.*

Beau masque !

Le domino noir se retourne et s'arrête. Garci recule.

Sur mon âme,

Messeigneurs, dans ses yeux j'ai vu luire une flamme.

DON SANCHO

Si c'est le diable, il trouve à qui parler.

Il va au domino noir, toujours immobile.

Mauvais !

Nous viens-tu de l'enfer ?

LE MASQUE

Je n'en viens pas, j'y vais.¹⁶

Cela ne signifie pas que don Ruy Gomez est de nature diabolique, mais, de même que tout homme peut être tour à tour Abel et Caïn, chacun des personnages a en lui quelque chose de Faust et quelque chose de Méphistophélès¹⁷ : s'il n'y a qu'un pacte réel dans la pièce, il y a bien des pactes virtuels. Ainsi le roi :

Oh ! je donnerais Gand, Tolède et Salamanque,
Mon ami Ricardo, trois villes à leur choix,

¹⁵ *Ibid.*, p. 992.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1021.

¹⁷ Voir Florence Naugrette, « Petits arrangements avec le diable : figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* », *Le Diable. [publié par le] CERHIS, Université de Rouen ; texte réunis par Alain Niderst, Saint-Genouph, Nizet, 1998.*

Pour trois voix, s'ils voulaient !¹⁸

Ainsi, surtout, de don Ruy Gomez lui-même :

[...] — Ô mes tours crénelées,
Mon vieux donjon ducal, que je vous donnerais,
Oh ! que je donnerais mes blés et mes forêts,
Et les vastes troupeaux qui tondent mes collines,
Mon vieux nom, mon vieux titre, et toutes mes ruines,
Et tous mes vieux aïeux, qui bientôt m'attendront,
Pour sa chaumière neuve et pour son jeune front !¹⁹

Les rôles se trouvent d'ailleurs inversés quand don Ruy Gomez, devant Hernani déguisé en pèlerin, manifeste ainsi le caractère absolu du droit d'asile :

J'accueillerais Satan, si Dieu me l'envoyait.²⁰

Cet irréel du présent devient réalité quand Hernani dévoile sa véritable identité et que don Ruy Gomez s'exclame : « C'est le démon ! »²¹

Tous les personnages, dans ce théâtre foncièrement non manichéen, sont à la fois faustiens et diaboliques, comme ils peuvent être tour à tour bourreaux et victimes. Hernani, par le serment ou le pacte, fait en tout cas son malheur et enclenche lui-même la fatalité tragique, là où don Carlos, par une autre forme de pacte qu'il passe avec la figure tutélaire de Charlemagne, sort, lui, de l'espace tragique, et disparaît par conséquent de l'acte V.

*Un nouveau Dom Juan*²²

On sait l'importance, dans toute l'œuvre de Hugo, du moment où le héros révèle et revendique sa véritable identité. Cette révélation a lieu au moment où la conjuration est déjouée par le nouvel empereur :

¹⁸ *Œuvres complètes* III, p. 997.

¹⁹ *Ibid.*, p. 966.

²⁰ *Ibid.*, p. 971.

²¹ *Ibid.*, p. 973.

²² Sur le rapport entre *Hernani* et *Don Juan*, voir Jean Massin, préface d'*Hernani*, *ibid.* ; Pierre Laforgue, « La figure du Commandeur d'*Hernani* aux *Burgraves* », *Statisme et Mouvement au théâtre*, Poitiers, La Licorne, 1995 ; Arnaud Laster, « Le mythe de Don Juan dans l'œuvre de Hugo : Molière ou Mozart ? », *HB, revue internationales d'études stendhaliennes*, n° 9-10, 2005-2006, p. 67-82.

Je suis Jean d' Aragon, grand maître d' Avis, né
Dans l' exil, fils proscrit d' un père assassiné
Par sentence du tien, roi Carlos de Castille !²³

Au-delà de l' aspect dramatique de cette déclaration, celle-ci ne prend toute sa portée symbolique qu' au moment où don Carlos, par deux fois (« — Tes autres noms, don Juan ? », « De ta noble maison, / Don Juan, ton cœur est digne »²⁴), redit ce nom à l' espagnole, avant que doña Sol et don Ruy Gomez ne fassent de même à l' acte V. Révélation double par conséquent : celle, par le personnage, et à destination des autres personnages, de son identité réelle ; celle, par Hugo lui-même, à l' insu des personnages et à destination des spectateurs ou des lecteurs, de son identité symbolique. Hernani, par son nom au moins, est un nouveau Don Juan, et cette révélation retardée appelle une relecture de la pièce en regard de la comédie de Molière inspirée de celle de Tirso de Molina.

Si Hernani est Don Juan, don Ruy Gomez fait figure de commandeur, ne serait-ce que parce qu' un de ses ancêtres qui porte le même nom que lui, Ruy Gomez de Silva, « *Grand maître de Saint-Jacques et de Calatrava* »²⁵, porte le titre du Commandeur de Tirso de Molina (« Comendador mayor de Calatrava »). Certes, Hernani ne l' a pas tué, mais la trahison tient lieu d' assassinat, et l' effet de cette trahison mortelle est bien de transformer (métaphoriquement au moins) ce nouveau Commandeur en statue de pierre :

Si noire trahison

Pétrifie un vieillard au seuil de sa maison,
Et fait que le vieux maître, en attendant qu' il tombe,
A l' air d' une statue à mettre sur sa tombe !²⁶

Là encore, don Ruy Gomez avait de qui tenir puisque son propre père, les Maures ayant fait prisonnier son ami le comte Alvar Giron,

[...] 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.²⁷

²³ *Œuvres complètes* III, p. 1013.

²⁴ *Ibid.*, p. 1014-1015.

²⁵ *Ibid.*, p. 984.

²⁶ *Ibid.*, p. 979 (je souligne).

²⁷ *Ibid.*, p. 985 (je souligne).

Dans cette réécriture de *Dom Juan*, la figure du Commandeur de pierre, agent de la damnation éternelle, se confond non seulement avec celle du diable faustien, mais aussi avec celle du spectre, qui est à la fois le spectre avant-coureur avertissant dom Juan de l'urgence du repentir dans la pièce de Molière, et le spectre, figure du châtement, qui vient hanter les nombreuses variations hugoliennes sur le mythe biblique du festin de Balthazar²⁸, dont le festin de pierre est en somme la version moderne.

On notera d'ailleurs pour ce mixte du festin de pierre et du festin de Balthazar la même réversibilité des rôles ou des positions que pour les mythes précédents : dans sa soif de vengeance, Hernani lui aussi s'identifiait dès la fin de l'acte I au spectre surgissant au milieu de la fête impie (« Le jour tu ne pourras, ô roi, tourner la tête, / Sans me voir immobile et sombre dans ta fête »²⁹), et, avant de reconnaître à la fin la malédiction biblique incarnée par don Ruy Gomez (« Voici le doigt fatal qui luit sur la muraille ! »³⁰), avait lui-même voulu, avec les conjurés, incarner cette malédiction : « Nous gravions la sentence au mur de Balthazar. »³¹ Quant à Don Carlos, s'il ironise sur les conjurés, ces commandeurs aux petits pieds qu'on prendrait « Pour des hommes de pierre, assis sur leurs tombeaux »³², il a lui aussi en Charlemagne son convive de pierre (« Sur ton chevet de pierre accoude-toi. Parlons »³³), mais un convive bienveillant qui conseille le pardon. La scène de don Carlos au tombeau de Charlemagne est ainsi la version positive de la scène donjuanesque du festin de pierre.

Ce festin de pierre se termine évidemment par une descente en enfer, mais cette descente finale n'a de sens que par rapport à une autre descente qui la précède dans le monde infernal (au sens neutre de l'adjectif), la descente de don Carlos dans le tombeau de Charlemagne qui a la valeur d'une descente aux enfers calquée sur la catabase d'Enée au chant VI de l'*Enéide*. La descente aux enfers du héros virgilien est en effet une démarche volontaire de celui qui va à la rencontre de son père mort, Anchise, pour recevoir la double révélation du principe qui anime l'univers et de sa destinée de fondateur d'empire. Telle est bien la logique de don Carlos : lui qui s'intéresse aux nécromants Corneille Agrippa et Jean Tritême, va chercher auprès du père spirituel qu'il a librement choisi, Charlemagne, le principe qui anime non

²⁸ Voir par exemple « Le repas libre » d'*Odes et ballades*, « Noces et festins » et « Napoléon II » des *Chants du crépuscule*, *Le roi s'amuse*, *Angelo, tyran de Padoue*, *Les Burgraves*, sans oublier *Châtiments* que Hugo avait voulu d'abord appeler *Mané*, *Thécel*, *Pharès*, et que son fils Charles avait proposé d'intituler *Le Festin de Balthazar*.

²⁹ *Œuvres complètes* III, p. 947.

³⁰ *Ibid.*, p. 1029.

³¹ *Ibid.*, p. 1012.

³² *Ibid.*, p. 1009.

³³ *Ibid.*, p. 1003.

pas l'univers mais la société, et la force d'affronter sa charge nouvelle de chef d'empire avec un esprit nouveau. C'est par rapport à cette descente aux enfers positive, qui consacre la conversion de don Carlos, que la descente en enfer finale, qui en est la version négative, prend tout son sens. Cette descente en enfer est logiquement attendue dans cette réécriture de *Dom Juan*, à la différence que le damné n'est pas Hernani/don Juan, mais le Commandeur don Ruy Gomez qui se tue après avoir prononcé les derniers mots de la pièce : « je suis damné !... »³⁴. Quant à Hernani, il n'échappe apparemment pas à la vengeance de don Ruy Gomez, puisqu'il boit le poison que lui a donné le vieillard inflexible, mais c'est la force d'âme de doña Sol, qui, buvant la moitié du poison avant lui, transforme la damnation en une *liebestod* inspirée cette fois du *Roméo et Juliette* de Shakespeare, *liebestod* qui réalise leur nuit de noces et ne leur ouvre pas l'enfer mais le paradis des amants.

Il reste cependant à s'interroger sur les raisons de cette réécriture hugolienne de *Dom Juan*, tant il est vrai que le personnage d'Hernani/don Juan d'Aragon n'a a priori pas grand chose à voir avec son homonyme moliéresque.

Jean Massin convoque le livre d'Otto Rank sur le mythe de Don Juan (*Don Juan et le double*, 1914) pour faire valoir que ce mythe est fondamentalement lié à la figure du double (Catalinon, Sganarelle, Leporello) qui désire la même chose que son maître, mais qui reste en retrait : « le point central du mythe de Don Juan : non les “mille e tre”, mais aller jusqu'au bout d'une irrésistible passion de l'existence, et aller plutôt au-delà, s'il le faut et s'il est possible, que s'arrêter en deçà »³⁵. Ici, don Carlos serait ce double qui s'arrête en deçà et se dérobe par là même au Commandeur d'Hernani/don Juan qui lui va jusqu'au bout. Mais à moins de postuler chez Hugo une anticipation de l'interprétation d'inspiration psychanalytique du mythe de Don Juan par Otto Rank, on peut chercher dans la logique même de la pièce une autre explication, tout en repartant de la figure du double qui fait d'Hernani et de Don Carlos des frères ennemis.

Si Hernani n'a rien a priori du Don Juan traditionnel (même s'il est, comme don Carlos, un voleur de femme pour don Ruy Gomez), il y a bien dans la pièce un vrai Don Juan, et Hugo en avait parfaitement conscience comme le montre la Note sur les sources historiques de *Hernani* adressée par lui aux journaux le 24 février 1830, soit la veille de la première :

Il est peut-être à propos de mettre sous les yeux du public ce que dit la chronique espagnole de Alaya [...], touchant la jeunesse de Charles Quint, lequel figure, comme on sait, dans le drame de *Hernani*.

³⁴ *Ibid.*, p. 1038.

³⁵ Présentation d'*Hernani*, *ibid.*, p. 911.

« Don Carlos, tant qu'il ne fut qu'archiduc d'Autriche et roi d'Espagne, fut un jeune prince amoureux de son plaisir, grand coureur d'aventures, sérénades et estocades sous les balcons de Saragosse, ravissant volontiers les belles aux galants, et les femmes aux maris, voluptueux et cruel au besoin. Mais, du jour où il fut empereur, une révolution se fit en lui (*se hizo una revolucion en el*) et le débauché Don Carlos devint ce monarque habile, sage, clément, hautain, glorieux, hardi avec prudence, que l'Europe a admiré sous le nom de Charles Quint. » (*Grandezas de Espana*, descanso 24.)

Nous ajouterons que le fait principal du drame de *Hernani*, lequel sert de dénouement, est historique.³⁶

Ce donjuanisme se lit de façon allusive dans l'évocation par Don Ricardo, parmi les conjurés, de don Gil Tellez Giron :

On dit qu'il vous trouva chez madame Giron
Un soir que vous veniez de le faire baron.
Il veut venger l'honneur de sa tendre compagne.³⁷

Mais la version manuscrite des deux premiers vers était plus explicite :

Et puis encor Tellez Giron qui dans le lit
De sa femme vous sut prendre en flagrant délit³⁸

Dans ce drame historique qui aurait dû s'appeler, si l'on en croit les journaux qui annonçaient la pièce en octobre 1829, *Hernani, ou la jeunesse de Charles Quint*, et qui aurait pu s'appeler *Le roi s'amuse*, le sujet central est bien la révolution intérieure qui transforme un don Juan en homme d'Etat. Au nom du principe de réversibilité (roi-bandit/bandit-roi) qui caractérise les frères ennemis, il fallait donc que cette mutation s'accompagnât d'une mutation inverse : c'est au moment où Don Carlos cesse d'être un don Juan par le comportement pour devenir Charles Quint que *Hernani* (re)devient Jean d'Aragon, c'est-à-dire un don Juan par le nom³⁹.

³⁶ *Ibid.*, p. 1417.

³⁷ *Ibid.*, p. 995.

³⁸ Manuscrit d'*Hernani*, Bnf, Nafr. 13386, f° 37r° (voir aussi le f° 13v°).

³⁹ Il semble d'ailleurs que Hugo n'avait pas prévu à l'origine ce couplage sous le signe de Don Juan de don Carlos et d'*Hernani*, puisque la révélation de la véritable identité de celui-ci ne se faisait pas à l'acte IV, au moment de la conversion du roi, mais à l'acte II scène 1, et par la voix de don Matias, et que la première version de cette scène dans le manuscrit ne le nommait pas don Jean ou don Juan, mais « don Jorge » (le J surchargeant Ge) : « Ce *Hernani*, dit-on, n'est autre que don Jorge / d'Aragon, se disant duc de Segorbe, né / dans l'exil, fils proscrit d'un père infortuné / Qui pour avoir aimé la reine comme une autre / Finit sur l'échafaud sa lutte avec le vôtre. » (*Ibid.*, f° 14r°.)

Si la métamorphose est providentielle pour Don Carlos, et si elle paraît providentielle aussi pour Hernani qui retrouve son nom et son rang par la grâce du nouvel empereur, elle est le signe d'une nouvelle fatalité dont il n'a pas conscience : c'est au moment où il échappe à la fatalité dramatique du nom d'Hernani, « ce nom fatal »⁴⁰ (« c'est un nom de banni, / C'est un nom de proscrit ! »⁴¹), qu'il devient la victime d'une autre fatalité celle-là inconsciente du nom de Don Juan, parce que cette fatalité-là n'est pas interne à l'action dramatique, mais méta-dramatique, et par conséquent accessible aux seuls spectateurs ou lecteurs.

Le Commandeur du Festin de pierre, figure traditionnelle de la Providence divine châtiant les endurcis, devient dès lors chez Hugo relisant Molière l'incarnation de la fatalité diabolique qui voue à la mort Hernani, Doña Sol et don Ruy Gomez lui-même. Il est la fatalité de l'honneur castillan, honneur pétrifié et pétrifiant (Hernani est lui-même pétrifié lorsqu'il perçoit le Masque en domino noir) qui condamne les fils à être, comme dans la galerie des ancêtres, la copie conforme des pères et à perpétuer le cycle infernal des vendettas familiales.

Est-ce à dire qu'*Hernani* soit la condamnation de l'honneur castillan, celui du Cid et du *Romancero* ? La réponse ne peut être qu'historique : Hugo est évidemment sensible aux valeurs héroïques de cet honneur castillan, qui a dans *Hernani* même son versant positif (celui que manifestent tour à tour le roi, le bandit et le vieillard dans les trois premiers actes), mais le temps d'*Hernani*, qu'il s'agisse de celui de la pièce (le XIX^e siècle de Victor Hugo) ou même de celui de l'action (le XVI^e siècle de la jeunesse de Charles Quint), n'est plus le temps du Cid, et les valeurs fondatrices des temps héroïques de la *Reconquista* sont devenues anachroniques. Si, dans le premier cas, une révolution est passée par là : la Révolution française évidemment pour le temps de Hugo, une autre révolution dont la Révolution française n'a fait qu'achever l'œuvre⁴², est en cours, la Réforme, pour le temps d'Hernani. La date de 1519 n'est pas seulement celle de l'avènement de Charles Quint, elle est aussi celle des débuts de la Réforme, et ce n'est pas un hasard si le nom de Luther est cité six fois dans *Hernani* et une fois dans la préface, et si le réformateur est le principal souci du nouvel empereur : c'est que l'histoire du monde, qui est une conquête progressive de la liberté contre la fatalité, est marquée par trois révolutions : le christianisme, la Réforme, et la Révolution, et chaque révolution a son grand homme, comme Hugo l'écrit dans *Feuilles paginées 1827-1830* :

⁴⁰ *Œuvres complètes* III, p. 1027.

⁴¹ *Ibid.*, p. 972.

⁴² « La Révolution française a consommé l'œuvre de la Réforme : elle a décapité le catholicisme comme la monarchie », *ibid.*, p. 1077.

Jésus-Christ, en donnant à la terre le livre de liberté, l'Évangile, a fait faire à l'humanité le premier pas, Luther, en brisant l'unité religieuse, le second, Mirabeau, en écrasant l'unité politique, le troisième. Il ne fallait pas moins que de tels hommes pour continuer l'œuvre d'un Dieu.⁴³

Peu après, dans *Notre-Dame de Paris*, il pourra écrire : « Le seizième siècle brisa l'unité religieuse. Avant l'imprimerie, la réforme n'eût été qu'un schisme, l'imprimerie la fait révolution. Ôtez la presse, l'hérésie est énervée. Que ce soit fatal ou providentiel, Gutenberg est le précurseur de Luther. »⁴⁴

C'est au nom de cette conquête progressive de la liberté que Victor Hugo condamne l'honneur castillan qui est le point commun du *Cid* et de *Dom Juan*, et s'il revendique Corneille et Molière, c'est que l'un et l'autre sont à ses yeux les témoins historiques de ce retournement de l'honneur castillan de providence en fatalité. Certes, Corneille exalte l'honneur du *Cid*, quand il est mis au service du royaume, mais il condamne aussi par la voix du roi, au nom de la raison supérieure de l'État, la dérive privée de l'honneur féodal en des duels sans fin :

Cette vieille coutume en ces lieux établie,
Sous couleur de punir un injuste attentat
Des meilleurs combatans affoiblit un État.
Souvent de cet abus le succès déplorable
Opprime l'innocent & fouffient le coupable.
J'en difpenfe Rodrigue, il m'est trop précieux,
Pour l'exposer aux coups d'un fort capricieux,
Et quoy qu'ait peu commettre un cœur fi magnanime
Les Mores en fuyant ont emporté fon crime.⁴⁵

Quant au *Dom Juan* de Molière, sans doute revu et corrigé par celui de Mozart et Da Ponte qui précède de deux ans la Révolution, Hugo en fait le jumeau corporel du Faust spirituel de Goethe et par là même une figure de libération (*Viva la liberta*) plutôt que celle d'un méchant homme justement puni.

Si les personnages du *Cid* et de *Don Juan* constituent donc la fatalité de *Don Ruy Gomez* et d'*Hernani*, *Le Cid* de Corneille et le *Dom Juan* de Molière sont les signes qu'une autre logique est possible, et c'est la raison pour laquelle, de la même façon que don Carlos se choisit un père avec Charlemagne, Hugo se choisit deux pères, Corneille et Molière, qui constituent, à eux deux, le Shakespeare français.

Bertrand Marchal

⁴³ *Ibid.*, p. 1203.

⁴⁴ *Œuvres complètes IV*, p. 142.

⁴⁵ Corneille, *Le Cid*, tragi-comédie, A Paris chez François Targa, 1637, acte IV, scène 5.

