

■ 40 QUESTIONS SUR *HERNANI*

1. Que retenir de la préface ?
2. Comment la pièce est-elle découpée ?
3. Que nous indique la liste des personnages ?
4. En quoi l'exposition est-elle ambiguë ?
5. Le sous-titre à la création de la pièce (*L'Honneur castillan*) aide-t-il à la comprendre ?
6. En quoi s'agit-il d'une pièce politique ?
7. Qui est le personnage principal ?
8. Que signifie la caractérisation élogieuse « lion superbe et généreux » ?
9. En quoi s'agit-il d'un drame romantique ?
10. Comment Hugo met-il au point un alexandrin prosaïque ?
11. Quel rôle l'Histoire joue-t-elle ?
12. Quelles sont les relations entre les personnages ?
13. Quel rôle les didascalies assument-elles ?
14. Pourquoi avoir fait se dérouler la pièce de nuit ?
15. Qu'apporte la « couleur locale » espagnole à l'intrigue ?
16. Quelle place et quelle fonction l'épisode du tombeau de Charlemagne (IV, 2) assume-t-il ?
17. Faut-il lire *Hernani* comme une fable ?
18. Que comprendre des décors et de la scénographie ?
19. Pourquoi parle-t-on de « bataille d'*Hernani* » ?
20. « À peuple nouveau, art nouveau ». *Hernani*, une pièce innovante ? Révolutionnaire ?
21. Quel traitement et quelle image de la femme dans la pièce ?

22. Hernani est-il un marginal ?
23. Doña Sol, une jeune première originale ?
24. Quelle place et quel rôle brigands et bandits tiennent-ils dans le drame ?
25. En quoi la vengeance constitue-t-elle un bon moteur de l'action ?
26. Comment hybris et mégalomanie s'incarnent-elles ?
27. En quoi les morts sont-ils des personnages de la pièce ?
28. Peut-on dire que Doña Sol et Hernani badinent ?
29. Quelle conception du pouvoir Don Carlos illustre-t-il ?
30. Comment la métamorphose de Don Carlos en Charles Quint s'opère-t-elle ?
31. Quelle vision du temps et de l'expérience Ruy Gomez incarne-t-il ?
32. Que retenir de l'onomastique dans la pièce ?
33. Où en est la relation maître-valet dans *Hernani* ?
34. « ...car la musique est douce » (V, 3) : quelle forme et quelle place pour la musique ?
35. « Tes autres noms, Don Juan ? » (acte IV, sc. 4), mais qui est Hernani ?
36. Qui est le masque ?
37. Comment Hugo renouvelle-t-il le topos de la mort des amants ?
38. Comment comprendre les tout derniers mots de Ruy Gomez ?
39. Que retenir des différents sous-titres envisagés ?
40. À quoi la « légende romantique » tient-elle ?

■ 40 RÉPONSES

1. QUE RETENIR DE LA PRÉFACE ?

La préface ne fait pas partie du texte mais du paratexte, fourni par l'auteur, et dont se servent les étudiants et les commentateurs, mais aussi le lecteur, pour assurer leur compréhension de l'œuvre et orienter leur lecture. La préface n'est pas une étape obligée, ni forcément quand elle est rédigée, contemporaine de l'œuvre¹, ni même toujours assumée par l'auteur ; Jean Genet l'ajoute dans un second temps et bien après la première publication ou représentation, Sarraute peut la déléguer (à Sartre par exemple)². Hugo, comme Racine avant lui, confère à sa préface une valeur justificative, mais pas seulement.

Le contexte très tendu des représentations d'*Hernani* rend presque inévitable de la part de l'auteur une préface, en forme de plaidoyer pour son théâtre et son esthétique. La préface s'inscrit dans une perspective argumentative. Les dix paragraphes, au calibrage très irrégulier, de longueur très variable, portent sur les huit enjeux suivants :

1. Albert Camus avait, par exemple, ajouté une préface à l'édition américaine de *l'Étranger* bien après 1942, date de la première publication du roman en français, mais, pour *les Justes*, il avait, en 1949, choisi de joindre une préface dès l'année de création sur les planches.
- 2.. Jean Genet, *Comment il faut jouer* Les Bonnes (1964), préface ajoutée aux *Bonnes* (1947) ; Nathalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu* (1956), préface signée de J.-P. Sartre.

- La dévalorisation des âmes tranquilles, au moyen de l’anecdote relative à Luther au cimetière,
- La valorisation du « libéralisme littéraire »,
- Le « drame » en tant que « progrès »,
- La liberté (une liberté méthodique et réglée) voulue par « le public »,
- La mise en cause de la censure,
- L’hommage rendu au public,
- Les autorités et cautions littéraires: le *romancero* espagnol, Corneille, Molière.
- La pièce inscrite dans toute une œuvre.

Le propos est disparate mais compte quand même quatre temps forts: la liberté, le public, les références, l’œuvre au long cours. Le mélange qui présidera à la construction des personnages (ambiguïté et dédoublements) comme à la caractérisation des tonalités (avec passage du comique au tragique, du trivial au noble) vaut aussi pour le rédacteur de la préface qui change de rôle plusieurs fois: d’abord avocat général s’en prenant à ses détracteurs, puis défenseur du drame et du public, de nouveau accusateur de la censure et enfin, de nouveau avocat de sa propre bibliographie en construction.

C’est déjà dans cette fidélité au grand principe du Romantisme, à savoir le jeu sur les contrastes, que l’on comprend que la préface ne veut pas se borner à n’être qu’une théorie illustrative; elle veut aussi, dans son mouvement même, incarner ce qu’elle promet. C’est une argumentation en actes, qui préfigure les tendances qui traversent la pièce.

De plus, dans la préface, l’auteur se donne des ennemis (comme Hernani face à Don Carlos ou Ruy Gomez), qui sont d’abord les esprits chagrins et conservateurs, puis, dans un second temps, les censeurs. Se donner des ennemis fournit un moteur dramatique mais impulse aussi dans la préface sa vivacité polémique. Comme s’il s’agissait d’une scène de théâtre, Hugo peuple sa préface; il organise le plateau et fait entrer sur scène des personnages sous forme de références qui, en plus, le valorisent habilement en montrant de quelle

culture il peut se prévaloir. Luther d'abord, Molière et Corneille pour fermer le bal. Hugo qui se débat avec les critiques et les censeurs est comme entouré par ces présences rassurantes. Au centre, l'enjeu de sa littérature: la liberté, dont le public, doit être le meilleur allié. Dans la pièce, la liberté trouvera sa traduction dévoyée et oblique dans la subversion (celle des bandits, montagnards et proscrits) et le public pourra se retrouver dans le « peuple » mentionné en fin de liste des personnages. Dans la préface de *Ruy Blas*, la pièce qui suit, l'équivalence sera explicitement fournie par Hugo: « Ruy Blas, c'est le peuple ».

La préface permet ainsi d'apprécier l'identification d'un auteur à son héros, la visée et l'interlocuteur qu'il se donne (le « public » et non plus les critiques ou censeurs) mais également la cohérence de toute une œuvre: *Marie Tudor* (1833) précisera les modalités de ce rapport complexe à ce nouveau public en explicitant ce double recours, contradictoire et risqué, à deux stratégies complémentaires: conforter le public avec des références historiques et comiques livrées de façon docte et respectable (par des citations en latin), qui donnent du crédit à l'œuvre, mais aussi brusquer le public avec des attaques *ad hominem* s'il le faut et un ton insistant, redondant, même (en jouant sur les mots « libéralisme » / « liberté »). Hugo résume cette ambiguïté assumée, par le slogan qui lui met tout le monde à dos: « ni talons rouges, ni bonnet rouge », comme notre héros, qui ne restera ni le bandit Hernani, ni le mari de Doña Sol; être véritablement Jean d'Aragon aura nécessité de mourir et de s'extraire des dilemmes. De la même façon, l'auteur de la préface qui est à la fois plaidoyer et réquisitoire, n'est ni pourfendeur absolu de la censure (Hugo accepte toutes les modifications demandées et son texte est le fruit d'une négociation consentie), ni inventeur démiurgique et autonome de sa pièce: Hugo a conscience de s'inscrire dans une Histoire, dans le mouvement d'un siècle où la Modernité n'est pas le fruit d'une initiative personnelle isolée mais bien la traduction d'un changement des mentalités: « À peuple nouveau, art nouveau. » C'est avec ce

nouveau public, que notre auteur sent qu'il peut tout se permettre et peut se mettre en scène, auteur moderne, auteur libéral, auteur courageux, auteur populaire, dans sa propre préface.

La préface de *Lucrèce Borgia* (1833) avec ses deux proclamations célèbres (« le théâtre est une tribune » et « le théâtre aussi a charge d'âmes ») achèvera de légitimer le drame en tant que genre didactique, donc utile malgré ses outrances. Les deux termes de la relation (un public identifié et considéré comme digne de confiance, pour un drame romantique pleinement admis) ayant été fixés, le nouveau théâtre (et non pas seulement un nouveau genre théâtral) qui résulte de leur rencontre peut se formuler, sans plus aucune inhibition ; ce sera un théâtre populaire, pour ce *peuple* promu dans la préface de *Ruy Blas* (1838) comme le véritable héros de la pièce.

2. COMMENT LA PIÈCE EST-ELLE DÉCOUPÉE ?

Pour la vingtaine de pièces dont Hugo est l'auteur, on note que huit pièces sont composées sur la base de cinq actes, puis quatre œuvres sur la base de quatre actes ou journées, le reste se répartissant entre courtes pièces divisées en une multitude de scènes et pièces découpées de façon atypique, en quatre ou deux actes. *Hernani* appartient à cette moitié de production théâtrale qui fait confiance au schéma classique connu de tous les lecteurs et spectateurs, et qui rattache, sans le dire, la pièce à la tradition tragique, avec un découpage en cinq actes.

C'est la structure évidente de la pièce ; mais ne peut-on pas lui superposer d'autres effets de structure ?

La pièce compte 2 158 vers distribués en 5 actes.

	Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
Étendue (nombre de vers)	414	293	586	509	356
Morcellement (nombre de scènes)	4	4	7	5	6

Aucun des actes ne comprend ce qu'une fragmentation artificiellement équitable aurait ménagé: *i.e.* à peu près 430 vers par acte. Tout au long de la pièce, l'on est donc avec Hernani dans l'excès: trop ou trop peu par rapport à ce qu'aurait commandé l'équilibre, et c'est particulièrement le cas pour les deux actes centraux (III et IV), qui concentrent le paroxysme de la crise. L'acmé de l'acte III (Hernani revient au château, défie Gomez de Silva et se cache du roi, il est plus que jamais un fugitif) est d'autant plus marquée que l'acte est particulièrement morcelé (sept scènes), le trouble se traduisant par la circulation des personnages sur scène, instable au plus haut point. De façon générale, le nombre de scènes fait se distinguer les trois derniers actes: plus on s'approche du dénouement, plus le découpage est nerveux, ne laissant pas les scènes trop se prolonger et les faisant s'enchaîner à un rythme soutenu. À partir de l'acte III, la continuité n'est plus de mise: le dramaturge ne laisse plus le temps à un personnage ou à un fil de l'intrigue le temps de véritablement s'installer; le temps est compté, comme pour Hernani qui, depuis le pacte noué avec Silva, doit mourir.

Hugo a en outre minutieusement pensé son découpage au point de nommer ses différents actes:

- LE ROI
- LE BANDIT
- LE VIEILLARD
- LE TOMBEAU
- LA NOCE

Cette structure ajoute à la teneur tragique de la pièce: on note que, du premier au dernier acte, une dépersonnalisation se confirme: d'une entité sociale incarnée et singulière (le Roi), l'on passe à un type social générique (le bandit, qui vise toute une catégorie sociale), à un archétype générationnel (non pas Silva, mais bien le vieillard comme âge de la vie), à un objet funèbre encore physiquement et individuellement lié à l'humain (le tombeau, qui contient le mort), à une circonstance sociale, la noce (certes correspondant à un rendez-vous social typiquement humain, mais ne désignant plus l'humain lui-même ni un objet qui lui serait directement associé). L'on est

passé d'une fonction incarnée à une festivité diffuse. La lecture du découpage permet donc déjà d'envisager le destin d'Hernani: de l'homme amoureux au défunt, au point de se noyer dans les agitations vaguement humaines.

Une seconde structure se dessine cependant, qui n'est plus fondée sur la crispation de l'action avec le recours aux cinq actes dont l'acmé est une étape prévue: elle tient compte des effets de redite. La pièce semble générer un second rythme sous-jacent, qui tient compte des effets de surimpression: en fait, plusieurs scènes semblent comme dédoublées, générant alors une sensation de « déjà vu », qui trouble notre appréciation de l'action écoulée: en I, 2, Doña Sol affirme à Hernani « je te suivrai » qui devient en II, 4 « souffre que je te suive! ». Une fatalité toute subreptice parcourt le texte: ce que nous croyons découvrir, nous l'avions déjà lu ou entendu, définition littérale du *fatum*.

3. QUE NOUS INDIQUE LA LISTE DES PERSONNAGES ?

La liste des personnages fournie par le dramaturge se présente d'emblée comme une accumulation d'informations disparates: longueur de la liste, noms étrangers, recouvrements partiels de catégories (conjurés cités de façon individuelle ou collective)... que faut-il comprendre d'une liste étourdissante, complexe et riche en implicites ?

La liste des personnages est longue, et divisée en deux groupes selon la pagination voulue par l'auteur: tout d'abord une suite verticale de dix-neuf personnages, suivie par une énumération présentée horizontalement de neuf groupes de personnages, qu'achève un énigmatique « etc. » constituant le dixième groupe indéfini.

Il semble que les personnages singularisés, individuels fassent partie de la première liste, quand les entités plurielles, les groupes sociaux et les collectifs sont eux renvoyés à l'énumération clôturée par « peuple, etc. » Déjà dans la distribution, ces groupes ne semblent