Édition avec dossier

Hugo
Hernani

Présentation
par Florence Naugrette

Extrait de la publication

Hugo
Hernani

En imposant *Hernani*, chef-d'œuvre du drame romantique, à la Comédie-Française, temple du classicisme, Victor Hugo fut à l'origine de l'une des plus célèbres batailles de l'histoire littéraire. «Tissu d'extravagances», fruit d'un «esprit humain affranchi de toute règle et de toute bienséance», selon la censure, *Hernani* marquait l'avènement d'un théâtre mariant le sublime au trivial et investi par le lyrisme, l'épique et la politique. Drame historique retraçant l'accession à l'Empire de Charles Quint, comédie d'intrigue mettant en scène un roi, un vieillard et un bandit épris de la même femme, tragédie héroïque sous-tendue par la loi de l'honneur aristocratique, *Hernani* incarne le mélange des genres. Consacrant le triomphe de l'avant-garde artistique, la création de cette pièce flamboyante, au printemps 1830, entérinait la révolution française du goût.

Dossier

1. La réception de l'œuvre
2. Fortune d'*Hernani* à la scène
3. Le vers hugolien
4. Histoire et politique dans *Hernani*

Présentation, dossier, notes, chronologie et bibliographie par Florence Naugrette

Texte intégral
Couverture : Virginie Berthemet
© Flammarion (d'après un détail de la tapisserie de la tenture de la Comédie-Française, par Jacques Ferdinand Humbert, © Roger-Viollet)

GF
Flammarion

Extrait de la publication

12-IV

Hernani

Du même auteur
dans la même collection

L'Art d'être grand-père.
Les Burgraves.
Les Chansons des rues et des bois.
Les Châtiments (édition avec dossier).
Claude Gueux (édition avec dossier).
Les Contemplations.
Cromwell.
Le Dernier Jour d'un condamné (édition avec dossier, précédée d'une interview de Laurent Mauvignier).
Les Feuilles d'automne. Les Chants du crépuscule.
La Légende des siècles (deux volumes).
L'homme qui rit.
Les Misérables (trois volumes).
Notre-Dame de Paris (édition avec dossier).
Odes et Ballades. Les Orientales.
Quatrevingt-treize (édition avec dossier).
Ruy Blas (édition avec dossier).
Théâtre I : Amy Robsart. Marion de Lorme. Hernani. Le roi s'amuse.
Théâtre II : Lucrèce Borgia. Ruy Blas. Marie Tudor. Angelo, tyran de Padoue.
Les Travailleurs de la mer (précédé d'une interview de Patrick Grainville).
William Shakespeare (édition avec dossier).

Extrait de la publication

HUGO

Hernani

PRÉSENTATION
NOTES
DOSSIER
CHRONOLOGIE
BIBLIOGRAPHIE

par Florence Naugrette

GF Flammarion

Extrait de la publication

© Flammarion, Paris, 2012.
ISBN : 978-2-0812-6940-8

Extrait de la publication

Présentation

Dans la mémoire collective, avant d'être une pièce de théâtre, *Hernani* est une bataille. Celle de la bohème romantique contre les bourgeois néoclassiques, des chevelus contre les « genoux », au printemps 1830. Une bataille d'abord érigée en mythe par les romantiques eux-mêmes : Hugo, Dumas, Gautier l'ont racontée avec nostalgie dans leurs souvenirs, écrits des dizaines d'années plus tard. Une bataille qui a ensuite servi de point de repère chronologique pour périodiser le romantisme d'une manière d'autant plus étroite qu'on cherchait à en minorer l'importance.

Marquant le début du romantisme théâtral en France, elle appelait pour sa fin une autre date marquante : 1843. Longtemps, on apprit à l'école que *Les Burgraves* avaient chuté cette année-là, détrônés par la *Lucrèce* de Ponsard, et que Hugo, comprenant son erreur, avait alors renoncé au drame romantique, entraînant toute son école derrière lui dans ce reniement salutaire. En réalité, *Les Burgraves* ont été victimes d'une cabale, mais n'ont pas vraiment « chuté ». Et si Hugo a en effet arrêté pendant quelques années toute publication littéraire et dramatique après la mort de sa fille Léopoldine en septembre 1843, le drame romantique, lui, s'est prolongé jusqu'à la fin du XIXe siècle, avec un succès jamais démenti sur les scènes, renouvelé par de nouveaux auteurs. De même que le théâtre romantique n'est pas mort avec *Les Burgraves*, il n'est pas né avec *Hernani.* En 1829, sur cette même scène de la Comédie-Française, Dumas avait

Extrait de la publication

donné *Henri III et sa cour*, et Vigny *Le More de Venise*. Mais alors, pourquoi y eut-il « bataille » ? Par quoi fut-on choqué ? Où trouva-t-on matière à rire, à se scandaliser, à s'émouvoir ?

La création d'*Hernani*, perçue par les contemporains comme un « 14 juillet du goût », révélait aux yeux du public une évolution esthétique arrivée à maturité, le triomphe de l'école moderne à laquelle l'auteur, dans sa préface, donne le nom de « romantisme ». Elle fut orchestrée par une double publicité, immédiate et rétrospective. Celle-là transformait la première d'*Hernani* en jour mémorable, celle-ci en date mémorielle.

Aux sources du drame romantique

S'il y eut événement, ce n'est pas que Hugo venait d'inventer le drame romantique, reléguant brutalement le classicisme au magasin des antiquités. La critique des règles et de la hiérarchie des genres est antérieure à la préface de *Cromwell* (1827). Les théoriciens et auteurs du drame bourgeois avaient contesté, depuis le XVIIIe siècle, la séparation de la tragédie et de la comédie, dont l'étanchéité esthétique, socialement clivante, était devenue incompatible avec les idéaux des Lumières. Ils avaient également montré la relativité du goût classique, dont les règles, justifiées à leur époque par les exigences de la vraisemblance et des bienséances, et possédant leur charme propre, n'étaient plus des critères absolus du beau. Dans la préface de *Cromwell*, Hugo mentionne Beaumarchais dramaturge, et Goethe, mais ne renvoie pas toujours nommément à certains de ses devanciers, comme Diderot, Mercier, Lessing, Schiller, Schlegel, Manzoni, Stendhal et Guizot… dont il s'inspire dans sa promotion d'un théâtre où les genres seraient décloisonnés et fondus au creuset du drame. D'un côté, il relativise comme eux l'absolu du goût classique. De l'autre, il milite pour une fusion des publics dans une communauté d'âmes démocra-

Extrait de la publication

tique : combat difficile, à une époque où les spectacles pour l'élite sont génériquement et institutionnellement distincts des divertissements populaires.

Les registres tragique et comique, mêlés dans *Hernani*, l'étaient déjà dans le drame bourgeois. À l'âge classique, leurs tonalités ne s'excluaient d'ailleurs pas autant qu'on veut bien le croire : on riait déjà de bon cœur à certaines situations extraordinaires ou à certains vices des héros dans les tragédies de Corneille ou de Racine, et l'on appréciait le vocabulaire héroïque ou précieux employé parfois par Molière dans ses grandes comédies. Quant au pathétique, théorisé pour le drame bourgeois, il hérite par certains aspects de la « tristesse majestueuse » qui, selon Racine dans la préface de *Bérénice* (1670), fait tout le plaisir de la tragédie.

La veine du théâtre historique, à laquelle appartient *Hernani*, remonte à la Révolution. S'adaptant d'abord aux genres constitués, elle s'épanouit à la fin de la Restauration dans une forme dramatique réservée à la lecture, les « scènes historiques ». La mise en dialogue des épisodes du passé national faisait apparaître la multiplicité des acteurs de l'Histoire : non seulement les princes et les grands, mais aussi le peuple, force obscure que le monologue de don Carlos, au quatrième acte d'*Hernani*, illustre par la métaphore filée du « peuple-océan ». Drame historique, *Hernani* hérite ainsi, parmi bien d'autres, des tragédies historiques révolutionnaires comme *Charles IX ou la Saint-Barthélemy* de Marie-Joseph Chénier (1789), qui posait déjà la question du respect dû par un souverain à son peuple, des grandes fresques historiques allemandes comme le *Goetz von Berlichingen* de Goethe (1773) ou le *Wallenstein* de Schiller (1796-1799), mais aussi, plus récemment, de la tragédie historique *Les Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne (1819), dont le succès, à l'Odéon, avait été orchestré dans un article du *Conservateur littéraire* par le tout jeune Hugo[1].

1. Voir Dossier, p. 257.

Extrait de la publication

Quant aux unités de temps et de lieu, elles ont déjà été malmenées. Depuis le début du siècle, la féerie, qui peut projeter les personnages d'un coup de baguette magique de Paris à Bagdad, ou certaines pièces de théâtre historique, tel le *Christophe Colomb* de Népomucène Lemercier (1809), qui transporte le spectateur, avec le héros, du continent au milieu de l'océan, ont habitué le public aux changements de lieux et aux écarts temporels entre les actes. En 1827, le mélodrame de Ducange *Trente Ans ou la Vie d'un joueur* faisait voir, d'un acte à l'autre, plusieurs tranches de vie du protagoniste. Dans *Hernani* aussi, le temps est discontinu, et l'action se déplace à chaque acte. Musset ira plus loin que Hugo, dans *Lorenzaccio* (1834), en changeant de lieu à l'intérieur d'un même acte, comme le faisait Shakespeare, et comme pouvaient se le permettre les scènes historiques destinées à la lecture. En rétablissant l'unité de lieu et de temps à l'échelle de l'acte, Hugo adopte donc un compromis entre la dramaturgie classique et la dramaturgie élisabéthaine.

La violence du drame romantique, pour sa part, se déployait déjà dans le mélodrame, dont l'esthétique « du débord [1] » comblait le spectateur d'émotions fortes. Ce genre populaire, joué depuis une trentaine d'années sur les scènes des boulevards, où une famille menacée par un traître incarnant le mal absolu retrouve son intégrité au dénouement après avoir subi les pires menaces, divertissait le public en le rassurant *in fine* à proportion des grandes peurs qu'il lui avait fait éprouver. Les veines gothique et fantastique produisaient aussi des spectacles inquiétants, parmi lesquels ne déparent ni la visite au tombeau de Charlemagne au quatrième acte d'*Hernani*, ni son dénouement sanglant, semblable, avec sa cascade de morts en scène, à la fin de plusieurs pièces de Shakespeare.

La proximité du dénouement d'*Hernani* avec celui de *Roméo et Juliette* tient à la vogue grandissante du dramaturge

1. Jean-Marie Thomasseau, *Drame et tragédie*, Hachette Supérieur, 1995, p. 146.

Extrait de la publication

élisabéthain. Depuis la fin du XVIIIe siècle, on jouait à la Comédie-Française avec succès des adaptations de Shakespeare par Ducis : le grotesque y était gommé, les violences adoucies, les dénouements tragiques parfois réécrits dans le sens d'une fin heureuse. La traduction « littéraire » de Letourneur, plus fidèle à l'original, révisée par François Guizot et Amédée Pichot, avait été republiée en 1821 chez Ladvocat. Des comédiens anglais étaient venus jouer Shakespeare à Paris en langue originale, en 1822, puis en 1827. D'abord mal accueillis par un public hostile pour des raisons tout autant politiques qu'esthétiques, ils séduisirent la jeune génération romantique et suscitèrent des vocations : chez les acteurs, qui prirent modèle sur le « naturel » de leur jeu et sur les ressources visuelles de la pantomime ; chez les auteurs, qui, à la fin de la Restauration, adaptèrent les pièces de Shakespeare : Vigny fit ainsi ses premières armes en se confrontant à *Roméo et Juliette*, et en adaptant *Othello* (*Le More de Venise*) pour la Comédie-Française.

Mais alors, si tous les ingrédients esthétiques d'*Hernani* (le mélange des tonalités, l'abolition des unités de temps et de lieu, la veine historique, la fin sanglante) étaient déjà présents sur les scènes françaises avant 1830, d'où vint le scandale ? Du fait que Hugo importait à la Comédie-Française une sensibilité moderne flirtant avec le goût populaire des scènes secondaires, faisait des contraintes du vers un instrument de sa liberté – en renonçant à la majesté ornementale au profit du naturel, de la vérité concrète et de l'expression directe du sentiment –, et mariait le trivial et l'humour noir à une écriture puissamment poétique, lyrique et sensuelle.

À la conquête de la Comédie-Française

Le contexte institutionnel de la « bataille d'*Hernani* » est celui de la rivalité entre les lieux théâtraux, liée au système du privilège. Ce dernier, rétabli dès 1806-1807 après une

courte période de liberté des théâtres sous la Révolution, opposait les théâtres publics aux théâtres secondaires privés. Les premiers – au départ l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Comédie-Française, l'Odéon, puis le théâtre des Italiens – se partageaient les grands genres dont ils avaient le « privilège », et recevaient des subventions de l'État ; sur les boulevards, les seconds, soumis à la loi du marché, suivaient les goûts majoritaires d'un public plus populaire (même s'ils étaient fréquentés par tous les milieux) auquel étaient proposés les genres divertissants et spectaculaires du mélodrame, du vaudeville, de la féerie. En 1806-1807, Napoléon n'en tolère que quatre : l'Ambigu-Comique, la Gaîté, les Variétés et le Vaudeville. D'autres sont ensuite autorisés : à l'époque d'*Hernani* figurent parmi eux la Porte-Saint-Martin, temple du mélodrame, le Théâtre de Madame (ex-Gymnase-Dramatique), le Cirque-Olympique, sans compter les petits spectacles populaires qui fleurissent sur le boulevard du Temple, dont les Funambules, ou le Théâtre de Madame Saqui, danseuse acrobate.

Commissaire royal de la Comédie-Française depuis 1825, le baron Taylor, proche des romantiques *via* son ami Nodier, cherche à faire revenir les spectateurs à la Comédie-Française. Or, outre la perpétuation du répertoire classique, le cahier des charges de l'auguste établissement encourage l'écriture de pièces contemporaines écrites sur son modèle. Les auteurs néoclassiques, membres du comité de lecture, voient ainsi d'un mauvais œil l'école « moderne » leur faire de l'ombre, mais renflouer les caisses. Depuis quelque temps en effet, les pièces classiques ne font plus recette. Pour attirer de nouveau le public dans la Maison de Molière, Taylor sollicite donc les romantiques. En 1829, le *Henri III et sa cour* de Dumas, s'il choque le bon goût par l'emploi de l'inconvenant vocable « mouchoir », et par la scène violente où le duc de Guise tord le bras de sa femme avec un gant de fer, est un succès : en prose, la pièce ne concurrence pas vraiment la tragédie sur son propre terrain ; d'autre part, Henri III n'étant pas un souverain glorieux dans l'imaginaire collectif français, sa critique n'est pas perçue comme

Extrait de la publication

une attaque contre le régime. Quelques mois plus tard, *Le More de Venise*, de Vigny, adaptation d'*Othello*, passe la rampe : malgré quelques audaces, la pièce, n'étant qu'une adaptation, ne représente pas une véritable menace pour les auteurs « maison ». La même année, Hugo a cru pouvoir entrer lui aussi à la Comédie-Française, avec *Marion de Lorme*…

Depuis longtemps, il s'entraîne à écrire du théâtre, et il a pratiqué tous les genres dans des essais de jeunesse. Son mélodrame *Inez de Castro* a failli être joué au Panorama-Dramatique en 1822, mais a été barré par la censure. En 1827, son *Cromwell* n'est pas destiné à une représentation immédiate : avec ses 6 414 vers, cette pièce est trois fois plus longue qu'une tragédie classique, et ne peut être portée telle quelle à la scène, avec ses innombrables personnages. *Amy Robsart*, adaptation du *Kenilworth* de Walter Scott écrite en collaboration avec son beau-frère Paul Foucher, connaît en 1828 une chute retentissante à l'Odéon ; Hugo se dévoile comme auteur des passages les plus sifflés pour ne pas laisser son beau-frère assumer seul l'échec. *Marion de Lorme* est en revanche une pièce parfaitement jouable, avec un nombre de personnages limité, une taille habituelle, et cette forme classique en cinq actes et en vers qui sera celle d'*Hernani* : elle se hisse au niveau d'exigence et de beauté de la tragédie classique. Hugo est alors bien connu, depuis ses *Odes et Ballades* ; en cette année 1829, il s'est déjà fait remarquer avec ses *Orientales* et le succès de scandale du *Dernier Jour d'un condamné*. *Marion de Lorme* serait la première pièce jouée en son nom propre. Acceptée par le comité de lecture de la Comédie-Française, elle est toutefois interdite au ministère, qui y voit une atteinte insupportable à l'image des Bourbons : Louis XIII (ancêtre de Charles X) s'y laisse en effet attendrir par une courtisane en pleurs et un bouffon, et son autorité politique est inférieure à celle de son ministre Richelieu. Une fois sa pièce refusée, Hugo proteste, obtient une entrevue en haut lieu, et refuse crânement toutes les compensations honorifiques et financières qu'on lui propose, mais se met sans tarder à l'écriture

d'*Hernani*. Son action, déplacée en Espagne, ne risquera plus de heurter la sensibilité nationale ministérielle.

AVANT LA BATAILLE : ÉCRITURE, CENSURE, RÉPÉTITIONS

L'Espagne peuple les souvenirs d'enfance de Hugo. Son père y secondait Joseph Bonaparte depuis 1808, à la tête de l'armée d'occupation française. Il y fut rejoint par sa femme et leurs enfants en 1811. Mais, le ménage étant désuni, la mère, Victor et Eugène rentrèrent en France l'année suivante. Elle aimait un opposant à l'Empire, Lahorie, conspirateur qui fut fusillé en 1812. Hugo s'entendait bien avec cette figure paternelle de substitution, dont le modèle a peut-être nourri le personnage du proscrit Hernani. De même, les enfants Hugo, en Espagne, ne pouvaient qu'être partagés entre l'admiration pour les patriotes révoltés d'un côté, et l'Empereur que servait leur père de l'autre : ce souvenir informera la rivalité entre Charles Quint et Hernani (dont le nom est celui d'une bourgade traversée lors du voyage). Au Collège des Nobles de Madrid, Hugo et son frère ont subi les rebuffades de la jeunesse aristocratique espagnole : rancœur de l'occupé contre l'occupant, mépris de classe aussi. La couleur locale, si riche dans *Hernani*, comme elle le sera encore dans *Ruy Blas*, tient en partie à ces souvenirs vivaces. Elle tient également à la documentation utilisée par l'auteur, principalement des généalogies de la noblesse espagnole. Hugo s'inspire aussi de sa culture hispanisante : le *Romancero general* et le théâtre du Siècle d'or ; il a emprunté à la Bibliothèque royale *Las Comedias* de Guillén de Castro, les œuvres de Lope de Vega, et une anthologie d'auteurs espagnols où se trouvent Calderón et *La Célestine* de Rojas ; la préface d'*Hernani* donne comme autre source d'inspiration « *Le Cid*, *Don Sanche*, *Nicomède*, ou plutôt tout Corneille et tout Molière, ces grands et admirables poètes ». Les divers sous-titres prévus pour *Hernani*

témoignent de la variété des modèles : « La Jeunesse de Charles Quint » est le sous-titre annoncé au moment où Hugo envisage une trilogie historique sur cette grande figure impériale ; « *Tres para una* », autre option, figurant sur le manuscrit, correspond à l'intrigue comique romanesque de la rivalité entre les trois prétendants ; au bout du compte, le sous-titre définitif, « L'honneur castillan », est un hommage au *Cid* et à la tragédie héroïque.

La pièce est écrite entre le 29 août et le 24 septembre. Le 30, Hugo la lit à ses amis. Début octobre, elle est reçue au Théâtre-Français à l'unanimité. La censure rend son jugement le 23 octobre. Après l'interdiction de *Marion de Lorme*, les autorités ont tout à perdre en victimisant une seconde fois Hugo. Aussi le censeur Brifaut, qui avait annoncé à Hugo l'interdiction de *Marion*, et ses collègues Laya, Sauvo et Chéron, autorisent-ils *Hernani*. Le baron Trouvé, chef de la division des belles-lettres, théâtres et journaux au ministère de l'Intérieur, adoptant les recommandations de son collaborateur Rives, demande quelques corrections. Hugo s'exécute pour les détails, mais négocie le maintien des vers auxquels il tient.

Les répétitions commencent le 6 décembre. Firmin, qui joue Hernani, et Michelot, qui incarne don Carlos, ont vingt ans de plus que leur personnage. Mlle Mars, à cinquante et un ans, est doña Sol : chef d'emploi[1] des jeunes premières, elle interprétait encore avec sa grâce habituelle Desdémone dans *Le More de Venise* et la duchesse de Guise dans *Henri III et sa cour*. Seul Joanny a l'âge de son rôle, celui du vieux don Ruy Gomez. Hugo rassure les artistes, déroutés par ses innovations. Il écoute les conseils de Mlle Mars, sans toujours les suivre, mais en respectant son entente de la scène : elle prévoit quels vers trop audacieux risquent d'être empoignés. Il s'adapte aux réalités du théâtre, ce qui

1. « Chef d'emploi » signifie qu'elle était la première dans la hiérarchie des actrices de la Comédie-Française spécialisées dans ce type de rôle. Elle pouvait donc choisir en premier si elle désirait interpréter ce rôle, ou le laisser à une autre.

Extrait de la publication

explique l'écart important entre le manuscrit original, auquel il reviendra en 1836 pour l'édition Renduel, et l'édition *princeps*, établie sur le manuscrit du souffleur. Comme l'explique Evelyn Blewer[1], Hugo a modifié *Hernani* non seulement avant de le soumettre à la censure, mais aussi tout au long des répétitions (et il fera encore des coupures après la première, tenant compte des réactions du public, de ses amis et de la presse). Parmi les modifications consenties, la suppression de quelques bons mots grotesques ou allusions triviales, des concessions aux convenances, l'allègement de certaines tirades lyriques, le resserrement de l'action, des coupes dans le monologue de don Carlos, et la réécriture du dénouement vers une plus grande élévation tragique – il s'agit, en somme, d'« un travail lent et scrupuleux qui dément le mythe du novice intransigeant[2] ». Il faut dire que l'ambiance est fébrile : des auteurs classiques « maison », supplantés par la programmation de leurs jeunes rivaux qui relègue à plus tard la création de leurs propres pièces, tentent de démoraliser la troupe en prophétisant la déroute.

Le 3 janvier 1830, *Le Figaro* déclare que « des ennemis du romantisme » ont fait circuler une centaine de vers, vrais ou faux, pour livrer d'avance au public les endroits à siffler. Cette nouvelle alarmiste, et la représentation, dans *La Revue de Paris* jouée sur la scène du Vaudeville le 24 décembre 1829, d'une charge satirique contre Hugo, rebaptisé « Hernani », scandalisent l'intéressé : selon lui, la cabale qui commence à bruire dans les journaux est commanditée par la censure. Il s'en plaint le 5 janvier 1830 au ministre de l'Intérieur. Pour s'en défendre, Brifaut reconnaîtra, dans une lettre au *Moniteur* publiée le 6 mars 1830, avoir tout au plus cité de vive voix quelques vers.

Autre contrariété : Taylor a prévenu Hugo que la claque de la Comédie-Française n'est pas fiable, étant dévouée à ses

1. Sur la réécriture du manuscrit original en vue de la scène, et la genèse de la « bataille », voir la remarquable enquête d'Evelyn Blewer, qui corrige nombre d'idées reçues, *La Campagne d'Hernani, édition du manuscrit du souffleur*, Eurédit, 2002.
2. Evelyn Blewer, *ibid.*, p. 10-11.

Extrait de la publication

rivaux Scribe et Delavigne. Hugo devra plutôt faire appel à ses amis. La « camaraderie » romantique se mobilise pour le soutenir. Pour la première, le 25 février 1830, il a donc réservé cinq cent cinquante places au parterre, plus les deuxièmes galeries. La jeunesse romantique est enrôlée par des « chefs d'escouades », dont Gérard de Nerval et Théophile Gautier. La métaphore militaire fleurit dans les récits rétrospectifs de la « bataille », comme dans ce souvenir de Gautier : « Dans l'armée romantique comme dans l'armée d'Italie, tout le monde était jeune. Les soldats pour la plupart n'avaient pas atteint leur majorité, et le plus vieux de la bande était le général en chef, âgé de vingt-huit ans[1]. » Hugo galvanise ses troupes. Dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, livre de souvenirs en partie dictés par lui-même à sa femme, il reconstituera approximativement le discours qu'il dit leur avoir tenu : « Je remets ma pièce entre vos mains, entre vos mains seules. La bataille qui va s'engager à *Hernani* est celle des idées, celle du progrès. C'est une lutte en commun. Nous allons combattre cette vieille littérature crénelée, verrouillée. […] Ce siège est la lutte de l'ancien monde et du nouveau monde, nous sommes tous du monde nouveau[2]. » Afin d'éviter tout trafic, les billets offerts pour la première sont nominatifs ; de couleur rouge, ils sont revêtus de l'inscription « *Hierro* » (le fer), signe de ralliement. Le public payant s'arrache les places, pour ne pas manquer la chute annoncée.

Exceptionnellement, les portes ont été ouvertes dans l'après-midi, pour éviter les troubles à l'extérieur. Certains témoins romantiques se souviennent – mais quelle fiabilité

---

1. Théophile Gautier, *Le Bien public*, 3 mars 1872. Présenté par Françoise Court-Pérez dans son choix de textes de Théophile Gautier, *Victor Hugo*, Champion, 2000, p. 53.

2. Le texte publié en 1863 sous le titre *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* a été écrit par Adèle, femme de Victor Hugo, puis corrigé, amendé, lissé et réorienté par plusieurs proches. Le manuscrit initial, plus disparate dans son style, mais aussi plus vivant et plus personnel, a été publié depuis, sous le titre *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, édition dirigée par Guy Rosa et Anne Ubersfeld, Plon, 1985. La citation s'y trouve p. 459.

Extrait de la publication

accorder à tous ces souvenirs reconstitués pour la légende ? – qu'entrés dans le théâtre ils se sont égayés pour faire passer le temps en chantant, en buvant, en faisant bombance, et en parant comme ils pouvaient à la clôture des lieux d'aisance. À son arrivée, le public payant aurait été édifié par l'état de la salle…

Avant le lever du rideau, l'ambiance est surchauffée. Hugo observe cette salle à travers le rideau de scène : il y voit se dessiner l'opposition entre « la richesse, l'oisiveté, la pensée stagnante, les idées rétrogrades » et, au parterre et aux secondes galeries, « l'ombre grouillant de têtes [qui] représentait le travail, la pauvreté, l'intelligence active, le progrès. C'était bien deux armées en présence, le passé et l'avenir[1] ». Gautier s'en souvient aussi :

> L'attitude générale était hostile, les coudes se faisaient anguleux, la querelle n'attendait pour jaillir que le moindre contact, et il n'était pas difficile de voir que ce jeune homme à longs cheveux trouvait ce monsieur à face bien rasée désastreusement crétin et ne lui cacherait pas longtemps cette opinion particulière[2].

Pourtant, la débâcle annoncée n'a pas lieu : le premier soir est un triomphe. Les deux premiers actes passent la rampe. Le troisième, attendu au tournant pour sa fameuse scène des portraits, est chahuté. Le quatrième manque de tout gâcher, car Michelot n'est guère brillant dans le monologue de don Carlos, mais Mlle Mars met tout le monde d'accord au dénouement. Le succès surprend les acteurs eux-mêmes. Joanny note : « Cette pièce a complètement réussi, malgré une opposition bien organisée. Et malgré la manière originale dont cet ouvrage est traité, les beautés qu'il renferme le rendront toujours supérieur aux lâches efforts de la malveillance[3]. »

---

1. *Ibid.*, p. 464.
2. Théophile Gautier, *Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 81.
3. *Journal de l'acteur Joanny*, dans *Œuvres complètes* de Hugo, Club français du livre, 1970, t. III, p. 1443 (édition désormais désignée par l'abréviation CFL).

La première toutefois n'est qu'une étape. Hugo ne dispose pas de billets de faveur pour toutes les représentations, et ses amis ne reviennent pas à chaque fois, à l'exception du fidèle Gautier, qui fut là tous les soirs ! Les deuxième et troisième soirs, l'ouvrage, note Joanny, est « vigoureusement attaqué et vigoureusement défendu ». Le quatrième, la cabale fait rage, on en vient aux mains. Hugo indique dans son journal, le 7 mars :

> Le public siffle tous les soirs tous les vers ; c'est un rare vacarme, le parterre hue, les loges éclatent de rire. Les comédiens sont décontenancés et hostiles ; la plupart se moquent de ce qu'ils ont à dire. La presse a été à peu près unanime et continue tous les matins de railler la pièce et l'auteur. Si j'entre dans un cabinet de lecture, je ne puis prendre un journal sans y lire : « Absurde comme *Hernani* ; monstrueux comme *Hernani* ; niais, faux, ampoulé, prétentieux, extravagant et amphigourique comme *Hernani*. » Si je vais au théâtre pendant la représentation, je vois à chaque instant, dans les corridors où je me hasarde, des spectateurs sortir de leur loge et en jeter la porte avec indignation [1].

Mais la salle ne désemplit pas, ce qui étonne Joanny : « Il y a dans ceci quelque chose qui implique contradiction ; si la pièce est si mauvaise, pourquoi y vient-on ? Si l'on y vient avec tant d'empressement, pourquoi la siffle-t-on [2] ? » La représentation pour les élèves des collèges Bourbon et Charlemagne est l'une des rares à se passer bien. Début juin, les recettes baissent, et le 21, Joanny note : « Le public semble en avoir assez ; – et moi aussi. »

Comment expliquer que les partisans du classicisme boudent sa programmation, et se précipitent pour siffler *Hernani* ? que les journaux, à part les libéraux du *Globe*, méprisent la pièce, mais rivalisent entre eux en rendant compte de l'évolution de la bataille jour après jour ? Anne Ubersfeld débrouille ce paradoxe : il « implique une crise de la production dramatique extrêmement profonde. Qu'est-ce

1. CFL, t. III, p. 1450.
2. *Journal de l'acteur Joanny*, dans CFL, t. III, p. 1443.

qui est beau et bon pour les spectateurs du XIXe siècle, s'ils refusent justement d'aller voir ce qu'ils jugent beau et bon ? […] Le public lui-même est de moins en moins assuré de ses propres goûts[1] ». En somme, la bataille d'*Hernani* est un événement révélateur, qui entérine autant qu'il l'annonce une révolution du goût.

Beautés choquantes

Lors de la reprise d'*Hernani* en 1867, une partie du public connaît le texte presque par cœur, et le choc de 1830 est très atténué. Ce qui heurtait alors le goût classique est même ce qui, rétrospectivement, nous paraît le plus remarquable, suivant cette formule de Gautier :

> En art, l'extravagant vaut mieux que le plat. Tous les poètes de haute renommée ont commencé par heurter le goût contemporain. C'est une beauté choquante qui a été le tranchant du coin par lequel ils sont entrés dans la masse compacte des esprits : Molière a eu sa tarte à la crème, […] Victor Hugo, son vieillard stupide[2] ; de Musset, son point sur l'i[3].

Quelles sont ces « beautés choquantes » qui heurtèrent le goût du public de 1830, et qui nous ravissent encore aujourd'hui ?

On s'en fera une idée en rapprochant les passages chahutés, repérés par Hugo sur un exemplaire de l'édition originale annoté de sa main pendant une des premières représentations[4], et les points d'achoppement stigmatisés par les parodies d'*Hernani*. Quatre d'entre elles sont jouées peu après la création : *N, I, Ni, ou le Danger des Castilles*, à

1. Anne Ubersfeld, *Le Roman d'Hernani*, Comédie-Française/Mercure de France, 1985, p. 77.
2. Réplique d'*Hernani* (III, 7).
3. Théophile Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* [1858-1859], Slatkine, 1968, t. V, p. 297.
4. Étude de Jean Gaudon, « Sur Hernani », *Cahiers de l'A.I.E.F.*, n° 35, mai 1983.

Extrait de la publication

Extrait de la publication

N° d'édition : L.01EHPN000500.N001
Dépôt légal : avril 2012

Extrait de la publication