

Morale et politique de l'amour dans *Hernani*

Hernani est-il une pièce d'amour¹ ? La réponse à cette question ne va pas tout à fait de soi. D'un côté, il est bien évident qu'*Hernani* parle d'amour, que les enjeux amoureux constituent un élément central de l'intrigue, que la passion amoureuse se dit à de nombreuses reprises. De l'autre côté, on a d'emblée quelques raisons de penser que l'amour n'est pas *le* sujet de la pièce – c'est-à-dire ni son sujet unique, évidemment, ni peut-être son sujet principal. Avant même d'entrer dans le détail du texte, on peut gloser les choix de Hugo quant au *paratexte* de la pièce. Parmi les sous-titres successivement envisagés, deux retiennent notre attention : celui de « *Tres para una* », finalement écarté par Hugo, et celui de « *L'Honneur castillan* », retenu pour l'édition *princeps*. Ces deux sous-titres orientent le lecteur dans deux directions différentes : *Tres para una* (« trois pour une ») désigne le schéma amoureux comme étant la vérité structurale de la pièce ; il suggère la nature du conflit dramatique à venir (puisque trois pour une, c'est deux de trop) ; il semble reléguer au rang des intrigues secondaires tout ce qui concerne la quête politique de don Carlos, ou l'assouvissement par Hernani de sa vengeance familiale. En outre, comme le signale notamment Florence Naugrette, ce sous-titre fait résolument signe vers l'univers de la comédie, en laissant envisager une intrigue vaguement scabreuse². Au contraire, *L'Honneur castillan* renvoie à une valeur proprement tragique, et fait penser plus particulièrement au *Cid* de Corneille. L'étonnant n'est pas que Hugo ait voulu insister sur la dimension comique *et* sur la dimension tragique de son drame : chez le théoricien du drame romantique et du mélange des genres, cela ne doit évidemment pas nous surprendre. Ce qui est remarquable, c'est qu'il l'ait fait successivement plutôt que simultanément, et qu'il ait finalement donné la préséance au tragique, comme si le comique était voué à ne rester qu'une tonalité seconde, annexe, du drame. De sorte qu'au moment où Hugo publie sa pièce, en mars 1830, il choisit d'en faire un drame sur l'« honneur » plutôt qu'un drame sur l'amour.

Parler de l'amour dans *Hernani* implique donc, à première vue, d'aller contre les suggestions de Hugo lui-même. Et puis l'entreprise peut paraître risquée à un autre titre encore :

¹ J'utilise à dessein ce syntagme inhabituel pour attirer l'attention sur cette préposition *de* au sens un peu vague et dont on oublie de s'étonner quand on parle, plus couramment, de « roman d'amour » ou de « poème d'amour ».

² Florence Naugrette, « *Hernani* », in David Charles, Claude Millet (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître.

l'amour romantique, au fond, on a le sentiment de savoir intuitivement ce que c'est. Tout le monde sait bien qu'il va avec la passion, la douleur, l'idéalisation de l'être aimé, qu'il s'exprime volontiers sur le mode hyperbolique, etc. : tout cela est banal, connu. L'amour et le romantisme nous paraissent tellement aller de pair qu'on emploie couramment, aujourd'hui, un mot pour l'autre : une histoire d'amour, c'est une « relation romantique »... Ces représentations intuitives ne sont certes pas toutes fausses, mais elles sont sans doute un peu rapides, et surtout elles concernent davantage le mode d'expression du sentiment que ses soubassements métaphysiques, moraux, politiques. Or c'est plutôt ce dernier aspect que je voudrais envisager, dans cette étude, à propos d'*Hernani* : je ne vais pas principalement m'intéresser à la rhétorique du discours amoureux, ou à l'image idéalisée de doña Sol que produisent les discours des trois protagonistes masculins, même s'il en sera bien sûr aussi question, mais plutôt examiner la façon dont la question amoureuse s'insère dans les discours idéologiques, c'est-à-dire moraux et politiques, produits par la pièce. Car si, de toute évidence, *Hernani* propose une certaine conception de l'histoire et de la politique, il y a aussi, nous le verrons, une morale, une histoire et une politique de l'amour – une *philosophie* de l'amour, peut-être, si le mot n'est pas trop pompeux. L'amour – la passion amoureuse, la rivalité amoureuse – n'est pas simplement la trame convenue, attendue, d'une pièce qui, *par ailleurs*, et sur ce canevas, tiendrait un ample discours philosophique. Il est au contraire l'un des lieux privilégiés où l'idéologie se manifeste, se confirme, s'élabore et se complexifie.

Fort classiquement, j'aborderai cette question en trois temps. Mon premier point concernera les « morales amoureuses » de la pièce, telles qu'elles sont mises en œuvre par les quatre protagonistes amoureux (Hernani, doña Sol, don Carlos, don Ruy Gomez) ; dans un second temps je réfléchirai à la possibilité de définir dans la pièce un « tragique amoureux », issu des contradictions entre les considérations amoureuses et les considérations relevant d'un autre ordre (comme l'honneur, la vengeance, etc.) ; enfin, je passerai du plan moral au plan politique, pour montrer comment la représentation des rapports amoureux permet à Hugo d'ouvrir quelques perspectives qu'on peut qualifier de libérales voire de démocratiques.

Morales amoureuses

Hernani – doña Sol

« *Tres para una* », donc : ce sous-titre provisoire pose entre les trois protagonistes masculins une égalité de statut, une symétrie, qui est à bien des égards problématiques. Certes, on distingue certaines similarités dans l'amour que les trois hommes vouent à doña Sol ; la

même idéalisation s’y manifeste, conformément aux topoï de l’amour romantique qui revisite, sur ce point, les topoï de l’amour courtois ; la même association au soleil, à la lumière, à la flamme apparaît dans les discours masculins³, et la même comparaison de la femme avec un ange revient à plusieurs reprises, chez Hernani (v. 61), don Carlos (v. 519) et Ruy Gomez (v. 781)⁴, conformément à une sacralisation, habituelle dans le romantisme en général et chez Hugo en particulier, de la femme et de l’amour⁵. Cette symétrie est accréditée par don Ricardo, dans la première scène de l’acte V, lorsqu’il résume ainsi l’intrigue amoureuse de la pièce :

Trois galants, un bandit que l’échafaud réclame,
Puis un duc, puis un roi, d’un même cœur de femme
Font le siège à la fois. L’assaut donné, qui l’a ?
C’est le bandit. (v. 1811-1814)

Mais évidemment, l’amour d’Hernani pour doña Sol se distingue des deux autres par ceci qu’il est réciproque. Il ne s’est jamais agi, en réalité, de faire « le siège » du cœur de doña Sol : Hernani n’avait pas à conquérir ce qu’il possédait déjà ; inversement ni le roi ni Ruy Gomez ne jugent vraiment nécessaire d’être aimé de doña Sol pour en faire sa maîtresse ou son épouse : « Hé bien ! que vous m’aimiez ou non, cela n’importe ! » affirme clairement don Carlos dans la deuxième scène de l’acte II (v. 521), et Ruy Gomez, au début de l’acte III, se satisfait fort bien de quelques « semblants d’amour » (v. 780), d’avoir une femme qui soit « fille par le respect et sœur par la pitié » (v. 784). L’amour d’Hernani pour doña Sol trouve donc sa légitimité, aux yeux de Hugo, du public de 1830 et du lecteur ou spectateur moderne, dans sa réciprocité. Cette justification était déjà celle qui fondait les droits des amants dans la comédie classique ; et, de manière générale, l’idée que l’amour partagé jouit d’une supériorité éthique est évidemment un lieu commun littéraire. Mais à l’époque de Hugo, elle trouve à se nourrir dans une idéologie moderne et libérale, consacrant l’autonomie et la liberté du sujet. La préface, comme on sait, affirme que « le romantisme [...] n’est [...] que le *libéralisme* en littérature » (p. 31) ; on a pu contester que l’orientation politique de la pièce soit réellement *libérale*⁶, et soupçonner un fonctionnement en trompe-l’œil de cette déclaration liminaire programmatique ;

³ Rappelons que *Sol* est l’abréviation du prénom *Soledad*, qui signifie « solitude » – c’est déjà tout un programme –, mais qu’il s’agit aussi du mot espagnol pour « soleil ».

⁴ Ces quelques lignes résument Yves Gohin, introduction à Victor Hugo, *Hernani*, Gallimard, coll. « Folio Théâtre », 1995, p. 12. – Tous les numéros de vers ou de page placés dans le corps du texte renvoient à l’édition suivante : Victor Hugo, *Hernani* (éd. Florence Naugrette), Paris, GF Flammarion, 2012.

⁵ Voir par exemple Michel Brix, *Éros et littérature : le discours amoureux en France auXIX^e siècle*, Louvain, Peeters, 2001, p. 93-101.

⁶ Voir Pierre Laforgue, « Politique d’*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », site *Victor Hugo*, accessible à l’adresse http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Hernani/Liste_travaux_sur_Hernani.htm (consulté le 4 octobre 2019).

reste que la morale amoureuse est tout de même un domaine où s'affirme cette conception libérale et individualiste du sujet. Enfin, Hernani a aussi pour lui de se conformer beaucoup mieux, et beaucoup plus loin que ses deux rivaux, au paradigme courtois que j'ai déjà évoqué, et en vertu duquel le chevalier servant recherche le commerce amoureux d'une dame, avec la complicité de cette dernière, « à la barbe » de son époux⁷. Le schéma courtois suppose notamment que la dame soit d'un statut social supérieur à l'amant, ce qui est le cas ici – tout au moins tant qu'on ignore qu'Hernani s'appelle Jean d'Aragon – comme c'est le cas dans nombre d'œuvres romantiques : le héros éponyme de *Ruy Blas* (1838), « ver de terre amoureux d'une étoile⁸ », aime la reine d'Espagne, Julien Sorel aime Mme de Rênal dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830), Félix de Vandenesse aime Mme de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac (1836). Le modèle courtois n'est certes pas exploité jusqu'au bout, et doña Sol ne commande pas à Hernani d'accomplir des épreuves pour elle ; mais ici comme ailleurs, la supériorité hiérarchique de la femme écarte le spectre de la prédation amoureuse ; au contraire, l'amour d'un vieil aristocrate, comme Ruy Gomez, ou d'un roi, comme don Carlos, pour une jeune femme, est *a priori* suspect.

Ruy Gomez – doña Sol

Cela dit, Ruy Gomez a lui aussi des droits à faire valoir sur doña Sol, en tant qu'amoureux, mais surtout en tant que (futur) mari, car la conception pré-moderne du mariage admet fort bien que ce dernier soit dissocié d'avec l'amour. À certains égards, bien sûr, Ruy Gomez est haïssable et ridicule, et Hugo exploite le modèle du barbon de comédie, se souvenant en particulier de l'Arnolphe de *L'École des femmes* ; on est fondé à trouver morbide et révoltant cet amour d'un vieillard caduc pour une jeune fille, qui plus est sa nièce, ce qui complique l'affaire d'un problème d'inceste et d'endogamie⁹. Mais le vieux duc, au moins, a conscience de son ridicule ; Ruy Gomez comprend bien, au début de l'acte III, qu'il éprouve pour sa nièce un amour incongru, inconvenant, *grotesque*, c'est-à-dire qu'il est un barbon comique. Une telle lucidité, étrangère à Arnolphe, permet de reconnaître à Ruy Gomez une forme de grandeur. En outre, ce dernier est le représentant d'un ordre social où les membres de l'aristocratie se marient pour des raisons politiques, et parce que « le roi, dit-on, le veut », comme l'explique doña Sol à Hernani (v. 88). Ruy Gomez, dans le système de valeurs qui est le sien, peut parfaitement

⁷ J'emprunte cette expression familière à Don Carlos : « La belle / [...] reçoit tous les soirs, malgré les envieux, / Le jeune amant sans barbe à la barbe du vieux » (v. 7-10).

⁸ Victor Hugo, *Ruy Blas*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes : théâtre II* (éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 51.

⁹ Voir Pierre Laforgue, « Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », *art. cit.*

considérer qu'il est légitime à posséder doña Sol, et ce serait un contresens que de considérer comme la simple expression ridicule d'une concupiscence de vieillard la noble colère dont il fait preuve en découvrant, dans l'acte I, que deux jeunes hommes sont là, dans la chambre de sa future femme, menaçant l'honneur de cette dernière et le sien propre, ou en s'apercevant dans l'acte III que Hernani trahit son hospitalité. Comme le fait remarquer Claude Millet, l'interprétation de la conduite d'Hernani varie selon l'architexte générique que l'on choisira de convoquer : dans une perspective comique, Hernani a bien le droit de recourir à une ruse, à un déguisement, pour s'introduire chez don Ruy Gomez ; dans une perspective tragique, il s'agit d'une infraction condamnable aux codes de l'honneur¹⁰. Le spectateur, ici, est censé souscrire aux conventions de la comédie *et* à une morale amoureuse libérale et égalitaire, l'une et l'autre se soutenant mutuellement ; mais l'autre système de lecture reste présent, possible, latent, et même actualisé par le discours de Ruy Gomez. Comme toujours, Hugo fait droit à la logique, à la cohérence et même à la grandeur des systèmes de valeurs qui ne sont pas les siens. Une tension esthétiquement féconde naît donc du choc entre deux systèmes de valeur, qui renvoient aussi à deux codes génériques : don Ruy Gomez est tiraillé entre l'aristocrate sûr de ses droits, personnage de tragédie, et le barbon abusif de comédie. De là, un certain clivage du personnage, qui le rend à la fois émouvant, grotesque et effrayant, et de là, donc, aussi, une indistinction tendancielle, le concernant, du sublime et du « grotesque ». La première scène de l'acte III balance entre les deux registres. Évidemment le spectateur ne sympathisera pas avec lui, aucune ambiguïté n'est possible sur ce point (nous sommes tous du côté d'Hernani, qui est aussi le côté de doña Sol), mais la pièce s'attache à compliquer, à nuancer, l'aversion pure et simple que nous serions enclins à éprouver à son égard en tant qu'il est un rival du héros.

Don Carlos – doña Sol

Don Carlos, enfin, n'a pas initialement la même complexité de caractère et de construction. On a souvent remarqué que, par une sorte de discrète ironie de Hugo, le don Juan de la pièce n'est pas celui qui s'appelle réellement don Juan (c'est-à-dire Jean d'Aragon, c'est-à-dire Hernani), mais bien le roi lui-même¹¹. Don Carlos bafoue tous les codes d'honneur et tous les codes amoureux : comme Hernani, il entre nuitamment dans la chambre de doña Sol et se cache

¹⁰ Claude Millet, « *Hernani* ou l'ambivalence des temps », *Écrire l'histoire*, n° 5, 2010, p. 52.

¹¹ Hernani est interpellé à plusieurs reprises sous le nom de « don Juan » aux actes IV et V, par le roi, don Ruy Gomez et surtout doña Sol : le metteur en scène peut choisir de souligner ou non l'allusion moliéresque en prononçant le nom à la française ou à l'espagnole.

dans une armoire, *mais* il n'a même pas, lui, l'excuse d'être aimé¹². Sylvie Vielledent suggère à juste titre qu'on n'est pas loin du viol symbolique quand il se glisse dans « une armoire étroite dans le mur » (p. 40) ; c'est en se faisant passer pour Hernani qu'il entre en communication avec doña Sol dans l'acte II, c'est en dissimulant son amour pour elle qu'il se fait livrer doña Sol dans l'acte III. Don Carlos est donc l'homme de la ruse, mais celle-ci ne saurait être excusée, comme dans le cas d'Hernani, par la mobilisation de l'architexte de la comédie classique, qui réserve ces stratagèmes aux amoureux qui sont aussi aimés. Contrairement à ce qui était le cas pour Ruy Gomez, aucun système de valeur ne permet d'envisager le moindre début de justification à la conduite du roi. Doña Sol n'est d'ailleurs pas la seule victime de ce roi-don Juan : don Ricardo nous le rappelle au début de l'acte IV, en expliquant que don Gil Tellez Giron se révolte contre le roi pour l'avoir un soir trouvé chez sa femme (v. 1315). Du moins tout cela est-il vrai jusqu'à la métamorphose du roi en empereur, de don Carlos en Charles Quint. À l'occasion de son grand monologue halluciné, don Carlos devient un visionnaire politique, entrevoit le rôle politique à venir du peuple¹³, et renonce dans le même mouvement à son comportement de prédateur donjuanesque :

[...] Éteins-toi, cœur jeune et plein de flamme !
Laisse régner l'esprit, que longtemps tu troublas :
Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas !
C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne (v. 1762-1765).

Il est significatif qu'au moment même où il pose les bases d'un ordre politique moderne, don Carlos non seulement renonce à doña Sol, mais consacre, par le mariage des amants, le triomphe d'une morale amoureuse moderne, qui sache faire cas de la liberté et de la réciprocité du sentiment, sur une morale amoureuse ancienne qui s'accommode de la contrainte et fait primer les logiques politiques sur les logiques du cœur. Contrairement à ses volontés initiales, c'est à Hernani et non à don Ruy Gomez que don Carlos donne doña Sol ; le spectaculaire renoncement à l'amour de la part du jeune empereur implique donc aussi un bouleversement complet du système des valeurs amoureuses.

Amour et mariage

Ces morales amoureuses contradictoires qu'incarnent les différents personnages ont partie liée avec les différents rapports possibles entre amour et mariage. C'est chez Ruy Gomez que

¹² Sylvie Vielledent suggère à juste titre que l'on n'est pas loin du viol symbolique quand le roi se glisse dans « une armoire étroite dans le mur » (p. 40) Voir Sylvie Vielledent, « *Hernani* », *Victor Hugo*, Paris, Atlande, 2019, coll. « Clefs bacs », p. 111.

¹³ Pierre Laforgue, « Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », *art. cit.*

le lien entre amour et mariage est à la fois le plus fort et le plus distendu ; le plus fort, parce que l'amour de Ruy Gomez pour doña Sol trouve à s'adosser à l'institution du mariage, créatrice de devoirs et de droits subjectifs dont le vieux duc peut se réclamer au profit de sa satisfaction amoureuse ; le plus distendu, parce que, comme on l'a vu, l'amour de doña Sol pour Ruy Gomez n'est nullement une condition nécessaire à la validité morale de leur mariage – celui-ci, *même* en l'absence d'amour réciproque, crée des droits subjectifs. Dans la perspective du vieux duc, saturée de codes, de règles et de points d'honneur, l'amour ne saurait s'exprimer valablement hors des normes que fixe l'institution du mariage. Cette question du mariage est au contraire assez indifférente à don Carlos, pour qui il est parfaitement équivalent de faire de doña Sol sa maîtresse (« Je vous ferai duchesse », v. 498) ou sa femme (« Vous serez reine, impératrice », v. 508). C'est à doña Sol que revient le soin d'apporter ici la distinction qui s'impose, en décrivant ainsi son rang : « Trop pour la concubine, et trop peu pour l'épouse » (v. 502). Si la question du mariage est brutalement escamotée par un roi qui se moque des lois, s'estimant au-dessus d'elles, elle est posée encore différemment par Hernani dans ses entretiens avec doña Sol : à la fin de l'acte II, c'est un mariage tout symbolique qui vient couronner leur amour (« C'est notre noce / Qu'on sonne », v. 693-694) au moment où l'on entend le tocsin ; dès lors, doña Sol peut se considérer comme mariée à Hernani, « [s]on époux », « [s]on maître » (v. 705) par la grâce d'une sacralité immanente – sacralité qui n'a nul besoin de prêtre et qui découle de l'amour lui-même. Deux conceptions pathologiques des rapports entre amour et mariage (le mariage comme seule vérité pensable de l'amour ou, à la limite, comme son substitut satisfaisant – Ruy Gomez –, l'amour comme piétinant ou instrumentalisant ses codifications institutionnelles – don Carlos) sont donc dépassées au profit d'une morale amoureuse qui produit sa propre sacralité, d'une forme d'amour qui est son propre sacrement. De ce point de vue, le mariage des amants à l'acte V ne fait qu'intégrer dans un ordre juridique refondé par Charles Quint un acte antérieur, extra-juridique mais pourvu d'une signification morale ; la mort nuptiale des amants à la fin du dernier acte (doña Sol mourante dit : « c'est notre nuit de noce », v. 2155) constitue un dernier avatar, tragique, de ce mariage qui, moralement, vaut moins par sa forme institutionnelle que par l'union des âmes qu'il exprime.

Conclusion

La question des morales amoureuses dans *Hernani* présente donc deux aspects. D'une part, elle engage l'axiologie à l'œuvre dans la pièce : il s'agit d'évaluer en vertu de quoi le spectateur est amené à sympathiser avec tel ou tel personnage – Hernani et doña Sol, évidemment – mais aussi de quelle manière la pièce évite de rendre intégralement haïssable tel personnage

d'opposant. D'autre part, au-delà des affects du spectateur, elle engage une perspective historique et philosophique plus large, car les morales amoureuses en jeu sont associées à des époques historiques et à des visions du monde dont l'un des projets du drame est de rendre compte – dans leurs tensions, leurs frictions, leurs affrontements. Mais une telle façon d'envisager le problème demeure encore statique : en effet le statut moral de l'amour ne se définit pas seulement en vertu de caractéristiques internes du sentiment amoureux, mais aussi par sa confrontation avec des exigences relevant d'autres ordres. C'est pourquoi les « morales amoureuses » peuvent donner lieu à un « tragique amoureux » dont il va s'agir, désormais, d'étudier le fonctionnement.

Tragique amoureux

Hernani : deux quêtes convergentes et contradictoires

Pour cela, on peut tenter de mettre à plat le fonctionnement structurel profond de la pièce ; si l'on se hasarde par exemple à construire un schéma actanciel du drame¹⁴, en considérant qu'Hernani est le « sujet » de la quête, on s'aperçoit vite que cette quête est double : sa quête amoureuse, en vertu de laquelle il veut épouser doña Sol, se complique d'une vengeance à accomplir sur la personne du roi d'Espagne, don Carlos. Au début du premier acte, rien ne permet de penser que les deux intrigues vont se rejoindre : il faut pour cela un hasard extraordinaire, qui compromet gravement l'unité d'action au sens de la poétique classique, et qui fait que le roi, précisément, se trouve être un rival d'Hernani en amour. Le problème n'est pas que la quête amoureuse du héros soit mise en balance avec des considérations d'un autre ordre : dans *Le Cid* aussi, Rodrigue veut à la fois conquérir Chimène *et* venger son propre père. Mais précisément, dans *Le Cid*, les deux impératifs sont contradictoires : en tuant en duel le père de Chimène, Rodrigue compromet le succès de sa quête amoureuse ; les stances du héros sont l'expression poétique de ce *dilemme* qui constitue le moteur tragique de la pièce de Corneille et grâce auquel l'unité d'action est préservée. Rien de tel dans *Hernani*, car les deux motivations du héros, dans un premier temps, vont de pair : de son point de vue, sa rivalité amoureuse avec don Carlos constitue une bonne raison de plus de tuer ce dernier. Le moteur de l'action, aurait-on alors envie de dire, consiste principalement non dans les conflits intérieurs

¹⁴ Pour une théorisation précise des schémas actanciels, de leur fonctionnement, de leur intérêt, voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* [1977], Paris, Éditions sociales, coll. « Essentiel », 1982, p. 53-107 (chapitre 2 : « Le modèle actanciel au théâtre ») et, pour des exemples hugoliens, Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, *passim* (*Hernani* n'est pas inclus dans le corpus de cette étude).

du héros, mais dans la confrontation entre, d'une part, des désirs du héros – désir de doña Sol, désir de tuer le roi, qui se soutiennent l'un l'autre – et d'autre part des obstacles extérieurs.

Mais cette structure duale des désirs d'Hernani engendre bien, tout de même, une tension, qui ne se traduit pas par une hésitation quant aux choix à faire, mais par une incertitude quant aux modes de justification. C'est qu'en effet, si les deux désirs d'Hernani sont absolument convergents quant à leur objet, ils supposent en revanche deux affects absolument opposés, la haine et l'amour. La pièce thématise ce conflit intérieur, qui n'est donc pas un dilemme, en laissant planer sur la conduite d'Hernani le spectre d'une contamination d'un ordre par l'autre. Hernani déclare ainsi, dans le monologue final de l'acte I, où il s'adresse au roi absent :

[...] Un instant,
Entre aimer et haïr je suis resté flottant,
Mon cœur pour elle et toi n'était point assez large,
J'oubliais en l'aimant ta haine qui me charge,
Mais puisque tu le veux, puisque c'est toi qui viens
Me faire souvenir, c'est bon, je me souviens !
Mon amour fait pencher la balance incertaine
Et tombe tout entier tout côté de la haine (v. 385-382).

Ce passage, au fond, dit deux choses contradictoires : premièrement, que l'« amour », c'est-à-dire ici la rivalité amoureuse, sert d'auxiliaire à la haine atavique d'Hernani envers Carlos ; deuxièmement, que l'amour n'a plus de rôle à jouer, plus de place à occuper, une fois que le personnage s'est décidé pour la haine. La métaphore qui clôt le passage cité est significativement confuse : si l'amour et la haine sont les deux plateaux d'une balance, comment l'un de ces plateaux pourrait-il alourdir l'autre plateau ? L'« amour » joue ici un double emploi, ce qui est problématique : il est l'un des termes de l'alternative, *et* l'un des facteurs qui fait triompher l'autre terme de l'alternative. Le recours à une image visuelle pour exprimer cette dynamique des passions dissimule et occulte – aux yeux mêmes du personnage, pourrait-on dire, si l'on prend au sérieux la psychologie d'Hernani telle que la construit Hugo – le caractère proprement irréprésentable, donc aberrant, de cette image. De fait, ni la haine ni l'amour ne sortent indemnes d'un tel traitement : l'amour est proprement évacué puisque seule la haine occupe désormais le cœur d'Hernani – ce qui, on en conviendra, est regrettable pour doña Sol – ; mais la haine elle-même s'appuie sur des motivations douteuses. Car en toute logique, le serment fait par Hernani enfant devrait suffire à nourrir sa haine sacrée pour le roi. Le fait qu'y entrent des considérations privées, personnelles, érotiques, et non seulement la considération du respect dû au père et à la parole donnée, est de nature à compromettre moralement la quête de vengeance du personnage.

Hernani : absence de force morale de l'amour

L'équilibre instable entre amour et haine s'effondre nécessairement lorsque les deux sentiments commandent des conduites différentes. À l'acte IV, Hernani se retrouve confronté à deux reprises à une situation où ses deux désirs initiaux sont, si je puis dire, mis en balance. Dans la scène 3, Hernani écarte immédiatement l'idée, suggérée par Ruy Gomez, de renoncer à poignarder lui-même don Carlos. Un instant « ébranlé » (p. 161), pouvant choisir « la vie et doña Sol », Hernani choisit immédiatement « [s]a vengeance » (v. 1637). Hernani ne prononce pas de stances, n'hésite pas ; sa décision n'est pas issue de la résolution d'un dilemme, mais s'impose à lui avec la force de l'évidence : le serment fait dans son enfance prime toute autre considération, y compris celle de la perspective d'une vie heureuse avec son amante. Mais quelques pages plus loin, à la scène 4, ayant été fiancé par le roi à doña Sol, Hernani, « regardant doña Sol avec amour et la tenant embrassée » (p. 172), s'exclame : « Oh ! ma haine s'en va ! » (v. 1766) – revirement rapide, brutal, d'autant que le spectateur ne peut pas ne pas avoir en mémoire les violentes répétitions qui, dans l'acte II, soutenaient rhétoriquement l'expression d'une haine hyperbolique :

Écoutez : Votre père a fait mourir le mien,
Je vous hais. Vous avez pris mon titre et mon bien,
Je vous hais. Nous aimons tous deux la même femme,
Je vous hais, je vous hais, – oui, je te hais dans l'âme ! (v. 566-569)

Or ce passage donne sans doute la clé de la palinodie ultérieure d'Hernani. Les *Je vous hais* sont placés au début des vers, mais à la fin des phrases : il est plus fécond, ici, de les envisager comme supports d'une épiphore¹⁵ plutôt que d'une anaphore, quoique la discordance syntaxico-métrique autorise les deux lectures. Si on suit la syntaxe plutôt que la métrique, alors l'expression de la conséquence (la haine) est logiquement située après celle de la cause (chacun des trois griefs d'Hernani), ce qui rend manifeste la structure de la passion d'Hernani : trois causes pour un même effet. Contrairement à ce qu'il expliquait dans l'acte I, d'abord à doña Sol (scène 2) puis dans son monologue (scène 4), Hernani donne ici non pas deux, mais trois raisons à sa haine : la vengeance familiale (« votre père a fait mourir le mien »), la rivalité amoureuse (« nous aimons tous deux la même femme ») mais aussi, presque discrètement, parce qu'insérée entre les deux autres, la volonté de récupérer son rang (« vous avez pris mon titre et mon bien »). Or ce qui a changé, dans la situation d'Hernani, entre les deux moments de

¹⁵ « Une épiphore est [...] une sorte d'anaphore, ou plus exactement d'épanaphore terminale. Elle consiste en effet en la reprise des mêmes mots ou des mêmes groupes de mots à la fin de phrases ou de membres de phrases » (Georges Moliné, *Dictionnaire de rhétorique* [1992], in Michèle Aquien, Georges Moliné, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, LGF – Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1996, p. 161-162).

l'acte IV que j'ai mentionnés plus haut, c'est que dans le premier cas il est encore le bandit Hernani, tandis que dans le second cas il s'est dénoncé comme étant Jean d'Aragon, et a été reconnu comme tel par le roi. Florence Naugrette indique dans une note de bas de page que le revirement du héros « s'explique si l'on considère que la quête politique d'Hernani est de récupérer ses titres et l'honneur de sa lignée » (p. 172). Mais précisément, il y a là quelque chose de parfaitement incongru, puisque les motivations altruistes – l'amour dû à doña Sol, la vengeance due à son père – sont remplacées par des motivations personnelles – qui engagent, il est vrai, « l'honneur de sa lignée », mais qui se traduisent par la récupération de « [s]on titre » et de « [s]es biens ». L'ordre nouveau instauré par Charles Quint et dans lequel Jean d'Aragon, restauré dans son rang, peut épouser doña Sol, inaugure donc l'entrée dans un régime moderne de l'amour, voire du politique, mais il est en même temps vicié dans son principe, notamment parce qu'il repose, chez Hernani, sur une double trahison – du serment initial, et du serment fait avec les conjurés, qui redouble le premier.

La légitimité de l'amour heureux est donc inévitablement mise en question par cette structure de l'intrigue et par le comportement d'Hernani. C'est ce que vient rappeler le « vieillard cruel » (v. 2041) Ruy Gomez dans l'acte V ; cette fois, Hernani renonce non seulement à son titre et à ses biens, mais aussi à son amour, mais aussi à sa vie, pour honorer un autre serment – celui fait à don Ruy Gomez à l'acte III – dont le respect rachète en quelque sorte la trahison de l'acte précédent. Pas de stance, là non plus ; pas de dilemme authentique à la Corneille : on ne voit guère Hernani hésiter. Le bref moment, dans l'acte V, où Hernani tente de se dérober à Ruy Gomez en réclamant une nuit de grâce (v. 2018-2026) n'est rien d'autre qu'une lâcheté, dénoncée comme telle par le terrible vieillard ; et Hernani le sait bien, qui se range aux arguments du duc sitôt qu'ils ont été exposés. Aux vers 2035 et suivants, le rappel fait à Hernani qu'il a juré sur la tête de son père emporte immédiatement son ralliement aux vues de son persécuteur. Mais ainsi décrite la conduite d'Hernani, on voit qu'à aucun moment la question de l'amour ne produit aux yeux du personnage des justifications suffisantes, susceptibles d'être mises sérieusement en balance avec des considérations d'un autre ordre. L'amour n'est d'abord qu'un auxiliaire de la haine (actes I à III), puis il s'efface devant l'impératif du serment (IV, 3), puis il ne constitue qu'une raison de plus d'accepter la clémence de l'empereur (IV, 4), puis il s'efface à nouveau, et plus tragiquement qu'à l'acte IV, devant l'impératif d'un autre serment (acte V). Être amoureux, à l'évidence, comporte un certain nombre d'exigences qui sont bien d'ordre éthique – et Hernani, dans l'acte II, est convaincu qu'il a des devoirs à l'égard de doña Sol – mais ces exigences sont éminemment problématiques. En effet, les commandements de l'amour ne sont valables que tant qu'ils soutiennent des

considérations d'un autre ordre ou sont soutenus par elles ; en cas de conflit, du point de vue d'Hernani, ils doivent systématiquement passer au second plan.

Si à l'issue de la première partie Hernani pouvait passer, avec doña Sol, pour le représentant d'une conception moderne et libérale de l'amour, on voit à présent, en considérant toute l'économie de ses valeurs, que le héros reste en même temps tributaire d'une conception aristocratique de l'honneur – la même qui anime Ruy Gomez – en vertu de laquelle l'honneur de la lignée, le respect dû aux pères, les serments jurés, engagent davantage que les considérations du cœur. Et cela contribue incontestablement à noircir le portrait moral du personnage ; en particulier, tout héros positif qu'il soit, il ne faut pas perdre de vue que la quête de vengeance d'Hernani est profondément injuste et révoltante, en ceci qu'elle cherche à venger les crimes du père sur la tête du fils, don Carlos, qui n'y est pour rien. Raisonner comme le fait Hernani, c'est donc évidemment méconnaître cette donnée fondamentale de la modernité libérale qui pose les individus, et non les familles, les lignées ou les races, comme des sujets de droits, de devoirs et de responsabilités morales et légales. Ainsi, Hernani n'est certes pas un personnage exemplaire, mais bien un personnage clivé et tiraillé, selon des modalités différentes, mais avec la même intensité que Ruy Gomez. Les valeurs archaïques font donc sans cesse retour dans la morale d'Hernani, jusqu'à peut-être cette dernière scène où il consent à son suicide au nom, semble-t-il, d'une conception dépassée de l'honneur – doublement dépassée, en fait : dépassée en 1830, mais aussi dépassée, au sein de la fable, depuis l'inauguration par Charles Quint d'un ordre politique et moral qui rompt avec les archaïsmes de Ruy Gomez. Plusieurs commentateurs et commentatrices – Georges Zaragoza, Claude Millet – ont ainsi souligné l'absurdité, l'aberration, de la mort d'Hernani, victime d'un don Ruy Gomez qui représente un ordre qui n'a plus cours et que seule la jalousie n'anime plus désormais¹⁶.

Doña Sol et les droits de l'amour

Mais changeons de point de vue : si dans la perspective d'Hernani, l'amour est une valeur toujours seconde, il en va autrement dans la perspective de doña Sol. Pour elle, c'est l'amour qui fait figure de valeur absolue à laquelle tout doit céder. L'amour fixe pour elle une ligne de conduite avec la même certitude que les serments pour Hernani : le « Je vous suivrai » de l'acte I est sans cesse réitéré à l'acte II. Et dans l'acte V, c'est elle qui oppose les droits de l'amour aux droits que possède Ruy Gomez sur la vie d'Hernani. Les deux exigences

¹⁶ Voir Georges Zaragoza, « Doña Sol et la reine, deux “femmes-anges” ? », in Judith Wulf (dir.), *Lectures du théâtre de Victor Hugo : « Hernani », « Ruy Blas »*, Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français », 2008, p. 144 ; voir aussi Claude Millet, « *Hernani* ou l'ambivalence des temps », *art. cit.*, p. 54-55.

contradictoires auxquelles est soumis Hernani – envers doña Sol, envers Ruy Gomez – sont donc bien rappelées sur scène, mais elles le sont par des personnages différents, doña Sol d’un côté, Ruy Gomez et Hernani lui-même de l’autre. Là encore, Hugo exploite la structure du dilemme tragique, mais en la déplaçant. En effet, au lieu d’avoir une instance clivée entre des impératifs contradictoires, on a simplement des discours monologiques émanant d’instances différentes, de sorte qu’il ne saurait y avoir de « tempête sous un crâne¹⁷ », c’est-à-dire de dilemme. C’est un pur rapport de force qui tranche la situation : le dernier mot revient au camp le plus nombreux, qui est aussi celui qui a exercé la ruse (Hernani écarte doña Sol en l’envoyant chercher un coffret pendant qu’il se laisse convaincre par Ruy Gomez), qui est aussi celui des hommes. Il faut bien en venir là : ce n’est pas un hasard si, conformément à une répartition traditionnelle des rôles de genre, c’est la femme qui se montre indifférente aux considérations d’honneur, aux valeurs aristocratiques, aux intrigues politiques, à tout ce qui dépasse l’évidence immédiate et sensible du sentiment amoureux. Son tort, sans doute, est de méconnaître la valeur morale des serments. Il y a quelque chose d’un peu scandaleux dans sa proclamation : « Vous n’êtes pas à lui, mais à moi. Que m’importe / Tous vos autres serments ! » (v. 2051-2052) L’idéologie hugolienne, en effet, s’accommode mal de la légèreté avec laquelle le personnage féminin traite ici la foi jurée – « même aux juifs » disait Ruy Gomez¹⁸ (v. 1162), et même aux méchants, pourrait-on ici rajouter. On ne peut pas tout à fait ne pas sentir que quelque part, ici, doña Sola a tort. Il faut sur ce point nuancer ou compléter le point de vue de Georges Zaragoza ou Claude Millet : la position d’Hernani n’est pas si absurde ; elle permet plutôt à Hugo de pousser jusqu’au bout, c’est-à-dire jusqu’au monstrueux, la logique du serment et de l’impératif catégorique. Mais si scandaleuse et si problématique qu’elle soit elle aussi, la position de doña Sol a évidemment notre sympathie, parce que c’est la supériorité éthique absolue de l’amour (et donc... du serment amoureux) qui s’exprime dans ses paroles ; c’est donc une position à la fois éminemment problématique *et* absolument moderne, bien plus authentiquement que celle qui se dégage de la conduite d’Hernani.

Conclusion

Ainsi, qu’on accuse ou qu’on admire leur incohérence, leur instabilité, leurs tiraillements, leurs clivages intimes, il est évident que les personnages de Hugo ne sont certes pas construits

¹⁷ « Tempête sous un crâne » est le titre d’un célèbre chapitre (I, 7, 3) des *Misérables* (1862), décrivant un dilemme moral de Jean Valjean.

¹⁸ Hugo fait ici allusion à l’antisémitisme de la noblesse espagnole du XVI^e siècle. Rappelons que l’intrigue se passe quelques décennies seulement après l’expulsion des juifs d’Espagne (1492) et à une époque où les discriminations institutionnelles envers les juifs convertis au christianisme se multiplient au nom de la « pureté de sang » (« *limpieza de sangre* »).

comme ceux de Corneille, que je prends comme exemple paradigmatique, ou de la tragédie classique en général ; c'est vrai, en particulier, du personnage d'Hernani. De là vient la forme particulière du tragique de la pièce, qui met bien en scène un conflit de valeurs mais évacue toute délibération intérieure, tout vrai dilemme moral, tout déchirement intime conscient et lucide. Dans cette économie de valeurs, l'amour, support d'une morale individualiste et libérale, sert de point de cristallisation à cette tension générale mise en scène dans la pièce entre l'ordre archaïque, celui de Ruy Gomez, *mais aussi* celui d'Hernani, et l'ordre moderne, celui de don Carlos... et de doña Sol. Ainsi envisagée, la question de la morale amoureuse permet donc de compliquer considérablement les lignes de partage entre les personnages. Cette investigation morale nous invite à présent à pousser l'analyse un cran plus loin et à nous demander si, dans la perspective historique proposée par le drame, les *morales* amoureuses débouchent sur des *politiques* de l'amour.

Politiques de l'amour

L'amour comme lieu apolitique

Je m'inspirerai largement, dans un premier temps, des analyses de Franck Laurent dans son article « Politique et apolitique : la question du privé dans *Hernani* et *Ruy Blas* »¹⁹. On peut dire avec Franck Laurent, tout d'abord, que l'amour, et la communion des cœurs qu'il permet, constitue un refuge loin de la violence des affaires politiques : c'est en lui que se réalise l'idéal d'un accomplissement individuel dans l'intersubjectivité heureuse. Là encore, dans une perspective libérale, l'amour est le lieu d'expression privilégié des droits propres de la vie privée, « l'instance, la valeur, le lieu même de l'apolitique légitime », écrit Franck Laurent²⁰. Ce qui va dans le sens de cette lecture, c'est que l'amour se dit toujours en déployant une rhétorique de la suspension et de la rupture. Ludmila Charles-Wurtz souligne ainsi la dimension proprement « lyrique » des duos d'amour entre Hernani et doña Sol, par quoi ils font rupture avec le continuum dramatique²¹. Dès lors, ces duos d'amour suspendent le temps de l'intrigue, mais aussi, symboliquement, le temps historique, ses bouleversements et ses violences. Ils constituent des « moment[s] de rêverie » au sein du drame, comme le dit la préface des *Rayons*

¹⁹ Franck Laurent, « Politique et apolitique : la question du privé dans *Hernani* et *Ruy Blas* ». Accessible à l'adresse : http://www.groupego.univ-paris-diderot.fr/Regroupements_Etudes/Liste_travaux_sur_Hernani.htm (consulté le 10 décembre 2019).

²⁰ Franck Laurent, « Politique et apolitique : la question du privé dans *Hernani* et *Ruy Blas* », *art. cit.*, p. 2.

²¹ Ludmila Charles-Wurtz, « L'anti-théâtre : le lyrisme dans *Hernani* et *Ruy Blas* », accessible à l'adresse http://www.groupego.univ-paris-diderot.fr/Regroupements_Etudes/Liste_travaux_sur_Hernani.htm (consulté le 10 décembre 2019).

et les Ombres (1840)²². L'invocation récurrente, dans ces moments d'extase amoureuse, de l'ordre atemporel et anhistorique de la nature a pour fonction d'exclure les personnages amoureux du mouvement historique : « [...] Moi, j'aime / Les prés, les fleurs, les bois, le chant du rossignol » (v. 1916-1917), affirme Hernani à l'acte V. L'amour de Ruy Gomez se dit d'ailleurs dans des termes proches :

Voilà comme je t'aime, et puis je t'aime encore
De cent autres façons : comme on aime l'aurore,
Comme on aime les fleurs, comme on aime les cieux ! (v. 765-767)²³

Loin de fournir seulement un réseau analogique, la nature semble même se mettre mythiquement à l'unisson des époux dans l'acte V, comme si le mariage avait scellé non seulement leur union, mais leur réconciliation heureuse avec un univers épargné par la violence politique : « la nature », dit doña Sol, « à demi veille amoureusement » sur eux (v. 1946), et la lune calque sa respiration sur la leur (v. 1947-1948). Ces références à la nature déplacent l'imagination du lecteur de la scène vers un ailleurs bucolique et constituent ainsi littéralement l'amour en *utopie*.

Mais au moins autant que de préserver l'amour des empiètements de la politique et de l'histoire, ce qui compte, c'est de préserver la politique des empiètements de l'amour, c'est-à-dire de maintenir à la politique sa dimension de *chose publique*. Règle massivement enfreinte quand le roi d'Espagne se conduit comme un séducteur brutal qui instrumentalise son pouvoir politique à des fins érotiques personnelles : « Pardieu, nous verrons bien / Si je suis roi d'Espagne et des Indes pour rien » (v. 523-524), s'exclame-t-il dans l'acte II en réponse aux refus de doña Sol. Une transfiguration s'opère à l'acte IV, certes, et don Carlos-Charles Quint renonce alors à l'amour, rétablissant, selon là encore l'analyse de Franck Laurent, une séparation des ordres, et même un partage territorial, entre la politique et l'amour : non seulement il s'agit de deux domaines séparés, mais ils sont l'attribut de personnages différents (l'empereur, les époux). Cela dit, on peut nuancer cette lecture en revenant sur un passage déjà cité du grand monologue de l'acte IV : « Tes amours désormais, tes maîtresses, hélas ! / C'est l'Allemagne, c'est la Flandre, c'est l'Espagne ». La métaphore peut certes s'entendre comme la proclamation d'un renoncement auto-castrateur à l'amour, mais tout aussi bien – et c'en serait même une lecture plus littérale – comme la translation dans l'ordre politique d'une logique prédatrice qui, pour don Carlos, valait jusqu'alors dans l'ordre amoureux. Que Charles Quint

²² Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes : poésie I* (éd. Jacques Seebacher, Guy Rosa et al.), Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 917.

²³ Ces deux citations sont commentées dans l'étude de Ludmila Charles-Wurtz.

traite ses provinces et ses royaumes comme don Carlos traitait ses maîtresses, cela n'a rien de rassurant pour le destin de l'Europe.

L'amour comme lieu politique

Troisième aspect – je suis encore les analyses de Franck Laurent – des interactions possibles entre l'amour et la politique : l'amour constitue un lieu provisoire de réalisation d'idéaux politiques qui, au XVI^e siècle, près de trois siècles avant la Révolution française, ne peuvent encore advenir pleinement dans la sphère publique. On quitte alors une problématique proprement libérale et purement formelle de la séparation des ordres pour entrer dans une réflexion plus substantielle sur le contenu de l'action politique désirable. Dans son grand monologue, Charles Quint ne fait qu'entrevoir le peuple-océan qui commence à bruire ; les seuls actes immédiats par lesquels s'affirme la transfiguration politique de l'empereur, c'est d'une part un acte de clémence et de pardon, et d'autre part « l'autorisation donnée aux amants de s'aimer²⁴ ». Cette décision de l'empereur semble indiquer une direction à l'histoire – une direction libérale et égalitaire, puisque ce sont ces deux valeurs de liberté et d'égalité qu'incarne l'amour de doña Sol et d'Hernani. Les limitations objectives imposées à la marche du progrès obligent les valeurs politiques à se replier métonymiquement sur deux êtres chargés de les symboliser et de témoigner pour elles. Il pourrait paraître étonnant, du reste, que ce soient deux aristocrates – doña Sol, Jean d'Aragon – qui se retrouvent indirectement dépositaires de l'émancipation à venir du peuple – car Hernani, Pierre Laforgue y a insisté²⁵, n'a rien d'un héros populaire – mais on peut dire aussi que c'est la seule configuration possible tant qu'on n'est encore qu'à l'orée des temps modernes.

Je voudrais, pour ma part, pousser plus avant encore les analyses de Franck Laurent et préciser, en revenant au détail du texte, la manière dont les interactions amoureuses entre doña Sol et Hernani dessinent des perspectives qui peuvent bien être dites politiques – au-delà, donc, de la simple proclamation formelle des principes de réciprocité, d'égalité et de liberté. Revenons aux duos d'amour entre Hernani et doña Sol. Il y en a quatre : I, 2 ; II, 4 ; III, 4 ; V, 3 ; ils disent à chaque fois, certes, l'harmonie des cœurs, et l'harmonie de la nature avec les désirs des amants, *mais aussi*, d'une certaine manière, le discord et le contraste. Les duos d'amour classiques (par exemple entre Rodrigue et Chimène) sont en principe fondés sur une répartition égalitaire de la parole, sur une symétrie thématique et syntaxique des prises de parole. Rien de tel ici, notamment parce que doña Sol parle très peu ; moins sans doute, de la

²⁴ Franck Laurent, « Politique et apolitique : la question du privé dans *Hernani* et *Ruy Blas* », *art. cit.*, p. 10.

²⁵ Pierre Laforgue, « Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », *art. cit.*

part de Hugo, pour valoriser je ne sais quelle discrétion féminine supposément de bon aloi, que pour offrir un contrepoint discret aux épanchements lyriques d’Hernani. Si les vers de ce dernier sont pleins d’hyperboles, obéissent à une rhétorique de la *copia* et manifestent toutes les traces d’une exaltation amoureuse assez attendue, si le proscrit vit son amour sur un mode « courtois et lyrique²⁶ », les vers de doña Sol au contraire sont l’occasion d’un brutal dégonflement : elle s’occupe de choses matérielles, triviales, relatives au temps qu’il fait (« Jésus ! votre manteau ruisselle ! il pleut donc bien ? », v. 41) et aux considérations pratiques (« Vous devez avoir froid ! », v. 42 ; « Ôtez donc ce manteau », v. 43). Ces vers si prosaïques s’insèrent, en un sens, dans la série de toutes les inconvenances de langage dont la pièce est semée. Mais quand don Carlos demande « Quelle heure est-il ? » (v. 463) ou que doña Sol utilise le mot *concupine* (v. 502), Hugo peut adoucir son texte en remplaçant les passages problématiques par « Est-il minuit ? » ou par le mot *favorite*²⁷ : ce ne sont, précisément, que des inconvenances *de langage* ; tandis que là, c’est l’objet même du discours de doña Sol qui est en jeu. Le trivial est dans la chose, non dans le mot. Faut-il parler d’une incapacité du personnage féminin à s’élever jusqu’à la grandeur et à la noblesse du personnage masculin ? Sans doute pas, car Hugo, dans la perspective esthétique et politique qui est à la sienne, s’attache à rebattre les cartes et à revisiter les hiérarchies traditionnelles entre le grand et le petit, le sublime et le *trivial* – terme, ici, qui convient mieux que le grotesque. Doña Sol n’est pas grotesque, notamment parce qu’elle n’est aucunement ridicule, mais, simplement « exprime une façon plus “moderne” de [...] vivre [l’amour] dans une inscription quasi pragmatique dans l’instant²⁸ ». Mais au-delà de l’amour, ce qui est en jeu ici, c’est l’ouverture d’un espace que l’on pourrait presque qualifier de démocratique, et qui fasse toute sa place au petit, aux petits. Il n’y a pas que le sublime dans la vie, il y a aussi la pluie qui ruisselle et le rhume qui menace ; et c’est une exigence éthique et politique, non pas seulement esthétique, que de savoir se tenir à la hauteur de ce genre de réalités, parce que c’est d’elles que la vie est tissée. La vie, Hernani est justement un peu en délicatesse avec elle – il passe son temps à vouloir mourir, et finit par se suicider plus ou moins absurdement. C’est donc doña Sol, seule parmi ces personnages masculins tous obsédés, à divers titres, de *grandeur*, qui est chargée, dans sa manière de vivre et de concevoir l’amour, de sortir de cette tyrannie de la grandeur. Mais cette sortie de la tyrannie de la grandeur n’est bien sûr elle-même, on peut retourner l’argument tant qu’on veut, qu’une autre manière, éminemment paradoxale, de se conformer à une exigence de grandeur, puisqu’il y a une

²⁶ Georges Zaragoza, « Doña Sol et la reine, deux “femmes-anges” », *art. cit.*, p. 139.

²⁷ Substitutions signalées par les notes de Florence Naugrette, p. 74 et p. 78.

²⁸ Georges Zaragoza, « Doña Sol et la reine, deux “femmes-anges” », *art. cit.*, p. 139.

« grandeur du petit » : je paraphrase et traduis, avec quelques décennies d'avance, le titre d'un poème des *Contemplations* (1856), « *Magnitudo parvi* ». Mais c'est une manière de proclamer la grandeur qui n'a rien à voir avec celle qui ferait de l'amour une chose simplement, trop simplement, sublime.

La même chose, mais différemment, se joue dans l'acte V. La répartition de la parole est cette fois plus égalitaire, mais le désaccord entre les deux époux se marque alors dans le refus que doña Sol oppose, à deux reprises, à la consommation immédiate du mariage : quand Hernani cherche à l'entraîner, doña Sol rougit et oppose un « Tout à l'heure » (v. 1895, v. 1939). La crudité de la notation est évidemment source de comique²⁹. Mais la question de savoir de quoi exactement l'on rit n'est pas simple : comique de répétition, de mot, de situation, certainement ; mais a-t-on aussi affaire, si l'on tient à manier ces catégories, à un comique de caractère ? Autrement dit, rit-on *de* Doña Sol, oie blanche, jeune vierge effarouchée et timide ? Cela dépend du spectateur, du lecteur, et sans doute aussi du metteur en scène et de la comédienne. Mais si l'on se fie au texte de Hugo, il me semble qu'ici, dans sa timidité, doña Sol est beaucoup plus émouvante que ridicule. C'est elle qui assume de porter, au sein d'une intrigue essentiellement tragique, et sur un mode qui parvient à être à la fois allusif et agressivement cru, cette émotion finalement banale et humaine : l'effroi de la jeune mariée vierge devant les choses du sexe. Une métaphysique classique disqualifierait ces considérations comme relevant du bas corporel, et saurait gré à Hernani de substituer pudiquement le geste à la parole, en « entraîn[ant] » son épouse (p. 187) ; une métaphysique, une esthétique, une *politique* anti-hiérarchiques et égalitaires – disons le mot, démocratiques – comme le sont celles de Hugo, ne peuvent au contraire qu'admettre la légitimité troublante et gênante de cette irruption du sexuel au cœur du sublime.

Le charmant et le mièvre

C'est cela, au fond, qu'il y a de rassurant dans l'amour dépeint par Hugo : il permet d'affirmer qu'il n'y a pas que le sublime dans la vie. Évidemment, doña Sol est *aussi* sublime, quand elle se suicide pour épouser son amant dans la mort, mais elle n'est pas que cela, elle n'est pas *toujours* cela. Tout amour est sublime par ceci qu'il est de l'amour, mais tout amour n'est pas *toujours* sublime, et c'est heureux. Tout amour n'est pas non plus grotesque, comme menace de l'être celui du vieux barbon Ruy Gomez. Tout amour n'est pas prédateur ni violent, comme l'est celui de don Carlos et, différemment, mais tout de même, celui de Ruy Gomez.

²⁹ Les notes de Florence Naugrette (p. 187, p. 189) nous indiquent qu'à chaque fois, lors de la première, la salle a ri.

Qu'y a-t-il d'autre, alors ? Le trivial familier, on l'a vu ; mais aussi, le *charmant*. C'est une tonalité à laquelle il faut donner toute sa place dans l'esthétique hugolienne, à côté des hyperboles antithétiques du sublime et du grotesque, et, dans une certaine mesure, contre elles. C'est doña Sol qui parle du « charmant », dans la scène 3 de l'acte V :

Ce silence est trop noir. Ce calme est trop profond.
Dis, ne voudrais-tu point voir une étoile au fond ?
Ou qu'une voix des nuits, tendre et délicieuse,
S'élevant tout à coup, chantât ? [...]
[...] Mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol, perdu dans l'ombre et dans la mousse,
Ou quelque flûte au loin !... – Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et comme un divin chœur,
Éveille mille voix qui chantent dans le cœur !
– Ah ! ce serait charmant ! (v. 1961-1971)

Ce dont il est question ici, c'est d'une certaine modestie de moyens : une étoile, un oiseau, « quelque flûte au loin » ; c'est la douceur plutôt que l'exaltation et le transport ; c'est le silence de la nature où « tout se tait » (v. 1949) ; c'est la discrétion de la nature qui veille « à demi » (v. 1946) ; c'est le calme et la paix, le bonheur à hauteur d'homme et de femme, loin de cette part de ténèbres, d'effroi, d'agitation et d'inquiétude qui, dans toutes les poétiques du XVIII^e siècle, est consubstantielle au sublime, et loin de cette rhétorique hyperbolique qui, dans l'esthétique hugolienne, caractérise tant le sublime que le grotesque.

Ce « charmant » ne peut s'épanouir que dans l'acte V, c'est-à-dire au moment où l'on croit levés tous les obstacles au bonheur. Dans la première moitié de la scène 3, c'est-à-dire jusqu'au retentissement du cor, les deux époux n'ont plus d'adversaire à vaincre ; leur parole consiste en un pur épanchement heureux, parfaitement inutile du point de vue de l'action dramatique, et qui, faute de tension interne, ne peut plus que faire fond sur des clichés : rien de plus topique que cette lune, cette flûte, cette étoile et cet oiseau, qui dessinent les contours d'un *locus amoenus* bucolique. Si dans les discours amoureux d'Hernani à l'acte I ou même de Ruy Gomez à l'acte III, ces esquisses de *loci amoeni* puisaient leur intensité poétique dans le démenti fantasmatique qu'ils opposaient à la situation réelle des personnages masculins, cette fois le charmant ne peut plus jouer le même rôle, et menace, me semble-t-il, de basculer vers le *mièvre*. C'est précisément parce qu'à ce moment-là, l'amour de Doña Sol et d'Hernani, relève, selon les catégories de Pierre Laforgue, de l'amour proprement dit, et non de la passion³⁰ : il s'agit d'un amour tranquille, sans histoire, et un peu *bête*, comme l'est tout amour qui parvient à

³⁰ Pierre Laforgue, *Hugo more erotico : l'amour, le sexe, le désir*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2002, p. 14-19.

s’accomplir – mais Claude Millet a montré que la catégorie de la « bêtise », chez Hugo, est investie de valeurs contradictoires, et qu’il y a une véritable positivité de la bêtise, de cette bêtise amoureuse proche de l’extase qui sera, quelques décennies plus tard, celle du poète des *Chansons des rues et des bois* (1865)³¹. Terme ultime de cette déflation des valeurs, donc : le trivial, le charmant, le mièvre, le bête – étant entendu que la bêtise ainsi entendue, et intégrée dans le grand mouvement de mise à plat anti-hiérarchique des valeurs, n’est pas un défaut. Voilà qui dessine une perspective proprement politique, et démocratique, en ceci qu’elle restaure les droits des affects et des sentiments communs. Bien sûr et hélas, cet épisode charmant et mièvre constitue une simple parenthèse dans le drame, car la violence a le dernier mot, et le passé, incarné par Ruy Gomez et cristallisé dans la loi des pères, fait retour. Mais c’est que l’histoire n’a pas encore fini d’accomplir son mouvement progressiste, ni en 1519, ni en 1830.

Conclusion

J’espère avoir ainsi montré que la question de l’« amour » dans *Hernani* est idéologiquement chargée. Il ne s’agit pas simplement d’un ressort dramatique sur lequel des considérations plus larges, plus grandes, plus hautes, viendraient se greffer ; au contraire, il occupe toute sa place dans la production de l’idéologie, et de la philosophie morale et politique, qui travaillent l’œuvre. Néanmoins, et j’ai tenu à finir sur ce point, ces questions idéologiques ne sont pas non plus sans lien avec des questions proprement esthétiques. L’amour a son sublime, l’amour a son grotesque, mais il n’a pas que cela ; et je voudrais souligner, au terme de cette étude, le danger qu’il y aurait à se laisser aveugler par les catégories trop belles et trop efficaces de la préface de *Cromwell*. Et d’abord parce qu’en réalité, ces deux catégories polarisantes sont extrêmement difficiles à cerner quand on y regarde de plus près ; à force de théoriser l’union du sublime et du grotesque, Hugo finit régulièrement par penser le grotesque comme l’un des éléments du sublime, et vice-versa, de sorte que le mélange tourne à l’indistinction et qu’il devient difficile d’identifier avec certitude ce qui relève de l’un et ce qui relève de l’autre (pour prendre un exemple hors de l’œuvre, mais dans un texte chronologiquement proche, la grimace de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris* est explicitement décrite comme étant à la fois sublime et grotesque, l’un et l’autre, et l’un parce que l’autre³²). Le discours amoureux de don Ruy Gomez, dans *Hernani*, est un bon exemple de cette confusion tendancielle. Mais aussi parce qu’au fond, le sublime et le grotesque n’épuisent

³¹ Claude Millet, « Bêtise », in David Charles, Claude Millet (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître.

³² Claude Millet, « Sublime », in David Charles, Claude Millet (dir.), *Dictionnaire Victor Hugo*, à paraître.

pas à eux deux le tout de la nature, le tout du monde. Et pour Hugo, dans *Hernani* au moins, l'amour est par excellence l'un des lieux où peut se déployer un discours en mode mineur, où peut s'adjoindre aux hyperboles et aux excès du sublime et du grotesque, une tonalité charmante qui, certes, menace toujours de basculer dans l'un ou dans l'autre, mais qui résiste à cette absorption – c'est son mérite, sa grandeur... son sublime ? On voit bien l'aporie : l'esthétique hugolienne, et plus généralement sans doute l'esthétique romantique, est fondée sur une contestation brutale des catégories esthétiques associées au classicisme, et repose donc sur un mouvement perpétuel de déstabilisation des cadres, de sorte qu'elle en revient toujours à se nier elle-même dans de perpétuels oxymores : il y a un sublime de l'anti-sublime, une mièvrerie légitime, etc.

Alors certes, il y a une affinité particulière entre sublime et amour, qui tient évidemment à la dimension naturellement excessive du sentiment amoureux, à la dimension euphorique de l'amour heureux, à son association avec le beau (ne serait-ce, déjà, que la beauté des amants, et ne serait-ce, déjà, que celle de doña Sol), à son association avec le *bien* puisqu'il peut constituer d'un point de vue moral, comme je l'ai suggéré, un guide légitime et fiable pour s'orienter dans les situations tragiques. Mais ce sublime-là n'est pas pur – aucun sublime ne l'est –, parce qu'il est problématiquement pris dans l'incertitude et la conflictualité des valeurs morales, parce qu'il inclut du trivial, du familier, du grotesque, du charmant, du mièvre... bref, parce qu'il est démocratique, et parce qu'il est humain. Et cette dimension éthique et politique est évidemment l'un des enjeux majeurs de ce mélange des genres et des registres dont on fait souvent, à juste titre, une caractéristique essentielle de l'écriture hugolienne.