

Sophie Mentzel  
CÉRÉDI

## Le corps du roi dans le théâtre de Victor Hugo

*Séminaire du Groupe Hugo, 17 novembre 2018*

**Mots clefs :** corps ; drame historique ; Hugo ; personnage ; politique ; roi ; théâtre.

Le 19 novembre 1838, dans la « revue dramatique » du journal royaliste *La Quotidienne*, on peut lire les lignes suivantes, signées J. T., à propos de *Ruy Blas* qui vient d'être créé au Théâtre de la Renaissance :

M. Victor Hugo mérite d'autant plus d'être jugé sévèrement [...] que, par suite d'un système arrêté chez lui, il s'en prend obstinément à la royauté ; il ne la combat pas, il l'insulte, il jette de la boue sur le trône et il la dépouille de son manteau de pourpre, pour la livrer au ridicule en la forçant d'étaler ses misères et ses infimités. Cette pensée, il l'a enchaînée avec une sorte de complaisance à presque tous ses drames, depuis *Hernani* jusqu'à *Ruy Blas*. [...] Au théâtre il est permis de tuer les rois mais pas de les avilir, on peut ensanglanter le trône mais il ne faut pas le souiller.

Le jugement scandalisé concerne non seulement *Ruy Blas* mais, par-delà la pièce, la production dramatique de Hugo tout entière. Or, malgré

l'idéologie légitimiste qui la sous-tend, l'analyse du journaliste est pertinente et souligne un fait difficilement contestable : Hugo s'attaque à la royauté à travers le roi, dont son théâtre met à nu les « misères », les « infirmités ». Il s'attache à révéler le corps humain du monarque sous le « manteau de pourpre », entreprise périlleuse, iconoclaste, opiniâtre. Dans la cohorte des dramaturges romantiques qui défient la monarchie, de Dumas à Delavigne, d'Arnault à Pyat<sup>1</sup>, le théâtre de Hugo occupe ainsi une place à part. Tout d'abord parce que chacune de ses créations est un événement médiatique considérable<sup>2</sup> ; ensuite parce que, comme l'indique J. T., sa remise en cause du roi sur scène revêt le caractère d'une « obstin[ation] », perceptible dès les débuts de sa carrière théâtrale.

Déjà, en 1827, dans la Préface de *Cromwell*, pièce non jouée mais matricielle, Hugo écrit qu'« il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique<sup>3</sup> » et raille les « couronnes en similor<sup>4</sup> » de la scène académique contre lesquelles il dresse son nouveau drame. Les métaphores qu'il emploie sont l'indice d'une cristallisation de sa réflexion dramatique autour de la figure du roi, ce que le reste de la Préface confirme : pour dire le présent, il faut pouvoir mettre en scène un passé qui possède les aspérités de la vie. Or, comment, alors que le néoclassique Legouvé règne en maître des scènes académiques et commet une *Mort de Henri IV* dans laquelle, par souci de bienséance, on ne nomme pas même la poule au pot emblématique du Vert Galant, représenter « des rois et des reines qui jurent<sup>5</sup> » ? La royauté sur scène est ainsi selon lui à reconfigurer profondément. Quel est le sens politique et esthétique d'une telle aspiration définie dès ce texte fondateur ? Du point de vue politique, après le sacre de Charles X en 1825, la fin de la Restauration représente, chez Hugo comme dans l'opinion publique, un point de bascule idéologique : si le pouvoir joue à « renouer la chaîne des temps que de sinistres écarts avaient

---

1. On peut citer à titre d'exemple *Henri III et sa Cour* (1829), *La Tour de Nesle* (1832) d'Alexandre Dumas ; *Louis XI* de Casimir Delavigne (1832) ; *Catherine de Médicis aux États de Blois* de Lucien Arnault (1829) ; *Ango* de Félix Pyat (1835).

2. On peut ainsi lire sous la plume de Gautier à propos des *Burgraves* : « Il n'y a dans ce temps que M. Victor Hugo qui préoccupe à ce point la curiosité et l'attention publiques. Qu'on lui soit favorable ou hostile, tout le monde s'occupe de ses œuvres. Un drame de lui est toujours un événement, un sujet de discussions ; lui seul peut substituer les querelles littéraires aux querelles politiques », *La Presse*, 14 mars 1843.

3. Victor Hugo, *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Garnier-Flammarion, 1968, Préface, p. 106.

4. *Ibid.*, p. 94.

5. *Ibid.*, p. 93.

des temps que de sinistres écarts avaient interrompue<sup>6</sup> », les témoins du spectacle développent un regard de plus en plus critique. La mise en scène d'une restauration de la sacralité se heurte à la réalité d'une irrémédiable rupture que 1789 et surtout le régicide de 1793 ont consommée. Du point de vue esthétique, le monarque est le personnage central de la tragédie néoclassique que rejette le théâtre romantique. Être grandiose et hiératique, il incarne le règne des bienséances et de la conformité attendue du personnage avec sa fonction, que rejettent Hugo et les autres théoriciens de la nouvelle école<sup>7</sup>. De ce fait, le roi apparaît comme le point culminant de l'ancien régime de représentation politique et esthétique. Pour « ressuscit[er] » l'histoire « au profit du présent », comme le projette la préface de *Marie Tudor*<sup>8</sup>, il faut ainsi inventer un théâtre capable de refléter le nouveau regard porté sur le souverain, ses « infirmités », ses petitesse et son ridicule. C'est ce à quoi s'emploient, à partir de *Cromwell*, les drames hugoliens. Or, s'il est un théoricien du théâtre romantique, Hugo est aussi (surtout ?) un praticien : son théâtre est mise en scène, en jeu, en spectacle. C'est donc par son travail sur l'espace, le corps, l'incarnation, que s'exprime le bouleversement dont la scène hugolienne est porteuse. C'est à ce point particulier que cet article souhaite s'attacher en se demandant dans quelle mesure le corps du roi représente, dans le théâtre de Hugo, un instrument de transfiguration de la révolution politique en révolution esthétique<sup>9</sup>.

---

6. Charte de 1814 octroyée au peuple français par Louis XVIII. « Constitution. Charte constitutionnelle », *Recueil général des lois et des arrêts en matière civile, criminelle, commerciale et de droit public*, Paris, Cour de Harlay, t. XIV (An 1814), 1<sup>re</sup> partie, p. 60.

7. Stendhal, dans *Racine et Shakespeare*, opère le même constat en citant lui aussi la pièce de Legouvé créée en 1806. « Ce qu'il y a d'antiromantique, c'est M. Legouvé, dans sa tragédie d'*Henri IV*, ne pouvant pas reproduire le plus beau mot de ce roi patriote : "je voudrais que le plus pauvre paysan de mon royaume pût au moins avoir la poule au pot le dimanche." » *Racine et Shakespeare* [1823], Kimé, 2002, p. 39-40.

8. « [Le] drame comme nous le comprenons [...] ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons. » Victor Hugo, *Marie Tudor*, in *Œuvres complètes. Théâtre I*, R. Laffont (« Bouquins »), 1985, Préface, p. 1080.

9. Notre corpus sera constitué des œuvres dans lesquelles figure un roi en titre, à l'exception de *Cromwell*, régicide aspirant roi. Malgré quelques incursions dans *Cromwell* et le *Théâtre en liberté*, on s'intéressera surtout aux pièces représentées qui font du théâtre un fait social. Figureront ainsi essentiellement les pièces qui représentent des rois à l'époque de leur retour sur le trône : *Cromwell*, *Amy Robsart*, *Marion de Lorme*, *Hernani*, *Le roi s'amuse*, *Marie Tudor* et *Ruy Blas*. Sauf mention particulière, nous nous référerons désormais à leur édition dans *Œuvres complètes. Théâtre I et Théâtre II*, R. Laffont (« Bouquins »), 1985.

La question du corps du roi, problématique fréquemment soulevée par l'historiographie à la suite des travaux de Kantorowicz et de sa théorie des « deux corps<sup>10</sup> », acquiert une résonance particulière au théâtre. L'idée généralement défendue est que le roi a deux corps, un corps mortel et un corps immortel coïncidant avec la nation qu'il représente. Mais l'historiographie très récente ajoute à ces deux corps un troisième<sup>11</sup> : le corps royal mis en scène avec un apparat destiné à le soustraire à son humaine condition. Mis en spectacle par la ritualisation de la royauté – sacre, fêtes royales –, le corps théâtralisé du monarque s'exhibe sur scène durant le Grand Siècle, où il figure le miroir fantasmé de la royauté<sup>12</sup>. Si le roi (premier corps) peut être un individu dénué de grandeur physique et physiologique à la ville sans que cette réalité attente à la grandeur du Roi (deuxième corps)<sup>13</sup>, ces deux corps se confondent sur la scène de théâtre classique ou néoclassique par la vertu de la théâtralisation du troisième corps. « Roi » et « royauté » ne font qu'un et la bienséance interne est fortement perturbée par tout écart à cette règle intangible<sup>14</sup>. On comprend dès lors pourquoi c'est notamment par le biais de ce corps que s'organise la révolution théâtrale romantique menée par Hugo : faire figurer sur scène l'humanité dérangeante du monarque, c'est tout à la fois rendre compte de la fin d'un mirage idéologique qui voudrait reconstituer après le séisme du régicide de 1793 la sacralité royale irrémédiablement perdue, et mettre à mal les codes de la tragédie en attendant à son premier rôle selon le système traditionnel de la grille des emplois. L'incarnation physique du roi

---

10. Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi* [1957], trad. Jean-Philippe et Nicole Genet, Gallimard, 1989.

11. On peut citer notamment l'ouvrage de Marie-Claude Canova-Green, *Faire le roi. L'autre corps de Louis XIII*, Fayard, 2018.

12. Voir à ce propos Jean-Marie Apostolidès, *Le Prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Minuit, 1985.

13. Nous renvoyons sur ce point aux analyses de Frank Laurent dans son article « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 100, *Le Grand Homme*, 1998, p. 63-89, <<https://doi.org/10.3406/roman.1998.3291>>, p. 68 et 69.

14. La célèbre querelle du *Cid* et les reproches faits à Corneille concernant le personnage de don Fernand en témoignent. Voir à ce propos Lise Michel, *Des princes en figure. Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, PUPS, 2013, p. 68-82. Il fut reproché à don Fernand son « injuste ordonnance » à Chimène et « la plus méchante finesse du monde » lorsqu'il annonce à la jeune fille la prétendue mort de Rodrigue (Scudéry, *Observations sur Le Cid*, in *La Querelle du Cid*, éd. Jean-Marc Civardi, H. Champion, 2004, p. 384 et 401).

permet ainsi de questionner la profonde mutation dont le théâtre hugolien est à la fois le creuset et la chambre d'écho.

### Le simple corps du roi hugolien

Nombreux sont les dramaturges romantiques qui, tout comme Hugo, exhibent un corps de roi ou de reine dégradé sur la scène post-révolutionnaire. Le futile et faible Henri III de Dumas, le cruel Louis XI de Delavigne, la violente Élisabeth de Soumet, témoignent de la déliquescence de la royauté au même titre que le pusillanime Louis XIII de *Marion de Lorme* ou le désinvolte François I<sup>er</sup> du *Roi s'amuse*.



Louis Boulanger, « François I<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> acte en costume d'écolier » (1832).  
MVH, 296c.

Cependant, quelques traits remarquables distinguent le monarque hugolien des autres souverains avilis au théâtre. Outre la présence quasi systématique d'un bouffon à ses côtés, révélée par Anne Ubersfeld<sup>15</sup>, il a la particularité d'être un personnage unique sur les planches. Pas de famille royale mise en scène chez Hugo, hormis dans *Les Jumeaux*, non achevés et non représentés, ou dans *Torquemada*, écrit en exil pour une scène imaginaire. *Amy Robsart* montre Élisabeth dans la solitude du pouvoir, *Marie Tudor* représente également une reine célibataire et sans descendance. L'épouse de François I<sup>er</sup> n'est pas montrée dans *Le roi s'amuse*, non plus que celle de Louis XIII dans *Marion de*

---

15. Voir Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, J. Corti, 1974.

*Lorme*. La reine de *Ruy Blas* a pour époux un fantôme qui n'apparaît jamais sur le théâtre, du moins en chair et en os.

Une telle récurrence constitue une originalité notable de Hugo sur la scène romantique. En effet, les autres dramaturges mettent volontiers en scène différentes configurations dans lesquelles le roi est confronté à un double, à un rival également royal qui s'établit en mentor, bourreau ou victime du monarque autour duquel la pièce est construite : dans *Henri III et sa Cour* de Dumas, Henri est soumis à la volonté de sa mère, la terrible Catherine de Médicis, qui lui a « donné un caractère factice pour que ce caractère [lui] appartînt », et qu'on pût dire un jour « Henri III a régné sous Catherine de Médicis<sup>16</sup> » ; dans *Catherine Howard*, la reine félonne est assassinée par son mari, le violent et sulfureux Henri VIII ; dans *Louis XI* de Delavigne, le roi mourant refuse obstinément de céder sa couronne au dauphin ; dans *Marie Stuart* de Lebrun, la reine d'Écosse affronte Élisabeth, sa terrible cousine, dans une scène qui représente le clou de la représentation et le cœur de la pièce... Chacune de ces pièces exhibe un conflit interne à la royauté à travers la confrontation de deux corps de rois ou de reines antagonistes : faiblesse contre force, masculin contre féminin, bon droit monarchique contre tyrannie. Et cet émiettement de la représentation royale permet souvent au dramaturge de matérialiser les tensions qui corrodent les ors de la royauté et sapent sa légitimité.

De ce fait, l'unique corps du roi représenté sur la scène hugolienne pose question : que signifie-t-il d'un point de vue théâtral et politique tout à la fois ? L'image du roi solitaire et solitaire n'est pas neuve et bien souvent, sur la scène classique, le monarque apparaît comme le détenteur unique d'un pouvoir qui l'isole du commun des mortels et le sacralise selon l'étymologie de « sacré<sup>17</sup> ». Cet isolement du corps que redoublent parfois les mots<sup>18</sup> prend-il chez Hugo un sens équivalent ? Doit-on y voir la croyance persistante en l'unité royale chez un poète qui célébrait en 1821 le « Baptême du duc de Bordeaux » en espérant que « le monde rassuré reconnaisse un Sauveur<sup>19</sup> » ?

Nous pensons qu'il n'en est rien, bien au contraire. Ce que cette individualisation de la représentation royale indique, c'est bien plutôt un

---

16. Alexandre Dumas, *Henri III et sa Cour*, in *Drames romantiques*, Omnibus, 2002, I, 1, p. 15.

17. Étymologiquement, « *Sacer* désigne celui ou ce qui ne peut être touché sans être souillé, ou sans souiller » selon le *Trésor de la langue française* (s. v. « sacrer »).

18. Dans *Hernani*, par exemple, don Carlos s'écrie « Moi je suis seul ! », II, 2, p. 575.

19. Victor Hugo, « Ode neuvième », in *Œuvres complètes. Poésie. Odes et Ballades*, Paris, E. Renduel, p. 146.



renversement de cette perspective. Sur scène, certes, le roi solitaire focalise le regard du spectateur sur un élément nodal de la représentation. Mais l'unicité du corps du roi ne signifie pas univocité chez Hugo. Elle met au contraire en exergue la grandeur défunte d'un personnage autrefois central qui, sur la scène romantique, perd son rayonnement jusqu'à devenir une présence dangereuse (François I<sup>er</sup>) ou terne et ternie (Louis XIII). Elle superpose au souvenir de la révérence passée une nouvelle image dégradée, engendrant ainsi un corollaire de cette fixation des regards sur un seul pôle de la représentation royale : le corps du roi hugolien, dans et par son unicité, a pour fonction d'incarner la faille qui s'élargit au cœur de la représentation monarchique durant la fin de la Restauration et la monarchie de Juillet. Car si, chez bon nombre d'autres dramaturges de sensibilités littéraires et de bords politiques très différents (Dumas, Delavigne, Lebrun, Soumet, Ancelot...), les rapports conflictuels du roi à son pouvoir et à sa légitimité sont matérialisés par la dissémination des corps de rois et de reines qui contrarient l'idée bien connue selon laquelle « la souveraineté du roi est par nature non plus divisible qu'un point en géométrie<sup>20</sup> », c'est au sein même du corps du roi que s'immisce chez Hugo cette division de souveraineté. De la sorte, aucun monarque royal ne vient incarner dans son théâtre un contrepoint positif à la représentation dévoyée de la monarchie. Chaque roi, chaque reine, est intrinsèquement porteur de la destruction de sa *dignitas*, hors peut-être Ana Maria de Neubourg, seule reine à n'être pas détentrice de la souveraineté royale.

Plutôt qu'une représentation d'un pôle cohérent de la scène et de la société, le corps du roi hugolien manifeste ainsi une scission, un écart de soi à soi qui se manifeste chez chacun des rois sur scène mais que Cromwell et don Carlos, deux personnages à la fois royaux et non royaux, viennent tout particulièrement illustrer. Dans *Cromwell*, le lord protecteur régicide aspire à une royauté qui s'avère un mirage mortifère, tandis que de façon symétrique le roi d'*Hernani* acquiert la grandeur monarchique en devenant empereur et questionne ainsi la légitimité du pouvoir royal. Chez chacun, l'écart ontologique qui scinde l'*ethos* royal se double du hiatus entre deux archétypes politiques clairement identifiables. Or si, souvent, la scène romantique confronte les modèles de monarchie pour indiquer l'échec de l'un d'entre eux – ainsi dans *Napoléon Bonaparte* de Dumas, par exemple, la silhouette grotesque des Bourbons restaurés qui fuient au moment des Cent-Jours est confrontée au profil grandiose de l'empereur –, c'est ici au sein d'un même être que se déploie la tension entre la royauté et un autre type de

---

20. Cardin Le Bret, *De la souveraineté du roi*, 1632, I, 9.

pouvoir. Les deux personnages portent en creux ce qu'est supposée être la représentation du roi à la ville comme à la scène, et ce qu'elle ne peut plus être à une époque de faillite de la royauté.

Contrairement à la plupart des pièces qui mettent en scène un aspirant monarque, le désir de Cromwell de devenir roi ne coïncide pas avec la volonté de s'emparer du pouvoir puisqu'il est déjà le maître de l'Angleterre. L'enjeu n'est donc pas la conquête d'une souveraineté effective, et la pièce ne cesse de poser la question essentielle des motifs qui poussent le lord protecteur à essayer d'« accomplir le premier rêve de son enfance<sup>21</sup> » alors qu'il est déjà chef d'État. Comme le signale Florence Naugrette, il a « toutes les caractéristiques » de l'emploi de roi et « ne devrait pas avoir besoin du titre pour justification de sa souveraineté<sup>22</sup> ». L'interrogation finale « Quand donc serai-je roi<sup>23</sup> ? » dont le lecteur-spectateur connaît la réponse, recouvre ainsi la question autrement plus problématique du « pourquoi ». En réalité, Cromwell, en aspirant au trône, révèle son désir d'atteindre la sacralité associée à la représentation royale. Tel est le sens de son discours lorsqu'il explique à Thurloë qui s'en étonne son désir d'être couronné :

Mais, dès longtemps, milord, vous réglez.

CROMWELL

Non, non, non.

J'ai bien l'autorité, mais je n'ai pas le nom !  
Tu souris, Thurloë. Tu ne sais pas quel vide  
Creuse au fond de nos cœurs l'ambition avide !  
Comme elle fait braver douleur, travail, péril,  
Tout enfin, pour un but qui semble puénil !  
Qu'il est dur de porter sa fortune incomplète !  
Puis, je ne sais quel lustre, où le ciel se reflète,  
Environne les rois depuis les temps anciens.  
Ces noms, roi, majesté, sont des magiciens !  
D'ailleurs, sans être roi, du monde être l'arbitre !  
La chose sans le mot, le pouvoir sans le titre !  
Pauvretés ! va, l'empire et le rang ne font qu'un.  
Tu ne sais pas, ami, comme il est importun,

---

21. Victor Hugo, *Cromwell*, éd. A. Ubersfeld, Préface, p. 100.

22. Florence Naugrette, « Comment faire des personnages de théâtre avec des personnages, historiques ? », <[http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Cromwell/Naugrette\\_%20Cromwell\\_l'Histoire.pdf](http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Cromwell/Naugrette_%20Cromwell_l'Histoire.pdf)>.

23. Victor Hugo, *Cromwell*, V, 14, p. 377.



Quand on sort de la foule et qu'on touche le faite,  
De sentir quelque chose au-dessus de sa tête !  
Ne serait-ce qu'un mot, ce mot alors est tout<sup>24</sup>.

La royauté, bien plus que toute autre forme de souveraineté, est dotée d'une dimension sacrée que vient renforcer l'impression de mystère (« je ne sais quoi », « quelque chose ») qui nimbe la puissance du titre et environne le corps du roi d'un « lustre où le ciel se reflète ». Le pouvoir du nom « roi » ne laisse pas ainsi d'évoquer l'idée hugolienne selon laquelle « le mot c'est le Verbe, et le Verbe c'est Dieu<sup>25</sup> ». La mystique du titre royal renvoie à la sacralité de la fonction, établie par la théologie politique qui fait du souverain un représentant de Dieu sur terre. Or, dans la pièce comme dans la société du XIX<sup>e</sup>, la sacralité royale n'est plus guère qu'un fantôme dont le désir inassouvi du héros dit l'impossible réalisation. L'action principale suit ainsi le cheminement de la pensée du chef d'État qui, jugeant les mérites de la royauté, finit par abandonner son rêve. La pièce s'avère ainsi être un drame de l'inaction dans lequel rien n'advient : ni la royauté de Cromwell, ni l'attentat supposé l'empêcher d'accéder à la couronne. L'un et l'autre, l'un par l'autre s'annulent et s'effacent, et le fiasco sur lequel repose la pièce est souligné par Hugo dans sa Préface :

C'est bien là l'heure décisive, la grande péripétie de la vie de Cromwell. C'est le moment où sa chimère lui échappe, où le présent lui tue l'avenir, où, pour employer une vulgarité énergique, sa destinée *rate*<sup>26</sup>.

Pour comprendre les enjeux d'un tel échec il faut se remémorer le contexte dans lequel le drame a été écrit. En 1825, et plus encore en 1827 lorsque paraît *Cromwell*, le sacre de Charles X est perçu comme une mascarade. Le coup de théâtre de la décision du héros d'abandonner la couronne tend à signifier symboliquement l'impossibilité de la royauté dans la France postrévolutionnaire, ainsi que le souligne Anne Ubersfeld. « Choisir ce moment pour Hugo, c'est, écrit-elle, déjà opter contre le roi et contre la royauté, contre le caractère cyclique de l'histoire, contre l'idée même de la restauration<sup>27</sup>. » Le rêve du lord protecteur est en effet lisible comme une chimère qui s'oppose à la réalité du pouvoir et révèle que l'on ne peut tout à la fois commander et régner. La rencontre dans la pièce des deux représentations monarchi-

---

24. *Ibid.*, II, 5, p. 83.

25. Id., *Les Contemplations*, I, 8, « Suite » de « Réponse à un acte d'accusation ».

26. Id., *Cromwell*, éd. A. Ubersfeld, Préface, p. 101.

27. Anne Ubersfeld, « Introduction », in Victor Hugo, *Cromwell*, p. 21.

ques (royale dans le passé et dans un hypothétique avenir, non royale dans le présent) fait donc exister les caractéristiques propres à la royauté – sacralité, hérédité – tout en les éloignant irrémédiablement du chef d'État représenté et en indiquant ainsi leur obsolescence.

Ce n'est en effet plus le roi qui, dans le système hugolien, est porteur de la grandeur monarchique. C'est bien plutôt dans le modèle impérial que l'on retrouve la superbe qui échappe à la royauté, comme le prouve à son tour la construction du personnage de don Carlos. Celui-ci est intrinsèquement porteur de la discordance entre le roi et l'empereur qui révèle, en s'immisçant dans le corps du roi, la fragilité du pouvoir royal. En effet, le jeune monarque est tout d'abord un roi détestable, qui entre par effraction chez doña Sol, se réfugie dans une armoire, tente de « ravir de force une femme la nuit » et se comporte en « bandit<sup>28</sup> ». Puis, à l'acte IV, il est transfiguré par le titre impérial<sup>29</sup>. S'il déclare avant son élection que, pour se venger de ses ennemis, « le bourreau peut compter sur [s]on aide au besoin » et qu'il « coudr[a] s'il le faut / Sa pourpre impériale au drap de l'échafaud<sup>30</sup> », s'il projette également d'utiliser son futur rang pour séduire doña Sol, car « peut-être on voudra d'un César<sup>31</sup> », le retournement est total après l'élection, qui s'apparente à une conversion. Il meurt et renaît symboliquement lors de son séjour initiatique au tombeau de Charlemagne dans lequel se déroule le quatrième acte de la pièce et au seuil duquel le célèbre monologue a établi auprès des spectateurs la scission entre le roi et l'empereur :

Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre  
Que pour eux et par eux. [...]

Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte,  
Respirant la vapeur des mets qu'on leur apporte,  
[...]  
L'univers ébloui contemple avec terreur

---

28. Victor Hugo, *Hernani*, éd. Yves Gohin, Gallimard (« Folio. Théâtre »), 1995, II, 2, p. 76.

29. Voir à ce propos Pierre Laforgue, « Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », in Arnaud Laster et Bertrand Marchal (dir.), *Hugo sous les feux de la rampe. Relire Hernani et Ruy Blas*, PUPS, 2009, p. 65-83, <[http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Textes\\_et\\_documents/Laforgue\\_Politique%20de%20Hernani.pdf](http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Laforgue_Politique%20de%20Hernani.pdf)>.

30. Victor Hugo, *Hernani*, éd. Yves Gohin, IV, 1, p. 137.

31. *Ibid.*, p. 139.

Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur<sup>32</sup>.

La transfiguration de Carlos et Charles Quint est une illustration en acte, une incorporation de cette dualité. En effet, au moment où les conjurés jurent la mort du roi d'Espagne, la résurrection symbolique pare le nouvel empereur d'une aura divine :

TOUS, *élevant leurs épées.*

Qu'il meure impénitent !

*On entend un coup de canon éloigné. Tous s'arrêtent en silence. – La porte du tombeau s'entrouvre et don Carlos paraît sur le seuil, pâle ; il écoute. – Un second coup. – Un troisième coup. – Il ouvre tout à fait la porte du tombeau, mais sans faire un pas, debout et immobile sur le seuil.*

[...]

DON CARLOS

Messieurs, allez plus loin ! l'empereur vous entend.

*Tous les flambeaux s'éteignent à la fois. – Profond silence. – Il fait un pas dans les ténèbres si épaisses qu'on y distingue à peine les conjurés muets et immobiles<sup>33</sup>.*

La résurrection christique se colore ici d'une dimension théâtrale puisque c'est au troisième coup, non au troisième jour, que l'empereur quitte son tombeau. La métamorphose du personnage est dramatisée tant par des signaux sonores – les coups de canon contrastent avec le « profond silence » – que par des éléments visuels (« *tous les flambeaux s'éteignent à la fois* », « *ténèbres [...] épaisses* ») qui donnent à l'apparition de Carlos un caractère surnaturel propre à mettre en relief la suprématie impériale. Au chœur des cris de vengeance succède le silence de l'effroi. Mais, devenu Charles Quint<sup>34</sup>, le souverain se fait magnanime et se pare d'une grandeur qui transmue en sublime son caractère autrefois guetté par le grotesque :

---

32. *Ibid.*, p. 142-143.

33. *Ibid.*, IV, 4, p. 154.

34. Sur le personnage de Charles Quint dans la pièce, voir Stéphane Arthur « "Quelque chose de grand, de sublime et de beau !" L'image de Charles Quint dans *Hernani* et dans *Ruy Blas* », in Arnaud Laster et Bertrand Marchal (dir.), *op. cit.*, p. 37-60.

*Aux conjurés.*

Je ne sais plus vos noms, messieurs. – Haine et fureur,  
Je veux tout oublier. Allez, je vous pardonne !  
C'est la leçon qu'au monde il convient que je donne.  
Ce n'est pas vainement qu'à Charles Premier, roi,  
L'empereur Charles-Quint succède, et qu'une loi  
Change, aux yeux de l'Europe, orpheline éplorée,  
L'altesse catholique en majesté sacrée.

*Les conjurés tombent à genoux.*

#### LES CONJURÉS

Gloire à Carlos<sup>35</sup> !

Ainsi, l'empereur se révèle le refuge de la souveraineté, le porteur de la grandeur royale déficiente, et joue le rôle de la force politique et morale crédible et acceptable dans un monde où la monarchie n'est plus une valeur fiable<sup>36</sup>.

Dès lors, le roi devenu empereur retrouve sur scène le troisième corps glorieux que la mise en scène lui déniait auparavant : grandeur et héliocentrisme transfigurent un personnage erratique en pôle hiératique de la représentation. Le langage corporel du monarque s'inverse : celui qui se contorsionnait pour rentrer dans une armoire au premier acte, qui « *s'avan[çait] précipitamment vers*<sup>37</sup> » doña Sol au deuxième acte pour l'enlever, se fige. La commutation de l'armoire en tombeau, deux praticables à la charge symbolique antagoniste, l'un étant associé à la comédie, l'autre à la tragédie, marque de son empreinte le corps du roi et rend à l'empereur élu la grandeur royale perdue. C'est ce qu'indiquent les didascalies de la deuxième entrée en scène de don Carlos, qui s'apparente, dans la structure de la pièce, à une contre-exposition. Lors de sa sortie du tombeau, il se présente au public devant la porte grande ouverte du monument « *mais sans faire un pas, debout et immobile sur le seuil*<sup>38</sup> ». La précision « sans faire un pas », marquée par la conjonction « mais » qui indique le caractère surprenant de cette pos-

---

35. Victor Hugo, *Hernani*, éd. Yves Gohin, IV, 4, p. 164. Les vers soulignés par nos soins n'apparaissent que dans l'édition de l'Imprimerie nationale, comme l'indique la note 1, p. 239.

36. Nous renvoyons là-dessus aux analyses de Franck Laurent dans « La question du grand homme... », *art. cit.*, ainsi qu'à celles de Pierre Laforgue dans « Politique d'*Hernani*... », *art. cit.*

37. Victor Hugo, *Hernani*, II, 2, p. 573.

38. *Ibid.*, IV, 3, p. 635.

ture, est redoublée par l'adjectif « immobile » que l'on retrouve lorsque doña Sol se jette à ses genoux pour demander « grâce<sup>39</sup> ». À ce moment, « *don Carlos la regarde, immobile* », ce qui suscite d'ailleurs l'effroi de la jeune fille qui s'interrompt dans son plaidoyer pour s'écrier « Quel penser sinistre vous absorbe<sup>40</sup> ? » De ce fait, l'image antérieure du roi sans foi ni loi vient se superposer pour le spectateur à la clémence de l'empereur, et la gestuelle du personnage doit être intégralement relue à travers son changement d'*ethos*. L'attitude qui était la marque d'une pensée néfaste chez le roi devient, chez l'empereur, une manifestation de grandeur. C'est autour de cette nouvelle grille de lecture du corps du monarque que s'organise le coup de théâtre. Comme l'a montré Florence Naugrette<sup>41</sup>, le théâtre de Victor Hugo brouille en effet la grille de référence des emplois sans pour autant la faire réellement disparaître, ce qui revêt une vertu pédagogique. Ainsi se superposent visuellement deux états de la royauté, celle de la grandeur déchue (corps du roi) et celle de la grandeur retrouvée (corps du roi métamorphosé en corps de l'empereur) au sein du même acteur. En d'autres termes, le roi n'est grand que s'il n'est pas roi. La censure, à travers le rapport de Brifaut, n'avait d'ailleurs pas manqué de condamner cette représentation déviante du monarque en soulignant, on le sait, que « cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime souvent comme un bandit, le bandit traite le roi comme un brigand<sup>42</sup> ». « Bandit », « brigand », traître de mélodrame, autant de représentations corporelles et langagières en totale inadéquation avec les attendus de la mise en scène du roi. Les fissures, les scissions et les antithèses qui déstructurent l'emploi royal s'apparentent dès lors, comme l'ont souligné Anne Ubersfeld et Florence Naugrette, à un « crime de lèse-majesté<sup>43</sup> ».

L'incarnation du roi par le corps de l'acteur peut à son tour être porteuse d'une telle charge polémique. Si celle-ci est alors plus discrète, car le caractère visuel d'un tel procédé n'est pas relayé par le discours, elle n'en est pas moins clairement identifiable par le spectateur romantique. Comment ne pas relever, par exemple, la remarquable ironie scénographique du choix de Gobert pour incarner Louis XIII dans *Marion*

---

39. *Ibid.*, IV, 4, p. 641.

40. *Ibid.*

41. Voir notamment Florence Naugrette, « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », communication au Groupe Hugo du 31 mars 2001, <<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/01-03-31Naugrette.pdf>>.

42. Rapport cité par Odile Krakovitch, *Hugo censuré. La liberté au théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Calmann Lévy, 1985, p. 42.

43. L'expression est de Florence Naugrette, dans « Le devenir des emplois... », *art. cit.*, p. 5. Voir également les pages que consacre Anne Ubersfeld à la réception du *Roi s'amuse*, in *Le Roi et le Bouffon*, *op. cit.*, p. 152-162.

*de Lorme* ? En 1831, lors de la création de la pièce censurée sous la Restauration, la représentation dégradée d'un roi languissant continue de choquer. On peut ainsi lire dans le *Journal des artistes* du 4 septembre que

l'auteur a trouvé tout simple de nous introduire chez le monarque qui, rampant sous l'influence du cardinal, est languissant, ennuyé, dégoûté du trône et de la vie. Il y a de beaux passages dans cet acte, tel que le discours du vieillard ; mais il y a aussi bien des traits de mauvais goût.

D'où vient un tel jugement ? De la non-coïncidence du corps du roi avec les attendus de la représentation. La discordance est liée bien sûr à la faiblesse morale du monarque manipulé par Richelieu. C'est ce que vient symboliser sa faiblesse physique, puisque l'entrée de Louis XIII est marquée par une horizontalité et une non-maîtrise de son corps : le monarque se présente au public « *pâle, les yeux baissés* », avant de se « *je[ter] dans un fauteuil et soupir[er] profondément*<sup>44</sup> ». Mais cette inadéquation est comme démultipliée sur scène par le choix, pour incarner ce roi dépourvu de grandeur, d'un comédien qui a bâti sa réputation en jouant les Napoléons triomphants. Le même *Journal des artistes* souligne d'ailleurs que Gobert est « fort mal placé dans [le rôle] de Louis XIII<sup>45</sup> ». Dès lors, si Hugo « tient à<sup>46</sup> » cet acteur, comme l'écrit Maurice Descotes, c'est peut-être parce que sa présence scénique permet aux spectateurs de voir se superposer une nouvelle fois le modèle impérial grandiose et la faiblesse royale. En effet, si l'on se réfère à *L'Histoire par le théâtre* de Théodore Muret, Gobert est une véritable vedette populaire, qui se confond dans l'esprit des gens avec le personnage de l'Empereur. Muret souligne ainsi que

deux acteurs se firent une réputation dans le personnage de Napoléon : Gobert à la Porte Saint-Martin, et Edmond au Cirque ; [...] À force de jouer ce personnage, à force de s'identifier avec lui, Gobert et Edmond finirent probablement par croire quelquefois à une espèce d'incarnation. De leur côté, les gamins du boulevard du Temple étaient tentés de se découvrir en les rencontrant à la lumière du

---

44. Victor Hugo, *Marion de Lorme*, IV, 6, p. 771.

45. *Journal des artistes*, 4 sept. 1831.

46. Maurice Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs*, PUF, 1955, p. 216.

soleil, sous le simple costume de la vie privée, comme s'ils contemplaient l'Empereur en personne<sup>47</sup>.

Deux images antagonistes de la monarchie fusionnent donc dans le corps du comédien : la grandeur impériale et une faiblesse royale d'autant plus remarquable qu'elle s'incarne en un acteur habitué aux gestuelles majestueuses, et chargé de jouer à contre-emploi.

Écarts, contradictions, tensions et scissions, telle est la spécificité dramaturgique et scénographique du simple corps du roi hugolien. À la fois humain et divin, il vient ainsi incarner les tensions propres à la dualité du drame dont il constitue une représentation métonymique.

### Le double corps du drame

Dans la Préface de *Cromwell*, Hugo explique la nécessité de faire figurer sur scène des personnages qui seront des « être[s] hétérogène[s], multiple[s], composé[s] de tous les contraires », à l'égal de Cromwell, « *homo et vir*<sup>48</sup> ». Or cette tension est précisément celle qui anime le corps du roi dans la société du premier XIX<sup>e</sup> siècle, et dont la scène se fait l'écho. L'ancien représentant de Dieu au corps glorieux est un être dont le premier corps a éprouvé la fragilité du lien qui l'unit au deuxième corps : la Nation s'est en effet retournée contre le monarque en le jugeant et en le condamnant en 1792, en l'exécutant en 1793, ce qui, malgré les tentatives « négationnistes » du pouvoir restauré<sup>49</sup>, reste présent aux esprits. Certes, la scène officielle de la Restauration joue le rôle de relais politique, et s'efforce de rétablir la croyance perdue en une unité des deux corps, notamment à travers les pièces de circonstance qui sont représentées gratuitement lors des événements visant à sanctifier la monarchie : entrées royales en 1814 et 1815, naissance et baptême du duc de Bordeaux en 1820 et 1821, sacre de Charles X en 1825, fêtes du roi... Les images qui surgissent de ces spectacles sont celles d'une monarchie éternelle, à la fois grandiose et bienveillante. Mais ce portrait ripoliné est de plus en plus contesté et le pouvoir en vient à redouter les jours de *gratis* et à interdire la représentation de certaines pièces encomiastiques tant le public y est peu réceptif, hurle, siffle, se gausse des spectacles en complet décalage avec ce qu'il perçoit

---

47. Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre (1789-1851)*, troisième série, Paris, Amyot, 1865, p. 95.

48. Victor Hugo, *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Préface, p. 99 et 100.

49. Voir à ce propos Sheryl Kroen, « Politique et théâtralité sous la Restauration », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 35, 2007, p. 19-34.



du pouvoir. Les rapports de censure en témoignent<sup>50</sup>. La rupture entre le roi et le sacré est consommée après juillet 1830, la disparate s'immiscant au cœur de la conception du pouvoir du « roi citoyen » rapidement dégradé en roi bourgeois tandis que le théâtre, libéré temporairement de la censure, accueille la représentation d'une monarchie dévoyée. Ce qui caractérise désormais le roi sur scène, c'est son humanité, sa corporéité, qui s'associe avec le souvenir de sa grandeur passée dont non seulement la société mais encore la tradition théâtrale gardent la trace. Un nouvel *ethos* royal se construit dans l'écart entre les attentes du pouvoir (politique, censorial, mais aussi parfois émanant des critiques et des spectateurs) et la nouvelle perception de la réalité qui fait du roi un homme parmi les autres, détenteur d'un pouvoir trop grand pour lui en questionnant par là même sa légitimité. Instrument majeur de sédition politique et de transgression esthétique, être double et duplice, le roi représente ainsi la croisée des chemins du romantisme scénique. Homme-Dieu par le souvenir de son statut glorieux, « humain trop humain<sup>51</sup> » par son nouvel emploi, il incarne ainsi le principe du drame théorisé par Hugo dans la Préface de *Cromwell* :

Du jour où le christianisme a dit à l'homme : « Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie », de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe<sup>52</sup> ?

Le roi n'est plus sur scène un Christ à la double nature, mais un homme pris entre la nostalgie de sa grandeur édénique et la tragédie de sa chute. S'il conserve bien la mémoire de son double corps, il n'est di-

---

50. Voir Corinne Legoy, « Sous la plume du pouvoir, le public de théâtre entre 1815 et 1830 : l'embarrassant miroir d'une nation souveraine », *Parlement[s]. Revue d'histoire politique*, hors-série n° 8, *Scènes politiques*, 2012, <<https://doi.org/10.3917/parl.hs08.0095>>.

51. L'expression est empruntée à Nietzsche qui publie en 1878 un recueil d'aphorismes intitulé *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres (Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister)*.

52. Victor Hugo, *Cromwell*, éd. Anne Übersfeld, Préface, p. 78.

vin qu'au passé et incarne dans son corps devenu unique la tension entre sublime et grotesque.

La distance creusée avec la tradition politique et esthétique se mesure à l'aune d'un modèle intimement lié à la souveraineté d'Ancien Régime. Les préceptes des théoriciens du XVII<sup>e</sup> siècle se fondent sur un système de conventions qui dessinent le portrait idéal du monarque : la grandeur de la fonction doit coïncider avec la superbe scénique, selon une doctrine qui prône la vraisemblance, non le vrai, et qui cantonne le plus souvent le monarque à la sphère de la tragédie. Le souverain de théâtre figure un être transcendant et glorieux qui abolit son humanité pour révéler son lien au divin. « Quand un roi parle sur la scène, il faut qu'il parle en roi<sup>53</sup> », écrit ainsi l'abbé d'Aubignac au XVII<sup>e</sup>, relayé par l'abbé Batteux au XVIII<sup>e</sup> siècle. Prescription qui concerne le fond des propos, mais aussi la forme : rois et reines sont des personnages dont on attend une certaine tenue en scène. Leur voix est forte, leur attitude imposante, leurs mouvements empreints de grandeur. Or, chez Hugo, chacune des pièces pose un attendu de la représentation qu'elle corode, qu'elle nie, et qu'elle inverse à travers le corps du roi, qui devient ainsi le lieu nodal de la représentation du drame. Il est pris, selon la définition du *typus* donnée par Robert Abirached, entre le « filigrane des ombres archétypales<sup>54</sup> » qui représentent un roi glorieux et transcendant et une nouvelle image, pétrie d'humanité dévoyée, produit à la fois d'une évolution du rapport de la société à la royauté et de la recherche d'une nouvelle dramaturgie.

Plus encore que chez les autres dramaturges, on assiste ainsi chez Hugo à un processus d'inversion du stéréotype, puisque les images de rois en majesté sont remplacées par celles de souverains discrédités : pleutres et lâches comme Louis XIII, désinvoltes et cruels comme François I<sup>er</sup>, sanguinaires comme Marie Tudor, jaloux comme Élisabeth, ils incarnent toute la palette des fautes et des péchés capitaux qui touchent le commun des mortels. Le roi et la reine, chez Hugo, sont des hommes et des femmes, ce que le discours et la posture des personnages ne cessent de souligner : Louis XIII se plaint ainsi « d'être homme et d'être roi<sup>55</sup> », et sa présence scénique horizontale confirme visuellement cette affirmation ; la reine, dans *Amy Robsart* comme dans *Marie Tudor*, met sans cesse en jeu l'opposition entre les deux états de « reine » et de

---

53. Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. cit., p. 126.

54. Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard (« Tel »), 1994, p. 42.

55. Victor Hugo, *Marion de Lorme*, IV, 8, p. 784.

« femme ». Ainsi, Élisabeth explique à Dudley que « si comme reine, [elle est] plus libre de [lui] dire [sa] pensée, comme femme [elle l'est] moins<sup>56</sup> » tandis que Marie demande, « à l'heure où le conseil étroit va s'assembler », de « laisser entrer la reine » à l'endroit où « il n'y a eu jusqu'à cette heure que la femme<sup>57</sup> ».

Le jeu des comédiens chargés de donner vie aux monarques s'infléchit pour marquer cet écart entre deux états contradictoires, et suscite la réaction médusée des spectateurs, de la presse, du pouvoir, qui reprochent à Hugo de rendre vulgaire le corps du roi ou de la reine : à la voix forte mais mesurée du monarque succèdent ainsi les hurlements de « Marie crie fort », selon le titre révélateur donné à l'une des parodies de *Marie Tudor*<sup>58</sup> ; à son héliocentrisme se substituent les allées et venues de François I<sup>er</sup> qui court d'une femme à l'autre lors de son entrée en scène. La presse et les spectateurs s'émeuvent de la volonté de reconfigurer le corps du roi en lui offrant une palette de jeu élargie par les contradictions. Ce qui fait dire à Charles Maurice dans le *Courrier des théâtres* du 8 novembre 1833, à propos de *Marie Tudor*, que

si l'auteur a cru composer une pièce de théâtre, il s'est trompé ; s'il a voulu avilir la royauté et faire parler une reine comme la dernière des femmes du peuple, il a réussi ; s'il a pensé faire faire alternativement de l'énigme et du mélodrame primitif, il a touché son but ; si l'accomplissement de son œuvre est le résultat d'une gageure, il l'a gagnée.

La souveraine « femme du peuple », le souverain « ivre<sup>59</sup> », autant de rôles nouveaux qui s'attaquent à la royauté à travers le corps du roi devenu « une sorte de Tibère-Dandin<sup>60</sup> » dont la condition humaine émerge sous la pourpre.

Ce double rejet des codes politiques et esthétiques est d'ailleurs relevé par les spectateurs, qui s'en insurgent non seulement lors de la création des pièces, mais aussi lors des reprises. On peut ainsi lire en 1885, sous la plume de Blaze de Bury à propos de François I<sup>er</sup>, qu'« il

---

56. Id., *Amy Robsart*, II, 8, p. 443.

57. Id., *Marie Tudor*, « Deuxième journée », sc. 1, p. 1116.

58. *Marie Crie-fort*, parodie en 4 endroits et 5 quarts d'heure, Paris, Gallet, 1833.

59. On peut lire ce jugement outré dans le *Journal des débats* au lendemain de l'unique représentation du *Roi s'amuse* : « Dans notre Théâtre, maintenant, la royauté ivre vient dormir dans un mauvais lieu, entre les bras d'une fille publique. Voilà ce qu'on nomme progrès ! » Cité par Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, op. cit., p. 154.

60. Victor Hugo, *Cromwell*, éd. Anne Ubersfeld, Préface, p. 99.

arrive souvent [aux personnages de Hugo] d'être en contradiction avec leur propre caractère. Ils ne chantent pas dans le ton<sup>61</sup> ». Jugement clairvoyant si l'on renverse la perspective critique pour envisager cet écart non comme un défaut de fabrication mais comme une volonté esthétique féconde. En effet, le corps, la voix, l'intonation des personnages autant que leurs actions dynamitent l'ancien régime de représentation fondé sur l'idée, défendue par l'abbé Batteux, que « l'état de celui qui parle doit être la règle du style. Un roi, un simple particulier, une femme, un commerçant, un laboureur paisible, ne doivent point parler du même ton<sup>62</sup> ». Entre l'ancien modèle et le nouveau, qui émerge des décombres du monde passé, s'ouvre l'espace des possibles théâtraux qui vient reconfigurer et problématiser un emploi autrefois univoque. Chaque croyance en la grandeur royale est de la sorte inversée, ce qui fait du personnage un ferment dramaturgique essentiel. Ainsi, « le roi ne meurt jamais », certes, mais il ne cesse de tuer. L'ancien thaumaturge auquel on concède encore, comme un jouet à un enfant, « le toucher des écrouelles<sup>63</sup> », devient une force mortifère dont échoue toute tentative de grâce : celle accordée par Louis XIII à Didier, à son corps défendant, est révoquée par l'ordre du cardinal ; celle de Marie Tudor à Fabiani est également inefficace. La magie a disparu même si le monarque continue de croire en son pouvoir.

Le personnage est ainsi le lieu d'un antagonisme que souligne notamment l'usage du déguisement : dans *Le roi s'amuse*, le roi est tour à tour un monarque dans sa cour aux actes I et III, un étudiant à l'acte II, un simple spadassin à l'acte IV. Chacun de ses changements d'identité souligne la difficulté à saisir son essence équivoque, qui oscille ainsi entre l'*ethos* de l'homme ordinaire et celui du détenteur inquiétant d'un pouvoir extraordinaire. En effet, contrairement à ce qui se produisait dans les comédies de circonstance comme par exemple *La Partie de chasse de Henri IV* de Collé<sup>64</sup>, le costume d'homme porté par un roi ne permet pas au monarque de se faire reconnaître dans une épiphanie qui constitue le clou du spectacle en l'offrant, dans une scène de fusion finale, à l'amour de ses sujets. Cet amour n'est justement possible que lorsqu'il n'est pas perçu comme roi, et c'est sous les traits de l'homme

---

61. *Revue des deux mondes*, 1<sup>er</sup> févr. 1885.

62. Abbé Batteux, *Principes de la littérature* [1764], Lyon, Amable Leroy, 1800, p. 32.

63. Victor Hugo, *Marion de Lorme*, IV, 6, p. 774.

64. La pièce, créée en 1764 et interdite sous Louis XV, est représentée très souvent sous Louis XVI. Reprise à la Restauration, elle devient, sous Louis XVIII et Charles X, un incontournable de la représentation monarchique et son air « Vive Henri IV » est l'hymne quasi officiel du régime. L'intrigue introduit Henri IV déguisé en simple chasseur chez un meunier dont il se fait reconnaître au dénouement.

ordinaire qu'il peut séduire Blanche ou Maguelonne. En revanche, il devient un être repoussoir lorsqu'il se fait reconnaître comme monarque et engendre dès lors l'angoisse et la peur. Telle est la réaction de Blanche devant la toute-puissance négative de François lorsqu'elle apprend qu'il n'est pas Gaucher Mahiet. Alors qu'il lui enjoint de « v[enir] dans ses bras », elle manifeste auprès du monarque et du public une désillusion amère :

BLANCHE, *atterrée et reculant.*

Ô mes illusions ! Qu'il est peu ressemblant !  
[...]

BLANCHE, *le repoussant.*

Laissez-moi ! – Malheureuse !

LE ROI

Oh ! sais-tu qui nous sommes ?  
La France, un peuple entier, quinze millions d'hommes,  
Richesse, honneurs, plaisirs, pouvoir sans frein ni loi,  
Tout est pour moi, tout est à moi, je suis le roi ! [...]

BLANCHE, *égarée et sanglotant. [...] Pleurant.*

Je ne sais même plus, vous que j'ai cru si doux,  
Si je vous aime encor !

*Reculant avec un mouvement de terreur.*

Vous roi ! – J'ai peur de vous<sup>65</sup> !

Le roi ici, qui emploie le « nous » de majesté et s'identifie à la France, n'est qu'un violeur impénitent et un homme sans « frein ni loi ». En cela, il usurpe un titre et une fonction pour ses « plaisirs » et se dissimule derrière le masque de l'État. Vidé de sa grandeur mais se représentant encore comme divin, il n'est ainsi qu'une présence négative, et c'est pourquoi, comme l'indique également le long monologue du roi dans *Être aimé* du *Théâtre en liberté*, il ne saurait susciter l'amour.

De ce point de vue, on peut postuler que dans le système de représentation du roi chez Hugo, l'humanisation prend un sens exactement inverse à celui dont la dotent la plupart des autres dramaturges de

---

65. Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, III, 2, p. 903-905.

l'époque romantique. Plus que son immanence nouvelle, c'est en effet la grandeur d'antan du monarque, commuée en inhumanité, qui rend sa présence dérangement et provoque le rejet.

C'est d'ailleurs pourquoi la reine hugolienne se distingue des autres souveraines présentes sur la scène romantique. Dans un pays soumis à la loi salique, la femme représente une version humanisée et désacralisée du pouvoir et, de ce fait, incarne souvent au théâtre la part d'ombre de la royauté. On pense par exemple à l'abominable Marguerite de Bourgogne de *La Tour de Nesle* de Dumas, criminelle et incestueuse monarque jouée par M<sup>lle</sup> George, qui incarne également le rôle-titre de *Marie Tudor*. Or on assiste chez Hugo à un renversement de cette perspective : la reine est un personnage davantage préservé que le roi. « Grande comme une reine, vraie comme une femme<sup>66</sup> », elle peut faire preuve de cruauté ou de jalousie, comme Marie Tudor ou Élisabeth. Mais, qu'il s'agisse de ces deux souveraines en titre ou de la femme du roi Ana Maria de Neubourg, les reines sont mues par l'amour qui rachète les êtres et font ainsi preuve d'une grandeur scénique bien supérieure à celle de François I<sup>er</sup> ou de Louis XIII. La force de leur passion – amoureuse ou maternelle –, que l'on retrouve également chez la duchesse Lucrece Borgia ou chez la Margrave de *La Grand'Mère*, est en revanche systématiquement déniée à la représentation masculine de la royauté : Carlos et François I<sup>er</sup> sont en effet des séducteurs amoureux de leurs plaisirs, chez lesquels la *libido dominandi* du roi de guerre s'est commuée en un avatar grotesque qui est désir de domination de l'homme sur la femme. En tentant de profiter de l'aura du monarque pour attirer doña Sol ou Blanche à eux, ils exposent au public non leur amour, mais leur amour-propre, qui transforme la royauté en tyrannie : « Vous viendrez ! Je vous veux ! Pardieu nous verrons bien / Si je suis roi d'Espagne et des Indes pour rien<sup>67</sup> ! » s'écrie ainsi don Carlos face aux rebuffades de doña Sol. Nul sentiment d'autrui chez ces rois masculins auxquels la fonction grandiose qui leur échoit permet d'exprimer leur autolâtrie. Tel est également le cas du grotesque roi de Man qui dans *Mangeront-ils ?* souhaite la mort de Lord Slada et Lady Janet sur laquelle il avait jeté son dévolu avant de se concentrer exclusivement sur sa propre survie lorsqu'il se pense menacé à travers Aïrolo. À l'inverse, l'humanité reconnue et assumée des reines leur permet d'exprimer des sentiments hétérocentriques : Marie Tudor, par exemple, envisage de risquer sa couronne face aux menaces qui pèsent sur Fabiani, et Ana Maria de Neubourg projette de quitter la cour avec son amant.

---

66. Id., *Marie Tudor*, Préface, p. 1080.

67. Id., *Hernani*, II, 2, p. 575.

Ainsi, la monarchie apparaît comme un pouvoir de nuisance sur-humain confié à un humain. Cette puissance s'avère encore plus dangereuse quand elle est détenue par un roi masculin, c'est-à-dire par un être qui joue encore à être un dieu et n'a pas pris conscience de son humanité. Ce décalage entre le mensonge de la sacralité et la réalité de l'incarnation se doit d'être exposé au théâtre pour enfin donner à voir la vérité de l'Histoire. C'est ce que souligne Hugo lorsqu'il écrit dans *William Shakespeare* que

jusqu'à l'époque où nous sommes, l'histoire a fait sa cour. La double identification du roi avec la nation et du roi avec Dieu, c'est là le travail de l'histoire courtesane. La grâce de Dieu procrée le droit divin. Louis XIV dit : *l'État, c'est moi*. [...] Bossuet écrit sans sourciller, tout en palliant les faits çà et là, la légende effroyable de ces vieux trônes antiques couverts de crimes, et, appliquant à la surface des choses sa vague déclamation théocratique, il se satisfait par cette formule : *Dieu tient dans sa main le cœur des rois*. Cela n'est pas, pour deux raisons : Dieu n'a pas de main, et les rois n'ont pas de cœur<sup>68</sup>.

C'est pourquoi dans la scénographie hugolienne le roi « sans cœur » et humain malgré lui est guetté par une déshumanisation qui retourne la grandeur passée en force d'autodestruction. Deux procédés en particulier s'attaquent à son corps et transforment l'ancien surhomme en monstre infrahumain : l'hypertrophie et l'effacement.

### **Les deux portraits du roi hugolien : corps hypertrophié, corps effacé**

Ancien lieu du sublime, le corps du roi revêt sur la scène hugolienne des caractéristiques grotesques qui se manifestent selon deux stratégies visuelles antagonistes, mais qui toutes deux soulignent l'échec de la royauté. Soit le corps physiologique du roi envahit l'espace, soit il disparaît.

Dans le premier cas, le théâtre exhibe la sexualité royale. Ce procédé, déjà à l'œuvre dans *Hernani*, est encore plus manifeste dans *Le roi s'amuse*, où il se cristallise dans la représentation de l'acte central intitulé « Le Roi » qui est celui du viol. Tout l'acte se déroule ainsi dans l'antichambre de François I<sup>er</sup>. Certes, la chambre elle-même ne figure pas dans l'espace scénique, mais elle appartient très clairement à

---

68. *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven, 1864, p. 542-543.



l'espace dramatique – sa porte fait partie du décor – et elle constitue l'essentiel de l'enjeu de l'acte : en effet, il s'agit du lieu de perdition de Blanche, dont le prénom à l'onomastique transparente dit bien l'innocence qui se verra trahie. Le prélude didascalique de l'acte est le suivant :

*L'antichambre du roi au Louvre. – dorures, ciselures, meubles, tapisseries dans le goût de la Renaissance. – Sur le devant de la scène, une table, un fauteuil, un pliant. – Au fond, une grande porte dorée. – À gauche, la porte de la chambre à coucher du roi, revêtue d'une portière en tapisserie. – À droite un dressoir chargé de vaisselle d'or et d'émaux. La porte du fond s'ouvre sur un mail<sup>69</sup>.*

La symétrie du décor impose d'emblée une symbolique : la chambre, en regard du dressoir, est un lieu de consommation. La correspondance des matières ne fait que confirmer cela au fil de l'acte : à la vaisselle d'or répond la « *petite clé d'or* » que le roi prend « *à sa ceinture*<sup>70</sup> » pour ouvrir la porte. L'enjeu de l'acte est défini par cette chambre à coucher que matérialise sa porte : Blanche s'y réfugie éperdue, le roi l'y rejoint, Triboulet cherche à l'en arracher, mais trop tard. La mention de cette chambre et de la porte est récurrente au fil de l'acte dans le discours des personnages et les didascalies : la « porte » est évoquée onze fois, la « chambre » huit. C'est à elles que Triboulet s'adresse pour insulter le souverain lorsque « *se tournant avec un tremblement de rage vers la porte du roi* », il s'écrie « Oh ! l'infâme ! – elle aussi ! » Ces deux éléments fonctionnent donc comme une métonymie du corps du monarque dont l'intimité dévoilée – le roi porte d'ailleurs un déshabillé qui choque – envahit l'espace.

La violence de la mise en scène qui s'organise autour de la porte – Triboulet se jette contre elle à plusieurs reprises et ses mouvements sont entravés par les seigneurs<sup>71</sup> – dit bien dès lors la brutalité du roi, profiteur de l'innocence sous les yeux complaisants d'une cour frivole et complice. La chambre est porteuse d'une ironie tragique puisqu'elle est perçue comme un refuge par la pauvre héroïne qui vient se jeter dans la gueule du loup. À travers cette dégradation de l'espace intime, c'est l'image du roi qui est affectée. La phrase de Marot est à ce titre révélatrice, lorsqu'il déclare en s'esclaffant que « le lion a traîné la brebis dans

---

69. Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, III, « Le Roi », p. 900.

70. *Ibid.*, III, 2, p. 906.

71. *Ibid.*, III, 3, p. 913 : « Il se jette sur la porte du roi » ; p. 915 : « Il se jette de nouveau en furieux sur la porte que défendent tous les gentilshommes. »

son antre<sup>72</sup> ». En effet, au fil du vers, le symbole du lion – porteur d’une diérèse qui marque son importance – révèle sa réversibilité : il se dégrade par la référence au lieu de l’antre. L’animal royal est devenu bête sauvage, ce dont témoigne la récurrence de la métaphore cynégétique. De la sorte, l’acte central de la pièce fait se superposer l’espace social de la royauté, désigné par le Louvre, auquel correspondent les ors du décor et l’espace curial, avec l’espace physiologique du monarque dont l’extension démesurée prend un caractère monstrueux. Difformité relevée d’ailleurs par le roi lui-même qui, à l’acte suivant, alors qu’il courtise Maguelonne devant Blanche cachée, rétorque en riant à Maguelonne qui l’accuse d’être libertin : « C’est vrai, je suis un monstre<sup>73</sup> ! »

Ce rire, qui court tout au long de la pièce, est encore une manifestation du corps du roi et une transgression majeure, car il s’oppose à la sacralité royale. En effet, Jésus n’a jamais ri, selon les théologiens médiévaux, ce qui place le rire dans le camp du démon, d’autant que, comme le rappelle Jacques Le Goff, le rire est une manifestation corporelle qui, dans le dualisme chrétien, s’oppose au spirituel<sup>74</sup>. C’est pourquoi Bossuet, qui blâme « les éclats de rire qui font oublier et la présence de Dieu et le compte qu’il lui faut rendre de ses moindres actions et de ses moindres paroles<sup>75</sup> », considère *a fortiori* le rire du roi, envoyé de Dieu sur terre, comme une transgression particulièrement inadmissible : « [Un] discours moqueur est insupportable en sa bouche », écrit-il. Dès lors, comme le souligne Anne Ubersfeld, la modification du titre de la pièce du « roi s’ennuie » en « roi s’amuse » prend tout son sens<sup>76</sup>. Le rire du roi est inextinguible, et s’immisce dans tous les espaces, glisse sur les tragédies, se joue des viols, des meurtres, en soulignant l’inhumanité royale. François, malgré le caractère sombre et violent de l’intrigue, est le seul personnage à rire tout au long du drame : il « éclat[e] de rire<sup>77</sup> » en découvrant Blanche tremblante et désespérée prisonnière du palais royal, il « ri[t]<sup>78</sup> » encore quand, après avoir violé

---

72. *Ibid.*, III, 3, p. 906.

73. *Ibid.*, IV, 2, p. 926.

74. Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Âge », *Cahiers du Centre de recherches historiques* [en ligne], n° 3, 1989, <<https://doi.org/10.4000/ccrh.2918>>. Voir également Baudelaire, *De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes*, éd. de Claude Pichois, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1975, t. II, p. 525-543.

75. Bossuet, *Maximes et Réflexions sur la comédie* [1694], Paris, Delusseux, 1728, p. 49.

76. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, *op. cit.*, p. 133.

77. Victor Hugo, *Le roi s’amuse*, III, 2, p. 903.

78. *Ibid.*, IV, 2, p. 926.

la jeune fille et lui avoir promis l'amour éternel, il s'empresse d'aller courtiser Maguelonne, enfin, il chantonne au loin son *leitmotiv* enjoué – « Souvent femme varie / Bien fol est qui s'y fie<sup>79</sup> » – tandis que Blanche agonise et meurt à sa place aux pieds de Triboulet éperdu. Que révèle, dès lors, le rire royal ? Les avertissements au spectateur se succèdent pour souligner sa portée subversive : Cossé déclare ainsi successivement qu'« un roi qui s'amuse est un roi dangereux<sup>80</sup> », puis qu'« un puissant en gaîté ne peut songer qu'à nuire / Il est bien des sujets de craindre là-dedans. / D'une bouche qui rit on voit toutes les dents<sup>81</sup> ». Le rire est donc ici une marque de violence, de prédation, d'animalité, et l'indice du caractère nuisible du monarque dont le corps s'est départi de l'âme. On retrouve la même image du rire vorace et carnassier chez Baudelaire lorsqu'il écrit que « l'Être qui voulut multiplier son image n'a point mis dans la bouche de l'homme les dents du lion, mais l'homme mord avec le rire<sup>82</sup> ». Par le rire, tout comme par l'hypersexualisation, le roi rejoint Satan et oublie Dieu, et l'idée est celle d'une disconvenance qui manque aux codes du savoir vivre et du savoir être en laissant son corps, ses désirs, ses plaisirs, envahir l'espace<sup>83</sup>.

La colonisation de la scène par la présence physiologique du roi détruit son corps en gloire, et révèle la faiblesse de la royauté : préoccupé uniquement de son propre désir, coupé du lien avec la Nation, le monarque est amené à disparaître de la scène en tant qu'actant de l'Histoire, pour n'être plus doté que d'une présence en creux. Celle d'un personnage vidé de sens mais qui s'obstine à vivre. C'est ainsi que le corps défaillant de Louis XIII s'exhibe dans l'acte IV de *Marion de Lorme* au cours d'une scène où le roi n'est plus celui qui rit, mais celui qui fait rire : il recule, effrayé devant la poitrine offerte de Marion, car « il n'oserait rien prendre au corset de la reine<sup>84</sup> ». La transgression ultime est ainsi atteinte : le corps autrefois paré, auréolé de gloire, révéral du

---

79. *Ibid.*, V, 3, p. 950.

80. *Ibid.*, I, 3, p. 855.

81. *Ibid.*, p. 859.

82. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, *op. cit.*, t. II, p. 527.

83. Notons en effet également que le rire bruyant et systématique est une marque de mauvaise éducation décriée par exemple par Castiglione dans son *Livre du courtisan*. Comme le souligne Véronique Sternberg-Greiner, « les auteurs des manuels de civilité, puis tous ceux qui participent à l'émergence de la culture mondaine, s'interrogent [...] à la Renaissance et à l'âge classique, sur la recevabilité éthique du rire. [...] On se gardera bien de tomber dans les excès de la bouffonnerie, qui enlaidissent les rieurs et les rabaisent au rang de l'animalité » (*Le Comique*, textes choisis et présentés par Véronique Sternberg-Greiner, Flammarion, (« G-F »), 2003, Introduction, p. 40).

84. Victor Hugo, *Marion de Lorme*, IV, 8, p. 793.

public, est devenu un objet ridicule qui suscite non plus l'adhésion mais la distance. Il correspond en cela à la définition du personnage comique qui exprime selon Bergson une inadaptation, un « *raidissement contre la vie sociale* » expliquant que « la personne d'autrui cesse de nous émouvoir » :

Est comique un personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour le corriger de sa distraction et pour le tirer de son rêve <sup>85</sup>.

Tel est le roi qui croit encore à sa sacralité sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle « sans se soucier » du réel. Force de destruction de la grandeur royale, le rire du spectateur sanctionne dès lors l'écart entre le rêve du monarque et sa réalité. Il le fait disparaître en tant que pôle autour duquel s'aimante la scène, ce que souligne d'un point de vue métathéâtral la constante référence au *Cid* dans *Marion de Lorme* : la présence en creux de don Fernand métamorphose le personnage falot de Louis XIII en repoussoir burlesque, tandis que c'est Richelieu qui occupe l'espace du pouvoir. On ne le voit jamais, certes, mais sa litière rouge envahit la scène durant le *finale*.

C'est dans *Ruy Blas* que cette atteinte au corps du roi est la plus nette : il n'existe plus en tant que personnage, tout en continuant de faire partie du décor. Si *Cromwell* donnait à voir au spectateur-lecteur les lettres à demi effacées du nom de Charles I<sup>er</sup> le roi décapité, *Ruy Blas* transforme le spectre tragique en fantôme risible. Le livret de mise en scène édité lors de la création de la pièce témoigne d'ailleurs d'une présence-absence envahissante puisque le tableau du monarque, situé au jardin, est décrit en ces termes : « Contre le mur, dans un riche cadre doré de dix pieds de haut, sur cinq de large, le portrait en pied de Charles II<sup>86</sup>. » Le roi représenté en deux dimensions mesure ainsi plus de trois mètres sur un mètre cinquante. Si l'on pense à la laideur du souverain peint par exemple par Juan Carreño de Miranda<sup>87</sup>, on comprend la portée comique d'une telle scénographie. La reconnaissance amoureuse de la reine et de Ruy Blas se déroule devant ce portrait qui, littéralement, fait tapisserie. Ce drame sans roi inverse de la sorte l'idée ren-

---

85. Henri Bergson, *Le Rire* [1900], éd. de Daniel Grojnowski, Henri Scepi et Paul-Antoine Miquel, Flammarion, coll. « G-F », 2013, p. 142.

86. *Mise en scène de Ruy Blas de M. Victor Hugo*, p. 21, consultable sous la cote 4-YTH-3800 ainsi que sur Gallica <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9693477m.texte Image>>.

87. *Carlos II con armadura*, 1681.

contrée dans certaines pièces de circonstance selon laquelle la non-représentation royale est garante de la grandeur du Dieu caché. Au contraire, elle constitue ici l'aboutissement du processus de profanation de l'ancienne idole. Les accessoires remplacent le roi – fauteuil vacant, tableau en pied – tandis que le décor met l'absence en perspective : salle du conseil désertée livrée aux grands d'Espagne, chambre de la reine où la lettre à la vacuité affective et stylistique vient redoubler la présence du tableau pour rappeler au spectateur que Charles II est un être vide. Vide de pouvoir, vide de présence, de sentiments, de vie. Incarnant le vide de la royauté, corps sans âme désormais sur la scène de l'histoire.

\*

Ainsi, par ce double dévoiement du corps royal pris entre démesure et disparition, le théâtre de Hugo métaphorise l'histoire présente, ses tropismes, ses fatalités, ses espoirs aussi. Certes, Ruy Blas est évacué de la scène et les drames ne proposent aucune alternative objectivement viable aux turpitudes de la royauté. Mais en faisant du valet un substitut crédible au roi tandis que le monarque est une ombre guettée par le grotesque, en faisant croire à Triboulet que le roi de France est à sa merci, coincé dans un sac comme le Géronte des *Fourberies de Scapin*, le théâtre de Hugo ouvre la scène au possible démocratique. Nul emploi n'est intrinsèquement grand. Pas plus celui de roi que celui de valet. Ceux qui doivent désormais remplir le théâtre et l'Histoire, ce sont précisément ces humains dont le roi refuse de faire partie. Tel est le sens de la prescription d'Aïrolo à Lady Janet et Lord Slada sur la scène imaginaire du *Théâtre en liberté* dans *Mangeront-ils ? Aux nouvelles majestés qui viennent remplacer le tyrannique et grotesque roi de Man persuadé qu'« un roi c'est plus qu'un Dieu<sup>88</sup> », le bandit déclare : « Vous, vous allez régner à votre tour. Enfin, / Soit. Mais souvenez-vous que vous avez eu faim<sup>89</sup>. » Car c'est en effet à travers la conscience de son corps – c'est-à-dire de son humanité acceptée et de ce fait préservée de la tyrannie – que le roi doit désormais exercer son pouvoir. Sous peine d'être à jamais chassé de la scène.*

---

88. Victor Hugo, *Mangeront-ils ?*, in *Œuvres complètes. Théâtre II*, éd. cit., II, 3, p. 527.

89. *Ibid.*, II, 4, p. 537.