

MODERNITÉ DU THÉÂTRE DE HUGO

Arnaud Laster

Dès la préface de *Cromwell*, Hugo s'inscrit résolument parmi les « Modernes ». Le mot, substantif ou adjectif, revient près d'une vingtaine de fois sous sa plume : sont tour à tour évoqués la société, la civilisation, l'ère, les temps (trois fois) modernes, la muse (deux fois), l'art (deux fois), le génie (deux fois), le sublime, l'imagination, la poésie (deux fois) modernes, les Modernes (quatre fois), la pensée des Modernes.

Le changement décisif, selon lui, résulte d'un « coup d'œil plus haut et plus large » de la « muse moderne » sur les choses : le « laid » existant à côté du « beau », « le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière [...], la poésie [...] se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit » (69). L'introduction du « grotesque » dans la poésie est présentée comme « la différence fondamentale qui sépare [...] l'art moderne de l'art antique, [...] la littérature romantique de la littérature classique » (69). « C'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes » (70). « Dans la pensée des Modernes, [...] le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon » (71) ; il « fait gambader Sganarelle autour de Don Juan, Méphistophélès autour de Faust » (71) « comme moyen de contraste », le grotesque lui paraît « la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art » (72). Ridicules, infirmités, laideurs, passions, vices, crimes sont quelques-unes des manifestations de ce grotesque (73). Le drame « fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon,

la tragédie et la comédie » (75) . Hommes et événements y passent, «tour à tour bouffons et terribles, quelquefois terribles et bouffons tout ensemble » (80)

C'est donc au théâtre que l'ambition moderne de Hugo s'affirme tout particulièrement. L'une des originalités majeures de ce théâtre est la place qu'y tient le grotesque sous toutes ses formes. Il est omniprésent dans *Cromwell* où pas un personnage n'y échappe, sauf peut-être la fille du Protecteur, lady Francis Cromwell ; encore n'en est-elle pas tout à fait indemne, ayant horreur des régicides mais ignorant que son père l'a été. La démultiplication du grotesque se manifeste notamment par l'inflation du nombre des bouffons, qui ne sont pas moins de quatre, et par la dérision qui s'attache au camp royaliste comme au camp républicain, et qui n'épargne pas même le grand poète Milton, aveugle et quelque peu vaniteux. Les plus lucides, voire les plus sages sont encore les fous, paradoxe que renouvellera le bouffon de Louis XIII, dans *Marion de Lorme*, qui ajoute à cette sagacité un discours sombre et désespéré, pour le plus grand plaisir de son maître. Le grotesque règne à nouveau sur ce drame où un puritain est épris, sans le savoir, d'une femme jusqu'alors courtisane qui, pour le sauver de l'échafaud, se donne vainement au lieutenant du cardinal de Richelieu. Mais ce sacrifice inutile n'en est pas moins sublime et Hugo en rend *in extremis* conscient celui pour qui il a été accompli. C'est la première manifestation dramatique d'un renversement de perspective dont Hugo écrira la formule dans un poème des *Contemplations* : « Le sublime est en bas ».¹ Marion aura bien des sœurs dans le théâtre et l'opéra de la seconde moitié du siècle, de Marguerite Gautier dans *la Dame aux camélias* (Violetta dans *La Traviata* de Verdi) à la Tosca de Sardou (puis de Puccini). Elle en aura dans le théâtre même de Hugo avec la Tisbe d'*Angelo, tyran de Padoue*, dont Boito fera pour Ponchielli la Gioconda.

Quelques mois avant Marion, Quasimodo avait déjà donné le spectacle de la sublimation du grotesque. L'ambiguïté finale du roman, « Mariage de Quasimodo » qui consiste en son union

¹ « Les Malheureux », Livre 5^e, XXVI, v. 210.

avec Esmeralda morte et qui se défait en quelque sorte lorsqu'on veut détacher le squelette du bossu de celui de la jeune femme et qu'il tombe en poussière, Hugo la porte à la scène avec *Le roi s'amuse*, où le bouffon Triboulet, devenu féroce à force d'humiliations, mais sublimé par sa paternité, n'en tue pas moins, involontairement, sa propre fille, qui se sacrifie pour sauver la vie de son royal séducteur. Büchner a sans doute trouvé dans ces hommes d'en bas des modèles de son Woyzeck, ainsi que dans l'ouvrier Gilbert, protagoniste du second des deux drames de Hugo qu'il traduit. Le tambour-major qui séduit Marie pourrait même passer pour un avatar du capitaine Phoebus de Châteaupers dans *Notre-Dame de Paris* et, sinon de François Ier, du moins du favori de Marie Tudor, Fabiano Fabiani, séducteur de la fiancée de Gilbert, Jane.

Michel Leiris a bien perçu la richesse de la conception hugolienne du grotesque : « Amère constatation de l'existence telle que la société nous l'a faite, mise en question du réel tout entier, le romantisme oscille entre lyrisme et ironie : quand le poète renonce à transfigurer, c'est pour démystifier en procédant à une critique acerbe. Celui qui use de l'ironie comme d'un masque et comme d'une arme est bien placé pour savoir que sous le rire il y a souvent des larmes et que, si la vérité n'est que théâtre, sous le théâtre il y a une vérité : fils ou neveux des polichinelles inquiétants qu'on trouve déjà chez Tiepolo le fils, *l'Homme qui rit* et le bouffon tragique (Triboulet, que Shakespeare préfigure avec le crâne d'Yorick et dont Verdi fera *Rigoletto*) s'unissent à la fille de joie malheureuse (Fantine, *la Dame aux camélias* qui, en Italie sera la « dévoyée » ou *Traviata*) pour illustrer l'impossibilité où nous sommes de faire fond sur les apparences ».²

Le roi s'amuse a été interdit, en 1832, après une seule représentation ; la deuxième n'aura lieu que cinquante ans plus tard. En 1835, les représentations d'*Angelo, tyran de Padoue*, créé à la Comédie-Française, ne sont pas interrompues mais Hugo a renoncé à tout un acte (la Première

² « Picasso et la comédie humaine », in *Verve*, 1954, repris dans *Brisées*, 1966.

Partie de la 3^e Journée) qui atteignait à une espèce de paroxysme dans le grotesque et qui n'aurait sans doute pas été supporté. Il faudra, là encore, près de cinquante ans pour que le texte de l'acte soit publié (en 1882) et soixante-dix pour qu'il soit joué (en 1905). Je vous propose d'en voir, grâce à une captation télévisée de Jean-Paul Carrère, la dernière scène, la plus caractéristique, interprétée en 1984 sous la direction de Jean-Louis Barrault qui joue lui-même l'un des deux truands, nommé Orfeo, aux côtés de Dominique Virton (Gaboardo) et de Pierre Tabard (Homodei). Notez au passage à quel point les noms des personnages sont trompeurs, Orfeo, qui ne sait lire ni écrire, n'ayant rien d'un poète ni d'un musicien, et Homodei, n'étant homme de Dieu qu'autant que peut l'être un espion au service de l'Inquisition. Pour comprendre la situation, il suffit de savoir qu'Homodei, cherchant à se venger de la femme du podesta de Padoue, qui a repoussé ses avances, a introduit auprès d'elle pour la compromettre un homme qu'elle aime et que cet homme le provoque en duel au moment où Homodei allait envoyer au podesta une lettre de dénonciation.

La fragmentation de la parole d'Homodei, due à l'étouffement et à la volonté d'économiser les mots pour ne dire que ceux qui sont indispensables à l'exécution de la vengeance, l'indifférence à la mort et la cupidité des truands, leur imbécillité enfin, composent un ensemble d'une originalité et d'une force dramatique vraiment exceptionnelle. Ionesco cherchera un peu dans ce sens en tentant des farces tragiques qui font rire dans les moments qui pourraient être les plus pathétiques.

Le drame de Ruy Blas, domestique amoureux d'une reine, « ver de terre amoureux d'une étoile », fait souvent figure d'œuvre caractéristique entre toutes du romantisme. Elle accomplit admirablement le mélange de grotesque et de sublime que préconisait Hugo. On limite souvent, bien à tort, la présence du grotesque dans la pièce aux personnages de Don César et de ses

interlocuteurs du quatrième acte, le laquais qu'il enivre, la duègne quelque peu entremetteuse à laquelle il « graisse la patte », et Don Guritan qu'il tue en duel (et qui s'est montré si ridicule que sa mort n'émeut presque jamais). Mais en fait le grotesque touche tous les personnages sans exception, même la reine, soumise à l'étiquette de la cour et surtout amoureuse d'un valet qu'elle prend pour un grand seigneur. Salluste perd pour ce qu'il prétend une amourette un crédit qu'il lui a mis vingt années à acquérir. Ruy Blas -est-il besoin de le préciser ?- est grotesque de par son état initial de laquais et l'oubli, ensuite, des conditions de son ascension. Salluste, lors de son retour, le lui fait cruellement sentir. Et pourtant qui pourrait nier le sublime de son sacrifice final, du pardon de la reine, de la reconnaissance de son identité ? Eh bien ce chef-d'œuvre du romantisme a essaimé jusque dans le théâtre des lendemains de la seconde guerre mondiale. On a déjà établi des connexions entre Jean Genet et Hugo, mais jamais, à ma connaissance, à propos de sa pièce la plus célèbre, *Les Bonnes*. Or, ces deux domestiques qui rêvent de tuer leur maîtresse et dont l'une va se suicider, faute de mieux, ne sont pas sans rapport avec cet autre domestique qu'est Ruy Blas, qui se révolte contre son maître, le tue et se suicide. Ce rapprochement serait superficiel, si les signes de réminiscences ou de réécritures n'étaient aussi abondants. Surtout dans le simulacre initial : « Tu cherches l'instant de me cracher à la face », dit Claire, jouant le rôle de Madame, à Solange. Ruy Blas, appelant Salluste « Monseigneur », lui déclare, peu avant de le tuer, que lorsqu'un individu commet des faits monstrueux, tout homme a droit « de venir lui cracher sa sentence au visage ». A Solange qui l'aide à mettre la robe de la maîtresse, Claire-Madame ordonne : « Agrafez. Tirez moins fort. N'essayez pas de me ligoter ». Salluste disait à Gudiel, dans la première scène du drame : « Tu m'agrafes toujours comme on agrafe un prêtre, / Tu serres mon pourpoint, et j'étouffe, mon cher ! ». Claire toujours, à Solange : « Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne. Tu vas te venger. » Ruy Blas, à la reine : « Madame, ici, chacun se venge ». Solange à Claire : « priez vite, très vite ! Vous êtes au bout du

rouleau [...] Bas les pattes [...] Oui, je vais retourner à ma cuisine, mais avant je termine ma besogne ». Ruy Blas : « Je me blâme d'accomplir ma fonction [...]. C'est dit, monsieur ! allez là-dedans prier Dieu ! [...] je suis un de tes gens à toi, [...] je vais te tuer, monseigneur, [...] comme un chien ! ». Dernier indice, peu avant la fin, lorsque Claire reprend la « voix de Madame » : « Fermez la fenêtre et tirez les rideaux. Bien ». Peut-être est-ce même la citation la plus évidente, rappelant à la fois les premiers mots du drame de Hugo, adressés par Salluste à son domestique : « Ruy Blas, fermez la porte, -ouvrez cette fenêtre » et l'ordre inverse, au troisième acte, lorsque Salluste reprend possession de son laquais et veut manifester sa maîtrise sur lui : « L'air me semble un peu froid. / Faites-moi le plaisir de fermer cette croisée » ; et, au dernier acte, la confidence de Ruy Blas à la reine, témoignant de l'humiliation éprouvée : « Il m'a fait / Fermer une fenêtre et j'étais au martyre ». Genet aurait d'ailleurs pu contresigner en partie ce qui suit la maxime que nous avons citée tout à l'heure :

« [...]Le sublime est en bas. Le grand choix,
C'est de choisir l'affront. De même que parfois
La pourpre est déshonneur, souvent la fange est lustre.
La boue imméritée atteignant l'âme illustre,
L'opprobre, ce cachot d'où l'auréole sort,
Le cul de basse-fosse où nous jette le sort,
Le fond noir de l'épreuve où le malheur nous traîne,
Sont le comble éclatant de la gloire sereine.
Et, quand, dans le supplice où nous devons lutter,
Le lâche destin va jusqu'à nous insulter,
Quand sur nous il entasse outrage, rire, blâme,
Et tant de contre-sens entre le sort et l'âme
Que notre vie arrive à la difformité,
La laideur de l'épreuve en devient la beauté.
[...]
L'abjection du sort fait la gloire de l'homme.
[...]

Ce que l'homme ici-bas peut avoir de plus pur,
De plus beau, de plus noble en ce monde où l'on pleure,
C'est chute, abaissement, misère extérieure,
[...] et qu'on raille en vous voyant saigner,
Et qu'on marche sur vous, qu'on vous crache au visage ».

Le dernier drame d'avant l'exil, *les Burgraves*, sous-titré « trilogie », se place sous le signe d'Eschyle. Renouant avec la tragédie grecque, sous sa forme la plus archaïque, il pourrait passer pour la moins moderne des pièces de Hugo. Le mauvais accueil qui lui a été fait pourrait aussi paraître une confirmation de son décalage avec l'époque. Et si c'était le contraire ? Ne pourrait-on voir dans cette « trilogie » un des modèles de la « tétralogie » de Wagner ? Le prophète de « l'œuvre d'art de l'avenir » et du « spectacle total » n'est pas considéré, lui, comme rétrograde. Dans cette perspective, Hugo pourrait faire figure de précurseur. Le théâtre de Maeterlinck héritera aussi de cette dimension symboliste.

Exilé politique, après le coup d'Etat du 2 décembre 1851, Hugo ne peut espérer être représenté sur les scènes françaises. L'intense quête métaphysique qu'il entreprend à Jersey a pour traduction dramatique un « théâtre fantastique », dont il avait déjà le projet en 1838, d'après une confidence recueillie par sa fille Adèle, et qui, dit-il, « a échoué par la bêtise des directeurs. Mais rien n'est plus beau que le fantastique mêlé au drame humain. Par exemple : Qu'y a-t-il de plus étonnant que l'apparition du commandeur dans le *Don Juan* de Molière ? ». Hugo a composé un certain nombre de scènes dans cette inspiration, notamment *Le Spleen*, que rappellent certaines pièces surréalistes ou post-surréalistes (de Ionesco, entre autres). La plus importante production de cette époque est *La Forêt mouillée*, qui tient de la féerie et donne la parole aux animaux et aux plantes. Edmond Rostand s'en souviendra dans *Chantecler*. Seul peut-être le

cinéma d'animation pourrait relever les défis que Hugo lance là à la représentation scénique. Qu'on en juge par l'indication scénique suivante (p.555-556) :

« Au signal donné par le moineau, un mouvement extraordinaire agite la forêt. Il semble que tout s'éveille et se mette à vivre. Les choses deviennent des êtres. Les fleurs prennent des airs de femmes. On dirait que les esprits des plantes sortent la tête de dessous les feuilles et se mettent à jaser. Tout parle, tout murmure, tout chuchote. Des querelles çà et là. Toutes les tiges se penchent pêle-mêle les unes vers les autres. Le vent va et vient. Les oiseaux, les papillons, les mouches vont et viennent. Les vers de terre se dressent hors de leurs trous comme en proie à un rut mystérieux. Les parfums et les rayons se baisent. Le soleil fait dans les massifs d'arbres tous les verts possibles. Pendant toute la scène, les mousses, les plantes, les oiseaux, les mouches se mêlent en groupes qui se décomposent et se recomposent sans cesse. Dans des coins, des fleurs font leur toilette. Les joyeuses s'ajustent des colliers de gouttes de rosée, les mélancoliques faisant briller au soleil leur larme de pluie. L'eau de l'étang imite les frémissements d'une gaze d'argent. Les nids font de petits cris. Pour le vyant, c'est un immense tumulte ; pour l'homme, c'est une paix immense » (556).

En 1859, Hugo refuse l'amnistie mais le décret est un signe de relative libéralisation du régime. En 1862, *Les Misérables* pourront être diffusés en France. Cependant l'adaptation scénique du roman est interdite. Le désir d'écrire de nouveau pour le théâtre s'accroît sans doute chez Hugo parallèlement à la rédaction d'un grand essai critique intitulé *William Shakespeare*, conçu à l'origine pour servir de préface à la traduction des œuvres du dramaturge anglais par son fils François-Victor. Il a trouvé depuis 1856 au moins un titre pour les pièces qu'il est susceptible de composer : *Le Théâtre en liberté*. Après une première comédie, *La Grand'Mère*, émaillée de détails autobiographiques, Hugo entreprend un grand drame « moderne » en prose, *Mille francs de récompense*, dont l'action se situe au XIXe siècle, sous la Restauration. L'argent y joue un

grand rôle : pour ceux qui en manquent et pour ceux qui essaient de s'en procurer, au besoin frauduleusement ; d'autres en jouent, à la bourse ou à la roulette. En marge de l'intrigue et de la société, un personnage à la gouaille populaire, nommé Glapieu, interdit de séjour, assume à l'égard du public une fonction démystificatrice et dénoue l'imbroglio, sans autre profit pour lui-même que la satisfaction d'avoir aidé ceux qui en avaient besoin. Hugo trouve là le moyen de réaliser, avec un bonheur irrésistible, une des ambitions qu'affichaient les préfaces des drames d'avant l'exil.

En préface à *Lucrece Borgia*, il déclarait que « il y a beaucoup de questions sociales dans les questions littéraires » et que « toute œuvre est une action » (972) ; dans celle de *Marie Tudor*, il préconisait un drame « qui serait pour la foule un perpétuel enseignement » (1080) ; dans celle d' *Angelo*, il affirmait que « aujourd'hui plus que jamais le théâtre est un lieu d'enseignement » et que le drame doit avoir « la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire ». (1190) ; dans celle de *Ruy Blas*, parmi les trois espèces de spectateurs qu'il distinguait et auxquels il supposait trois horizons d'attente spécifiques, il estimait que « les penseurs ont raison de vouloir être enseignés » ; et en préface aux *Burgraves*, il avait eu cette formule : « Le théâtre doit faire de la pensée le pain de la foule » (156). On voyait donc poindre là l'idée d'un théâtre didactique que reprendra et systématisera Brecht. Or Hugo ne s'est pas contenté d'ouvrir la voie ; il s'y engage, notamment dans *Mille francs de récompense*, par des procédés de distanciation et une critique radicale, qui séduiront les metteurs en scène de la seconde moitié du XXe siècle, Hubert Gignoux, René Loyon, Benno Besson. Voici un extrait caractéristique de la pièce, tiré de la scène IV du premier acte, dans la mise en scène d'Arlette Téphany, captée pour la télévision par Pierre Cavassilas, avec Dominique Vilar (Etiennette), Claude Lochy (Rousseline), Pierre Meyrand (Glapieu) et Anne Roussel (Cyprienne). Etiennette demande de l'aide à l'homme

d'affaires même à cause duquel son père risque de voir ses biens saisis. Glapieu, caché, est témoin de la scène.

Les commentaires caustiques de Glapieu non seulement dégonflent la baudruche des discours emphatiques de Rousseline mais sont aussi susceptibles d'éveiller l'esprit critique des spectateurs à l'égard de tout discours analogue. Hugo apprend au peuple à ne plus être dupe de ceux qui le trompent. Démarche qui préfigure donc bien celle de Brecht et que les metteurs en scène brechtiens accompagnent d'une accentuation du grotesque de Rousseline, excessivement grisé ou ridiculement habillé.

Hugo anticipe Brecht d'une autre façon, dans un drame en vers, de trois ans postérieur, *L'Épée*. Danièle Gasiglia-Laster a, cette année même, dans un colloque sur « Hugo et la guerre », montré à quel point *Les Fusils de la mère Carrar* pourraient passer pour une réécriture du drame de Hugo. On qualifie d'ailleurs généralement celui-ci d'épique et l'on sait que Brecht a préconisé un théâtre épique. Il s'agit, dans les deux cas, pour appeler à combattre l'oppression, de démontrer que le refus de prendre les armes contre elle n'évite pas d'en subir les conséquences. Nettement didactiques, les deux pièces s'inscrivent dans des contextes politiques qui en font mieux comprendre l'enjeu. En 1869, dix-huitième année de son exil, Hugo défend sa position intransigeante à l'égard du Second Empire, appuie les mouvements de libération nationale en lutte contre les empires qui nient leur droit à l'indépendance, et milite auprès des Congrès de la Paix pour qu'ils donnent la priorité à la liberté, au besoin par la révolution ou même la guerre. En 1937, Brecht soutient le combat des républicains espagnols contre le coup d'état fasciste et appelle les démocraties à ne pas rester neutres.

« Le caractère du drame, écrivait Hugo dans la préface de *Cromwell*, est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque » (79). Il

convient donc de voir s'il ne jetait pas là les bases d'un théâtre réaliste, s'il n'en a pas donné l'exemple. Or, sans renoncer à la combinaison du sublime et du grotesque, Hugo ne s'est peut-être jamais autant approché du réalisme que dans sa comédie en prose intitulée *L'Intervention*. Il situe l'action au moment même où il rédige la pièce, y sème de multiples détails empruntés à l'actualité immédiate, noms des jockeys vedettes, modes vestimentaires, rumeurs de guerre et de crack financier. Les dialogues sont vifs, rapides, naturels ; chaque personnage s'exprime dans un langage qui le caractérise : anglicismes du baron de Gerpivrac à l'unisson de son anglomanie, spontanéité familière de Marcinelle, adaptabilité de l'actrice, rhétorique de l'ouvrier autodidacte qui s'est forgé une conscience politique. La chanson chantée par Mlle Eurydice est une authentique chanson folklorique, attestée en Picardie, région d'où est originaire la chanteuse ; les termes de métier existent ; Hugo s'est documenté, comme le feront les romanciers, les dramaturges et les metteurs en scène naturalistes. Si Antoine avait pu connaître *L'Intervention*, on jurerait que c'est cette comédie qui lui donna l'envie en 1887 de baptiser du nom de « Théâtre en liberté » la salle où il va inventer la mise en scène moderne et que l'auteur-acteur Arthur Byl le convaincra d'appeler « le Théâtre Libre ». Mais, si Antoine, admirateur de Hugo, entendait bien rendre hommage au *Théâtre en liberté*, paru l'année précédente, ce recueil ne contenait que des pièces en vers et *L'Intervention* ne sera publiée qu'en 1951.

En revanche, lorsque fut représentée pour la première fois à Paris, en 1919, une des pièces du recueil de 1886, *Mangeront-ils ?*, nombre de critiques virent dans le grotesque roi de Man, bouffi d'orgueil, bête et méchant, un prototype possible de l'Ubu d'Alfred Jarry. Ainsi, dans cette comédie en vers, assurément la plus shakespearienne qu'ait produite Hugo, il trouvait cependant moyen d'inventer un personnage original de tyran imbécile, qui va aussi dans le sens qu'empruntera Brecht : la dérision (songeons à Arturo Ui). Mais le *Théâtre en liberté* de 1886 est un *Théâtre en liberté* tronqué : de ses pièces en prose surtout mais aussi, du fait de Hugo, qui en a

détaché successivement l'acte épique *Welf, castellan d'Osbor* pour l'insérer en 1877 dans la « Nouvelle série » de *La Légende des siècles*, *Les Deux Trouvailles de Gallus*, une comédie et un drame, pour constituer le « Livre dramatique » des *Quatre Vents de l'esprit*, parus en 1881, et *Torquemada*, en 1882, pour dénoncer le retour en Russie des persécutions contre les juifs. L'Espagne de ce grand drame, la visite de Torquemada encore moine à François de Paule dans son ermitage de Calabre, la confrontation du Grand Inquisiteur avec les souverains pourraient avoir impressionné le Claudel du *Soulier de Satin*, qui a reconnu qu'*Hernani* avait été une des deux émotions théâtrales les plus fortes de sa vie. Mais il est douteux que Claudel ait pu apprécier une œuvre si critique à l'égard de l'église catholique et du fanatisme religieux. Soulignons au passage la portée prémonitoire du puissant drame de Hugo, encore insuffisamment connu, dont le vrai sujet, estimait Jean-Claude Fizaine en 1985, « est l'holocauste », et que l'on pourrait aussi voir, aujourd'hui, comme le drame de « l'intégrisme ». Car Torquemada envoie au bûcher un couple pour l'arrachement d'une croix, pour ce qui est à ses yeux un sacrilège.

L'histoire littéraire présente surtout Hugo comme le promoteur du drame romantique français mais son influence s'étend au-delà des frontières nationales : en Espagne, par le duc de Rivas (auteur de *Don Alvaro ou la Force du destin*), en Italie par les opéras inspirés de ses drames – *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Ernani* et *Rigoletto* (d'après *Le roi s'amuse*) de Verdi, *La Gioconda* de Ponchielli (livret de Boito d'après *Angelo, tyran de Padoue*)-, en Allemagne, par Georg Büchner, traducteur de *Lucrece Borgia* et de *Marie Tudor*, puis auteur de *Woyzeck*. Les drames des années 1830 et le « Théâtre en liberté » de l'exil ouvrent en fait toutes les voies de l'avenir ; théâtre tour à tour fantastique, critique, réaliste, satirique, symboliste, épique, didactique, contenant en puissance Jarry, Brecht, Audiberti, Sartre, Genet, Ionesco, Beckett. Il serait temps de lui rendre justice.