

Répertoire TNP

# Ruy Blas

de Victor Hugo

Mise en scène Christian Schiaretti

**7-22 décembre 2012**

**Grand théâtre, salle Roger-Planchon**

Dossier pédagogique



# Ruy Blas

de Victor Hugo

Mise en scène Christian Schiaretti

Avec :

**Nicolas Gonzales\*** Ruy Blas

**Robin Renucci** Don Salluste

**Juliette Rizoud\*** La Reine

**Olivier Borle\*** Don César

**Roland Monod** Don Guritan

**Yasmina Remil\*** Casilda

**Clara Simpson\*\*** La Duchesse d'Albuquerque

**Isabelle Sadoyan\*\*** La duègne

**Damien Gouy\*** Le laquais, Un huissier

**Clément Morinière\*** (en alternance) Le Comte de Camporeal, Montazgo, Un alcade

**Clément Carabédian\*** (en alternance) Le Comte de Camporeal, Montazgo, Un alcade, Un serviteur

**Yves Bressiant\*\*** Le Comte d'Albe, Marquis de Priego, Une duègne, Un alguazil

**Philippe Dusigne\*\*** Le Marquis de Santa-Cruz, Don Antonio Ubilla, Un alguazil

**José Lémus\*\*** Don Manuel Arias, Gudiel, Une duègne, Un conseiller

**Claude Kœner\*\*** Covadenga, Le Marquis del Basto, Une duègne

**Vincent Vespérant** Un serviteur

**Antoine Besson\*, Adrien Saouthi** Pages

**Maxime Mansion\*** Un seigneur, Un conseiller

**Luc Vernay** Un seigneur, Un alguazil

**Brahim Achhal** Technicien en jeu

\*la troupe du TNP, \*\*la Maison des comédiens

Scénographie **Rudy Sabounghi**, assistante à la scénographie, accessoires **Fanny Gamet**  
lumières **Julia Grand**, costumes **Thibaut Welchlin**, coiffures, maquillage **Claire Cohen**  
son **Laurent Dureux**, assistante **Laure Charvin**, assistant à la mise en scène **Olivier Borle**  
assistante aux lumières **Mathilde Foltier-Gueydan**

Production **Théâtre National Populaire** en coproduction avec **Les Tréteaux de France**  
en coréalisation avec le **Théâtre Les Gémeaux, Sceaux**

Avec la participation du **Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon**  
et **L'École Nationale de Musique, Villeurbanne**

Durée du spectacle: 3 h00 avec entracte

**Ce spectacle a inauguré le nouveau Grand théâtre du TNP le 11/11/11**

# Sommaire

- 4** **Résumé de la pièce.**
- 4** **Ruy Blas ou la couronne du génie** Gérald Garutti.
- 6** **Entretien avec Christian Schiaretti** Catherine Robert.
- 7** **Ce que Victor Hugo entend par « populaire »** Olivier Bara.
- 10** **Maquettes de costumes.**
- 13** **Maquette du décor et photos du spectacle.**
- 16** **Victor Hugo crée Ruy Blas...** Anne Ubersfeld.
- 19** **Jean Vilar répète Ruy Blas.**
- 22** **Victor Hugo en quelques dates.**
- 23** **Victor Hugo, dramaturge** Anne Ubersfeld.
- 24** **Le drame romantique** Anne Ubersfeld.

**Ruy Blas est un drame romantique en cinq actes publié en 1838: nous voyons des héros soumis à un destin fatal, et qui tentent vainement d'y échapper. L'action se déroule dans l'Espagne de la fin du xvii<sup>e</sup> siècle, sur plusieurs mois.**

**La disgrâce de don Salluste est prononcée : il doit quitter la cour car il a fait un enfant illégitime à l'une des suivantes de la reine. Obsédé par sa vengeance, il rencontre son neveu César et lui demande de l'aider à l'accomplir, mais ce dernier refuse. Don Salluste va donc faire appel à son valet, Ruy Blas, amoureux de la reine, et lui ordonne de devenir son amant. Commence alors un jeu de séduction qui intrigue et charme cette dernière, délaissée par son époux. De son côté, Ruy Blas gravit les échelons et devient ministre...**

## Ruy Blas ou la couronne du génie

Au cœur de Ruy Blas résonne un aveu encore anonyme à valeur de paradigme: « Ver de terre amoureux d'une étoile ». Comment l'entendre? En conte de fée: un valet aime la reine et devient son premier ministre. En mélodrame: deux cœurs purs saisis d'amour fou succombent à un serpent machiavélique. En tragédie sociale: malgré sa valeur, un prolétaire meurt victime de la tyrannie des Grands. En comédie de l'aliénation: puisque le titre seul fait la valeur, un laquais ne peut faire (re)connaître son talent qu'en se faisant passer pour noble. En drame romantique: puisque l'homme du peuple a le génie pour couronne, sa place n'est plus dans les marges ou les bas-fonds, mais au sommet de la société.

De fait, avant la Révolution française, sous l'Ancien Régime, la naissance assignait une condition au point de signer un destin. Les ordres ne se transgressaient pas (ou peu), et chacun était fils de sa classe – autant dire, pour l'homme de la rue, fils de personne. Mais si la lignée disait l'essentiel – bon sang ne saurait mentir –, elle ne déterminait pas tout: le nom imposait le renom. Au gentilhomme de tenir son rang, de se montrer digne de son sang, de confirmer par ses actes son essence supérieure. Faute de quoi, l'homme de qualité tombait dans la déchéance. Et sans nul doute, contrepoint de cette descente aux enfers de la bonne société, le mouvement inverse, ascensionnel, était-il lui aussi réalité. Dans le droit-fil des affranchis antiques, des annoblis médiévaux et des parvenus classiques, le roturier moderne pouvait bien, par une extraordinaire industrie et à la faveur d'une grâce inouïe, s'élever pour atteindre les sommets du grand monde et du pouvoir. Telle fut la destinée de maints favoris, à la cour des Habsbourg ou des Bourbons.

Mais dans cette galerie des hommes d'exception, hissés hors de leur condition à la force de leur extrême singularité, Ruy Blas fait figure d'archétype révolutionnaire. Derrière son Espagne décadente de 1699 transparaît la France abâtardie de 1838: sous le crépuscule du Siècle d'or espagnol perce le désenchantement né d'une révolution deux fois confisquée, en 1830 encore par une monarchie bourgeoise, orléaniste, qui a pris pour credo l'injonction de Guizot: « Enrichissez-vous ». Troquant l'honneur pour le profit, l'aristocratie sombre dans la corruption – « Bon appétit, messieurs! ». Elle y perd le monopole de la définition de la valeur, qui n'est plus, désormais, la naissance, mais le mérite. Mérite qui, porté à son incandescence et à sa quintessence, se transmue en génie, cet élitisme du peuple magnifié par la vision du poète. Bien qu'advenue en ce dix-neuvième siècle croissant, la Révolution française reste encore à réaliser – Français, encore un effort et vous serez républicains –, 1848 n'est pas loin. Aux antipodes de Musset, pour qui l'Histoire n'a aucun sens, la Révolution aucun espoir, l'action aucune portée et le peuple

aucune existence, quatre ans après Lorenzaccio, Hugo fait surgir, sur la scène agonisante de la monarchie et les ruines de la tyrannie, le héros du peuple en marche vers l'avenir.

« Ver de terre amoureux d'une étoile »: d'une contradiction jadis insurmontable, la dialectique hugolienne crée une dynamique révolutionnaire qui, par l'éclair du génie et l'élan d'amour, permet le dépassement de la fatalité sociale, la transmutation des valeurs et l'espérance d'un progrès historique. Désormais, pour être un héros souverain, régnant sur les cœurs et sur ses sujets, un valet n'aura plus à se prétendre grand seigneur. Il pourra quitter l'imposture et l'anonymat pour assumer, à travers son nom, son identité: Ruy Blas. – « Merci! ».

**Gérald Garutti**

# Entretien avec Christian Schiaretti

## **Pourquoi choisir de mettre en scène Victor Hugo?**

**Christian Schiaretti:** D'abord, parce que Hugo, personne n'y va! Dans cette imposture de la modernité qui se méfie de la poésie et des grands textes du répertoire, il y a une défiance vis-à-vis du théâtre hugolien, considéré comme un peu ridicule. Mais je demeure fidèle à mes engagements, quitte à assumer ce ridicule. Ensuite, parce que je dirige le TNP, et que ces trois mots, « théâtre », « national » et « populaire » ont été réunis et définis la première fois par Victor Hugo, en 1830, dans la préface de Marion de Lorme. Je revendique le grand vent hugolien, la grande utopie hugolienne et le manifeste théâtral que dessinent ces trois mots mis ensemble. Certes, c'est un vent qui a des limites en même temps que des enthousiasmes, mais j'ai envie de porter Hugo en bannière et de l'assumer, contre la dépression de notre époque et le risque d'un esprit de déploration perpétuelle qui, à terme, n'inquiète en rien le cynisme libéral ambiant.

## **Pourquoi choisir cette pièce avec laquelle vous ouvrez la première saison d'un TNP rénové?**

**C. S. :** J'ouvre la nouvelle saison du TNP avec Ruy Blas parce que c'est la plus belle pièce de Hugo! Cette pièce se déploie entre deux tensions: une passion amoureuse qui n'échoue pas, même si elle conduit le héros au suicide, et l'inaccomplissement politique d'un Ruy Blas qui porte le peuple et échoue dans sa volonté politique. A terme, le meurtre de Salluste, c'est la terreur, celle qui naît de la colère d'un peuple qui n'est pas accomplie. A cet égard, le « Bon appétit Messieurs! » a le pathétique d'une indignation sans engagement. Au fond, Ruy Blas est une œuvre assez noire, nimbée d'une sorte d'onirisme étrange.

## **Comment, la considérant ainsi, choisissez-vous de la monter?**

**C. S. :** Je crois qu'il faut pousser les personnages jusqu'au paroxysme. Ainsi, il faut pousser Salluste au-delà de la seule et sordide anecdote qui l'a fait coucher avec une chambrière. C'est un personnage qui campe dans une frange luciférienne, à l'endroit de la légitimité du mal. En face, Don César de Bazan porte la rédemption angélique (d'ailleurs, il surgit de la cheminée, c'est donc qu'il vient du ciel!). Il y a, dans cette pièce, une opposition entre des forces surpuissantes, qui amène à dépasser la simple lecture historique ou politique. Il y a de l'onirique et de l'improbable dans Ruy Blas: à cet égard, le coup de théâtre final est improbable. Chez Hugo, tiennent ensemble la volonté romantique de faire éclater le corset classique et la revendication de la dimension du mélodrame. Pour porter cette sorte de paradoxe, il faut une grande sagesse intellectuelle ou l'innocence première du public. C'est-à-dire que pour comprendre Hugo, il y a soit un geste supérieur, soit un geste premier: soit on choisit la respiration généreuse de la connaissance qu'on peut avoir de notre patrimoine littéraire, soit on le prend au premier degré.

## **Avec quels comédiens allez-vous travailler?**

**C. S. :** Évidemment avec la troupe des comédiens du TNP, avec lesquels je continue le travail en solidarité organisé à Villeurbanne. Robin Renucci donnera à Salluste sa force tellurique, à laquelle répondra l'énergie de lutteur que Jérôme Kircher offrira à Don César. Roland Monod, acteur vilarien et une des consciences de notre métier, sera Guritan. Je choisis une sorte de vieillissement des personnages pour renforcer la dimension fantastique de la pièce. Ruy Blas et la reine seront eux, très jeunes, face à cette génération qui les observe.

Car si Ruy Blas marque l'échec du peuple, il marque aussi l'échec de la jeunesse...

Propos recueillis par **Catherine Robert** pour La Terrasse

# Ce que Victor Hugo entend par « populaire »

Dans la préface de Marion de Lorme, Victor Hugo appelle à la formation d'un « théâtre national populaire », mais doit-on déjà lire dans ce souci de réunion une volonté républicaine ?

Pour répondre à cette question, il faut commencer par définir précisément ce que Victor Hugo entend par « populaire », car il faut être vigilant avec un mot aussi connoté que le mot « peuple », qui peut ouvrir à toutes les dérives populistes.

Pour Hugo, le poète a « charge d'âme », il doit assumer un rôle d'éducateur du peuple, mais encore faut-il déterminer l'extension qu'il donne à ce mot.

Le mot « peuple » a une double origine latine qui est très intéressante : il vient à la fois de populus (qui désigne le peuple romain libre, les esclaves sont donc exclus de cette définition) et de plebs (qui pourrait être traduit par « la populace »). Cette distinction semble alors reprise par Hugo lui-même lors de son discours d'entrée à l'Académie Française, où il affirme s'être « toujours soucieux du peuple, jamais de la populace ».

L'expression véritable, que l'on trouve dans Marion de Lorme est « théâtre national populaire universel ». Ce dernier adjectif est important, car il n'y a pas vraiment de nationalisme hugolien. Pourtant le mot « national » a sa raison d'être. Il éclaire le mot « populaire » et lui donne un cadre : le théâtre doit rassembler les Français divisés après les révolutions, il doit réunir la nation française.

Avec ces différentes précisions, on comprend qu'ici le terme « peuple » consacre une tranche précise de la société (la bourgeoisie, et la partie éclairée, cultivée des classes populaires, quelques artisans...), ou plutôt elle exclut clairement deux classes sociales : l'aristocratie, que l'on considère comme déclassée par l'histoire, et la populace encore trop violente pour avoir des prétentions politiques et culturelles. En utilisant ce mot, Hugo assume clairement un discours libéral, qui lutte contre la censure, et consacre les « forces vives de la nation », (c'est-à-dire, justement, les libéraux dont les meilleurs soutiens se trouvent dans la petite, moyenne, et grande bourgeoisie), quitte à évacuer momentanément la question sociale liée à la misère de la populace.

Cette notion du peuple s'oppose à celle qu'élaborent dans la même période les premiers socialistes et les saint-simoniens (Pierre Leroux, par exemple) qui tentent de lutter contre l'individualisme croissant de la société moderne. Ce second courant revendique un théâtre populaire explicitement destiné à la « populace », où les classes laborieuses seraient édifiées grâce à un répertoire spécifique, conçu par des auteurs socialistes (aujourd'hui considérés comme des auteurs mineurs, Souvestre par exemple.) Ce mouvement est aussi soutenu par des figures de proue comme George Sand qui était une grande amie de Pierre Leroux.

L'ambiguïté de la notion de « théâtre populaire » se poursuit dans l'histoire. Lorsqu'en 1848, au moment de la Seconde République, le théâtre obtient des subventions de l'État, cette notion coïncide à l'évidence avec la définition ouverte et fédératrice du « peuple national », tracée à gros traits par Hugo. Mais lorsque Romain Rolland écrit dans les années 1900 Le Théâtre du peuple, il refuse absolument d'ajouter du Hugo à son répertoire, car les pièces de ce théâtre doivent être explicitement choisies pour le public ouvrier.

Les années 1950 opposent à nouveau les détracteurs d'un théâtre populaire communiste (Barthes dénonce lui aussi le fait que Hugo soit mis au répertoire des théâtres : il lui préfère Brecht) et les détracteurs d'un théâtre national populaire, qui défendent un « théâtre élitair pour tous » et contribuent à la mise en place progressive de l'institution qu'on connaît aujourd'hui : le TNP.

Cette indication amène à se questionner sur le fonctionnement des théâtres au XIX<sup>e</sup> siècle.

Les théâtres n'obéissaient pas du tout au même mode de fonctionnement qu'aujourd'hui. La répartition stricte des rôles implique d'abord une organisation en troupe. Les troupes peuvent être assignées à un théâtre (subventionné entièrement, partiellement ou complètement privé selon qu'il s'agit de l'un des cinq théâtres d'État, ou d'un théâtre second). Elles peuvent aussi être recrutées dans les « cafés des comédiens » pour une saison. (Dans ce second cas, elles sont généralement ambulantes, et dépendent des fonds privés du metteur en scène, les comédiens y sont généralement sous-payés).

Dans ces troupes, on est recruté pour jouer un rôle précis (le jeune premier, une duègne...) et la répartition correspond à une hiérarchie d'importance, et à une hiérarchie de salaires. Les détenteurs de rôles principaux « les chefs d'emploi » peuvent en outre obtenir des dérogations pour jouer dans d'autres théâtres. (C'est cette liberté qui marque le début du système de vedettariat).

La programmation n'est pas non plus pensée de la même façon. En effet l'affiche n'est presque jamais constituée d'un seul spectacle. On joue généralement dans une soirée une ou deux pièces en un acte (au début et à la fin de la soirée), et une pièce de trois actes. Il arrive même que l'on joue un seul acte d'une pièce connue (Bérénice, par exemple), pour introduire une pièce plus longue. Cet éclatement vient du fait qu'on ne consomme pas un objet culturel donné. C'est la sortie au théâtre elle-même qui constitue le principal divertissement.

Cette manière de penser le théâtre influe sur l'écriture des pièces au XIX<sup>e</sup> : chaque acte est alors pensé comme un tableau isolable des autres, et porte un titre propre (qui indique souvent la nature du décor plutôt que les personnages qui y jouent).

Extraits d'une conférence de **Olivier Bara**, professeur à l'université Lyon 2, spécialiste de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle.

# **Le peuple [...] Portant sa charge énorme sous laquelle il ploie.**

Ruy Blas, acte III, scène 2

**On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. C'est le peuple. Le peuple, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort; placé très bas et aspirant très haut; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait Ruy Blas.**

Victor Hugo, Préface à Ruy Blas, Éditions Gallimard, Folio, 1997.

**Dévouer sa pensée, – permettez-moi de répéter ici solennellement ce que j'ai dit toujours, ce que j'ai écrit partout, ce qui, dans la proportion restreinte de mes efforts, n'a jamais cessé d'être ma règle, ma loi, mon principe et mon but; – dévouer sa pensée au développement continu de la sociabilité humaine; avoir les popules en dédain et le peuple en amour.**

Victor Hugo, Discours de réception à l'Académie Française, 1841.



Maquette de costumes de Thibaut Welchlin



Maquette de costumes de Thibaut Welchlin



Maquette de costumes de Thibaut Welchlin



Maquette décor de Rudy Sabounghi



Photo du spectacle © Christian Ganet



Photo du spectacle © Christian Ganet



Photo du spectacle © Christian Ganet

**Le drame tient de la tragédie  
par la peinture des passions,  
et de la comédie par la peinture  
des caractères.**

**Le drame est la troisième grande  
forme de l'art, comprenant,  
enserrant et fécondant les deux  
premières. Corneille et Molière  
existeraient indépendamment  
l'un de l'autre, si Shakespeare  
n'était entre eux, donnant  
à Corneille la main gauche,  
à Molière la main droite.**

**De cette façon, les deux électricités  
opposées de la comédie et  
de la tragédie se rencontrent  
et l'étincelle qui en jaillit,  
c'est le drame.**

Victor Hugo, Préface à Ruy Blas, Éditions Gallimard, Folio, 1997.

# Victor Hugo crée Ruy Blas, au Théâtre de la Renaissance à Paris, le 8 novembre 1838

A partir du moment où Hugo est assuré d'une scène où il sera relativement libre, il peut écrire une œuvre qui représentera aussi complètement que possible son idéal dramatique; il pourra l'écrire en vers et se mettre donc à distance du prosaïsme. Il pourra donner au grotesque sa vraie part: part double d'abord par un personnage qui soit un vrai grotesque – l'homme du refus, l'« homme de liberté ». César de Bazan, aristocrate en guenilles, porteur des contradictions grotesques –, puis par le héros lui-même – vrai valet de comédie portant, tel Mascarille, la défroque de son maître –, et, pour cela, Hugo a besoin de son véritable interprète, Frédérick.

D'un autre côté, il pourra donner à l'histoire, rendue ici avec une extraordinaire précision minutieuse, son visage, non d'allusion contemporaine mais de « miroir » d'une royauté sur son déclin; curieusement, si Hernani était l'annonce de la fin d'un règne, si Marie Tudor était le miroir de la révolution de Juillet, et comprise comme telle, Ruy Blas est comme l'annonce prophétique de la fin de la royauté en France en 1848, dix ans après. Le problème posé est celui de la décadence d'un pouvoir pourri par le gaspillage et la concussion, dont on voit l'agonie, sans deviner quelle légitimité peut lui succéder: pour la première fois, l'idée d'un rôle politique du peuple est mise en scène.

Dans Ruy Blas aussi, l'autobiographique est présent: c'est l'enfance en Espagne, au collège des Nobles, avec les noms de lieux et le fantôme du frère Eugène qui vient de mourir (1837).

Hugo écrit Ruy Blas relativement tard, si l'on songe que le second privilège date de septembre 1837. Une longue incubation ou une dernière hésitation par rapport à la scène choisie? Il commence la rédaction le 8 juillet 1838 et la termine le 11 août: une rédaction lente pour Hugo, d'ordinaire si expéditif.

Dès août, Hugo s'occupe avec Anténor Joly de la distribution, renonce à donner à Juliette le rôle de la reine – sans doute à la suite de l'intervention d'Adèle qui écrit à Joly, le 19 août – et se met en personne à la mise en scène. La lecture aux comédiens date du 30 août: c'est Atala Beauchêne qui obtient le rôle de la reine, et Frédérick, contre son attente, reçoit le rôle titre, investissant le jeune premier de sa rémanence grotesque: Ruy Blas–Robert Macaire.

Hugo dessine les décors (le manuscrit les montre), confie les costumes à son décorateur préféré, Louis Boulanger, place lui-même les acteurs (témoignage d'Adèle, confirmé par une lettre de Juliette). Il refuse la suppression de la rampe et ne veut pas que, pour satisfaire un public riche, on stalle le parterre: « Il entendait qu'on laissât au public populaire ses places, c'est-à-dire le parterre et les galeries, que c'était pour lui le vrai public, vivant, impressionnable, sans préjugés littéraires, tel qu'il le fallait à l'art libre; que ce n'était peut-être pas le public de l'Opéra, mais que c'était le public du drame; que ce public-là n'avait pas l'habitude d'être parqué et isolé dans sa stalle, qu'il n'était jamais plus intelligent et plus content que lorsqu'il était entassé, mêlé, confondu, et que quant à lui, si on lui retirait son parterre, il retirerait sa pièce. Les banquettes ne furent pas stallées. » On comprend alors ce que peut être réellement l'audience d'un drame de Hugo, la critique n'en donnant qu'une idée fautive: si les doctes ne sont pas contents, le théâtre de Hugo a un public enthousiaste, qui paie sa place, se réjouit et garde des représentations un souvenir ému.

## Le refus des doctes

L'incontestable succès populaire de Ruy Blas ne décourage pas la critique. C'est un refus généralisé. En l'occurrence, ce n'est plus le drame romantique que l'on attaque malgré le fait qu'une réaction « classique » s'est dessinée, encouragée par la présence à la Comédie-Française de la jeune merveille Rachel, qui triomphe dans Racine et Corneille.

Ruy Blas... on donne des éloges à la mise en scène et à l'interprétation. C'est l'œuvre et l'homme qu'on vilipende. Dans une lettre à M<sup>me</sup> Hanska, le 15 décembre, Balzac affirme: « Ruy Blas est une énorme bêtise, une infamie en vers » (mais il ne l'a pas vu). Sainte-Beuve écrit à Guttinger, le 22 novembre: « Il y a dérision publique non seulement sur la pièce, mais sur l'homme », ajoutant: « Je n'ai pas vu Ruy Blas ni ne le verrai, ni ne le lirai. »; le lendemain, à Victor Pavie: «... un désastre, d'après tout ce qu'on m'en a dit. » Et dans son carnet: « Ruy Blas vide de fond en comble la question sur Hugo, si tant est qu'elle restât encore quelque peu indécise. C'est un certificat d'incurable magnifiquement armorié, historié, avec de grosses majuscules rouges galonnées d'or, comme les laquais de sa pièce. » Faisons la part de la haine personnelle, mais Viennet déclare dans son Journal (lui a vu la pièce): « La plus grande preuve de la liberté dont on jouissait à Paris, c'était qu'un fou pareil courût les rues impunément. » Le propre directeur du théâtre, Anténor Joly, fait solliciter Balzac en disant: « Le Hugo et le Dumas sont usés jusqu'à la corde. »

Un fait curieux: quand un chroniqueur écrit un hon article, la direction du journal fait une rectification furibonde; ainsi, les articles favorables de R. de Beauvoir dans L'Europe et de Lesguillon dans La France littéraire sont démentis le lendemain: « œuvre sans nom, monstrueuse en tout point, de conception, d'exécution et de style » (La France littéraire, novembre).

Mais il y a plus, la presse dans son ensemble, toutes nuances confondues, frissonne, non contre la virulence politique, mais contre l'inconvenance sociale; si La Gazette, légitimiste, s'indigne contre la « misérable fable d'un laquais amoureux d'une reine », les très libéraux National et surtout Courrier français ne sont pas moins révoltés par le mélange des catégories, la destruction de la hiérarchie, la sympathie pour les couches inférieures de la société: « Après le bandit, la prostituée et le bossu, voici venir le laquais. M. Victor Hugo ne tiendrait-il pas en réserve pour sa prochaine canonisation quelque héros scrofuléux, ou bien un de ces industriels nocturnes qui vont, la lanterne à la main, fouillant les impuretés des villes et l'angle des maisons? » (Rolle dans Le National, 12 novembre). Planche, dans La Revue des deux mondes (décembre), écrit: « M. Hugo a trouvé qu'un laquais a l'étoffe d'un amant pour la reine d'Espagne », et Monnay, le très démocrate, étouffe d'indignation: « Un laquais successeur des ducs de Lerne et d'Olivarès! Un lâche coquin qui plutôt que de mourir accepterait l'infamie, qui ne savait pas gagner son pain, devenir tout à coup un grand homme, un ministre sauveur du peuple et de la monarchie » (Le Courrier français, 10 novembre). On notera le mélange de dégoût politique et de réprobation morale; pour le même Monnay, la « reine est une pauvre femmelette » et Ruy Blas un « faquin de sa trempe [n'ayant] jamais eu une idée dans la tête, ni une passion dans le cœur ». Élitisme moralisant qui condamne tout le théâtre de Hugo.

D'autant que le « grotesque » est prédilection pour le « bas » et goût de l'antithèse, bref, scandale idéologique. Les critiques ne trouvent pas de nom pour qualifier le quatrième acte, ce festival du grotesque. Citons au hasard: un « imbroglio sans nom comme sans intelligence... », une « froide et triste farce... », une « farce de tréteaux... », des « bouffonneries détestables... », une « parade de tréteaux... » Planche: « Le quatrième acte est le plus hardi défi que M. Hugo ait jamais adressé au bon sens et au goût de

son auditoire.» Pour tous, ce qui manque à ce drame, c'est l'« idéal ». Encore Planche: « Comment a-t-il oublié une à une toutes les facultés dont se compose la conscience humaine? Comment est-il descendu jusqu'à confondre l'homme et la chose, la vie et la pierre, le cœur et l'étoffe? » (La Revue des deux mondes, décembre). La cause de cette aberration? C'est, dit Planche, le « culte de lui-même », cette solitude superbe. Ce refus du bon goût, du bon sens de tout un chacun, c'est la « folie »: « De cet orgueil démesuré à la folie, il n'y a qu'un pas, et ce pas, M. Hugo vient de le franchir avec Ruy Blas. Désormais, M. Hugo ne relève plus de la critique littéraire [...]. Son intelligence n'est plus qu'un chaos ténébreux où s'agitent pêle-mêle des mots dont il a oublié la valeur [...] ou bien Ruy Blas est une gageure contre le bon sens ou c'est un acte de folie. »

Hugo n'en signe pas moins, avec l'éditeur Delloye (25 octobre), un contrat pour l'exploitation de ses œuvres complètes pendant onze ans, pour la somme globale de 250 000 francs – ce qui est beaucoup – dont 100 000 lui seront versés comptant (le reste lui sera payé peu et mal). Ruy Blas est la première œuvre imprimée: elle sort avec sa préface le 27 novembre 1838.

**Anne Ubersfeld, Voir des étoiles, le théâtre de Victor Hugo mis en scène,  
Maison de Victor Hugo, Actes Sud, 2002.**

# Jean Vilar répète Ruy Blas

Création au Théâtre national de Chaillot, le 23 février 1954, avec Gérard Philipe dans le rôle-titre

## Mardi 16 février 1954

Construire, bâtir. Peut-on édifier quelque chose de neuf, de moderne, une œuvre collective avec le concours, je veux dire de concert avec les politiques, les responsables de la cité? Que nous soyons courageux ou non, irascibles ou d'esprit posé, si nous entreprenons un ouvrage qui s'adresse à tous et ceci, sur proposition de l'État et avec ses deniers, alors le patron de l'œuvre créée, que ce soit plan d'urbanisme ou habitations pour tous ou bien théâtre populaire, a besoin non pas seulement de l'attention du responsable, de la cité, autrement dit du ministre ou de l'administrateur civil mais plus encore de son affection.

Fraternité – ce qui est écrit sur des édifices publics – n'est pas un vain mot. Depuis que je dirige cette maison et encore que je paraisse à beaucoup un taciturne, ce mot a pris pour moi toute sa valeur. Cependant, j'ai joué le jeu contraire, j'ai joué le jeu incertain, vain, étranger à mes goûts les plus profonds, du citoyen contre le ou les pouvoirs.

Peut-on bâtir de compagnie? Faut-il bâtir donc à l'encontre de ces pouvoirs? Désormais, je réponds oui.

## Mercredi 17 février 1954

Lassitude. « Désintéret. » Répulsion à l'égard de la tâche quotidienne et des répétitions. Sensation d'être « out ». La compagnie travaille bien pourtant et l'esprit d'une discipline générale, familière, bon enfant habite chacun. Tous les services, ceux de l'administration comme ceux des techniques, tentent de rattraper le retard. Cependant ce mercredi 17, ai-je été utile, ai-je conduit, facilité les recherches? Tout mon savoir consiste à oublier ou à cacher mes préoccupations. Rien n'y fait. Ne devrais-je pas éprouver pourtant quelque satisfaction d'aider à la naissance de ces personnages dont, gamin, j'ai tant rêvé, lisant l'œuvre à la lumière de la lampe à pétrole dans la cuisine, père et mère étant allés se coucher: les Casilda, le Guritan, les Don César de Bazan et ces ministres mêmes: « Donnez-moi l'arsenic, je vous cède les nègres »?

La verve, la vivacité de l'inspiration, l'alexandrin maîtrisé, cette syntaxe qui se joue avec bonheur des contraintes de la rime donnent à l'œuvre dramatique, au thème politique aussi bien qu'à l'histoire des cœurs une efficacité particulière, un ton original et persuasif, une musique nouvelle.

Hugo a enfin réussi l'œuvre qu'il souhaitait écrire en 1830, alors que naissait la nouvelle école. Il ne doit plus rien à personne. Ni au Corneille du Menteur ou de Cinna. Ni à Molière dont il admirait tant les vers de L'Étourdi.

Ruy Blas est de 1838. Sur le trône: Louis-Philippe.

Sur les scènes parisiennes: de pâles écrivains. Quelle colère soulève donc ce Hugo de 36 ans? Cette satire sans pitié des ministres d'un certain roi d'Espagne lui fut-elle inspirée par les malversations des hauts responsables de son temps? Presque tout l'acte III a un accent moderne. On oublie à l'entendre que l'œuvre est un drame historique. L'alexandrin devient une arme.

Ne pas oublier que c'est Aragon qui, l'an dernier, m'ayant murmuré au cours d'un entretien chez lui: « Et Ruy Blas?, etc. », m'avait en quelque sorte suggéré de relire et de présenter l'œuvre. Il avait doucement insisté lisant dans mes yeux, je suppose, un certain étonnement, une certaine crainte. (Quoi, jouer une pièce de Hugo? C'est pas sérieux.)

Au cours des répétitions, écoutant donc ce Ruy Blas et laissant aller sans l'arrêter telle ou telle scène, l'œuvre s'attache à moi, m'agrippe, ne me lâche pas. Ah! Oui, combien il serait désastreux de jouer à l'épate, de « miroboler » ce texte, de le dire en débit-fleuve. Il faut découvrir le mouvement naturel des humeurs du poète qu'expriment et le sens et les cadences. Il faut prendre soutien sans l'écraser sur le rythme et voici que le cœur toujours présente de Hugo fait son office.

Jean Vilar, Mémento, du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955, Gallimard, NRF, 1981

# **Car l'Espagne se meurt ! Car l'Espagne s'éteint !**

Ruy Blas, acte III, scène 2

**Entre *Hernani* et *Ruy Blas*, deux siècles de l'Espagne sont encadrés ; deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles Quint de dominer le monde ; deux siècles que la Providence, chose remarquable, n'a pas voulu allonger d'une heure, car Charles Quint naît en 1500, et Charles II meurt en 1700. En 1700, Louis XIV héritait de Charles Quint, comme en 1800 Napoléon héritait de Louis XIV. Ces grandes apparitions de dynasties qui illuminent par moments l'histoire sont pour l'auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses yeux se fixent souvent. Il essaie parfois d'en transporter quelque chose dans ses œuvres. Ainsi il a voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche.**

Victor Hugo, Préface à Ruy Blas, Éditions Gallimard, Folio, 1997.

**Votre maître, selon le dessein  
qui l'émeut,  
À son gré vous déguise,  
à son gré vous démasque.**

Ruy Blas, acte III, scène 5

***Ruy Blas* est renouvelé des *Précieuses ridicules*.**

**C'est le même sujet.**

**Ce sont aussi des laquais qui se font passer pour les maîtres, mais lorsque les faux maîtres redeviennent laquais, Cathos et Madelon s'étonnent et se méprisent de s'être laissé conter fleurette par des valets qui vont recevoir une bastonnade qu'ils méritent, tandis que quand le faux maître Ruy Blas s'avoue vrai laquais, la Reine lui dit: je t'aime. Entre les *Précieuses ridicules* et *Ruy Blas* il y a la Révolution.**

Journal d'Adèle [Hugo], déc. 1855 (manuscrit de la Maison de Victor Hugo, cité par Anne Ubersfeld, édition critique de Ruy Blas, Les Belles Lettres, 1971).

# Victor Hugo

**26 février 1802** Naissance de Victor Hugo à Besançon.

**1804-1815** Premier Empire.

**12 octobre 1822** Mariage avec Adèle Foucher.

**1827** Publication de Cromwell, dont la Préface joue un rôle décisif dans la naissance du romantisme en France.

**1828** Publication d'Odes et Ballades.

**1829** Marion de Lorme est interdit par la censure.

La pièce sera représentée en 1831 (Théâtre de la Porte-Saint-Martin).

**1830** Bataille d'Hernani (Comédie-Française).

**1831** Notre-Dame de Paris.

**1833** Début de la liaison de Hugo avec Juliette Drouet, actrice qui vient de jouer dans Lucrèce Borgia et Marie Tudor (Théâtre de la Porte-Saint-Martin).

**1838** Ruy Blas (Théâtre de la Renaissance).

**7 janvier 1841** Élection à l'Académie française.

**1845** Hugo est nommé pair de France.

**13 mai 1846** Élu député conservateur à l'Assemblée législative, Hugo va peu à peu se rapprocher des positions progressistes.

**1848** Mouvements révolutionnaires en Europe.

Marx et Engels publient le Manifeste du parti communiste.

**1851** À la suite du coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte, Hugo quitte Paris pour Bruxelles.

Il s'installe en 1852 à Jersey puis, à partir de novembre 1855, à Guernesey.

**1852-1870** Second Empire.

**1853** Les Châtiments sont publiés à Bruxelles.

**1856** Les Contemplations.

**1859** La Légende des siècles (première série).

**1862** Les Misérables.

**1865** Les Chansons des rues et des bois.

**1866** Les Travailleurs de la mer.

**1869** L'Homme qui rit.

**5 septembre 1870** Retour triomphal à Paris, après la chute de Napoléon III.

**1874** Quatre-Vingt-Treize.

**30 janvier 1876** Hugo est élu sénateur de la Seine.

**1877** La Légende des siècles (nouvelle série).

**8 janvier 1882** Hugo est réélu sénateur.

**1883** Mort de Juliette Drouet. Publication du tome V de La Légende des siècles.

**1885** Mort de Victor Hugo à Paris.

# Victor Hugo, dramaturge

Si Hugo est un grand poète lyrique, il s'est voulu aussi un grand dramaturge dont la longue carrière se déroule de ses quatorze à ses soixante-quatorze ans. Le besoin de cesser d'être celui qui dit Je, de devenir le On de la création dramatique obsède ce génie puissant.

Or, on sait que la critique n'a jamais accepté le théâtre de Hugo, qu'elle a toujours été fort réticente devant des œuvres apparemment proches du mélodrame par la technique et par le contenu.

Dès le début de sa carrière, le problème se pose à lui moins de faire triompher le drame romantique contre la vieille tragédie que de faire coïncider son esthétique dramatique particulière avec les exigences de la scène et du public, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, cette coïncidence ne se fait pas ou se fait fort mal. Si le drame romantique est généralement mal accueilli par la critique et même par le public, s'il ne réussit pas à s'imposer, le drame de Hugo rencontre des difficultés particulières. Très éloigné des conceptions littéraires et politiques d'un Alexandre Dumas ou même d'un Casimir Delavigne, Hugo se refuse à la moindre concession; son théâtre ne relève, malgré les apparences, ni de la confession sous le couvert de personnages dramatiques, ni de la thèse politique ou sociale, mais d'une certaine forme de tragique dépendant des rapports nouveaux entre l'individu et l'histoire. Théâtre d'intention individualiste et bourgeoise, il traduit en fait l'impuissance de l'individu à trouver son être propre, à agir sur l'histoire, à dépasser les conflits des générations en rachetant la malédiction du passé. Ce qui paraît capital à Hugo, c'est la justification de l'être maudit, du monstre humain ou social, de l'individu marginal, révolté ou exilé de l'ordre social: « Car j'ai collé mon âme à toute âme tuée », dit le poète.

De là l'usage qu'il fait de l'imaginaire, et plus particulièrement de ce qu'il appelle le grotesque. Après la renonciation au théâtre joué, fantaisie et grotesque s'épanouissent sans contrainte, dès 1843, dans cet énorme matériel que sont les fragments dramatiques et dans les merveilleux textes poétiques du Théâtre en liberté.

**Anne Ubersfeld**

# Le drame romantique

Victor Hugo et Alexandre Dumas avaient immédiatement compris qu'il fallait une scène pour le drame romantique; ils voulaient obtenir la concession de la Comédie-Française. Ils échouent et, faute de mieux, se rabattent sur la Porte-Saint-Martin, théâtre du mélodrame et du drame populaire. Hugo y fait jouer en 1831 Marion de Lorme, qui est à la fois l'histoire de l'amour d'une courtisane et celle d'une condamnation à mort injuste. C'est un demi-succès. Hugo conçoit alors l'idée d'investir à la fois le Théâtre-Français, théâtre de l'élite, et cette scène à demi populaire de la Porte-Saint-Martin. Il écrira donc pour le Théâtre-Français une tragédie en vers, mais dont le héros est un bouffon grotesque, et, sur un canevas mythique et tragique, un drame en prose pour la Porte-Saint-Martin. Les deux pièces, simultanées, racontent une histoire voisine, celle d'un être monstrueux cherchant à se faire aimer de son enfant jusque dans sa monstruosité. La tentative ne réussit qu'à demi: au Théâtre-Français, Le Roi s'amuse est emporté par une tempête de sifflets, tandis qu'en 1833 Lucrèce Borgia connaît le triomphe. Hugo essaie encore de faire jouer à la Porte-Saint-Martin (novembre 1833) le meilleur sans doute de ses drames en prose, Marie Tudor. En 1835, il revient à la Comédie-Française avec un drame de compromis, Angelo, avant d'obtenir un théâtre, la Renaissance (1837-1838), et d'y faire jouer le plus solide de ses drames, Ruy Blas (novembre 1838). Hugo y reprenait un thème cher à Dumas, celui de l'ascension politique d'un homme du peuple, mais en le subordonnant à la fois au drame d'amour (l'homme de rien amoureux de la reine) et à une problématique du pouvoir qui lui a toujours été chère. Malgré le succès réel, Hugo se tait avant d'essayer à la Comédie-Française une nouvelle formule, celle du drame épique, avec sa grande trilogie des Burgraves (1843), drame à la fois historique et mythique où le conflit fraternel du burgrave Job et de l'empereur Barberousse conduit à une réflexion prophétique sur l'histoire et sur l'avenir de l'Europe. Hugo se tait alors pour de bon, comme tant d'autres en France et à l'étranger qui ne veulent pas être condamnés à un théâtre alimentaire. Pendant l'exil, il écrit, pour « ce théâtre que tout homme a dans l'esprit », des drames libérés de tout souci scénique (L'Épée, La Grand-Mère) et dont le chef-d'œuvre est Mangeront-ils? (1867), œuvre shakespearienne par son mélange de lyrisme, de rêve et de satire. D'autre part, Hugo ressuscite et « retourne » le mélodrame dans son Mille Francs de récompense (1866).

**Anne Ubersfeld**