

Préface

Comment expliquer, dans l'abondante production dramatique de Victor Hugo, la célébrité toute particulière dont jouissent *Hernani* et *Ruy Blas* ? D'autres pièces de leur auteur méritent elles aussi l'admiration. Le connaisseur pourra apprécier tout autant la construction opératique de *Lucrèce Borgia*, ou l'inspiration géniale du *Roi s'amuse*, très peu joué, mais rendu célèbre par le *Rigoletto* de Verdi, ou encore s'émerveiller des inventions et de la fantaisie des pièces du *Théâtre en liberté*, comme *L'Intervention*, *Mille francs de récompense*, ou *Mangeront-ils ?*, redécouvertes dans les années Brecht, et montées depuis très régulièrement. Mais *Hernani* et *Ruy Blas* continuent de former un diptyque dont la réunion et la célébrité n'ont rien de fortuit.

Hernani est avant toutes choses, dans l'histoire littéraire de la France, une date-événement. Celle de la « bataille » qui s'est déroulée plusieurs mois durant, pendant l'hiver et le printemps 1830, et qui n'a pas été, comme on l'a trop longtemps répété, la date de naissance du romantisme, mais plutôt celle de sa reconnaissance sur la plus grande scène officielle, la Comédie-Française, où il était donc enfin admis au même rang que toutes les œuvres illustres du répertoire. Admission houleuse, douloureuse même, pour les acteurs notamment, selon un paradoxe révélateur des enjeux de ce « quatorze juillet du goût », comme on l'a appelé à l'époque.

Ruy Blas, joué huit ans plus tard, fut écrit par Hugo pour l'inauguration du Théâtre de la Renaissance, dans lequel les romantiques ont cru tenir enfin le lieu théâtral approprié à leurs idéaux, après leurs tribulations souvent décevantes des scènes officielles (telles la Comédie-Française et l'Odéon) aux grands théâtres privés des boulevards (comme la Porte Saint-Martin ou les Variétés). Il s'agit donc de la pièce rêvée par Hugo : en vers, mais accessible à tous, où le grotesque se marie au sublime des passions dans l'« harmonie des contraires ».

Les deux pièces sont en vers. Un vers vif, découpé, serti, flamboyant, sonore. La mémoire collective a gardé souvenance de quelques formules devenues

proverbiales : « J'en passe, et des meilleurs », dont on ne sait plus qu'elle désigne les portraits des ancêtres du vieux don Ruy Gomez ; « Vous êtes mon lion superbe et généreux », exemple canonique tout à la fois de la métaphore et de la diérèse ; le « ver de terre amoureux d'une étoile », cas fameux de métaphore couplée à l'antithèse ; « Bon appétit, Messieurs ! », où l'image corporelle sert de symbole ironique à la corruption des ministres ; « Triste flamme, éteins-toi », réécriture du *Macbeth* de Shakespeare ; sans compter nombre de vers majestueux qu'on hésite parfois à attribuer à Hugo ou à Corneille, comme « C'étaient les plus vaillants de la vaillante Espagne », hommage indirect au *Cid*.

Hommage à l'Espagne, aussi, le lieu de la fiction commun aux deux pièces, à deux siècles d'écart. Hugo, né à Besançon, « vieille ville espagnole », nourrit ces deux pièces d'une charge affective particulière, de souvenirs d'enfance recomposés, à commencer par le nom de son héros, Hernani, forgé sur le nom de la bourgade d'Ernani où il vit tout petit le spectacle traumatisant des corps pendus de partisans exposés au gibet. À la référence autobiographique s'ajoute une riche intertextualité avec le Siècle d'or espagnol, intertextualité dont Sylvain Ledda montre ici comment elle nourrit la thématique et la dramaturgie des deux pièces. Enfin, le cadre espagnol sert aussi à une mise en perspective historique de l'idéal monarchique, puisque l'empan chronologique des deux intrigues réunies couvre deux siècles, de l'aurore au déclin des Habsbourg en Espagne. Hugo le dit lui-même dans la dernière phrase de la préface de *Ruy Blas*, la deuxième pièce est l'épilogue de la première : « Dans *Hernani* le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche. » Sylvain Ledda étudie ici avec rigueur et pénétration les implications politiques de cette évolution, et montre comment le passé de l'Espagne sert de laboratoire expérimental pour observer et diagnostiquer le présent. Un présent, qui, dans les années 1830, se pense nécessairement en fonction de la Révolution française, de ses acquis, mais aussi de ses promesses non tenues, de ses idéaux et de ses leurre. Car si Hugo, en 1830, affirme que « le romantisme, c'est le libéralisme en littérature », la formule, brillante et provocante, n'en recouvre pas moins une pensée de l'histoire et de la politique bien plus complexe.

La portée politique d'une œuvre ne se réduit pas au discours sur la cité et la chose publique qu'on peut y repérer. Jacques Rancière l'a montré¹, l'œuvre littéraire produit, par ses ressources artistiques propres, un questionnement qui excède largement les prises de position idéologiques repérables en son sein. Au théâtre, ce dispositif est plus tangible encore, dans la mesure où nul personnage,

1. Notamment dans *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

même le plus attachant, même le plus « héroïque », ne peut à coup sûr être considéré comme le porte-parole de l'auteur. Le fût-il, le spectateur peut à son aise le juger, interroger ses principes, condamner ses pulsions, remettre en cause son destin. Or précisément, le moindre intérêt de ces deux pièces n'est pas l'interrogation abyssale que suscite le comportement des deux personnages éponymes.

Quelle quête poursuit Hernani, qui veut venger son père, poursuivant le roi d'une haine ancestrale, et se range ainsi à la cause du vieux féodal don Ruy Gomez contre la centralisation étatique de la monarchie montante ? À quoi rime leur culte sublime de l'honneur aristocratique, qui les mène à une mort dont la cité ne tirera aucun bénéfice ? Et pourtant, les valeurs chevaleresques défendues par le vieux féodal n'ont-elles pas quelques vertus dont les années 1830 manquent terriblement ? Le héros d'*Hernani* est difficile à identifier. La mise en scène d'Antoine Vitez, en 1985, avait redonné tout son lustre à la figure de l'empereur visionnaire, qui tient à l'Acte IV un discours sur l'Empire, l'Europe et la légitimité du pouvoir d'une puissance de vue d'autant plus éblouissante qu'elle est anachronique dans le temps de la fiction. Dans ce monologue-fleuve, le jeune empereur a en effet l'illumination du rôle moteur du peuple dans l'histoire. Peuple « océan », grande masse sombre insondable qui maintient à flots les frêles esquifs du pouvoir à la merci de son déchaînement.

Cette vision post-révolutionnaire des causes profondes des événements historiques débouche bien évidemment, dans *Ruy Blas*, sur une évolution du statut social du personnage principal. Rompant avec le personnel dramatique masculin aristocratique d'*Hernani*, Ruy Blas est l'homme du peuple enfin porté au pouvoir. Il n'est pas, comme on le dit encore parfois, le premier héros de théâtre populaire du répertoire français : le Figaro de Beaumarchais, ou le marchand de la pièce de Louis-Sébastien Mercier *La Brouette du vinaigrier* l'ont précédé dans cette promotion dramatique aux accents révolutionnaires ; mais il est le premier homme du peuple à qui un dramaturge donne la stature d'un ministre. Et comme « le peuple, ce serait Ruy Blas », il est à la fois le représentant et l'allégorie de cette force historique dont la Révolution française a proclamé la légitimité à exercer le pouvoir de *droit*, et qu'il mettra tout le XIX^e siècle à acquérir de fait. Seulement voilà, en 1838, cette promotion du laquais en ministre, rendue possible par les compétences, l'intelligence, le dévouement patriotique et le sens moral d'un héros qu'on aimerait tant parer de toutes les qualités du jeune premier – tel que Gérard Philipe l'incarna magnifiquement dans la mise en scène de Jean Vilar en 1952 – est représentée parallèlement comme illusoire : Ruy Blas usurpe l'identité d'un grand d'Espagne pour parvenir au pouvoir, malgré lui, certes, mais cette usurpation, qui lui sera fatale,

signifie que le peuple n'a pas encore les moyens d'exercer le pouvoir auquel il peut prétendre. Quand on sait la proximité de Hugo avec la famille royale d'Orléans sous la monarchie de Juillet, on est étonné de la violence sous-jacente du propos politique de la pièce. Que Frédéric Lemaître, spécialisé jusqu'alors dans les emplois de traître de mélodrame, ait été choisi par Hugo pour incarner le jeune premier, est bien le signe de la complexité du personnage, entendons par là des contradictions historiques qu'il incarne.

Ces deux pièces sont enfin de formidables bêtes de scène. Leur construction dramatique fait alterner les motifs attendus de la comédie, du vaudeville, du théâtre historique, de la tragédie, du mélodrame, dans un jeu de construction admirable, qui dynamite le système des genres tout en continuant de faire signe vers la tradition théâtrale. Dans l'histoire de leur mise en scène, on a pu accentuer, selon les époques et les esthétiques, leur dimension politique, romanesque, sentimentale, onirique, dans des décors symbolistes ou réalistes, jouant ou non de la couleur locale, avec des bonheurs divers. Sylvain Ledda conclut son étude par une exploration des espaces de « jeu » que déploient pour les acteurs et les metteurs en scène ces prodigieuses « machines » où, selon la description que donne Vigny de la chose théâtrale, « les paroles volent, les gestes se font, les cartons s'avancent et se retirent, les toiles se lèvent et s'abaissent, les étoffes se déploient, les idées deviennent ce qu'elles peuvent au milieu de tout cela »². Chez Hugo, cette machine mène souvent, au dénouement, à un triomphe, non de l'amour, comme le mouvement des deux intrigues le laisse pourtant espérer, mais de la mort. Sylvain Ledda, qui en a brillamment étudié la représentation sur les scènes romantiques³, renouvelle l'interprétation de ces deux pièces en orientant son analyse vers la mise en scène de ce triomphe, et du sens qu'il faut lui donner.

Florence NAUGRETTE

2. Alfred de Vigny, *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1986, p. 396-397.

3. Sylvain Ledda, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2008.