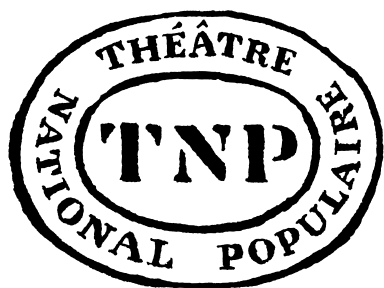


Cahier du TNP **11**

Victor Hugo

Ruy Blas



Ruy Blas de Victor Hugo

Mise en scène Christian Schiaretti

Avec:

Nicolas Gonzales* Ruy Blas

Robin Renucci Don Salluste

Jérôme Kircher Don César, Un prêtre

Juliette Rizoud* La Reine

Roland Monod Don Guritan

Yasmina Remil* Casilda

Clara Simpson La Duchesse d'Albuquerque

Isabelle Sadoyan La duègne, Une religieuse

Damien Gouy* Le laquais, Un huissier

Clément Morinière* (en alternance) Le Comte de Camporeal, Montazgo;

Un alcade

Julien Tiphaine* (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

Gilles Fisseau Covadenga, Une duègne

Claude Kœner Le Marquis del Basto, Don Manuel Arias, Une duègne

Olivier Borle* Gudiel

Vincent Vespérant Un serviteur, Un moine

Antoine Besson, Adrien Saouthi Pages

Romain Ozanon Un seigneur

Luc Vernay Un seigneur, Un alguazil

Brahim Achhal Technicien en jeu

*La troupe du TNP

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**

stagiaire à la mise en scène **Esther Papaud**

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.**

Ruy Blas

Théâtre National Populaire, du 11 novembre au 11 décembre 2011

Théâtre Les Gémeaux, Sceaux, du 6 au 29 janvier 2012

La Coursive, La Rochelle, du 8 au 10 février 2012

Régisseur général **Nicolas Julliard**; chef machiniste **Yannick Galvan**

régisseur plateau **Fabrice Cazanans, François Sautjeau**; chef cintrier **X. R.**

machinistes constructeur **Jean-Pierre Juttet**, machiniste cintrier **Aurélien Boireaud**

machinistes **Alain Criado, Ariel Dupuis, Denis Galliot, Thierry Guicherd, Stanislas Heller,**

Didier Hirth, Thomas Gondouin, Paul Poujade, Stéphane Lovato, Serge D'Orazio,

Guylaine Naizot, Loyd Tillet, Sébastien Trent, Jean-Marc Julliard

machiniste-accessoiriste **Sandrine Jas**; régisseur principal lumière **Vincent Boute**

régisseurs lumière **Mathilde Foltier-Gueydan, Jean-Christophe Guigue, Rémy Sabatier**

électriciens **Laurent Delval, Yann Duarte, Bruno Roncetto, Cécile Boudeaux**

régisseur principal son **Laurent Dureux**; régisseurs son **Chloé Catoire, Alain Perrier**

régisseur vidéo/son **Nicolas Gerlier**; chef habilleuse **Sophie Bouilleaux-Rynne**

habilleurs **Claire Blanchard, Aurélie Ducuing, Sylvie Franceschini, Audrey Losio,**

Mathieu Trappier; couturières **Alexandra Berther, Laetitia Tricoire, Marion Thouroude,**

Ève Ragon; perruques et maquillages **Claire Cohen, Jessie-Ève Furey, Pascal Jehan,**

Jocelyne Milazzo, Romain Marietti, Virginie Mizzon, Roxane Bruneton

Décor et accessoires réalisés dans les ateliers du TNP

chef d'atelier **Laurent Malleval**; bureau d'étude **Samuel Poncet**

chef d'atelier menuiserie **Jean-Gabriel Monteil**

menuisiers **Mathieu Barnef, Michel Caroline, Marc Jourdan, Éric Scatamacchia**

serruriers **Mathieu Rouchon, Isabelle Cagnard**

machiniste-constructeur **Didier Hirth**; chef d'atelier décoration **André Thöni**

décorateurs **Mohamed El Khomssi, Éliane Crepet, Christelle Crouzet, Claire Gringore,**

Mathilde Furbacco; réalisation accessoires **Sandrine Jas**

stagiaire direction technique **Fanette Lermé**, stagiaires habilleuses **Alexia Bailly, Lise Lebsohn**

stagiaire décorateur **Fauve Brignon Leclerc**

Remerciements à **Yves Gautier, Didier Laval, Carole Richard**

Le Monde

Télérama

france
3

france
inter

Ce cahier a été réalisé
avec la complicité de **Olivier Bara**,
professeur à l'université Lyon 2,
membre de l'unité mixte de
recherche LIRE (CNRS-Lyon 2),
spécialiste du théâtre du XIX^e siècle
et directeur du séminaire
*Les théâtres populaires avant le TNP,
1750-1920.*

Théâtre National Populaire
Direction Christian Schiaretti

8 place Lazare-Goujon
69627 Villeurbanne cedex
Tél: 04 78 03 30 00

www.tnp-villeurbanne.com

Ruy Blas, Victor Hugo

- 5 Mille rameaux et un tronc unique.**
- 6 Car l'Espagne se meurt! Car l'Espagne s'éteint!**
- 7 Le roi chasse. Toujours absent.**
- 9 Bon appétit! messieurs!**
- 11 Vraiment, je meurs depuis un an que suis reine.**
- 13 L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure!**
- 15 Vous n'êtes que le gant, et moi, je suis la main.**
- 16 Par où va-t-il venir, l'homme de trahison?**
- 21 Le mélodrame pour la foule.**
- 22 Le peuple [...] / Portant sa charge énorme sous laquelle il ploie.**
- 25 Le peuple misérable, et qu'on presse encor,
A sué quatre cent trente millions d'or!**
- 27 Votre maître, selon le dessein qui l'émeut,
A son gré vous déguise, à son gré vous démasque.**
- 29 La dentelle, la fleur, la lettre, c'est du feu!**
- 31 Et puis il faut, vois-tu, c'est une loi pour tous,
Dans ce monde, rempli de sombres aventures,
Donner parfois un peu de joie aux créatures.**
- 33 Ouvrir un théâtre.**
- 35 La première...**
- 37 De l'utilité politique du théâtre – un théâtre « populaire » ?**
- 39 Le théâtre et l'État.**
- 41 Un théâtre élitair pour tous.**
- 43 Gratuité.**
- 44 Vive Victor Hugo!**

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.



© Lonny Kalfus

Mille rameaux et un tronc unique.*

Hugo, dans cette conjoncture exceptionnelle qu'est la création du théâtre de la Renaissance, retourne à l'esthétique de la Préface de *Cromwell*; contre le « commun » (le philistinisme bourgeois, bien plus que le public populaire), Hugo en vient à l'alexandrin, refusant de suivre plus longtemps Alexandre Dumas dans sa tentative de drame moderne en prose. Et cet alexandrin – est-ce une concession? – est plus construit, moins disloqué. Après le compromis avoué qu'a représenté *Angela*, Hugo en revient à sa propre formule du drame. L'une des idées clefs de la préface de *Ruy Blas*, c'est la pluralité des aspects de l'œuvre, le foisonnement des thèmes et des personnages; mais la pluralité est sévèrement ramenée à l'unité; après avoir montré successivement l'aspect historique, l'aspect humain, l'aspect littéraire de l'œuvre, il ajoute: « Tous ces aspects sont justes et vrais, mais aucun d'entre eux n'est complet. La vérité absolue n'est que dans l'ensemble de l'œuvre. » Hugo revendique ici la notion d'œuvre comme totalité fermée, ramenant à l'unité les éléments divergents, par les lois propres de sa structure interne.

Anne Ubersfeld, édition critique de *Ruy Blas*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.

* Victor Hugo, Préface à *Ruy Blas* et *Notre-Dame de Paris*, Livre III, chapitre 1.

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

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.

Le roi chasse. Toujours absent.

Ruy Blas, acte II, scène 1

En faisant du peuple une *universitas* « qui ne meurt jamais », les experts juridiques en étaient arrivés au concept d'une perpétuité, à la fois de l'ensemble du corps politique (tête et membres ensemble) et de ses membres constitutifs, pris isolément. Cependant, seule la perpétuité de la « tête » avait une aussi grosse importance puisque la tête était généralement perçue comme la partie responsable, et que son absence pouvait rendre le corps incorporé incomplet, ou incapable d'agir. Par conséquent, la perpétuation de la tête posait une nouvelle série de problèmes et aboutit à de nouvelles fictions.

Il est remarquable que les remèdes introduits pour neutraliser les dangers des interrègnes et pour assurer la continuité de la tête royale aient commencé à prendre forme en pratique bien plus tôt qu'en théorie. Les théories concernant la continuité dynastique du roi, par exemple, servirent davantage à expliquer et à structurer les coutumes existantes qu'à en créer de nouvelles; il faut cependant reconnaître qu'il est souvent difficile de décider à quel stade une pratique en pleine évolution a pu être aussi influencée par les doctrines des juristes.

La perpétuité de la tête du royaume et le concept d'un *rex qui nunquam moritur*, « un roi qui ne meurt jamais », dépendaient principalement de l'interaction de trois facteurs: la perpétuité de la Dynastie, le caractère corporatif de la Couronne, et l'immortalité de la Dignité royale. Ces trois facteurs coïncidaient vaguement avec la succession ininterrompue de corps naturels royaux, la permanence du corps politique représenté par la tête et les membres, et l'immortalité de l'office, c'est-à-dire de la tête seule.

Ernst H. Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*, « Le roi ne meurt jamais », 1957, Quarto Gallimard, 2000.



Brassai (dit), Halasz Gyula, *Clochards*,
Bourse du Commerce, vers 1930-1932

© Estate Brassai-RMN

© Collection Georges Pompidou

Bon appétit! messieurs!

Ruy Blas, acte III, scène 2

Le président Orry (ministre de Philippe v) se donna tant de mouvements qu'il poussa les revenus du Roy jusqu'à 40 millions et garda tant d'économies dans toutes les dépenses... que les fonds de 1714 non seulement avaient suffi pour cette année là, mais encore qu'il y avait des réserves pour les quatre premiers mois... J'avoue qu'il n'a pas pu faire ce grand chef-d'œuvre sans faire murmurer bien du monde; mais après tout, ou il fallait en venir là, ou voir périr l'État; et comme de deux maux, il faut toujours éviter le pire, il valait incomparablement mieux sauver l'État que de laisser d'injustes détenteurs du Domaine Royal dans la jouissance d'un bien qui ne leur appartenait pas. Aussi peut-on dire que jamais homme ne s'est roidi contre les murmures comme celui-là... Car enfin à quoi bon tant de gens pour faire si mal les affaires du Prince et celles des Peuples? Pourquoi tant de Conseillers, d'Auditeurs, de Contadors, de Secrétaires, d'Écrivains, de Commis? N'était-ce pas autant de Sangsûes qui suçaient le plus pur sang de l'État, sans que leurs opérations tournassent à l'utilité publique.

Abbé Vayrac, *Histoire des Révolutions d'Espagne*, Paris, 1719.



Vélasquez, *La reine Marie-Anne d'Autriche* (détail).

© Photo RMN - Gérard Blot

Vraiment, je meurs depuis un an que je suis reine.

Ruy Blas, acte II, scène 1

Le lendemain qu'il fut arrivé, la reine lui écrivit une lettre fort tendre, et lui envoya une bague de diamants. Il lui envoya à son tour un chapelet de bois de Calambour, garni de diamants, dans un petit coffre de filigrane d'or, où il avait mis un billet qui contenait ces mots: « Madame, il fait grand vent; j'ai tué six loups. »

Lorsqu'il fut de retour à Madrid, le désir d'aller à Aranjuez lui reprit. L'usage était établi depuis Philippe II que les rois d'Espagne allaient quelque temps après Pâques à cette belle maison. Cela était marqué dans l'étiquette du palais, et cette étiquette est une règle que l'on suit toujours. On y trouve toutes les cérémonies qui se doivent observer, les habits que le roi et la reine doivent porter, les temps pour aller aux maisons royales, combien il y faut demeurer, les jours pour tenir chapelle, ceux pour les courses de taureaux, et pour les joutes qu'ils appellent Juegos de Cañas; l'heure à laquelle leurs majestés se couchent et se lèvent, et mille autres choses semblables.

Madame d'Aulnoy, *Mémoires de la cour d'Espagne*, Lyon, 1693.

Madame Jourdan (à Paquita): Saint-Cloud, Mademoiselle! c'est le plus magnifique endroit de toute la terre que Saint-Cloud! Il n'y a pas de mules, il n'y a pas de moines, pas de graves manteaux qui marchent dans les rues le cigare à la bouche: mais ce sont de bonnes figures qui courent et qui rient. Il n'y pue pas les orangers. La rivière coule sous de grands arbres: nous avons la galiste et du pain d'épices le jour de la fête, et des bluets dans tous les blés, n'est-ce pas, ma belle Louise?

La Reine: Ah! oui, ma mie! et la liberté de courir, de vivre, au lieu de végéter cérémonieusement.

Henri de Latouche, *La Reine d'Espagne*, Levasseur, Paris, 1831.



Eugène Delacroix, *Le 28 juillet 1830: la Liberté guidant le peuple*

© Photo RMN — Hervé Lewandowski

L'heure sombre où l'Espagne agonisante pleure!

Ruy Blas, acte III, scène 2

Le drame hugolien s'est toujours affirmé dans ses liens avec l'histoire; elle fonde la qualité littéraire de ses drames, elle peut donner à l'œuvre sa grandeur. Elle joue un rôle capital de « distanciation », non seulement parce que selon la recette tragique elle est l'« éloignement dans le temps », mais parce que l'effort pour rendre scrupuleusement l'histoire dans sa double vérité, interne (les forces en présence) et épidermique (le décor vrai), donne à l'œuvre sa dignité littéraire: ce n'est pas sans raison que Hugo insiste à tel point sur ses « scrupules », sa « conscience » sévère d'historien, la leçon de l'histoire ne se comprenant pas sans l'exactitude historique. Bien plus, l'histoire est conçue comme le système de référence vrai qui authentifie la fiction, qui permet aux développements de l'imagination de ne pas quitter la terre; l'exactitude historique est donc la garantie de la vérité philosophique, morale, ou politique du drame, en un mot de son sérieux. La vérité en soi de l'histoire justifie la vérité transposée du drame.

Anne Ubersfeld, *Édition critique de Ruy Blas*, Les Belles Lettres, Paris, 1971.

Il a toutes les clefs de toutes les serrures.

Ruy Blas, acte IV, scène 1

Vous n'êtes que le gant, et moi, je suis la main.

Ruy Blas, acte III, scène 5

La Vie Humaine est un combat contre la malice de l'homme même. L'homme adroit y emploie pour armes les stratagèmes de l'intention. Il ne fait jamais ce qu'il montre avoir envie de faire; il mire un but, mais c'est pour tromper les yeux, qui le regardent. Il jette une parole en l'air, et puis il fait une chose, à quoi personne ne pensait. S'il dit un mot, c'est pour amuser l'attention de ses rivaux; et dès qu'elle est occupée à ce qu'ils pensent, il exécute aussitôt ce qu'ils ne pensaient pas.

Celui donc, qui veut se garder d'être trompé, prévient la ruse de son compagnon par de bonnes réflexions. Il entend toujours le contraire de ce qu'on veut qu'il entende, et, par là, il découvre incontinent la feinte. Il laisse passer le premier coup pour attendre de pied ferme le second, ou le troisième. Et puis, quand son artifice est connu, il raffine sa dissimulation, en se servant de la vérité même, pour tromper. Il change de jeu et de batterie, pour changer de ruse. Son artifice est de n'en avoir plus, et toute sa finesse est de passer de la dissimulation précédente à la candeur. Celui, qui l'observe, et qui a de la pénétration, connaissant l'adresse de son rival, se tient sur ses gardes, et découvre les ténèbres revêtues de la lumière. Il déchiffre un procédé d'autant plus caché, que tout y est sincère. Et c'est ainsi que la finesse de Python combat contre la candeur d'Apollon.

Baltasar Gracián, *L'Homme de cour*, Maximes,
traduction Amelot de la Moussaie, Gallimard, Folio, 2010.

Par où va-t-il venir, l'homme de trahison ?

Ruy Blas, acte IV, scène 1

Le personnage le plus évidemment satanique dans *Ruy Blas* est sans conteste Don Salluste. A l'intérieur du paradigme diabolique, il est celui qui se rapproche le plus directement du Diable, par le symbole du Serpent, le Tentateur de la Bible. Chez Goethe, Méphisto est à plusieurs reprises traité de « serpent » par Faust ou par lui-même, entre autres créatures d'un bestiaire démoniaque étendu, qui comprend aussi le chien, le limaçon, le cheval, etc. Dans *Ruy Blas*, ce sont les autres personnages qui disent le caractère diabolique de Salluste. C'est d'abord Don César qui utilise l'image injurieuse, lorsqu'il refuse le pacte infâme que lui propose son cousin. Se plaçant lui-même hors de la sphère infernale, il proteste: « Je vis avec les loups, non avec les serpents. » (I, 2, v. 260)

La Reine file ensuite la métaphore, en racontant à Casilda une scène traumatisante de baisemain: « Ce marquis est pour moi comme le mauvais ange » (II, 1, v. 590), dit-elle d'abord; le mauvais ange, c'est Satan, l'Ange déchu, tel Salluste lui aussi banni de ce paradis qu'est la cour. Quelques vers plus loin, l'image se précise: « Soudain il se courba, souple et comme rampant... – / Je sentis sur ma main sa bouche de serpent! » (II, I, v. 603-4). La métaphore filée se poursuit par les expressions « l'enfer est dans cette âme » (v. 609), « cet effrayant démon » (v. 612), « un noir poison » (v. 614), « son froid baiser » (v. 616). Mais encore une fois c'est Don César qui repère le mieux, à travers jurons et expressions toutes faites qu'une lecture attentive ou une mise en scène inventive peuvent « délexicaliser », l'essence diabolique de son cousin: « Vous avez toujours eu de l'esprit comme un diable, / Et c'est fort éloquent ce que vous dites là » (I, 2, v. 182-3), lui dit-il après la proposition de contrat, et l'accusation persiste tout au long de l'acte. Ruy Blas, quant à lui, ne s'interroge jamais sur l'être de son maître avant l'irruption fâcheuse de celui-ci, telle la statue du Commandeur,

qui le rappelle à leur loi, après l'aveu d'amour entre Ruy Blas et la Reine: « J'étais tourné vers l'ange et le démon venait » (III, 5, v. 1 312).

Au dernier acte encore, Ruy Blas lance à Salluste: « Marquis, jusqu'à ce jour Satan te protégea » (V, 3, v. 2 172), avant de se rebeller contre son emprise démoniaque. Autres motifs infernaux, ceux de l'ombre, du souterrain, de la cachette, où l'on trouve la « sape profonde, obscure et souterraine » (I, 1, v. 29) que Salluste veut creuser pour sa vengeance. S'ajoute à ces motifs le fait que Salluste jure par le diable (I, 3, v. 463) et est habillé de vert, comme le démon.

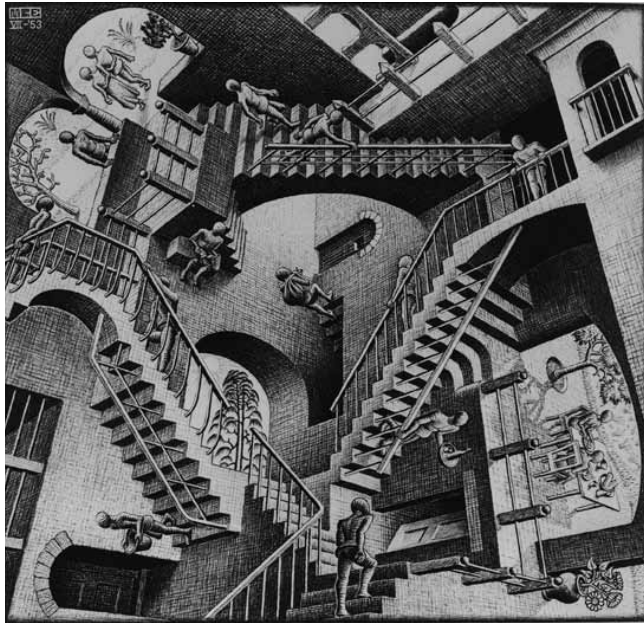
Florence Naugrette, « Petits arrangements avec le diable: figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* » dans *Le Diable*, A. Niderst (dir.), Nizet, 1998.



Robert Mitchum dans *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, 1955. © Collection Institut Lumière

IAGO.- Oh! rassurez-vous, monsieur. Je n'y reste que pour en tirer mon profit. Nous ne pouvons pas tous être les maîtres, et les maîtres ne peuvent pas tous être fidèlement servis. Vous remarquerez beaucoup de ces marauds humbles et agenouillés qui, raffolant de leur obséquieux servage, s'échinent, leur vie durant, comme l'âne de leur maître, rien que pour avoir la pitance. Se font-ils vieux, on les chasse: fouettez-moi ces honnêtes drôles!... Il en est d'autres qui, tout en affectant les formes et les visages du dévouement, gardent dans leur cœur la préoccupation d'eux-mêmes, et qui, ne jetant à leur seigneur que des semblants de dévouement, prospèrent à ses dépens, puis, une fois leurs habits bien garnis, se font hommage à eux-mêmes. Ces gaillards-là ont quelque cœur, et je suis de leur nombre, je le confesse. En effet, seigneur, aussi vrai que vous êtes Roderigo, si j'étais le More, je ne voudrais pas être Iago. En le servant, je ne sers que moi-même. Ce n'est, le ciel m'est témoin, ni l'amour ni le droit qui me font agir, mais, sous leurs dehors, mon intérêt personnel. Si jamais je révèle par mes actions le fond de mon âme, le jour ne sera pas loin où je porterai mon cœur sur ma manche, pour le faire becqueter aux corneilles..
Je ne suis pas ce que je suis.

Shakespeare, *Othello*, Acte I, scène 1, traduction François-Victor Hugo, Le Livre de Poche, 1984.



M. C. Escher, *Relativity*, 1953. © 2011, The M. C. Escher Compagny-Holland

Le mélodrame pour la foule.

Préface à *Ruy Blas*

Sur le chemin de l'Espagne, le jeune Victor Hugo et ses frères découvrent le mélodrame au théâtre de Bayonne.

Le soir même, il y avait représentation. Le dîner eut tort. Ils étaient au théâtre que le lustre n'était pas encore allumé. Quand on y vit clair, ils admirèrent leur loge drapée de calicot rouge à rosaces soufre. Ils ne s'ennuyèrent pas en attendant le lever du rideau; la salle et l'entrée successive du public suffirent amplement à leur plaisir. Bientôt, l'orchestre exécuta une ouverture qui leur parut ravissante, et la toile découvrit la scène. On jouait un mélodrame de Pixierécourt, *Les Ruines de Babylone*. C'était très beau.

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, tome 1, Bruxelles et Leipzig, 1863.

Le théâtre représente une vaste citerne construite en briques et à demi ruinée. L'intérieur est tapissé de mousse, de lierre, et autres plantes rampantes. Au premier plan à gauche, dans la partie du mur qui fait face aux spectateurs, sont deux grandes croisées ogives, garnies de barreaux et à travers lesquelles on voit un escalier tournant intérieur, qui est censé communiquer au piédestal que l'on a vu au troisième acte. Cet escalier aboutit à une porte de fer qui donne dans la citerne. On aperçoit çà et là des blocs de briques et de pierres qui se sont détachés de la voûte, et qui attestent la vétusté de cette construction. Tout le fond est occupé par un couloir élevé et horizontal garni d'une rampe de fer, et qui conduit à l'ouverture du souterrain; au bout de ce couloir, à droite, est un escalier à deux rampes douces, dont la première va de droite à gauche et la seconde de gauche à droite jusqu'au sol. Cette décoration doit être entièrement fermée. Dans le haut de la voûte et à peu près dans la ligne parallèle au troisième plan, est une ouverture qui servait jadis à l'écoulement des eaux de la pluie.

René Charles Guilbert de Pixierécourt, *La Citerne*, mélodrame en quatre actes, 1809.

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

Ruy Blas, acte III, scène 2

Ils s'appellent vulgus, plebs, la tourbe, la foule.
Ils sont ce qui murmure, applaudit, siffle, coule,
Bat des mains, foule aux pieds, bâille, dit oui, dit non,
N'a jamais de figure, n'a jamais de nom;
Troupeau qui va, revient, juge, absout, délibère,
Détruit, prêt à Marat comme prêt à Tibère,
Foule triste, joyeuse, habits dorés, bras nus,
Pêle-mêle, et poussée aux gouffres inconnus.

Victor Hugo, « Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent »,
Châtiments, Jersey, 9 octobre 1853.

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.

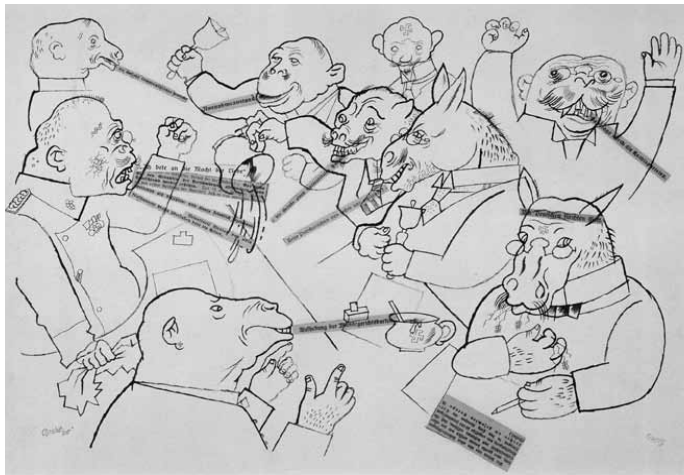
Victor Hugo, Préface à *Ruy Blas*.

– Ah! le peuple! – océan! – onde sans cesse émue,
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue!
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau!
Miroir où rarement un roi se voit en beau!
Ah! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
On y verrait au fond des empires sans nombre,
Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus!
– Gouverner tout cela! – Monter, si l'on vous nomme,
A ce faite! Y monter, sachant qu'on n'est qu'un homme!
Avoir l'abîme là!...

Victor Hugo, *Hernani*, 1830, acte IV, scène 2,
Garnier-Flammarion, 1979.

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 populations en dédain et le peuple en amour.

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



George Grosz, *Voix du peuple, voix de Dieu*, 1920
© ADAGP/Collection Centre Pompidou/RMN

Le peuple misérable, et qu'on pression encor, / A sué quatre cent trente millions d'or!

Ruy Blas, acte III, scène 2

En bas, le peuple subit un exil doublement intolérable. Quoiqu'il soit la substance du corps social, il est en quelque sorte exilé de la société – qu'est-ce que le sujet d'un roi inexistant? – sans qu'elle soit remplie par d'autres – qui est le peuple de ce roi? A l'injustice s'ajoute l'absurdité, à l'exclusion et au privilège leur inanité. Cela donne à *Ruy Blas* le ton d'une revendication populaire forte, nouvelle chez Hugo et d'autant plus audacieuse qu'elle était prononcée au théâtre, dont le nombre des spectateurs, leur statut social et leur réunion en foule faisaient une sorte de tribune.

Cette protestation rencontrait alors le sentiment de toute une classe d'hommes, jeunes, éduqués et actifs mais écartés des responsabilités et de l'action. Comme Hugo, ils avaient derrière eux les prestiges de l'Empire, devant eux la conquête pacifique du monde, mais d'abord de la France, par l'activité des productions, le marché des biens, le commerce des idées, et ils ne rencontraient apparemment d'obstacle dans aucun vrai conflit de classes – elles sont unanimes en 1848 –, mais dans la caducité des hommes, la mesquinerie des intérêts et l'inertie des intelligences.

Tout cela – qu'ils appelaient d'un mot: le bourgeois – gérât peureusement la transition et la transaction entre les survivances de l'ancienne société aristocratique ranimée par la Restauration et les promesses matérielles et spirituelles – en un mot de l'époque: civilisatrices – du capitalisme industriel dont toutes les conditions du développement, humaines, techniques et financières, étaient déjà réunies. Qu'on ajoute les dérobades humiliantes de la prudence louis-philipparde devant l'étranger, et l'on comprendra quelles impatiences éveillait l'énergie honnête de Ruy Blas. Guy Rosa, *Commentaires sur Ruy Blas*, Le Livre de poche, 2000.



Olivier Borle, David Mambouch dans *Les Précieuses ridicules* de Molière, mise en scène Christian Schiaretti, 2007. © Christian Ganet

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).



Pablo Picasso, *Scènes goyesques*,
hiver 1899-1900

© RMN/Madeleine Coursaget,
Succession Picasso, 2010

La dentelle, la fleur, la lettre, c'est du feu!

Ruy Blas, acte II, scène 2

Je n'ai jamais aimé, pour ma part, ces bégueules
 Qui ne sauraient aller au Prado toutes seules,
 Qu'une duègne toujours de quartier en quartier
 Talonne, comme fait sa mule un muletier;
 Qui s'usent, à prier, les genoux et la lèvre,
 Se courbant sur le grès, plus pâles, dans leur fièvre
 Qu'un homme qui, pieds nus, marche sur un serpent,
 Ou qu'un faux monnayeur au moment qu'on le pend.
 Certes ces femmes-là, pour mener cette vie,
 Portent un cœur châtré de toute noble envie;
 Elles n'ont pas de sang et pas d'entrailles. – Mais
 Sur ma tête et mes os, frère, je vous promets
 Qu'elles valent encor quatre fois mieux que celles
 Dont le temps se dépense en intrigues nouvelles.
 Celles-là vont au bal, courent les rendez-vous,
 Savent dans un manchon cacher un billet doux,
 Serrer un ruban noir sur un beau flanc qui ploie,
 Jeter d'un balcon d'or une échelle de soie,
 Suivre l'imbroglio de ces amours mignons,
 Poussés en une nuit comme des champignons;
 Si charmantes, d'ailleurs! aimant en enragées
 Les moustaches, les chiens, la valse et les dragées.

Alfred de Musset, *Contes d'Espagne et d'Italie*,
 1830, *Poésies complètes*,
 édition F. Lestringant, Le Livre de poche, 2006.



© Peter Adams

**Et puis il faut, vois-tu,
c'est une loi pour tous,
Dans ce monde,
rempli de sombres aventures,
Donner parfois un peu de joie
aux créatures.**

Ruy Blas, acte IV, scène 3, Don César

Le baudet qui, rentrant le soir, surchargé, las,
Mourant, sentant saigner ses pauvres sabots plats,
Fait quelques pas de plus, s'écarte et se dérange
Pour ne pas écraser le crapaud dans la fange,
Cet âne abject, souillé, meurtri sous le bâton,
Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon.
Tu cherches, philosophe? Ô penseur, tu médites?
Veux-tu trouver le vrai sous nos brumes maudites?
Crois, pleure, abîme-moi dans l'insondable amour!
Quiconque est bon voit clair dans l'obscur carrefour;
Quiconque est bon habite un coin du ciel. Ô sage,
La bonté qui du monde éclaire le visage,
La bonté, ce regard du matin ingénu,
La bonté, pur rayon qui chauffe l'Inconnu,
Instinct qui dans la nuit et dans la souffrance aime,
Est le trait d'union ineffable et suprême
Qui joint dans l'ombre, hélas! si lugubre souvent,
Le grand ignorant, l'âne, à Dieu le grand savant.
*Victor Hugo, La Légende des siècles, « Le Crapaud »,
Éditions Claude Millet, Le Livre de Poche, 2000.*

Au-delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre et qui sépare le monde réel du monde idéal.

Préface à *Ruy Blas*

Ouvrir un théâtre

***Ruy Blas* est créé en 1838 pour l'ouverture du Théâtre de la Renaissance.**

M. Alexandre Dumas ne fut pas longtemps sans avoir à se plaindre, lui aussi, de M. Harel, et sans quitter la Porte-Saint-Martin. Il était, de plus, en mauvais termes avec la Comédie-Française. Il vint un jour chez M. Victor Hugo et lui raconta une conversation qu'il avait eue avec le duc d'Orléans. Le prince s'informant pourquoi il ne faisait plus rien jouer, il lui avait répondu que la littérature nouvelle n'avait pas de théâtre; qu'elle n'avait jamais été chez elle au Théâtre-Français, qu'elle y avait été quelquefois tolérée, jamais acceptée; que sa vraie scène eût été la Porte-Saint-Martin, mais que les procédés du directeur en avaient éloigné tout ce qui avait du talent ou seulement de la dignité, et qu'on y était tombé aux exhibitions des ménageries ambulantes; qu'entre le Théâtre-Français, voué aux morts, et la Porte-Saint-Martin, vouée aux bêtes, l'art moderne était sur le pavé. Il avait ajouté que ce n'était pas lui seul qui se plaignait, que tous les auteurs du drame disaient comme lui, à commencer par M. Victor Hugo, qui ne faisait plus de pièces que de loin en loin et qui en aurait fait deux par an s'il avait eu un théâtre. Le duc d'Orléans avait dit que c'était là, en effet, un état de chose impossible, que l'art contemporain avait droit à un théâtre et qu'il en parlerait à M. Guizot.

– Maintenant, conclut M. Alexandre Dumas, il faut que vous alliez voir Guizot. J'ai persuadé le prince, persuadez le ministre.

– Un théâtre, c'est très bien, dit M. Victor Hugo, mais il faudrait un directeur. [...]

M. Guizot lui dit de la façon la plus ouverte et la plus cordiale qu'il avait eu raison de demander un théâtre, que rien n'était plus légitime, qu'à un art nouveau il fallait un théâtre nouveau, que la Comédie-Française, scène de tradition et de conservation, n'était pas l'arène qu'il fallait à la littérature originale et militante, que le gouvernement ne faisait que son devoir en créant un théâtre pour ceux qui créaient un art.

– Maintenant, ajouta M. Guizot, réglons les termes du privilège. Le ministre et l'écrivain s'entendirent, et M. Guizot écrivit de sa main les conditions du théâtre, qui étaient très larges, mais exclusivement littéraires. M. Victor Hugo demanda le droit à la musique; il se souvenait de l'effet produit dans *Lucrèce Borgia* par le contraste de la chanson à boire et du psaume; il rêvait de mêler plus amplement encore le chant à la parole; il voulait que l'art tout entier fût possible, depuis les symphonies de la *Tempête* jusqu'aux chœurs de *Prométhée*. M. Guizot accorda tout.

– Maintenant, dit-il, il ne nous manque plus que la signature du ministre de l'Intérieur. Mais je lui ai déjà parlé, et nous sommes d'accord. Allez le voir demain, il vous remettra votre privilège.

– Mon privilège? interrogea M. Victor Hugo.

– Sans doute! c'est à vous que nous donnons le théâtre.

– Je ne le prends pas! Je fais de l'art et non du commerce. Je ne veux d'aucun privilège pour moi, ni comme directeur, ni comme auteur. Ce n'est pas pour moi que je demande un théâtre, c'est pour toute la génération nouvelle, qui n'en a pas.

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, Paris, Le Club Français du Livre, 1967.

Théâtre de la Renaissance, 1837

Il est fixé par arrêté du 30 septembre 1837: Le répertoire du Théâtre de la Renaissance sera exclusivement consacré à la représentation de drames et de comédies en vers et en prose avec chœurs et intermèdes, et de vaudevilles avec airs nouveaux sans les autres développements de musique qui caractérisent le genre de l'Opéra-Comique.

Nicole Wild, *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^e siècle*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989.

La première...

M. Anténor Joly vint un matin avec la maquette d'une nouvelle espèce de théâtre. Selon lui, la rampe ne s'expliquait pas; cette rangée de quinquets qui sortait de terre était absurde; dans la réalité on était éclairé par en haut et non par en bas; la rampe était un contre-sens; les acteurs n'étaient plus des hommes, etc. – La maquette présentait un nouveau système; les quinquets éclairaient, comme le soleil, du haut de portants dissimulés dans la coulisse; on ne serait plus au théâtre, on serait dans la rue, dans un bois, dans une chambre. M. Victor Hugo s'opposa à la suppression de la rampe; il répondit que la réalité crue de la représentation serait en désaccord avec la réalité poétique de la pièce, que le drame n'était pas la vie même, mais la vie transfigurée en art, qu'il était donc bon que les acteurs fussent transfigurés aussi, qu'ils l'étaient déjà par leur blanc et par leur rouge, qu'ils l'étaient mieux par la rampe, et que cette ligne de feu qui séparait la salle de la scène était la frontière naturelle du réel et de l'idéal. [...]

Le soir de la première représentation, la salle n'était pas terminée; les portes des loges, posées précipitamment, grinçaient sur leurs gonds et ne fermaient pas; les calorifères ne chauffaient pas; le froid de novembre glaçait les spectateurs. Les femmes furent obligées de remettre leurs manteaux, leurs fourrures et leurs chapeaux, et les hommes leurs paletots. On remarqua que le duc d'Orléans eut la politesse de rester en habit. La pièce dégela le public. Les trois premiers actes, très bien joués, et plus que très bien par M. Frédérick, saisirent la salle. Le quatrième, que M. Saint-Firmin dit avec une verve spirituelle, fut moins heureux, mais le succès reprit plus énergique au cinquième, où M. Frédérick Lemaître dépassa les plus grands comédiens. La manière dont il arracha le pardessus de sa livrée, dont il alla tirer le verrou, dont il frappa l'épée sur la table, dont il dit à don Salluste: «Tenez, pour un homme d'esprit, vraiment vous m'étonnez!», dont il revint demander pardon à la reine, dont il but le poison, tout fut grand, vrai, profond, splendide, et le poète eut cette joie si rare de voir vivre la figure qu'il avait rêvée.

Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, Paris, Le Club Français du Livre, 1967.

**Trois espèces de spectateurs
composent ce qu'on
est convenu d'appeler le public :
premièrement, les femmes ;
deuxièmement, les penseurs ;
troisièmement,
la foule proprement dite.**

Préface à *Ruy Blas*

De l'utilité politique du théâtre – un théâtre « populaire » ?

Pour l'artiste qui étudie le public, et il faut l'étudier sans cesse, c'est un grand enseignement de sentir se développer chaque jour au fond des masses une intelligence de plus en plus sérieuse et profonde de ce qui convient à ce siècle, en littérature non moins qu'en politique. C'est un beau spectacle de voir ce public harcelé par tant d'intérêts matériels qui le pressent et le tiraillent sans relâche, accourir en foule aux premières transformations de l'art qui se renouvelle, lors même qu'elles sont aussi incomplètes et aussi défectueuses que celle-ci. On le sent attentif, sympathique, plein de bon vouloir, soit qu'on lui fasse, dans une scène d'histoire, la leçon du passé; soit qu'on lui fasse, dans un drame de passion, la leçon de tous les temps. Certes, selon nous, jamais moment n'a été plus propice au drame. Ce serait l'heure, pour celui à qui Dieu en aurait donné le génie, de créer tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion.

Victor Hugo, Préface à *Marion de Lorme*, 1831, «Théâtre», Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.

Le théâtre, nous le répétons, est une chose qui enseigne et qui civilise. Dans nos temps de doute et de curiosité, le théâtre est devenu, pour les multitudes, ce qu'était l'église au Moyen Âge, le lieu attrayant et central. Tant que ceci durera, la fonction du poète dramatique sera plus qu'une magistrature et presque un sacerdoce. Il pourra faillir comme homme; comme poète, il devra être pur, digne et sérieux. [...] Ce n'est pas d'ailleurs que nous soyons le moins du monde partisan de l'utilité directe de l'art, théorie puérile émise dans ces derniers temps par les sectes philosophiques, qui n'avaient pas étudié le fond de la question [les saint-simoniens et les républicains socialistes, comme Pierre

Leroux]. Le drame, œuvre d'avenir et de durée, ne peut que tout perdre à se faire le prédicateur immédiat des trois ou quatre vérités d'occasion que la polémique des partis met à la mode tous les cinq ans. [...]

Si quelque œuvre d'art a eu le malheur de faire cause commune avec les vérités politiques, et de se mêler à elles dans le combat, tant pis pour l'œuvre d'art, après la victoire elle sera hors de service, rejetée comme le reste, et ira se rouiller dans le tas.

Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication », mars 1834, « Critique », Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985.

Le théâtre et l'État

Je voudrais qu'il y eût un théâtre, digne de la France, pour les célèbres poètes morts qui l'ont honorée; puis un théâtre pour les auteurs vivants. Il faudrait encore un théâtre pour le grand opéra, un autre pour l'opéra-comique. Je subventionnerais magnifiquement ces quatre théâtres. Les théâtres livrés à l'industrie personnelle sont toujours forcés à une certaine parcimonie. Une pièce coûte 100 000 francs à monter; ils reculeront: vous, vous ne reculerez pas. Un grand acteur met à haut prix ses prétentions; un théâtre libre pourrait marchander et le laisser échapper: vous, vous ne marchanderez pas. Un écrivain de talent travaille pour un théâtre libre, il reçoit tel droit d'auteur: vous lui donnerez le double; il travaillera pour vous. Vous aurez ainsi dans les théâtres de l'État, dans les théâtres nationaux, les meilleures pièces, les meilleurs comédiens, les plus beaux spectacles. En même temps, vous, État, qui ne spéculiez pas, et qui, à la rigueur, en présence d'un grand but de gloire et d'utilité à atteindre, n'êtes pas forcé de gagner de l'argent, vous offrirez au peuple ces magnifiques spectacles au meilleur marché possible. Je voudrais que l'homme du peuple, pour dix sous, fût aussi bien assis au parterre, dans une salle de velours, que l'homme du monde, à l'orchestre, pour dix francs. De même que je voudrais le théâtre grand pour l'idée, je voudrais la salle vaste pour la foule. De cette façon, vous auriez, dans Paris, quatre magnifiques lieux de rendez-vous, où le riche et le pauvre, l'heureux et le malheureux, le Parisien et le provincial, le Français et l'étranger, se rencontreraient tous les soirs, mêleraient fraternellement leur âme, et communieraient, pour ainsi dire, dans la contemplation des grandes œuvres de l'esprit humain. Que sortirait-il de là? L'amélioration populaire et la moralisation universelle.

Victor Hugo, 11^e République, Conseil d'État, Commission chargée de préparer la loi sur les théâtres, séance du 27 septembre 1849.



Jany Gastaldi, Antoine Vitez, *Hernani*
de Victor Hugo, mise en scène Antoine Vitez, 1984
© Enguérand CDDS

Un théâtre élitare pour tous

Première saison de Vitez au Théâtre National de Chaillot, 1981:
Faust, Britannicus, Tombeau pour 500 000 soldats.

Au théâtre, toute l'histoire des relations de l'art avec le public est à reprendre. L'astuce commerciale, la ruse publicitaire sont décidément insuffisantes: le public nous demandera d'autres comptes. C'est pourquoi nous ne lui dirons rien d'autre que ceci: là, en plein Paris, sur une colline, il y a un théâtre; là, dans l'obscurité, des gens, les acteurs, entretiennent, conservent et transforment votre langue maternelle et les gestes de votre vie, ils vous les montrent, vous les restituent, c'est leur travail; ils tentent, eux aussi, de se mesurer au dessein que nous fixe le poète allemand: ne pas déchoir devant la scène du Temps.

Là est notre ambition et, pour l'accomplir, nous explorerons toutes les formes du théâtre. La difficulté ne nous effraie pas; si on nous aime, on nous aimera pour elle.

Nous disions: un théâtre élitare pour tous. C'était en 1968, à Nanterre, puis en 1972 à Ivry. Nous voulions alors prouver que le théâtre populaire n'est pas nécessairement un théâtre des masses, et que le théâtre peut vivre sous un abri si on ne lui a pas bâti d'édifice, que même il retrouve son âme sous l'abri quand l'édifice pèse trop lourd. C'est pourquoi nous avons joué dans des granges et des greniers, des préaux d'écoles, des salles à manger ou des bains-douches. Et je n'oublierai pas l'accueil fraternel et désintéressé de la ville d'Ivry. Ce que nous aimions, c'était la banalité des lieux, transformée par le théâtre. Là où il n'y a rien à voir – comme on dit –, ce que l'on voit tous les jours devient insolite et neuf par la présence des acteurs, comme la page blanche prend un sens par les signes écrits – nous écrivions avec nos corps.

Antoine Vitez, *Le Journal de Chaillot*, n° 1, juillet 1981.

**Le théâtre véritable
est une opération matérielle
de la pensée, et cette opération
reste sans prix fixe,
sans gains suffisants ;
pour tout dire, elle est gratuite.
Et comment confier aux
exigences du profit libéral
ce qui est, dans son essence,
gratuit, qui est la coûteuse
production d'un effet gratuit ?**

Alain Badiou, *Les Citrouilles*, Actes Sud – Papiers, 1996.

Gratuité

Pourquoi les théâtres qui, par leur situation et la modicité des places, sont seuls à la portée du peuple, sont-ils privés de Molière, de Corneille, de Racine et de tous les chefs-d'œuvre classiques ? On prétend qu'il faut conserver pures les traditions et favoriser la stabilité d'un monument élevé à la mémoire des grands écrivains dramatiques. C'est bien vu dans un certain sens ; mais pourquoi les traditions du Théâtre-Français seraient-elles perdues, pourquoi les savants artistes de ce théâtre seraient-ils découragés ou délaissés si le privilège de représenter les vieux chefs-d'œuvre cessait d'être leur apanage exclusif ?

La question est bien discutable, on l'avouera, et je m'étonne qu'elle n'ait pas été sérieusement entamée sous un gouvernement républicain. Comment ! vous proclamez pour la plupart que le peuple est ignorant, qu'il fréquente les cabarets, qu'il a des mœurs grossières, et vous ne voulez pas l'éclairer ni le moraliser ! vous en évitez, vous en repoussez les moyens ! Vous décrêtez que le peuple est indigne d'entendre les œuvres des maîtres, vous le privez de cette nourriture saine et robuste que les maîtres ont préparée pour lui, cependant, et vous la réservez pour une classe lettrée qui la dédaigne à force d'en être rebattue, qui n'y trouve plus rien de neuf et qui, grâce à l'élégance de ses mœurs, prétend, certes, n'avoir plus besoin des naïfs enseignements de nos pères ! Eh bien, si vous voulez favoriser certaines écoles dramatiques et lyriques, faites-le plus largement encore, si largement que les théâtres subventionnés soient des spectacles gratuits dont tout le monde puisse profiter. De cette manière, je comprendrai votre sollicitude pour un certain groupe d'artistes choisis et pour un certain répertoire d'élite. Mais, si vous n'ouvrez ces sanctuaires qu'aux riches, si leur situation et leur cherté en excluent les pauvres, je n'en vois pas l'utilité. Les riches ont tant d'autres moyens de s'instruire et les pauvres en ont si peu !

George Sand, Préface à *Molière*, 1851.

Vive Victor Hugo !

Jean Vilar, 1955.

Un semblable mouvement d'expansion, tendu par un rêve d'universalité, se retrouve dans la préface de *Ruy Blas* lorsque Victor Hugo invite à transcender le « sens historique » (le crépuscule de la monarchie) par le « sujet philosophique » (« le peuple aspirant aux régions élevées »), par le « sujet humain » (« c'est un homme qui aime une femme »), ou par le « sujet dramatique » (« c'est un laquais qui aime une reine¹ »). Toutefois, ce dépassement paraît moins, en 1838, viser quelque enfermement du théâtre dans une visée unificatrice strictement nationale, que s'opposer à l'interprétation étroite et réductrice du drame, ramené à quelque allusion d'actualité. Se joueraient ici une réaction et une opposition résolue à une nouvelle voie dramatique ouverte sous la monarchie de Juillet : celle du drame social et de l'art utile, encouragé par les mouvements républicains, saint-simoniens et, bientôt, socialistes. Tel est le contexte particulier dans lequel est créé *Ruy Blas*.

Le saint-simonien Émile Souvestre publie, par exemple, en 1832, un opuscule intitulé *Des Arts comme puissance gouvernementale et de la nouvelle constitution à donner au théâtre*. Il propose de réserver au prolétaire « rude, grossier, à l'âme et aux mains calleuses » le drame avec « sa moralité triviale, mais facile à saisir, ses leçons hurlées dans l'agonie ou proclamées au pied de l'échafaud » – Émile Souvestre donne l'exemple avec son drame, joué en 1837 à la Porte-Saint-Martin, *Le Riche et le pauvre*, interprété par le grand acteur romantique Bocage².

Aux classes « riches », en revanche, à qui reviennent de préférence l'opéra et l'opéra-comique, doit être peint « l'homme social dans ses misères, dans ses égarements » de manière à « développer les

sentiments de générosité et de compassion ». Et Émile Souvestre de proposer, dans ce même opuscule, de supprimer tous les drames romantiques, « littérature à l'armure rouillée », « hachis historiques » qui « ne nous apprennent rien d'utile pour le présent³ ». Aussi peut-on relire « But de cette publication », dans *Littérature et philosophie mêlées*, comme une réponse hugolienne à cette doctrine de l'utilité de l'art. Plus précisément, et non sans difficulté, Victor Hugo tente de se frayer un chemin entre le drame social, que son utilité politique immédiate et ses pauvres allusions à l'actualité rendent éphémère, et un art qui refuserait de creuser les « questions sociales⁴ ».

La voie est étroite : « Il faut, après tout, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui.⁵ » Affirmer, dans *Ruy Blas*, l'inactualité du peuple « qui a l'avenir et qui n'a pas le présent⁶ » et incarner ce peuple chimérique en *Ruy Blas*, sont autant de réponses aux impasses du drame populaire et social contemporain.

Assurément, la dimension historique, non nécessairement nationale, du drame, et le travail de métaphorisation de l'histoire dans un théâtre en vers, ouvrent la seule issue à cette triple impasse d'un théâtre « populaire », successivement populiste et « vulgaire » avec René-Charles Guilbert de Pixérécourt, paternaliste et national dans le drame libéral « juste milieu », didactique et socialement diviseur dans le drame d'actualité d'Émile Souvestre ou de Félix Pyat.

Quant au peuple visé par le théâtre de Victor Hugo, il se situe au-delà de la « foule » ou de la « populace », au-delà des forces réputées avancées de la nation ; il n'existe que sur un mode hypothétique,

celui du conditionnel que l'on entend résonner étrangement dans la Préface de *Ruy Blas*: « Le peuple, ce serait Ruy Blas.⁷ » Le drame hugolien en postule tout à la fois l'inexistence actuelle et la nécessité historique – la nécessité *pour l'histoire*; il prétend l'engendrer, non pas addition simple des publics socialement distincts, comme le laissent penser les premières pages de la Préface, mais par invention d'une totalité supérieure poétiquement unifiée (où le grotesque se mêle au sublime), et donc politiquement féconde. Le *théâtre-peuple* de Victor Hugo se situe, en son temps, délibérément à l'écart des voies contemporaines d'un théâtre « populaire » – avant que Jean Vilar ne déclare en 1955: « Je voudrais écrire sur le fronton de mon théâtre populaire non pas "Vive Molière ou Shakespeare" mais "Vive Victor Hugo"⁸. »

Olivier Bara, extrait de l'article « National, populaire, universel: tensions et contradictions d'un *théâtre-peuple* chez Victor Hugo », dans *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Marion Denizot (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2010.

1 Préface à *Ruy Blas*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1997, p. 35-36.

2 Pierre-François Touzé, dit Bocage (1799-1862), ancien ouvrier tisserand, créa plusieurs rôles dans les drames d'Alexandre Dumas (*Antony*, *La Tour de Nesle*), de Victor Hugo (*Marion de Lorme*) et de George Sand (*Claudie*, *Molière*, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*). Il fut directeur de l'Odéon de 1845 à 1847, puis de 1849 à 1850. Son ardeur républicaine a desservi sa carrière, surtout après la Deuxième République.

3 Citations extraites de mon article « Émile Souvestre, praticien et réformateur du théâtre, ou la morale en action », in *Émile Souvestre, Écrivain breton porté par l'utopie sociale*, sous la direction de Bärbel Plötner-Le Lay et Nelly Blanchard, Brest, Centre de recherches bretonnes et celtiques, 2007, p. 97-115.

4 *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication ». (mars 1834), dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Critique, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 51.

5 *Ibid.*, p. 58.

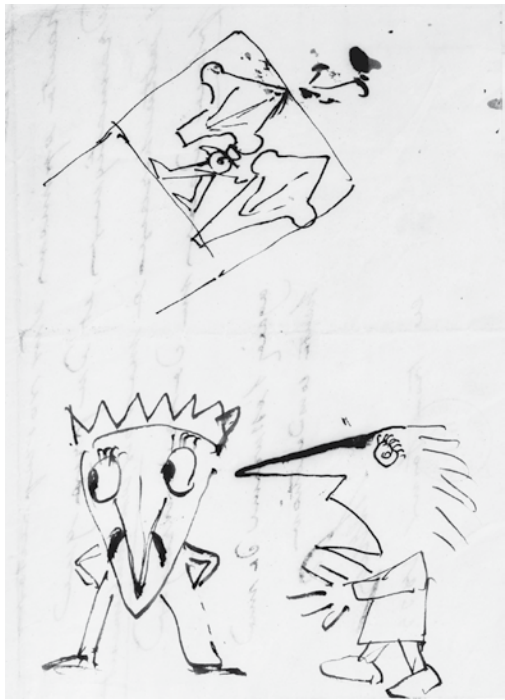
6 Préface à *Ruy Blas*, *op. cit.*, p. 33.

7 *Ibid.*, p. 33.

8 Déclaration rapportée par le journal *Paris-Presse l'Intransigeant*, le 1^{er} novembre 1955, et par *Libération*, le 7 novembre 1955.

**Mais qui donc en France
lit Victor Hugo ?
Et qu'en lit-on ? Il faudrait
faire le point de ce phare,
il faudrait voir où diriger
sa lumière, sur quelles ombres.
Hugo, ce n'est pas l'affaire
de quelques-uns dans ce pays,
mais de tous. Que fait-on
pour que tous le connaissent,
le comprennent, l'aiment,
l'écoutent ?
Les fêtes passeront, mais
il y a ses livres.**

Louis Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo ?*, Les Éditions Français Réunis, 1969.



Victor Hugo, *Personnages couronnés*, 1835
© BnF, Paris

Prix de vente: 4 €

11/11/11

Le TNP s'ouvre en grand avec

les partenaires publics



les entreprises partenaires



les partenaires médias



Remerciements

