

Hugo

Ruy Blas

Présentation
par Gérard Gengembre



Extrait de la publication



VICTOR HUGO

RUY BLAS

*Introduction, notes, dossier,
chronologie et bibliographie mise à jour (2007)*

par

Gérard GENGEMBRE

GF Flammarion

Extrait de la publication

*Du même auteur
dans la même collection*

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.
LES BURGRAVES.
LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.
LES CHÂTIMENTS.
LES CONTEMPLATIONS.
CROMWELL.
LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ (édition avec dossier).
LES FEUILLES D'AUTOMNE. LES CHANTS DU CRÉPUSCULE.
HERNANI.
LA LÉGENDE DES SIÈCLES (2 tomes).
L'HOMME QUI RIT.
LES MISÉRABLES (3 tomes).
NOTRE-DAME DE PARIS.
ODES ET BALLADES. LES ORIENTALES.
QUATRE-VINGT-TREIZE.
RUY BLAS.
THÉÂTRE I (AMY ROBSART. MARION DE LORME. HERNANI.
LE ROI S'AMUSE.)
THÉÂTRE II (LUCRÈCE BORGIA. RUY BLAS. MARIE TUDOR.
ANGELO, TYRAN DE PADOUE.)
LES TRAVAILLEURS DE LA MER.
WILLIAM SHAKESPEARE (édition avec dossier).

© Flammarion, Paris, 1996.
Édition corrigée et mise à jour en 2007.
ISBN : 978-2-0812-0718-9

Extrait de la publication

INTRODUCTION

HUGO EN 1838 ET LE THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE

A l'exception d'une *Esmeralda*, sorte de pensum de circonstance, Victor Hugo n'a rien écrit pour le théâtre depuis *Angelo, tyran de Padoue* (1835). Cette pièce lui avait apporté ce qu'il cherchait, l'argent, mais se situait un ton au-dessous des grands drames précédents. Toujours en quête d'argent — et le théâtre représente alors le meilleur moyen d'en gagner, car l'auteur reçoit un pourcentage sur les recettes — Hugo a aussi besoin d'une nouvelle scène, car il s'est brouillé avec la Comédie-Française. Malgré un contrat formel, le prestigieux théâtre officiel tardait en effet à reprendre *Hernani* et *Marion Delorme*, et ne respectait pas ses engagements à propos d'*Angelo*. Le conflit a éclaté pendant l'été 1837, suivi d'un procès en novembre, gagné par Hugo. Par ailleurs, ce dernier s'était également brouillé avec le directeur de la Porte-Saint-Martin.

L'auteur d'*Hernani* s'était rapproché d'Alexandre Dumas, qui, lié au duc d'Orléans, fils du roi Louis-Philippe, et encouragé par Guizot, ministre de l'Instruction publique, avait en projet la création d'un nouveau théâtre, destiné à devenir le temple du drame moderne. Accordé pour quinze ans en 1836 à Anténor Joly, rédacteur du *Vert-Vert*, journal de théâtre soutenant les romantiques, le privilège est celui du Second

Théâtre Français, théoriquement celui de l'Odéon, alors fermé, avec une ouverture à éclipse, et sans troupe permanente. Baptisé Théâtre de la Renaissance, le nouvel établissement s'installe dans la salle Ventadour, abandonnée par des chanteurs italiens et située 44, rue Neuve-des-Petits-Champs, voie peu passante de la rive droite. Comptant faire alterner drame et vaudeville sur la scène, Joly s'associe à un vaudevilliste.

Le recrutement de la troupe pose de nombreuses difficultés en raison des contrats liant ailleurs les acteurs spécialisés dans le drame romantique. On engage le grand Frédérick Lemaître, qui impose sa passion du moment, engagée sous le nom de Louise Beaudoin, alors que Dumas amène sa protégée Ida Ferrier et Hugo, Juliette Drouet, qui ne jouera jamais dans ce théâtre. Marie Dorval les rejoindra plus tard.

La première représentation

Le 30 août, dans son appartement de la place Royale (aujourd'hui Maison et Musée Victor Hugo, place des Vosges), Hugo donne lecture de sa nouvelle production en présence de Frédérick Lemaître. Il va suivre très attentivement les répétitions et se livrer à un minutieux travail de mise en scène, dessinant probablement lui-même les décors.

Après les répétitions, la première a lieu le 8 novembre, dans le froid car le chauffage ne fonctionne pas. La salle est comble, et la recette se monte à 4 000 francs. Le succès est incontestable, en dépit de réserves perceptibles à la fin du troisième acte et pendant le quatrième.

Ruy Blas tiendra l'affiche pendant quarante-neuf représentations, jusqu'en mai 1839, avec une recette moyenne double de celle des spectacles joués en alternance dans la même salle. Si le public fit bon accueil au drame, la critique fut détestable, comme le jugement de nombreux écrivains. Citons Balzac, qui n'a pas vu la pièce : « *Ruy Blas* est une énorme bêtise, une

infamie en vers » (lettre à Mme Hanska du 15 décembre). La réception de la pièce fut donc conforme à ce qui s'est généralement passé pour le théâtre de Hugo au XIX^e siècle. Signalons qu'une partie de la critique d'aujourd'hui n'a pas désarmé et continue d'attaquer la dramaturgie de l'homme-siècle. Celle-ci, fort heureusement, ne s'en porte pas plus mal.

Dues non seulement aux légitimistes mais aussi aux libéraux, les attaques de l'époque portent sur l'inconvenance sociale et sur le grotesque. Autrement dit, elles visent bien les points essentiels de la pièce : l'obstacle de la condition sociale dans la relation amoureuse et dans l'accomplissement de soi, les contradictions intérieures de l'individu divisé et condamné au port du masque et au travestissement, le goût et les implications de l'antithèse. On reproche aussi à Hugo la vulgarité de la langue et du style, notamment au IV^e acte, ce qui accentue la dénonciation des transgressions opérées par Hugo.

Comme *Hernani*, *Ruy Blas* sera parodié. *Ruy Bras* « tourte en cinq boulettes, avec assaisonnement de gros sel, de vers et de couplets », due à un certain Maxime de Redon, est jouée dès le 28 novembre. Puis Dumanoir et Dennery (prolifère auteur de mélodrames) s'inspirent de Hugo et composent un *Don César de Bazan*, « drame-vaudeville » en cinq actes, joué à la Porte-Saint-Martin le 30 juillet 1844 (Masset en tirera un opéra en 1872). La reprise de 1872 à l'Odéon donnera lieu, elle aussi, à deux parodies.

Après la première représentation, le texte fut publié la même année à Leipzig, chez Brockhaus et Avenarius, puis à Paris chez Delloye.

La fable et la structure

Acte I. « Don Salluste. » Un salon dans le palais du roi, à Madrid. Don Salluste de Bazan, ministre de la police du roi Charles II (fin du XVII^e siècle), disgracié par la reine d'Espagne, doña Maria de Neubourg,

médite sa vengeance. Il veut se servir d'un cousin dévoyé, don César, qui refuse dans un sursaut d'honneur. « Ver de terre amoureux d'une étoile », Ruy Blas, valet de Don Salluste, resté seul avec Don César, lui avoue son amour pour la Reine. Ayant tout entendu, don Salluste fait enlever don César, dicte des lettres compromettantes à Ruy Blas et, le couvrant de son manteau, le présente à la Cour comme son cousin César. Il lui ordonne de plaire à la Reine et d'être son amant.

Cet acte I est placé sous le signe du mystère, doublé d'une sourde angoisse. On voit comment se met en place le thème du masque et du déguisement. Ruy Blas accepte de jouer un rôle dans une sorte de pacte diabolique. De son côté, don César refuse le rôle et se voit dépouillé de sa vie. Au début de la pièce, il fait figure de revenant, privé de son identité. Son arrestation le replonge dans le néant, et permet à Ruy Blas de prendre son nom, ce qui constitue une deuxième mort. On conçoit enfin que le démasquage devra intervenir au moment dramatique le plus fort.

Dès *Cromwell*, Hugo donne un titre aux actes de ses drames. Leur liste indique la hiérarchie des personnages. Nous en relevons bien quatre principaux, donnant leur nom aux actes I à IV. Le cinquième rassemble le trio des survivants.

Acte II. « La Reine d'Espagne. » Un salon contigu à la chambre de la Reine. Délaisée par son époux et prisonnière d'une étiquette tyrannique, la Reine s'ennuie. Restée seule pour ses dévotions, elle rêve à l'inconnu qui lui a déposé des fleurs et un billet, laissant un bout de dentelle sur une grille. Entre Ruy Blas, devenu écuyer de la reine, porteur d'une lettre du roi. Grâce à la dentelle, la Reine reconnaît en lui son mystérieux amoureux, que don Guritan, vieil aristocrate épris de la Reine, provoque en duel, mais celle-ci, prévenue, envoie le jaloux en mission chez ses parents à Neubourg, en Allemagne.

Marquant une détente grâce au comique des fan-toches comme la Camerera Mayor et Guritan, et à la relation entre les amants, l'acte II montre la réussite du déguisement et annonce celle de l'amour, fondée sur l'usurpation d'identité.

Acte III. « Ruy Blas. » La salle du gouvernement dans le palais royal. Six mois plus tard, les conseillers commentent l'ascension de Ruy Blas (portant toujours le nom de don César), devenu premier ministre, et se disputent les biens de l'Espagne. Ruy Blas les fustige de sa tirade méprisante : « Bon appétit, messieurs ! ». La Reine qui, cachée, a tout entendu, lui avoue son amour et lui demande de sauver le royaume. Resté seul, Ruy Blas s'émerveille de cette déclaration quand paraît don Salluste habillé en valet, qui, humiliant son domestique, lui commande de se rendre dans une maison secrète et d'y attendre ses ordres.

La réussite du déguisement est complète, et assure la déclaration d'amour mutuelle, mais le démasquage va bientôt intervenir. Le spectateur jubile devant l'écrasement des ministres prévaricateurs et devant la réunion des amants, où la vertu touche au sublime, mais l'arrivée de don Salluste remet tout en cause. Apparaît nettement en outre la spécificité de la fin de l'acte III, faux dénouement et pivot de la pièce.

Acte IV. « Don César. » Une petite chambre dans la mystérieuse demeure. Ruy Blas envoie un page demander à don Guritan de prévenir la Reine : elle ne doit pas sortir. Dégringolant par la cheminée, don César, tout en se restaurant, raconte ses picaresques aventures. Un laquais apporte de l'argent pour le faux don César : le vrai l'empoche. Une duègne vient ensuite confirmer de la part de la Reine le rendez-vous, organisé en fait par don Salluste. Don Guritan vient pour tuer Ruy Blas en duel : don César le tue. Arrive don Salluste, inquiet. Don César lui apprend la mort de Guritan et la confirmation du rendez-vous. Don Salluste s'en débarrasse en le faisant

passer pour le bandit Matalobos auprès des alguazils, qui l'arrêtent.

C'est le second retour d'« outre-tombe » de don César, qui croit pouvoir redevenir lui-même, suivi d'une deuxième disparition par arrestation. L'acte IV retarde le dénouement mais n'en change pas le principe. La dramaturgie du contraste amorcée dans l'acte III est ici très prononcée avec le mélange du comique et du tragique.

Acte V. « Le tigre et le lion. » La même chambre, la nuit. Ruy Blas croit avoir sauvé la Reine et veut s'empoisonner. Elle paraît cependant, ainsi que don Salluste, qui, savourant sa vengeance, prétend la faire abdiquer et fuir avec Ruy Blas, lequel se découvre pour ce qu'il est aux yeux de son amante. Révolté, le domestique tue don Salluste, avale le poison et meurt dans les bras de la Reine, qui, se jetant sur son corps, lui pardonne et l'appelle de son véritable nom, Ruy Blas.

Ruy Blas refuse le rôle et retourne le démasquage imposé par don Salluste en sacrifice sublime, qui sauve à la fois son identité et l'amour, éternisé par la mort. La dramaturgie du contraste se poursuit avec le mélange du pathétique et du lyrique. Cet agencement épouse de très près non seulement la logique des schémas structuraux mais aussi la nature double du système des personnages, répartis entre le bien et le mal ou irrémédiablement partagés.

La genèse de Ruy Blas

Disposant d'un lieu où il pourra s'exprimer librement, Hugo ne tient nullement à se rallier officiellement à la monarchie de Juillet, bien que le Théâtre de la Renaissance soit protégé par le prince royal. L'Académie le boude toujours, et le poète juge sévèrement la médiocrité du monde où il vit. Sa vie privée n'est guère plus souriante : la passion pour Juliette Drouet n'a plus l'éclat du début, et si Adèle, son épouse, s'est

éloignée de son amant, Sainte-Beuve, elle ne s'est pas rapprochée de son mari. Restent les enfants, et surtout sa fille Léopoldine, alors âgée de quatorze ans. Eugène, le frère du poète, devenu fou, vient de mourir. Hugo vit dans une forme de solitude intérieure et accepte difficilement les ambiguïtés et contradictions de sa promotion sociale.

La nouvelle pièce répond à des préoccupations constantes et s'appuie sur des souvenirs anciens. L'enfance y joue un rôle majeur. Adèle Hugo rapporte que les jeunes frères Hugo martyrisaient en Espagne leur domestique, un bossu nommé Corcova. De retour à Paris, ils passent quotidiennement devant Bobino, un montreur de marionnettes, faisant la parade en Jocrisse, valet battu par son maître. Ainsi, l'enfance est marquée par la souffrance infligée à un domestique autant que par le spectacle de celle-ci. Écrit en 1836, un dialogue montre deux personnages, l'un ressemblant à Salluste proposant à l'autre, proche de César, de séduire la reine. On peut penser qu'il s'agit là de l'invention de l'action, laquelle prend sa véritable forme avec le recentrage sur le couple maître / valet, qui situe *Ruy Blas* dans une tradition du théâtre, de Molière à Beaumarchais, à laquelle s'ajoutent les nombreuses sources, théâtrales ou non, où un maître fait jouer son rôle par son serviteur. L'ensemble de ces références se combine avec les informations glanées par Hugo notamment dans l'histoire du favori Fernando de Valenzuela, ancien page de la reine Marie-Anne d'Autriche, mère de Charles II et régente.

D'autres sources interviennent aussi, comme cet épisode des *Confessions* où Rousseau raconte que, jeune domestique souffrant de sa condition, il se trouva transporté de joie quand il put attirer le regard de la jeune fille de la maison par son esprit : « Moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel et vengent le mérite avili des outrages de la fortune. » La critique a également signalé *La Dame de Lyon*, drame anglais de Bulwer-Lytton, joué en 1838, où, pour se venger, un amoureux éconduit fait

épouser un jardinier déguisé en prince à une jeune fille entichée de noblesse. Si Hugo a évoqué lui-même Rousseau, ainsi que *Les Précieuses Ridicules* (avec Mascarille), ce rapprochement paraît douteux. En revanche, le roman *Angelica Kaufmann* de Léon de Wailly (1836) a sans doute influencé l'écrivain : une jeune femme a refusé l'amour du peintre anglais Reynolds, lequel pour se venger lui fait épouser un laquais, faux comte suédois, qui mourra sans savoir que sa femme lui a pardonné. Pour faire bonne mesure, mentionnons un drame d'Alexandre Duval, *Struensée* (1822), repris par un certain Gaillardet en 1833. Le héros, médecin à la cour de Danemark, gagne la confiance de la reine, devient son amant et veut réformer l'Etat. La Douairière, qui l'avait jeté dans les bras de la reine, le fait exécuter. Sans prétendre épuiser l'intertextualité foisonnante de *Ruy Blas*, Hugo récrivant les textes qui furent l'objet de ses lectures comme les siens propres, ajoutons enfin Barogo, lui aussi nommé don César, personnage de vaudeville de Maurice de Pompiigny, qui descend par une cheminée et trouve un repas tout préparé ; arrive un laquais avec de l'argent, suivi d'une duègne messagère d'amour.

Si l'on en croit le manuscrit, la rédaction commence le 8 juillet 1838. Le premier acte est terminé le 14, le second le 22, le troisième le 31. Hugo lit ces trois actes à Juliette Drouet le 1^{er} août. Le 2, il commence le quatrième, achevé le 7. Le 8, il entame le cinquième et met le point final le 11, à sept heures du soir. Le 12, il dîne chez Juliette et lui apporte le tout.

RUY BLAS, DRAME ROMANTIQUE

La pièce de 1838 n'innove ni par rapport à la théorie du drame ni par rapport aux modèles antérieurs. Elle est donc particulièrement représentative du genre. Nous indiquons ici quelques pistes dont plusieurs seront plus longuement suivies dans le dossier.

Le rapport du public et du genre

Reprenant certains points de la préface de *Cromwell*, celle de *Ruy Blas* expose la loi du genre : il « tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères ». De plus, il s'adresse à trois publics, qu'il satisfait différemment : les femmes, les penseurs et la foule proprement dite. Hugo a toujours exprimé cette préoccupation de devoir s'adresser au plus grand nombre, érigée en mission sociale, morale, politique, idéologique et esthétique.

Si cette fusion apparaît encore utopique en 1838, le dramaturge doit toucher la fibre particulière des divers publics : « La foule demande surtout au théâtre des sensations ; la femme des émotions ; le penseur, des méditations. » Comment donc traduire ces demandes ? De l'action naît la sensation, de la passion l'émotion, des caractères les méditations : « De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes, l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité. »

Hugo affirme que sa pièce présente une variété propre à satisfaire tout le monde, ce qui revient à dire qu'elle respecte la charte tracée dans la préface de *Cromwell*, avec le mélange, c'est-à-dire la complémentarité et l'interaction, du sublime et du grotesque, du tragique et du comique, de l'épique et du lyrique. En définitive, « tous ces aspects sont justes et vrais, mais aucun d'eux n'est complet. La vérité absolue n'est que dans l'ensemble de l'œuvre. Que chacun y trouve ce qu'il y cherche, et le poète, qui ne s'en flatte pas du reste, aura atteint son but ».

Une pièce sur l'histoire

Aux penseurs donc d'appréhender la représentation et l'interprétation de l'histoire dans *Ruy Blas*. « Le sujet philosophique [...] c'est le peuple aspirant aux régions élevées » : une telle prise de position implique un jugement sur l'évolution d'une histoire réduite à son mouvement essentiel, lié à la perspective révolutionnaire. Nourri d'information historique, multipliant les rapports avec l'actualité, le drame illustre parfaitement la proposition énoncée dans la préface de *Marie Tudor* : « le passé ressuscité au profit du présent ; [...] l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons ».

Dans tout drame romantique, l'un des thèmes idéologiques principaux est la transformation de la société, qu'elle soit présente en germe, bloquée, tentée, en cours ou prophétisée. Dans tout drame romantique français, soumis à la censure, une double lecture s'impose : celle de la référence explicite, celle de l'allusion. Le public du temps ne s'y trompe pas. La censure et la critique non plus. Comme l'affirmait la préface de *Marie Tudor*, le drame « explique » l'histoire. En prenant comme sujet essentiel le thème du pouvoir, de la royauté soumise à une inéluctable décadence, et en soulevant le problème de son remplacement par d'autres forces sociales, Hugo pose l'une des questions majeures que le romantisme politique affronte.

Pour reprendre les termes de Hugo dans sa préface, suite d'*Hernani* (où la noblesse lutte contre le roi avant l'installation de la monarchie absolue), *Ruy Blas* met en scène la scission de la noblesse, née de la décadence monarchique. D'un côté des pillards de l'Etat uniquement préoccupés de leur intérêt personnel (don Saluste) ; de l'autre des aventuriers bohémiens dégoûtés de la chose publique (don César). Dans l'ombre remue « quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu » : le peuple, qui « a l'avenir et qui n'a pas le présent ». Dépositaire de l'honneur, de l'autorité et de la charité, il s'incarne en Ruy Blas. Au-dessus, une

« pure et lumineuse créature, une femme, une reine ». Doublement malheureuse, comme épouse et comme reine, toute de pitié, elle regarde « en bas pendant que Ruy Blas, le peuple, regarde en haut ». Voilà établis le lien entre l'histoire et la passion, et la place privilégiée de la Reine, figure de rassemblement et de liaison.

Des personnages romantiques

La préface de Hugo nous donne de précieuses lignes directrices pour situer les personnages : « Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme ; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine. » L'intrigue obéit donc à une triple dynamique. Elle implique d'abord que les conditions sociales dressent des barrières entre les personnages principaux et ensuite que ceux-ci soient condamnés à jouer des rôles qui ne coïncident pas avec leur être véritable. Homme de génie, le laquais est moins qu'un homme du fait de sa position sociale. Reine, doña Maria ne peut échapper aux préjugés de son rang qui s'opposent à son cœur de femme.

Les personnages de *Ruy Blas* pourraient être considérés comme des exilés. La Reine, « ou la vertu minée par l'ennui » (préface de Hugo) est une Allemande exilée à la cour d'Espagne, sans autre recours que le rêve. Pétrie d'amour, elle est mariée à un absent passionné de chasse, et Ruy Blas-don César comble une attente, tout en suscitant chez elle une vocation politique dont elle était dépourvue. Elle trouve son identité dans la passion. Figure romantique par excellence, la Reine incarne le sublime de l'amour auquel jeunesse, beauté, caractère, tout la destine. Femme délaissée, amoureuse passionnée, mais aussi tête politique, elle n'a besoin que d'un homme pour accomplir son destin. Pure victime, elle accède à la douleur et à la grandeur tragiques, alors même que la pièce ne présente aucune transcendance à laquelle s'affronter, et ne saurait donc être qualifiée de tragédie.

Don Salluste, « ou l'égoïsme absolu et le souci sans repos » (préface) est lui aussi un exilé. Par le bannissement d'abord. Par son enfermement dans la vengeance ensuite. En lui, défini comme incarnation du mal, s'opposent les dignités et la noirceur de l'âme. Véritable traître de mélodrame, il ourdit une trame complexe. Aristocrate cynique et satanique, il manipule avec art les êtres, quitte à changer de tactique quand la réponse espérée déçoit. Maître du langage efficace, metteur en scène du drame, il en distribue les rôles et en règle bien des mouvements.

Don César, « ou le désintéressement et l'insouciance » (préface), prince du verbe, poète du grotesque, est une sorte d'exilé volontaire de la société, dépensant sa vie en plaisirs, mélange de picaro et de bandit, déclassé ayant conservé le sens de l'honneur.

Don Guritan, « héron » comique, est, par l'âge et le ridicule, exilé de l'amour. Etranger à tout ce qui se trame, il est réduit à jouer les utilités pour finalement, chevalier et matamore à la fois, mourir stupidement mais courageusement, victime d'un quiproquo de vaudeville.

Ruy Blas enfin, « ou le génie et la passion bridés par la société » (préface), déchiré entre sa noblesse morale et la bassesse de sa condition, vit un rêve, qui se brise sur le rappel d'une contrainte : l'identité du laquais et celle de César sont incompatibles. Le masque qu'il doit porter compromet à la fois son discours politique, dû tant à l'amour qu'à une certaine idée de l'Espagne, et sa parole amoureuse. Ni l'un ni l'autre ne peuvent s'exprimer pleinement. Seule la mort, nous l'avons dit, le sauve.

Une pièce sur la passion

L'intrigue (la machination de Salluste) et l'action (l'ascension et la chute de Ruy Blas) se trouvent donc déterminées par la passion. Dans le drame romantique, l'amour devient une valeur absolue, opposée à la corruption du monde. Il entre en conflit avec une

société, ses lois, ses conventions et ses contraintes. Il se distingue de l'amour passion traité par la tragédie, qui doit se soumettre à la loi divine ou politique. Les réactions hostiles dénonçant l'immoralité des drames s'expliquent en partie par cette valorisation romantique de la passion, dont la critique comprend fort bien la force dénonciatrice et subversive.

Sublime, rédemptrice, la passion imprime à la pièce une dynamique ascendante, de même qu'elle élève la Reine en figure adorée, en étoile aimée d'un ver de terre. La pièce illustre en l'exaltant toute une mythologie romantique de la femme aimée, madone inspiratrice, figure de l'idéal, astre inaccessible mais aussi être du dévouement sacrificiel. L'amour se fonde sur une mutuelle reconnaissance des êtres d'exception, mais il repose en même temps sur un leurre. Le mensonge de Ruy Blas est d'abord la condition de son rapprochement d'une reine qui se grandit elle-même comme figure véritablement royale par l'amour, puis il devient une vérité du personnage. A l'inverse, il trompe, il crée une illusion, d'autant plus significative que le nom de César, ce personnage picaresque et jouisseur, renvoie à une possibilité sensuelle, voire libertine, que toute la relation entre les amants évacue soigneusement.

Individu et société

Si, selon Hugo lui-même, le sujet humain recoupe le sujet dramatique, un homme aimant une femme, un laquais aimant une reine, la passion amoureuse contredite par l'obstacle de la condition organise la pièce et lui donne sa cohérence autant que le déguisement, la question du rôle à jouer et le problème de l'intégration manquée. L'amour définit le héros dès le départ. Pouvant approcher la Reine, il se trouve dans une situation déchirante. Il partage l'amour, il exerce le pouvoir, mais ces deux accomplissements se font par le moyen d'une imposture. En d'autres termes, la réussite n'est pas synonyme de conquête de l'identité. L'ascension se paie d'une chute. L'héroïsme conduit

Ruy Blas à inverser cette chute, qui pourrait signifier son anéantissement, en une élévation sublime, où s'abolit le grotesque du valet déguisé, et où s'accomplit une double dépossession, celle de l'être aimé, celle de la vie. Enfin nommé pour ce qu'il est, Ruy Blas meurt réconcilié avec lui-même, le nom noble, Ruy, se liant ultimement avec le nom vil, Blas¹, l'amour triomphant entre deux êtres se reconnaissant tels qu'en eux-mêmes.

Par ailleurs, la passion de la vengeance déclenche toute l'action, et tout en procède. Maléfique et délétère, elle offre à la passion amoureuse le moyen de se réaliser. Elle se trouve également liée à la condition moralement dégradée d'un Grand qui nie ce qui devrait le définir, le service du roi et de l'Etat, et qui refuse la condition rabaissée que lui vaut la disgrâce de la Reine. La subtilité de Hugo consiste à reproduire le motif de la vengeance — une disgrâce entraînée par l'amour de don Salluste incompatible avec sa condition — dans le mécanisme de cette vengeance, compromettre la Reine dans un amour incompatible avec sa condition. Comme l'amour authentique de Ruy Blas lui interdit de tout révéler et comme celui de la Reine lui commande de tout faire pour sauver son amant, le plan apparaît dans toute sa force machiavélique. De ce point de vue, les péripéties — le double retour de don César et de don Guritan — ne peuvent être que des coups de théâtre destinés à avorter et à n'avoir d'autre efficacité que de retarder l'échéance.

Ruy Blas redéfinit en le compliquant le conflit obligé dans la littérature romantique entre individu et société. Nous n'avons pas, en effet, affaire à une simple opposition entre deux entités, mais à un clivage qui partage l'être lui-même entre sa dimension individuelle et sa dimension sociale et à une décomposition sociale. Un être problématique d'un côté, une collectivité douteuse de l'autre. Le théâtre convient admirablement pour figurer et représenter de telles

1. On retrouve ce nom dans *Histoire de Gil Blas de Santillane*, roman picaresque de Lesage (1715-1735).

contradictions, ne serait-ce que par le recours au masque, au travestissement, bref à la thématique du double.

Ruy Blas, *drame du double*

Le jeu de la dualité et la tension des contraires permettent de saisir le drame dans sa cohérence fondamentale. L'action se dédouble par les désirs opposés qui motivent Ruy Blas et Salluste. Si Hugo reprend apparemment le schéma d'*Hernani*, « tres para una », trois hommes pour une femme, on voit bien que Guritan n'occupe qu'une place et une fonction accessoires. Ici, nous aurions plutôt un « dos para una ». Ruy Blas devient la doublure de son maître et celle de César, de là le jeu de masques et la possibilité de quiproquo, procédé favori du théâtre à l'efficacité dramatique garantie. Ainsi le héros se trouve-t-il placé devant un choix douloureux : continuer ou non de jouer les doublures ?

Etre double par la contradiction entre son génie et sa condition, Ruy Blas se voit partagé entre l'apparence et l'identité réelle. Comment ne pas se trahir, comment ne pas trahir ? Ruy Blas n'est pas le seul personnage à connaître ce drame intérieur. La Reine est partagée d'abord entre le devoir et le sentiment, puis entre la conscience de sa situation sociale, de sa fonction, qui la conduirait à rejeter un laquais, et l'amour pour un être d'exception.

L'ambiguïté gouverne donc une pièce qui doit beaucoup à la biographie de Hugo. D'une part, l'écrivain ne sait comment se situer par rapport au pouvoir de la monarchie de Juillet. Il n'est plus royaliste, il n'est pas encore vraiment républicain, il ne sait si le régime peut s'amender, il va devenir Pair de France. En outre, le thème de la fraternité transcrit la relation entre Victor et son talentueux frère Eugène, qui sombra dans la folie lors du mariage de Victor et d'Adèle en 1822, fut interné et mourut un an avant *Ruy Blas*,

TABLE

<i>Introduction</i>	5
---------------------------	---

RUY BLAS

Préface de Victor Hugo	27
Personnages	37
Acte premier	39
Acte II	77
Acte III	109
Acte IV	139
Acte V	179
Note de Victor Hugo	195

<i>Dossier</i>	199
Hugo et le drame romantique	200
Chronologie du drame romantique	209
<i>Ruy Blas</i> et l'histoire	212
Individu et société	220
<i>Ruy Blas</i> , drame du double	223
Les grandes mises en scène de <i>Ruy Blas</i>	227
Anthologie	229
Victor Hugo et son temps	233

<i>Bibliographie</i>	254
----------------------------	-----

GF Flammarion

N° d'édition : L.01EHPN000134.N001
dépôt légal : août 2007

Extrait de la publication

HUGO

Ruy Blas

Dans l'Espagne de la fin du XVII^e siècle, alors que la monarchie est en proie au complot, un laquais se voit chargé, en secret, d'usurper l'identité d'un grand seigneur, et de diriger le pays. Ce laquais, c'est Ruy Blas, amoureux de la reine qui ignore tout de ce travestissement...

Créée en 1838, cette pièce est bien plus qu'une simple espagnolade. Car, par le drame, Victor Hugo entend « ressusciter le passé au profit du présent » : de l'Espagne de Charles II à la France de Louis-Philippe, il n'y a qu'un pas. Et, comme dans *Lorenzaccio* de Musset, la question centrale est ici celle du peuple, incarné par Ruy Blas – « le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort ; placé très bas, et aspirant très haut » (Préface). Œuvre hybride où Hugo mêle en virtuose sublime et grotesque, tragique et comique, et manie la langue avec une aisance souveraine, *Ruy Blas* connut un succès sans précédent, et demeure l'une des pièces majeures du drame romantique.

Présentation, notes,
chronologie et bibliographie
par Gérard Gengembre

ISBN : 978-2-0812-0718-9



9 782081 207189

editions.flammarion.com

Texte intégral

Illustration :
Virginie Berthemet
© Flammarion

Prix France : 2,80 €

Extrait de la publication
Flammarion