

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

Moustapha FAYE

Enseignant-chercheur en littérature française
Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal
moustapha2.faye@ugb.edu.sn

Résumé

Patrick Chamoiseau reconnaît dans un entretien avec Alexandre Gefen la marginalité des auteurs actuels, en comparaison avec leurs devanciers, face au poids de l'économie néolibérale (Gefen, 2022, p. 219). C'est au siècle des Lumières que l'écrivain découvre sa force politique dans sa capacité à infléchir les événements. Même si, pour la plupart, les philosophes n'ont pas vu la Révolution française, ils savaient les incidences potentielles de leur idéologie sur l'avenir des nations. Au siècle suivant, leur plus grand héritier, Victor Hugo, réalisera la synthèse la plus absolue entre art et politique, concrétisant dans son *Ruy Blas* une révolution en latence depuis la seconde moitié du dix-septième siècle. Synthèse parce que la pièce est le point d'orgue de toutes les voix de revendications d'un réajustement du théâtre français jugé trop centré sur les thèses d'Aristote ; mais aussi du fait que, dans l'œuvre théâtrale hugolienne, *Ruy Blas* réalise ce que le dramaturge s'était contenté de théoriser dans la préface de *Cromwell* et de promettre dans *Hernani*.

Mots-clés : drame, peuple, politique, pouvoir, révolution, romantisme

Abstract

In an interview with Alexandre Gefen, Patrick Chamoiseau acknowledges the marginality of contemporary authors, compared to their predecessors, in the face of the weight of neoliberal economics (Gefen, 2022, p. 219). It was during the Age of Enlightenment that writers discovered their political power in their ability to influence events. Although most philosophers did not live to see the French Revolution, they were aware of the potential impact of their ideology on the future of nations. In the following century, their greatest heir, Victor Hugo, achieved the most complete synthesis of art and politics, bringing to fruition in his *Ruy Blas* a revolution that had been latent since the second half of the seventeenth century. Synthesis because the drama is the culmination of all the voices calling for a readjustment of French theater, which was considered too centered on Aristotle's theories; but also because, in Hugo's theatrical work Hugo's play, *Ruy Blas* achieves what the playwright had merely theorized in the preface to *Cromwell* and promised in *Hernani*.

Keywords : drama, people, politics, power, revolution, romanticism.

Introduction

Le 12 novembre 1838, les lecteurs de *L'Estafette* ouvraient la rubrique littéraire sur ces mots : « Jamais œuvre française ne s'est éloignée davantage des formes et des procédés de la tragédie et n'a pu servir à tracer entre les deux genres (drame moderne et tragédie) une délimitation plus formelle » (Zaragoza, 1996, p. 235).

D'entrée de jeu, le titre est promesse d'un amalgame qui eût été sacrilège chez les classiques (barricadés entre les rigides murs des doctrines littéraires et ceux d'un ordre social

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

rigoureusement hiérarchisé). Selon Anne Ubersfeld, *Ruy Blas* est écrit avec une motivation toute particulière, qui tient de l'ego même du chef de file d'un mouvement tant contesté : « La situation du romantisme dans les années 1836-1837 est difficile dans les domaines où son originalité s'est voulue la plus grande, c'est-à-dire le théâtre. [...] Hugo veut, par un coup d'éclat, sauver le drame romantique » (Hugo, 1967, p. 658). C'est ce « coup d'éclat » qui pousse le dramaturge dans ses derniers retranchements dans *Ruy Blas*, et qui fait de la pièce l'incarnation d'une révolution poético-politique qui plonge ses racines profondes dans la seconde moitié du dix-septième siècle, c'est-à-dire sur les terres mêmes du classicisme. En effet, le 27 janvier 1687, quand Charles Perrault lut à l'Académie française son poème discours de réception, « Le Siècle de Louis le Grand », remettant en cause l'imitation des Anciens, une crise ouverte se déclare dans les lettres françaises. Au XIX^e siècle, lorsque Stendhal (dans son *Racine et Shakespeare*) réclame une littérature pour sa génération, il ne fait que réactualiser ladite crise après les attaques des dramaturges des Lumières contre le théâtre classique et les mises en garde de Mme de Staël sur l'impossibilité d'une littérature universelle. Mais, il fallait attendre l'arrivée des romantiques pour que la crise prenne la tournure d'une guerre officielle. Après une Préface de *Cromwell* vitriolant tout le théâtre classique, V. Hugo revient en 1830 pour lancer la Bataille d'*Hernani*, et en 1838 pour oser l'impensable : les amours d'une reine et de son valet, c'est-à-dire, comme le dira le valet lui-même, une étoile et un ver de terre.

Comment *Ruy Blas* parachève-t-il, dans un même mouvement, la rupture esthétique engagée contre le classicisme et la révolution dramatique hugolienne, jusque-là partiellement contenues par le respect des traditions littéraires et sociales ? La pièce apparaît alors comme la mise en abyme d'un art poétique novateur, hérité d'une longue histoire, et comme le vecteur d'un programme politique subversif inscrit dans l'horizon de la Révolution française. Un parcours historique nous permettra de revisiter quelques dates phares de l'histoire de la révolution théâtrale ayant conduit à *Ruy Blas*. La relecture des éléments de préface et des notes biographiques s'inscrira dans une génétique textuelle et une sociologie littéraire pour, d'une part, remonter à la genèse de *Ruy Blas* dans sa filiation avec *Cromwell* et *Hernani*, et, d'autre part, mettre en relief les implications politiques qui ont été, d'un bout à l'autre, la lame de fond dans l'évolution entre les trois pièces.

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

1. Victor Hugo et le legs théâtral au XIX^e siècle

Tout le monde le sait, la *Préface de Cromwell*, c'est-à-dire ce qu'il est convenu d'appeler le manifeste du drame romantique, s'inscrit dans l'antique guerre opposant en vérité depuis le dix-septième siècle les tenants du classicisme aux partisans des réformes. Hugo affirmera dans la *Préface* : « Rien ne vient sans racine » (1963, p. 417). Cette guerre larvée depuis les tout premiers pas de l'Académie française s'est officialisée lorsqu'en 1687, Charles Perrault lut à l'Institut son poème « Le siècle de Louis le Grand » dans lequel il défendit la thèse de la supériorité de l'art contemporain sur celui des maîtres antiques, les indiscutables références de l'époque. La Querelle des Anciens et des Modernes dès lors formalisée devait se pérenniser sous d'autres avatars : la République contre la Monarchie, la Révolution contre la Restauration ; à partir de 1794 on hue les pièces ennemies, annonce prémonitoire de ce qui allait être la Bataille d'*Hernani*.

1. 1. « Pour qui sonne le glas » : Le théâtre classique au XIX^e siècle

Dès le XVIII^e siècle, des auteurs et des théoriciens comme Diderot (créateur du drame, avec *Le Fils naturel* publié en 1756), Mercier ou Beaumarchais battent en brèche les grandes lignes de l'esthétique théâtrale classique, répondant en cela aux appels d'une philosophie un peu partout partagée en Europe, comme le précise Marie-Claude Hubert :

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, une lame de fond bouleverse le théâtre européen, jetant en bas les principes immuables qui le fondaient depuis l'Antiquité pour lui donner des assises nouvelles. Préparée avant la naissance même du Classicisme par des précurseurs comme Guarini en Italie, Tirso de Molina en Espagne, Ogier en France, cette révolution s'accomplit grâce à deux théoriciens majeurs, Diderot et Louis-Sébastien Mercier (1998, p. 115).

Cette nouvelle esthétique est à mettre en relation avec ce qui se passe sur la scène politique. Dans cette société prérévolutionnaire, les dramaturges sentent la nécessité d'introduire un théâtre engagé, civique, qui se détourne des canaux de la dramaturgie classique. La scène française devient alors une sorte d'antichambre des grands lieux du renouveau intellectuel comme le café Procope ou les salons de Mme du Deffand ou de Mme de Tencin :

Une crise s'opère de 1680 à 1715, dans la pensée française, qui est le signe avant-coureur de la Révolution. On passe, en trente-cinq ans, d'un idéal d'ordre au refus de l'autorité, d'une société hiérarchisée au rêve égalitaire. Au culte de l'Antiquité et à l'obéissance aux règles professés par le Classicisme, se substitue un désir de liberté et d'invention dont la Querelle des Anciens et des Modernes est le symptôme le plus manifeste (Hubert, 1998, p. 124).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

Alors que le théâtre classique s'inspirait de l'Antiquité et de ses mythes, le drame bourgeois (puisque c'est de lui qu'il s'agit) représente sa société, des bourgeois et leurs réalités. Tous les critiques influents du siècle (Rousseau, Diderot, Fontenelle, l'abbé Dubos, Antoine Houdar de la Motte) comme les dramaturges eux-mêmes (Marivaux, Beaumarchais) condamnent l'esthétique théâtrale classique, certains pour avoir trouvé ridicules la comédie ou la tragédie essentialisée, d'autres s'insurgeant contre le fait de se détourner de l'actualité du siècle pour représenter des scènes de la Rome et de la Grèce antiques.

Pour les tenants du drame bourgeois, une poétique théâtrale n'est valable que dans la mesure où elle s'attache à représenter le réel, la vérité des conditions, qui exige que l'on s'inspire des faits sociaux contemporains. Le souci de réalisme les pousse tous à condamner le jeu des comédiens classiques jugé trop artificiel. Diderot invente pour cette raison ce qu'il appellera le « quatrième mur » qui commande aux comédiens de jouer comme si aucun spectateur n'était là pour les regarder, comme si un quatrième mur fermait la scène et les séparait du reste de la salle pour les installer dans tout leur naturel. Dans cette même lancée, il est demandé aux comédiens de se laisser aller aux gestes expressifs quand ils parlent.

Au fond, les théoriciens du drame bourgeois ne créent pas une nouvelle esthétique. La plupart des thèses qu'ils développent sont reprises des théories du dramaturge espagnol Lope de Vega dans son *Art nouveau de faire les comédies* (1609). Comme on peut le voir, les idées de Vega précèdent l'esthétique classique qui a travaillé à les faire oublier. Vega refuse de se soumettre aux rigides règles aristotéliennes. Il prône délibérément un amalgame des genres (préférant d'ailleurs la tragicomédie), le rejet des unités de lieu et de temps, l'originalité qui décommande de se chercher des modèles, mais il tient au respect scrupuleux de l'unité d'action comme devait le recommander Hugo un siècle et demi plus tard. De façon générale, le drame bourgeois est une période charnière entre le théâtre classique qu'il révolutionne et le drame romantique qu'il annonce.

Dès la première moitié du XIX^e siècle, beaucoup de critiques s'offusquent des règles dramatiques d'Aristote, jugées démodées dans une nouvelle ère en pleine effervescence révolutionnaire ; un théoricien comme Stendhal ne cache pas son dépit : « De mémoire d'historien, écrit-il, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1770 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! » (Stendhal, 1928, p. 50). Benjamin Constant, pour sa part, jugeant la demande publique dictée par le contexte social, note : « Notre public sera plus ému [du] combat

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

de l'individu contre l'ordre social qui le dépouille ou qui le garrotte que d'Œdipe poursuivi par le Destin ou d'Oreste par les Furies » (Naugrette, 2002, p. 222). Ce rejet progressif du classicisme au théâtre ne se limite pas à la question de ses sources et celle de ses règles. En effet, selon Françoise Naugrette, le vers classique, emblème d'une littérature au sommet de sa perfection, sonnait creux et étrange dans un monde qui ne mettait pas de césure entre le beau et le laid. D'où sa prosification des alexandrins qui lui a valu la rébellion de certains comédiens dont Mlle Mars, interprétant Dona Sol : « Lors de la première d'*Hernani*, ce n'est pas l'abandon des unités, d'ailleurs fort relatif, qui dérange les classiques [...]. Ce qui choque, c'est que le romantisme s'accapare le vers [...], affrontant la tragédie classique sur son propre terrain » (Naugrette, 2002, p. 222).

Mais au fond, la tradition littéraire n'est pas, pour autant, entamée dans ses fondements essentiels, et Boileau et Chapelain demeurent malgré tout, les références obligées pour l'art dramatique dans des proportions similaires au critique qu'admirait Voltaire. Attaquer frontalement ce classicisme tenace, c'est ce que fera pourtant Hugo, devenu chef de file *de facto*, dans son « art poétique » (Hovasse, 2001, p. 350).

1. 2. La Préface de *Cromwell* : une déclaration de guerre

On aurait tort de croire que Victor Hugo a accédé facilement au trône de l'école romantique ; bien avant lui, Lamartine, Alexandre Soumet et Stendhal lui-même ont tôt fait de laisser deviner leurs ambitions. Seulement, tous, ils avancent à couvert. N'oublions pas que le gouvernement et l'Académie soucieux de conservatisme sont là, aux aguets :

L'Académie française, essentiellement composée d'hommes de l'autre siècle, ne voyait pas d'un bon œil la condamnation sans appel de sa littérature aux vertus bien françaises [...] Tout comme la Société royale des Bonnes Lettres, elle commençait à se sentir agressée par ces jeunes gens plus admiratifs devant l'Écosse de Walter Scott et de l'Allemagne de Gottfried Bürger que devant la France de Parseval-Grandmaison. (Hovasse, 2001, p. 278).

Stendhal est trop libre pour ouvertement porter une doctrine. Pour les autres, c'est une période où tout écrivain espère siéger un jour à l'Académie ou à l'Assemblée. L'Institut divise et règne, certaines sommités de la nouvelle école n'en seront jamais membres ; pour d'autres, elle les contient en les élisant : Lamartine et Soumet étant élus, la « rébellion » est décapitée :

Soumet fut élu. *La Muse française* était morte, comme la dernière tentative de nier la distinction entre les classiques et les romantiques. Alexandre Soumet, en entrant sous la Coupole, semblait se ranger du côté des classiques, tandis que Victor Hugo, ayant décidé du sort de la revue [...] était devenu, bon gré mal gré, la voix du romantisme (Hovasse, 2001, p. 280).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

C'est en ce moment que Hugo se montre à la hauteur d'une situation de fait. Max Gallo le sait, qui écrit : « Il est seul en avant-garde. Il doit avancer maintenant à visage découvert [...]. C'est lui qui doit engager le fer » (Gallo, 2001, p. 284). La Préface est simultanément le manifeste de ce dangereux romantisme et une déclaration de guerre. Hugo la brandit comme une massue contre l'école classique dans ce qui se métaphorise en batailles bibliques :

À la vérité, plusieurs des principaux champions des « saines doctrines littéraires » lui ont fait l'honneur de lui jeter le gant, jusque dans sa profonde obscurité, à lui, simple et imperceptible spectateur de cette curieuse mêlée. Il n'aura pas la fatuité de le relever. Voici, dans les pages qui vont suivre, les observations qu'il pourrait leur opposer ; voici sa fronde et sa pierre (1963, p. 410).

Il recourt volontiers à l'histoire littéraire pour littéralement insulter les orthodoxes d'Aristote ; remettant par exemple sur la table le procès du *Cid*, il rit des arguments de l'Académie qui « étouffe le génie » par des règles absurdes et déclassées :

Ce sont là pourtant les pauvres chicanes que depuis deux siècles la médiocrité, l'envie et la routine font au génie ! C'est ainsi qu'on a borné l'essor de nos plus grands poètes. C'est avec les ciseaux des unités qu'on leur a coupé l'aile. Et que nous a-t-on donné en échange de ces plumes d'aigle retranchées à Corneille et à Racine ? Campistron (1963, p. 430).

Hugo n'hésite pas, non plus, à puiser dans la littérature des métaphores caractéristiques pour sa harangue ; les jeunes romantiques sont des légions de croisés, des Gulliver face aux nains classiques :

Pour débrouiller tous ces labyrinthes scolastiques, pour résoudre tous ces problèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles ont laborieusement bâtis autour de l'art, on est frappé de la promptitude avec laquelle la question du théâtre moderne se nettoie. Le drame n'a qu'à faire un pas pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de Lilliput ont cru l'enchaîner dans son sommeil (1963, p. 426).

On sait que l'aversion de Hugo pour les règles est incurable. Dans la deuxième partie des *Misérables*, il allait y revenir : « Rien, écrit-il, ne serre le cœur comme la symétrie. C'est que la symétrie, c'est l'ennui, et l'ennui est le fond même du deuil » (1962, IV, I) ; il criait trente-cinq ans plus tôt dans la Préface : « Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles ni modèles » (1963, p.435). C'est enfin sur un ton de menace qu'il termine le pamphlet :

Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique, une critique forte, franche, savante, une critique du siècle qui commence à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de l'ancienne école. Cette jeune critique, aussi grave que l'autre est frivole, aussi érudite que l'autre est ignorante, s'est déjà créé des organes écoutés (1963, p. 451).

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

La *Préface de Cromwell* est un exposé analytique sur la poésie vue dans ses différentes postures à travers l'histoire. Cette analyse comprend par conséquent un hier, un présent et des perspectives. Pour cela, Hugo établit une trilogie temporelle avec en dessous « les temps primitifs » coïncidant avec les premiers hommes, « les temps antiques » au milieu avec Homère, et au sommet « les temps modernes » ; « le caractère de [cette] troisième [étant] la vérité » qui emprunte la seule voie du drame (1963, p. 422-423). La préface-manifeste pourrait se résumer à cette thèse : « Le drame est le seul vrai miroir de la vie » et la peinture la plus aboutie pour se saisir de l'âme contemporaine en littérature comme en politique.

Cependant, *Cromwell*, parce qu'il n'a jamais été représenté au XIX^e siècle (il ne le sera qu'en 1956) et par le fait de la prudence de Hugo (somme toute, Oliver Cromwell n'est pas aristocrate) fut surtout perçue comme une bravade sans conséquence. Nous verrons comment *Ruy Blas* seul réalise les préceptes de la Préface.

2. *Ruy Blas* et le souffle révolutionnaire

De *Cromwell* à *Ruy Blas*, une trajectoire se dessine, celle de la radicalisation d'un homme qu'expliquent à la fois des raisons intrinsèques et la conjoncture nationale, toutes liées à la politique. Dans cette France sous la Monarchie de Juillet, Victor Hugo assume de plus en plus ouvertement son libéralisme. D'autre part, les attaques outrées dont il fait l'objet de la part des journaux conservateurs et l'apparente hostilité de hautes figures du théâtre le confirment dans un rôle d'adversaire dont il prend l'étoffe. Pourtant Hugo aura d'abord tenté de subtils compromis en taisant dans *Hernani* la voix populaire pour ensuite en faire le pilier de la révolution esthétique qu'est *Ruy Blas*.

2.1. *Hernani* en demi-teinte

« Veillez ! veillez ! jeunes gens, recueillez vos forces,
vous en aurez besoin le jour de la Bataille ».
Victor Hugo

Dès la préface de *Cromwell*, Hugo commence à sentir les rets se resserrer sur lui ; des amis le quittent (Charles Nodier lui souligne dans une lettre ce qu'il appelle une absurde démagogie), ceux qui aspirent à un siège à l'Académie et qui le recevaient l'isolent. Lorsque paraît *Hernani*, des rumeurs hostiles l'accueillent, qui vont se transformer en véritable fronde dès les premières répétitions. Hugo consigne sur ses carnets une note qui eût été paranoïaque si les événements des jours suivants n'en avaient pas confirmé la dimension prémonitoire :

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

Mlle Mars [Dona Sol] joue son rôle honnêtement et fidèlement, mais en rit, même devant moi. Michelot [Hernani] joue le sien, en charge et en rit, derrière moi. [...] Si j'entre dans un cabinet de lecture, je ne puis prendre un journal sans y lire : « Absurde comme *Hernani* ; monstrueux comme *Hernani* [on dira exactement la même chose de la machine à vapeur dans *Les Travailleurs de la mer*], niais, faux, ampoulé, prétentieux, extravagant et amphigourique comme *Hernani*. Si je vais au théâtre pendant la représentation, je vois à chaque instant, dans les corridors où je me hasarde, des spectateurs sortir de leur loge et en jeter la porte avec indignation (Decaux, 2001, p. 361).

Plus grave, *Hernani* va être un centre de passions bien contraires, sources d'insultes avilissantes et même de tentative de meurtre. Comment Hugo pourrait-il oublier les si troublants faits que rapporte A. Decaux ?

À Toulouse, un jeune homme eut un duel pour *Hernani* et fut tué [...]. Au courrier, presque chaque matin, des lettres d'injures parviennent à l'adresse de Victor. L'une d'elles s'achève par cette phrase : « Si tu ne retires pas ta sale pièce dans les vingt-quatre heures, nous te ferons passer le goût du pain (Decaux, 2001, p. 362).

C'est précisément durant ces semaines qu'eut lieu la tentative d'assassinat dont le dramaturge fut victime :

[Revenu de promenade, sans ses deux gardes du corps, après une représentation d'*Hernani*], il allume sa lampe, la porte sur la table de son cabinet de travail. À peine s'est-il assis, à peine a-t-il tracé quelques lignes qu'une détonation retentit. Une vitre vole en éclats. Il ouvre une croisée, personne. Il se retourne : une balle a troué derrière lui, passant à quelques centimètres au-dessus de son front [...] Il ne déposera pas plainte. La passion littéraire portée jusqu'à l'assassinat : Hugo aura provoqué donc cela (Decaux, 2001, p. 362).

Par ailleurs, tous les biographes de l'écrivain s'accordent à reconnaître que c'est ladite Bataille qui a éclaté le couple Hugo.

Cependant, le dramaturge va tempérer ses ardeurs en élaguant de la pièce (sur les conseils des comédiens le plus souvent) les séquences qui attirent les huées. Comme Dumas (dont les drames historiques assez classiques le mettent à l'abri de toutes les censures), Hugo comprendra très vite qu'il faut savoir compter avec le goût des puissants, c'est-à-dire des acheteurs de billets. La scène privilégiée de cette caste est bien sûr le Théâtre-Français, objet de toutes les convoitises de la jeune école dramatique :

C'est la grande scène officielle de la capitale : c'est donc à la fois l'ennemie jurée du drame romantique moderne, mais également l'endroit où il rêve d'être joué. [...] Il n'est pas question d'y monter des pièces qui seraient susceptibles de déplaire au pouvoir en place. Le répertoire est donc, pour l'essentiel, classique. [...] L'exception la plus illustre est celle d'*Hernani*, représentée le 25 février 1830 (Zaragoza, 1996, p. 34).

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

Il ne faut point oublier qu'à la différence d'un Lamartine ou d'un Vigny, le poète n'a que les revenus de son écriture pour vivre ; il n'est ni héritier ni rentier, et est obligé de faire certaines concessions ainsi qu'allait plus tard l'analyser P. Bourdieu devant l'exception de Zola¹ pour cette catégorie d'auteurs. Et, à y voir de plus près, *Hernani* n'est pas si « insultante » pour la noblesse : le bandit est de lignée aristocratique, somme toute digne de Dona Sol. Il a suffi d'un tout petit recul temporel pour qu'on s'en rende compte :

Quand *Hernani* est repris à la Comédie-Française en 1867, son succès est paradoxal. L'impératrice est dans la salle, avec toute l'arrière-garde romantique venue saluer le vieux lion en exil. Le public connaît les vers par cœur, mais la pièce, devenue classique, cesse de choquer. On ne perçoit plus en quoi elle avait pu déclencher un tel tollé en 1830 (Naugrette, 2002, p. 297).

Et Hugo connaît l'art des compromis. En effet, quand quatre ans après la Bataille il écrit le fameux vers plus tard publié dans *Les Contemplations*, « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin » (1911, p. 74), tous les camps y trouvent concomitamment des motifs de satisfaction. Si le romantique échevelé y voyait un trimètre rebelle, rien n'empêchait les partisans du néoclassicisme d'y repérer leur schéma binaire : « J'ai disloqué ce grand // niais d'alexandrin ». *Hernani* n'est donc pas, non plus, la Révolution dramatique que promettait la Préface. Le grand sacrifié sera le peuple :

Le peuple, en effet, est absent d'*Hernani*, et de manière révélatrice la seule place infime qui lui soit ménagée dans la pièce se trouve à la dernière ligne de la liste des personnages (« Montagnards, Seigneurs, Soldats, Pages, Peuple, etc. »), où son rôle dramatique est celui d'une utilité, pas davantage. Dans la même perspective, idéologiquement le peuple n'est pas désigné comme le sujet de l'histoire à venir (Laforgue, 2008, p. 8).

De ce point de vue, il n'est pas déplacé de lire dans *Ruy Blas* des ajustements du dramaturge pour enfin dérouler un programme jusque-là confiné entre les pages d'une préface.

2. 2. Vox populi, vox poetica

Entre *Hernani* et *Ruy Blas*, Hugo va dessiner une ligne de filiation que présuppose de prime abord leur ancrage dans la monarchie espagnole. Mais un profond hiatus les sépare au

¹ « Dans le cas particulier de Zola, il faudrait analyser ce qui, dans l'expérience de l'écrivain (on sait notamment qu'il a été condamné à de longues années de misère par la mort précoce de son père), a pu favoriser le développement de la vision révoltée de la nécessité (voire de la fatalité) économique et sociale qu'exprime toute son œuvre et l'extraordinaire force de rupture et de résistance (sans doute issue des mêmes dispositions) qui lui a été nécessaire pour accomplir cette œuvre et pour la défendre contre toute la logique du champ » (Bourdieu, 1992, p. 213).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

fond en raison des états d'esprit de l'auteur aux moments de leur composition. Cet état d'esprit est le résultat d'une autonomie enfin conquise et la conséquence d'un libéralisme revendiqué ne laissant plus place aux compromis de la veille.

Ruy Blas est composé pour inaugurer le bien nommé Théâtre de la Renaissance le 8 novembre 1838. Les milieux politiques qui en sont à l'origine, qui lui en ont confié la direction sont ceux-là mêmes qui portent les demandes d'une plus grande liberté sociale. A. Ubersfeld a raison d'insister sur les changements structurels et sociopolitiques qui ont présidé à cette nouvelle orientation du drame romantique :

Enfin Hugo a un théâtre où il sera libre, où s'épanouira ce drame dont il rêve et qui a toujours été bridé par les contraintes extérieures [...] Le moment s'y prête aussi, sans doute : il a conquis sa maturité, il a pu faire des expériences dramatiques diverses pour des scènes différentes ; sa situation quasi officielle, quoiqu'en retrait par rapport au régime, lui laisse les coudées franches (Ubersfeld, 2001, p. 383).

Pierre Bourdieu situe l'autonomie du champ littéraire au XIX^e siècle. Mais selon le sociologue, il faut se garder de penser que tous les genres ont accédé d'un commun pas à cette autonomie ; selon leur nature propre, leur marge de liberté plus ou moins grande par rapport aux dispositifs politique et économique a décidé de leur sort. Le théâtre, en cela, est moins favorisé que les autres genres :

Sans doute parce qu'il est plus directement soumis aux contraintes de la demande d'une clientèle principalement bourgeoise (au moins à l'origine), le théâtre est le dernier à connaître une avant-garde autonome qui, pour les mêmes raisons, restera toujours fragile et menacée (Bourdieu, 1992, p. 199).

En outre, Hugo n'a sans doute pas manqué de remarquer la stagnation qui guette le drame, la même qui avait stabilisé la littérature des Lumières dans la même poétique que celle du siècle précédent. Il faut se sortir de l'ornière par une action d'éclat qui passe par un renversement significatif de l'ordre du pouvoir au profit du peuple. Au-delà d'une certaine volonté de *corriger Hernani*, ce pas décisif réconcilie Victor Hugo avec lui-même. En effet,

Victor Hugo ne serait pas Victor Hugo, il ne serait qu'un poète, il ne serait pas cette grande figure, sans ce souci profond et ce respect parfois craintif, et cet amour du peuple. Victor Hugo, ce dieu, son éternité, il ne la trouve que dans le peuple. Car seul le peuple consacre les grandes figures (Albouy, 1976, p. 64-65).

Redorer le blason populaire passe par un certain traitement de la matière que le poète maîtrise, lui dont la poésie a immortalisé Napoléon et rallumé dans les cœurs les braises d'une épopée que le froid de Sainte-Hélène avait étouffées. Il faut une puissante figure qui sorte ce peuple de sa marginalité fonctionnelle dans laquelle l'a confiné la tradition dramaturgique des deux derniers siècles. Il faut une forte figure issue de ses rangs qui incarne grandeur et solarité,

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

un Rodrigue né modeste. Beaumarchais en avait eu l'intuition, lui dont le Figaro se transfigure un certain soir, sortant d'un coup de la médiocrité, quand dans un monologue resté célèbre il décline les aspirations des masses et prophétise la Révolution française en marche. La figure de Ruy Blas, aussi, sera inséparable d'un moment focal, celui de son surgissement à la scène 2 de l'acte 3 pour tonner, devant les ministres dépeçant un royaume moribond : « Bon appétit, messieurs ! ». Fracas et saisissement devant lesquels Ubilla fait allégeance : « Fils, nous avons un maître. Cet homme sera grand ». Nul doute que cette figure particulière emprunte énormément de traits à l'inconnu christique de « Melancholia » écrit la même année, probablement en même temps que la pièce :

Un homme de génie apparaît. Il est doux,
Il est fort, il est grand ; il est utile à tous ;
Comme l'aube au-dessus de l'océan qui roule,
Il dore d'un rayon tous les fronts de la foule ;
Il luit ; le jour qu'il jette est un jour éclatant ;
Il apporte une idée au siècle qui l'attend ;
Il fait son œuvre ; il veut des choses nécessaires,
Agrandir les esprits, amoindrir les misères

(Hugo, 1911, p. 134).

S. Loncle voit dans cette épiphanie le point d'inscription d'un désaveu, celui du peuple qu'incarne Ruy Blas des puissants qu'il désigne en opposants :

La performance théâtrale de Ruy Blas auprès des ministres est le fruit d'un double pari sur le pouvoir de la représentation, au service non seulement de celui qui paye et dirige, Don Salluste, mais aussi de celui qui joue et par son jeu s'oppose aux valeurs désillusionnées du pouvoir et de l'argent (Loncle, 2012, p. 1-2).

À la constitution d'une figure populaire d'envergure, Hugo ajoute une polychromie jusque-là inconnue dans sa dramaturgie, car « *Ruy Blas* voudra inclure toutes les sensibilités du spectateur : le spectacle, la pensée et la passion » (Bara, 2010, p. 2). Pour A. Ubersfeld, « Hugo a conscience de vivre avec *Ruy Blas* une expérience décisive pour son propre théâtre et sans doute pour tout le théâtre romantique. De là le caractère totalisant de l'œuvre, son aspect de somme ou plutôt de creuset » (2001, p. 398).

En somme, Hugo apprête un chef-d'œuvre par une synthèse esthétique inédite dans son œuvre en y adjoignant une autre révolution : en lieu et place de l'aristocrate qui donnait la réplique à ses pairs jusque dans *Hernani*, le dramaturge moule une figure populaire dont le charisme élude la naissance obscure.

2.3. Liberté, égalité, extrémité ? Le ver de terre et la reine

« Va, tu me sembles bien le vrai roi, le vrai maître »
(*La reine à Ruy Blas*, acte III, scène 3).

Dès la première représentation de la pièce, le public fut sensible aux procédés d'égalisation des classes sociales mis en relief par la mise en scène. Dans le système des personnages, le type complexe que représente Don César, noble déchu devenu gueux (voleur conservant une grandeur toute seigneuriale à l'occasion), est suffisant pour mettre à jour cette subversion de la hiérarchie sociale héritée de la Révolution. Ruy Blas n'est-il pas lui-même une figure composite, noble par le « Ruy », et populaire par le « Blas » (clin d'œil clair au héros picaresque de Lesage, Gil Blas de Santillane) ?

L'imposition d'une forte figure populaire, nous l'avons vu avec Stéphanie Loncle, passe par sa mise en opposition avec celles des pouvoirs. Pour sa part, Franck Laurent procédait à une lecture sémiotique de l'espace scénique propre à relever les indices d'une minorisation de la monarchie pour conclure : « Sur cette scène qui s'installe au centre officiel et classique de l'État – le palais du roi, en sa capitale – tous les signes du pouvoir s'inversent, et dénoncent sa faiblesse, son absence, son vide » (Franck, 2022, p. 172). Dans ce vide, résonne « le roi est mort, vive le roi ».

Nos acquis en matière de liberté d'expression sont aujourd'hui arrivés à un point tel que le scandale des amours d'une reine et de son valet peut perdre de sa teneur dramatique initiale. Il faut par conséquent appréhender la problématique dans son contexte sociopolitique.

Si la Monarchie de Juillet s'est apparemment montrée plus favorable en matière de liberté de la presse et des arts, elle n'en a pas moins été l'ère de la grande bourgeoisie des affaires et surtout d'une aristocratie plus que jamais sur ses gardes. *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo est interdit au soir de sa première représentation, comme *Marion Delorme* sous Charles X. Mettre sur scène un François I^{er} ravisseur de filles est d'autant plus révoltant pour la cour que Hugo s'est pendant longtemps érigé en héraut de la royauté. La censure de la pièce allait cependant servir le dramaturge : une autre interdiction serait étrange. En un mot, Hugo qui, lors du procès en appel, prend souvent la parole pour se défendre tout seul, avec brio (malgré la belle verve de son avocat Odilon Barrot), s'est attribué, du côté des organes de censure aussi, les coudées franches pour le sujet de ses drames. D'où le caractère extrême de *Ruy Blas*.

En effet, quelle imagination, la plus débordante qui soit, eût pu imaginer sous Louis XIV pareil aveu de la part d'un laquais ?

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours
esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

Ruy Blas :

Invente, imagine, suppose.
Fouille dans ton esprit. Cherches-y quelque chose
D'étrange, d'insensé, d'horrible et d'inouï.
Oui, compose un poison affreux, creuse un abîme
Plus sourd que la folie et plus noir que le crime,
Tu n'approcheras pas encor de mon secret.
– Tu ne devines pas ? – Hé ! qui devinerait ?
– Zafari ! dans le gouffre où mon destin m'entraîne
Plonge les yeux ! – je suis amoureux de la reine.

(Hugo, 1967, p. 689 - 690).

Beaucoup plus radical que *Hernani* (où le bandit est, somme toute, d'extraction noble, par conséquent digne de Dona Sol), c'est *Ruy Blas* qui est surchargé des débris de la tempête révolutionnaire dont parle Adèle Hugo, la fille du poète :

Ruy Blas est renouvelé [des *Précieuses ridicules*]. C'est le même sujet [...] Ce sont aussi des laquais qui se font passer pour des 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 » quoique valet, malgré ce qui les sépare, malgré la livrée [...] Entre [*Les Précieuses ridicules*] et *Ruy Blas*, il y a la Révolution (Zaragoza, 1996, p. 215).

Représenter sur scène une idylle d'une reine, fût-elle espagnole, et d'un page dépasse le cadre d'une opposition au classicisme dans son régime de la bienséance. C'est pour la littérature la plus fracassante révolution qui relègue au second plan les audaces de toutes les pièces romantiques, celles de Hugo y comprises. Il est en effet curieux de remarquer combien les critiques de la pièce recourent au concept de *révolution* chaque fois qu'ils en parlent. Par exemple cette note de Brigitte Jaques-Wajeman : « C'est, écrit-elle, tout bien pesé, une pièce sublime. [...] Et c'est travaillé par la Révolution, qui n'est pas si loin et a produit un changement prodigieux dans le rapport des classes » (2013, p. 60). Remarque qui n'est pas sans écho avec une réponse de Hugo à une critique d'Aurevilly en 1869, à propos de *L'Homme qui rit* : « Le romantisme, lui dit-il, mot vide, imposé par nos ennemis et dédaigneusement accepté par nous, c'est la Révolution française faite littérature » (Gallo, 2001, p. 316) ; ou encore cette réflexion d'Anne Ubersfeld à propos du héros :

Il est l'homme qui agit par la parole, par l'influence : tel est le sens de ce grand discours qui par-dessus-dessus la tête de conseillers incapables de l'entendre est fait pour le peuple entier. Mais surtout, il apporte un élément neuf, foudroyant, l'une des premières tentatives de Hugo pour accepter en profondeur cette réalité qu'est la révolution (Hugo, 1967, p. 666).

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

Florence Naugrette, pour sa part, a souligné comment le coup d'éclat fut, au fond, terrible pour l'avenir du drame romantique : « Les amours d'une reine et d'un laquais paraissent d'une inconvenance inadmissible. C'est un feu croisé dont le drame romantique aura du mal à se remettre » (2002, p. 172). L'insulte hugolienne à l'organisation sociale est d'autant plus grave aux yeux de ses contemporains que Frédérick Lemaître (Ruy Blas) mobilisera tout son génie de comédien pour manifester l'usurpation du faux-courtisan. En effet, après que Don Salluste (revenu de son voyage) ordonne dédaigneusement à Ruy Blas, devenu très puissant, et amant de la reine, de fermer la fenêtre, « Ruy Blas s'exécute, manifestant sa position fautive par ce *gestus* de soumission forcée – à la création [...] Frédérick Lemaître, après avoir fermé la fenêtre, se retournait bouleversé, les yeux baignés de larmes » (Naugrette, 2002, p. 280). D'où la déflagration sans précédent, qu'on peut deviner, consécutive à la représentation et que recontextualise A. Ubersfeld :

Aux protestations des classiques, aux hurlements furieux d'un Planché [...] se joignent cette fois les cris violents de la presse monarchiste, indignée de voir une reine [...] aimer un laquais. Le rédacteur en chef de L'Europe (12nov.) proteste au nom du bon goût contre cette œuvre, et « au nom de la grande loi monarchique contre le déplorable rôle qu'on fait jouer à la royauté sur la scène » (Hugo, 1967, p. 660).

Ou encore cette interrogation d'un témoin, établissant une gradation du vulgaire dans l'ordre des pièces du dramaturge : « M. Victor Hugo ne s'arrêtera-t-il pas dans cette canonisation de toutes les impuretés et de toutes les laideurs ? Nous connaissons M. Victor Hugo ; rien ne répugne à sa muse. Après le bandit, la prostituée et le bossu, voici venir le laquais » (Zaragoza, 1996, p. 236). Le journaliste Rolle embouche la même trompette : « Une reine amoureuse d'un laquais, tel est le sujet choisi et traité par M. Hugo. Les marquises du XVIII^e siècle se faisaient mettre au bain par leur laquais et donnaient pour raisons qu'un laquais n'est pas un homme ; M. Hugo a trouvé qu'un laquais a l'étoffe d'un amant pour la reine d'Espagne » (Ubersfeld, 2001, p. 421).

La réaction des écrivains ne différa guère du ressenti général. On se rappelle qu'*Hernani* avait déjà valu à l'auteur la rupture avec Sainte-Beuve et Nodier. Zola est d'abord enthousiaste, et s'exclame :

Quelle brusque et prodigieuse fanfare dans la langue que ces vers de Victor Hugo ! Ils ont éclairé comme un chant de clairon au milieu des mélodées sourdes et balbutiantes de la vieille école classique. C'était un souffle nouveau, une bouffée de grand air, un resplendissant coup de soleil ! (Zaragoza, 1996, p. 237).

« De la théorie révolutionnaire à l'explosion dramatique : le parcours esthétique de Victor Hugo, de la *Préface de Cromwell* à *Ruy Blas* »

* * * * *

Moustapha FAYE

* * * * *

Puis passe violemment à une palinodie qui dénie à la pièce le triomphe du peuple qu'y a voulu l'auteur :

Au fond *Ruy Blas* n'est qu'une monstrueuse aventure qui sent le boudoir et la cuisine. Victor Hugo a beau emporter son drame dans le bleu du lyrisme, la réalité qui se trouve par-dessous est infâme. Malgré le coup d'aile des vers, les faits s'imposent, cette histoire n'est pas seulement folle, elle est ordurière ; elle ne pousse pas aux belles actions, puisque les personnages ne commettent que des saletés ou des gredineries ; elle ne rafraîchit pas et ne reconforte pas puisqu'elle commence dans la boue et finit dans le sang (Zaragoza, 1996, p. 238).

Conclusion

L'avantage de s'intéresser à nouveau au théâtre romantique par l'exemple de *Ruy Blas* réside d'abord dans le fait que l'auteur est, à lui, seul illustratif du genre qu'il incarne. Ensuite dans le cas particulier que constitue la pièce, même au sein du répertoire dramatique hugolien, en ceci qu'elle est le point d'aboutissement de toutes les expériences théâtrales jusque-là menées par l'auteur. D'autre part, *Ruy Blas* est composé à un moment où Hugo a enfin conquis le droit de dire, après plusieurs procès dûment assumés, des censures bravées, des tentatives de corruption de toutes natures refusées. De plus, il a gagné en maturité dans le métier. Il ne s'agit plus d'écrire des textes frondeurs pour des visées ponctuelles, mais plutôt d'imprimer une personnalité, ses principes mêmes sur une œuvre qui doit justifier le combat d'une vie, à savoir le drame romantique pour lequel il a tant sacrifié.

Hugo est demeuré l'incarnation de ce code théâtral pour avoir affronté les forces opposantes que l'envergure de l'entreprise levait contre elle. S'il a conduit la Bataille d'*Hernani* surtout par esprit de défi, il va rapidement comprendre qu'il s'est trop engagé pour reculer indemne ; il lui faut dès lors une œuvre puissante, suffisante pour montrer que le drame romantique n'est pas l'expression d'une fugace crise pubertaire qu'on voudrait en faire.

Par ailleurs, *Ruy Blas* fut écrit au moment où le drame romantique était en veille d'obtenir son cadre à lui, où aucune contrainte ne lui serait plus imposée, où il pourrait objectivement répondre à ses aspirations les plus profondes qui coïncidaient avec la demande d'un peuple éveillé ; peuple que l'instruction gratuite avait rendu majoritaire au théâtre dont la mode n'était plus dictée par le goût aristocratique. La recette des affiches est une donnée sociologique suffisante pour cartographier le public du théâtre dans ces années 1830 : « Les jours où l'on jouait *Phèdre* et *La Belle-mère* [...] ou même *Le Cid* [...] la recette n'atteignait pas 500 francs ;

Horizons Littéraires
Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine
N° 9 – Décembre – 2025

* * * * *

les soirs d'*Hernani*, elle ne descendait pratiquement jamais au-dessous de 3000» (Hovasse, 2001, p. 430).

À travers la pièce, Hugo, le grand héritier des Lumières, aura sans doute voulu réaliser le rêve de Diderot d'un théâtre populaire et politiquement engagé, même si l'avènement en exigeait toutes les démesures qui sont le lot des révolutions.

Références bibliographiques

- ALBOUY Pierre, 1976, *Mythographies*, Paris, José Corti.
- BARA Olivier, 2010, « National, populaire, universel : tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo », dans M. Denizot, *Théâtre populaire et représentations du peuple*, Presses universitaires de Rennes, pp. 17-27.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- DECAUX Alain, 2001, *Victor Hugo*, Paris, Perrin.
- GALLO Max, 2001, *Victor Hugo (« Je suis une force qui va »)*, Paris, Éditions X.O.
- GEFEN Alexandre, 2022, *La Littérature est une affaire politique*, Paris, Éditions de l'Observatoire/Humensis.
- HOVASSE Jean-Marc, 2001, *Victor Hugo. Avant l'exil, 1802-1851*, Paris, Fayard.
- HUBERT Marie-Claude, 1998, *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- HUGO Victor, 1911, *Les Contemplations*, Paris, Nelson.
- HUGO Victor, 1962, *Les Misérables (Œuvres romanesques complètes)*, Vol. II, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- HUGO Victor, 1963, *Cromwell*, Paris, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade.
- HUGO Victor, 1967, *Ruy Blas*, Vol. V, Paris, Le Club Français du livre.
- JAQUES-WAJEMAN Brigitte, 2013, « Ruy Blas est une pièce sublime », *Le Magazine littéraire* (Victor Hugo, deux siècles de légende), (405).
- LAFORGUE Pierre, 2008, « Hernani/Ruy Blas, d'une préface l'autre », sur https://www.groupugo.univ-paris-iderot.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Laforgue_Hernani%20et%20Ruy%20Blas_%20D'une%20preface%20a%20l'autre.pdf, consulté le 12 / 2 / 2025.
- LAURENT Franck, 2022, « Où est le pouvoir ? », dans F. Laurent, *Littérature et politique mêlées*, Paris, Classiques Garnier, pp. 167-189.
- LONCLE Stéphanie, 2012, Automne, « La scène romantique peut-elle réenchanter le monde? », *Études littéraires*, 43(3), pp. 77-91.
- NAUGRETTE Franck, 2002, *Le théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil.
- STENDHAL, 1928, *Racine et Shakspeare*, Paris, Le Divan.
- UBERSFELD Anne, 1974, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo, de 1830 à 1839*, Paris, José Corti.
- UBERSFELD Anne, 2001, *Le Roi et le Bouffon. Essai sur le théâtre de Hugo*, Paris, José Corti.
- ZARAGOZA Georges, 1996, *Victor Hugo. Ruy Blas*, Paris, Hachette.