

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Ruy Blas

Victor Hugo

**Création Compagnie Chatôt-Vouyoucas - Théâtre Gyptis
20 Mars au 7 avril 2007.**

Drame d'amour en 5 actes dont le héros est un laquais et l'héroïne, une reine. Présenté pour la première fois à Paris en 1838. L'action se déroule en Espagne. Ce drame aurait été inspiré des confessions de J.J Rousseau quand il raconte comment laquais chez Mme de Gouvon, il parvint malgré la modestie de sa mise à se faire remarquer par la petite fille de son maître la hautaine Mlle du Breil.

mise en scène: Françoise Chatôt
scénographie : Claude Lemaire
costumes : Eliane Tondut
conception des décors : Claude Amaru
lumières : Jean-luc Martinez

avec :

Agnès Audiffren.....	La reine
Julie Cordier.....	Casilda
Françoise Chatôt	Les duègnes
Jacques Hansen	Don Guritan
Fabrice Michel	Ruy Blas
Philippe Séjourné	Don César
Raymond Vinciguerra	Don Salluste
Pierre-François Doireau	
Florian Haas	Marquis, comtes, valets...
Damien Rivalland	
Sébastien Todesco	

Réservations : 04 91 11 00 91

Représentations mardi, vendredi, samedi à 20h30, mercredi, jeudi à 19h15

Théâtre Gyptis - 136, rue Loubon 13003 Marseille

Contact : Françoise Faucomprez / 04 91 11 41 55 / f.faucomprez@theatregyptis.com



**« RUY BLAS » de VICTOR HUGO,
mise en scène Françoise Chatôt, au Théâtre GYPTIS ,
20 Mars au 7 avril 2007.**

1/PISTES DE TRAVAIL/ELEVES PROPOSEES : Avec l'aimable autorisation de Danielle Girard, professeur au lycée Jeanne d'Arc, Rouen.

THEATRE :

LES DÉCORS, : LES COSTUMES, : LES OBJETS ET LES ÉCRITS / *Les objets, cités dans les didascalies / Les objets liés à l'écriture.* LA DOUBLE ÉNONCIATION : *QUI PARLE A QUI ? LES APARTÉS / QUI SAIT QUOI ?* JEU DES ACTEURS / DIDASCALIES / *LA SENSIBILITÉ DU HÉROS ROMANTIQUE*

L'INVENTION D'UN JEU DE SCÈNE : LA MORT DE SALUSTE. *Le comédien Frédéric Fèbvre raconte les répétitions, devant Victor Hugo, lors de l'entrée de la pièce à la Comédie-Française en 1879.*

DRAME : COMPLEXITE DE L'INTRIGUE, : LA TONALITE NOIRE DU DRAME, *L'ENFERMEMENT / LES PIÈGES / LES SECRETS ET LES MYSTÈRES/ LA HAINE/ HONTE ET DÉSHONNEUR / LA PEUR*

ROMANTISME : LE HEROS ROMANTIQUE, L AMOUR ROMANTIQUE, LES RELATIONS SOCIALES, ESTHETIQUE DU DRAME, LE MELANGE DES GENRES
LA PEINTURE ESPAGNOLE DU XVII^e : LA COUR ET LES NOBLES, LA DÉVOTION À LA VIERGE

2/NOTES D'INTENTION / FRANÇOISE CHATOT/ septembre 2006

**3/PETIT TRAITE DE VERSIFICATION FRANÇAISE / M.GRAMMONT
/ PREFACE DE CROMWELL / V.HUGO**

4/ EXTRAITS DE MEMENTO DE JEAN VILAR / FEVRIER 1954

5/ ÉMILE ZOLA, LETTRE A LA JEUNESSE (FRAGMENTS). À propos de l'entrée de RUY BLAS à la Comédie-Française, en AOUT 1880

LE THEATRE

Une pièce de théâtre est faite pour être représentée ; d'où l'importance et la signification des décors, des costumes et des objets.

Qui parle à qui ?

Sur scène, les personnages se parlent entre eux, mais leur dialogue s'adresse en même temps au public : il y a donc *double énonciation*. Les spectateurs acceptent cette convention et ne se formalisent pas, par exemple, du caractère peu vraisemblable des *apartés*.

Qui sait quoi ?

Le plaisir du public – fait d'attente, de peur, de surprise, de tension, etc. – réside aussi dans ce qui lui est révélé ou ce qui lui reste caché. Ainsi s'établissent des connivences avec certains personnages dont on pressent le malheur, alors même qu'ils ne se doutent de rien.

PISTE 1 : les didascalies des DÉCORS

ACTE I : Don SALLUSTE Le salon de Danaé dans le palais du roi, à Madrid. Ameublement magnifique dans le goût demi-flamand du temps de Philippe IV. À gauche, une grande fenêtre à châssis dorés et à petits carreaux. Des deux côtés, sur un pan coupé, une porte basse donnant dans quelque appartement intérieur. Au fond, une grande cloison vitrée à châssis dorés s'ouvrant par une large porte également vitrée sur une longue galerie. Cette galerie, qui traverse tout le théâtre, est masquée par d'immenses rideaux qui tombent du haut en bas de la cloison vitrée. Une table, un fauteuil, et ce qu'il faut pour écrire. **Acte I, scène V - le passage de la Reine** Les grands rideaux de la galerie vitrée s'ouvrent. Les seigneurs s'échelonnent près de la porte. Des gardes font la haie.

ACTE II : LA REINE D'Espagne. Un salon contigu à la chambre à coucher de la reine. À gauche, une petite porte donnant dans cette chambre. À droite, sur un pan coupé, une autre porte donnant dans les appartements extérieurs. Au fond, de grandes fenêtres ouvertes. C'est l'après-midi d'une belle journée d'été. Grande table. Fauteuils. Une figure de sainte, richement enchâssée, est adossée au mur ; au bas on lit : Santa Maria Esclava. Au côté opposé est une madone devant laquelle brûle une lampe d'or. Près de la madone, un portrait en pied du roi Charles II.

ACTE III : RUY BLAS. La salle dite salle de gouvernement, dans le palais du roi à Madrid. Au fond, une grande porte élevée au-dessus de quelques marches. Dans l'angle à gauche, un pan coupé fermé par une tapisserie de haute lice. Dans l'angle opposé, une fenêtre.

À droite, une table carrée, revêtue d'un tapis de velours vert, autour de laquelle sont rangés des tabourets pour huit ou dix personnes correspondant à autant de pupitres placés sur la table. Le côté de la table qui fait face au spectateur est occupé par un grand fauteuil recouvert de drap d'or et surmonté d'un dais en drap d'or, aux armes d'Espagne, timbrées de la couronne royale. À côté de ce fauteuil, une chaise. **Acte III, scène 4 - Ruy Blas, la reine.** Tout à coup, à l'angle du salon, la tapisserie s'écarte et la reine apparaît. [...] Elle soutient d'un bras la tapisserie, derrière laquelle on entrevoit une sorte de cabinet obscur où l'on distingue une petite porte.

ACTE IV : DON CÉSAR. Une petite chambre somptueuse et sombre. Lambris et meubles de vieille forme et de vieille dorure. Murs couverts d'anciennes tentures de velours cramoisi, écrasé et miroitant par places et derrière le dos des fauteuils, avec de larges galons d'or qui le divisent en bandes verticales. Au fond, une porte à deux battants. À gauche, sur un pan coupé, une grande cheminée sculptée du temps de Philippe II, avec écusson de fer battu dans l'intérieur. Du côté opposé, sur un pan coupé, une petite porte basse donnant dans un cabinet obscur. Une seule fenêtre à gauche, placée très haut et garnie de barreaux et d'un auvent inférieur comme les croisées des prisons. Sur le mur, quelques vieux portraits enfumés et à demi effacés.

Coffre de garde-robe avec miroir de Venise. Grands fauteuils du temps de Philippe III. Une armoire très ornée adossée au mur. Une table carrée avec ce qu'il faut pour écrire. Un petit guéridon de forme ronde à pieds dorés dans un coin

ACTE V LE TIGRE ET LE LION. Même chambre. C'est la nuit. Une lampe est posée sur la table **Acte V, scène 3 - Ruy Blas - la Reine - Don Salluste**

Pendant qu'il a parlé, Ruy Blas est allé à la porte du fond et en a poussé le verrou, puis il s'est approché de lui sans qu'il s'en soit aperçu, par derrière, à pas lents.

PISTE 2 : les didascalies des COSTUMES

ACTE PREMIER – Don SALLUSTE Acte I, scène 1 *Don Salluste* est vêtu de velours noir, costume de cour du temps de Charles II. La toison d'or au cou. Par-dessus l'habillement noir, un riche manteau de velours vert clair, brodé d'or et doublé de satin noir. Épée à grande coquille. Chapeau à plumes blanches.

Gudiel est en noir, épée au côté.

Ruy Blas est en livrée. Haut-de-chausses et justaucorps bruns. Surtout galonné, rouge et or. Tête nue. Sans épée.

Acte I, scène 2 : Entre *don César De Bazan*. Chapeau défoncé. Grande cape déguenillée qui ne laisse voir de sa toilette que des bas mal tirés et des souliers crevés. Épée de spadassin. **Acte I, scène III - *Don César, Ruy Blas***. Salluste tient d'une main un chapeau et une épée qu'il apporte en entrant sur un fauteuil, et de l'autre une bourse qu'il dépose sur la table. Il ouvre la petite porte de droite. – à un signe qu'il fait, trois alguazils armés d'épées et vêtus de noir en sortent. **Acte I, scène IV - *Ruy Blas, don Salluste***. Il passe au cou de Ruy Blas l'écharpe, à laquelle est attachée l'épée. La porte du fond sur la galerie s'ouvre. Don Salluste détache son manteau et le jette vivement sur les épaules de Ruy Blas, au moment où le marquis Del Basto paraît ; puis il va droit au marquis, en entraînant avec lui Ruy Blas stupéfait. **Acte I, scène V - *le passage de la Reine*** La reine, vêtue magnifiquement, paraît, entourée de dames et de pages, sous un dais de velours écarlate porté par quatre gentilshommes de chambre, tête nue. Ruy Blas, effaré, la regarde comme absorbé par cette resplendissante vision. Tous les grands d'Espagne se couvrent, le marquis Del Basto, le comte d'Albe, le marquis de Santa-Cruz, don Salluste. Don Salluste va rapidement au fauteuil, et y prend le chapeau, qu'il apporte à Ruy Blas. Don Salluste, à Ruy Blas, en lui mettant le chapeau sur la tête.

ACTE II – LA REINE D'Espagne Acte II, scène 1 - *La reine, la duchesse d'Albuquerque, don Guritan, Casilda, duègnes*. Au lever du rideau, la reine dona Maria De Neubourg est dans un coin, assise à côté d'une de ses femmes, jeune et jolie fille. La reine est vêtue de blanc, robe de drap d'argent. Elle brode et s'interrompt par moments pour causer. Dans le coin opposé est assise, sur une chaise à dossier, dona Juana De La Cueva, duchesse d'Albuquerque, camerera mayor, une tapisserie à la main ; vieille femme en noir. Près de la duchesse, à une table, plusieurs duègnes travaillant à des ouvrages de femmes. Au fond, se tient don Guritan, comte d'Onate, majordome, grand, sec, moustaches grises, cinquante-cinq ans environ ; mine de vieux militaire, quoique vêtu avec une élégance exagérée et qu'il ait des rubans jusque sur les souliers. **Acte II, scène III. *Ruy Blas*** reste au fond de la chambre. Il est magnifiquement vêtu. Son manteau tombe sur son bras gauche et le cache.

ACTE III – RUY BLAS Acte III, scène 1 - *les conseillers*. Les conseillers de robe vêtus de noir. Les autres en habit de cour. Camporeal a la croix de Calatrava au manteau. Priego la toison d'or au cou **Acte III, scène II - *Les mêmes, Ruy Blas***. Il est vêtu de velours noir, avec un manteau de velours écarlate ; il a la plume blanche au chapeau et la toison d'or au cou. **Acte III, scène 4 - *Ruy Blas, la reine***. Elle est vêtue de blanc avec la couronne en tête. **Acte III, scène 5 - *Ruy Blas, don Salluste***. Don Salluste est vêtu d'une livrée couleur de feu à galons d'argent, pareille à celle du page de Ruy Blas. **Fin de la scène** : La porte du fond s'ouvre. On voit rentrer les conseillers du conseil privé. Don Salluste s'enveloppe vivement de son manteau.

ACTE IV – DON CÉSAR Acte IV, scène 1 – *Ruy Blas, le page*. Au lever du rideau, Ruy Blas, vêtu de noir, sans manteau et sans la toison, Deux nègres, vêtus de velours vert clair et de brocart d'or, jaquettes plissées à grandes basques, paraissent à la porte du fond. **Acte IV, scène 2 : *don César***. Il ôte son manteau et mire dans la glace son pourpoint de satin rose usé, déchiré et rapiécé ; – Il ouvre les tiroirs du coffre. Dans l'un d'entre eux il trouve un manteau de velours vert clair, brodé d'or, le manteau donné par don Salluste à Ruy Blas. Il aperçoit dans un coin une magnifique paire de bottines à canons de dentelles. **Acte IV, scène 4 - *La duègne*** Entre une duègne, vieille, cheveux gris ; basquine et mantille noires, éventail. **Acte IV, scène VI - *Don Salluste*** Don Salluste – vêtu d'un habit vert sombre, presque noir

ACTE V - LE TIGRE ET LE LION *Ruy Blas – seul*. Une sorte de longue robe noire cache ses vêtements. Il écarte sa robe noire, sous laquelle on entrevoit la livrée qu'il portait au premier acte. **Acte V, scène 2 - *Ruy Blas, la reine***. La reine paraît, vêtue de blanc, avec une mante de couleur sombre, dont le capuchon, rejeté sur ses épaules, laisse voir sa tête pâle. **Acte V, scène 3. *Ruy Blas, la reine, don Salluste*** Un homme en noir et masqué paraît à la porte du fond.

PISTE 3 : LES OBJETS ET LES ÉCRITS

Les objets, cités dans les didascalies :

- Fauteuils, table, tapis de velours, grands rideaux, chaise à dossier, fauteuil royal, glace de Venise, grand coffre à tiroirs sculptés, armoire dans le mur, tapisserie.
- Image pieuse richement enchâssée de Santa Maria Esclava, madone devant laquelle brûle une lampe d'or, cassette aux reliques et sa housse de soie.
- Portrait du roi, dais de velours écarlate, coussin de drap d'or, couronne, Toison d'or, croix de Calatrava.
- Épées, masque, cassette en bois de calambour.
- Manchette de dentelle ensanglantée, bouquet desséché de petites fleurs bleues, mouchoir.
- Bourse, ducats, sacs d'or et d'argent, grosse sacoche.
- Flacon contenant des sels, bouteilles de vin, fiole de poison, couteau d'ivoire, assiette, verre, plats.
- Sonnette, lanterne sourde

Les objets liés à l'écriture :

Table, écritoire, portefeuille, papier, plumes, garde-notes, crayon, feuille, parchemin, parchemin scellé, lettre, billets cachetés.

Et les écrits échangés entre les personnages :

Lettre de Ruy Blas à la reine– Deux billets écrits pour Salluste : rendez-vous à la "reine d'amour" et engagement à servir comme un bon domestique– La lettre du roi qui a tué six loups– Billet de don Guritan à Ruy Blas pour différer le duel– Billet de Ruy Blas à don Guritan pour différer le duel– Démission de Camporéal– Parchemin scellé pour César– Lettres d'avertissement que Ruy Blas reçoit à la fin du conseil des ministres– Billet de la reine apporté par la duègne, à retourner signé.– Parchemin que Salluste présente à la Reine

PISTE 4 : LA DOUBLE ÉNONCIATION :

QUI PARLE A QUI ? LES APARTÉS : Scène de reconnaissance / exemple de Extrait de l'Acte II, scène III - vers 826 à 865

QUI SAIT QUOI ? I L'aveu de Ruy Blas à Zafari Ruy Blas - Don César - et à la fin, Don Salluste Fin de l'acte I, scène 3 II - L'entremetteuse Don César, une duègne Début de l'acte IV, Scène 4

PISTE 5 : JEU DES ACTEURS / DIDASCALIES

Ces indications sont très importantes, puisque – en l'absence d'un narrateur – elles révèlent des aspects du personnage qui n'apparaissent pas dans ses paroles : ce qu'il dissimule, ses luttes intérieures, etc.

RUY BLAS. ou LA SENSIBILITÉ DU HÉROS ROMANTIQUE



ACTE PREMIER – DON SALLUSTE *Scène 1 - Don Salluste - Gudiel - par instants, Ruy Blas.* – Ruy Blas obéit, puis, sur un signe de don Salluste, il sort par la porte du fond. Don Salluste va à la fenêtre. – Ruy Blas, se présentant à la porte du fond. – Ruy Blas, s'inclinant. – Ruy Blas – Il va à la porte, l'entr'ouvre et revient. Au moment où il entre, lui et Ruy Blas se regardent et font en même temps, chacun de son côté, un geste de surprise.

Scène III - Don César, Ruy Blas. – Ruy Blas – avec amertume – Ruy Blas – secouant la tête – Ruy Blas – avec emportement – Se rapprochant de don César. – Ruy Blas – tombant épuisé et pâle sur le fauteuil. A la voix de don Salluste, Ruy Blas se lève comme réveillé en sursaut, et se tient debout, les yeux baissés, dans l'attitude du respect. – Ruy Blas se tient immobile et debout près de la table comme une statue, sans rien voir ni rien entendre. – Ruy Blas – secouant la tête en signe de refus. Ils se serrent la main. Don César sort sans voir don Salluste, qui se tient à l'écart.

Scène IV - Ruy Blas, don Salluste. – Ruy Blas – se retournant vivement – Ruy Blas dépouille son surtout de livrée et le jette sur un fauteuil. – Ruy Blas – après avoir obéi. – Ruy Blas – s'inclinant – Ruy Blas – montrant le billet qu'il vient d'écrire – Don Salluste fait signe à Ruy Blas de se rasseoir à la table. – Ruy Blas obéit. La porte du fond sur la galerie s'ouvre. Don Salluste détache son manteau et le jette vivement sur les épaules de Ruy Blas, au moment où le marquis Del Basto paraît ; puis il va droit au marquis, en entraînant avec lui Ruy Blas stupéfait.

Scène V – Don Salluste, Ruy Blas, don Pamfilo D'Avalos, marquis Del Basto.

– *puis le marquis de Santa-Cruz. – puis le comte d'Albe. – Puis toute la cour.* Le Marquis Del Basto – saluant Ruy Blas – Il lui prend la main, que Ruy Blas lui livre avec embarras. – Ruy Blas – avec embarras – Ruy Blas – s'inclinant. Les grands rideaux de la galerie vitrée s'ouvrent. Les seigneurs s'échelonnent près de la porte. Des gardes font la haie. Ruy Blas, haletant, hors de lui, vient sur le devant comme pour s'y réfugier. Don Salluste l'y suit.

La reine, vêtue magnifiquement, paraît, entourée de dames et de pages, sous un dais de velours écarlate porté par quatre gentilshommes de chambre, tête nue. Ruy Blas, effaré, la regarde comme absorbé par cette resplendissante vision. Tous les grands d'Espagne se couvrent, le marquis Del Basto, le comte d'Albe, le marquis de Santa-Cruz, don Salluste. Don Salluste va rapidement au fauteuil, et y prend le chapeau, qu'il apporte à Ruy Blas. – Ruy Blas – éperdu, bas à don Salluste.

ACTE II – LA REINE D'Espagne . Scène III : La Reine, la Duchesse D'Albuquerque, Casilda, Don

Guritan, femmes de la Reine, pages, Ruy Blas. Tous entrent gravement. La duchesse en tête, puis les femmes. Ruy Blas reste au fond de la chambre. Il est magnifiquement vêtu. Son manteau tombe sur son bras gauche et le cache. – Ruy Blas – à part, tressaillant – Ruy Blas, pâle et troublé, approche à pas lents. – Ruy Blas – s'inclinant. – Ruy Blas – il hésite un moment. – Ruy Blas qui avait fait quelques pas pour sortir, revient vers la reine. – Ruy Blas s'incline. – Ruy Blas – tressaillant – Ruy Blas chancelant s'appuie sur le bras d'un fauteuil. – Ruy Blas – se soutenant à peine. – Il tombe épuisé sur un fauteuil. Son manteau se dérange et laisse voir sa main gauche enveloppée de linges ensanglantés. – Au même instant elle a tiré le flacon de sa poitrine, et, dans son trouble, elle a pris en même temps le morceau de dentelle qui y était caché. Ruy Blas, qui ne la quitte pas des yeux, voit cette dentelle sortir du sein de la reine.

– Ruy Blas – éperdu – Le regard de la reine et le regard de Ruy Blas se rencontrent. Un silence. Dans le désordre de toutes les femmes s'empressant autour de Ruy Blas, ce qui se passe entre la reine et lui n'est remarqué de personne — Il semble écouter encore quelque temps avec une joie profonde les dernières paroles de la reine. Il paraît comme en proie à un rêve. Le morceau de dentelle, que la reine a laissé tomber dans son trouble, est resté à terre sur le tapis. Il le ramasse, le regarde avec amour, et le couvre de baisers. Puis il lève les yeux au ciel. – Regardant le morceau de dentelle. – Il le cache dans sa poitrine. – entre don Guritan -Ruy Blas le regarde avec étonnement

Scène IV - Ruy Blas, don Guritan. Ruy Blas veut l'interrompre, don Guritan l'arrête du geste, et continue. – Ruy Blas – froidement – Don Guritan – Il tend la main à Ruy Blas, qui la lui prend. – Ruy Blas sort.

Le comédien Frédéric Fèbvre raconte les répétitions, devant Victor Hugo, lors de l'entrée de la pièce à la Comédie-Française en 1879.

« La nuit était venue, et, dans ce sombre décor, nous ressemblions à des ombres mystérieuses s'agitant dans une inquiétante obscurité. On avait proposé des lampes. "Non !" avait répondu M. Perrin assis à l'orchestre aux côtés de M. Hugo et de P. Maurice ; non, continuons comme cela, c'est d'un effet très curieux."

L'illusion, en effet, était telle que Mounet et moi (nous en avons bien souvent reparlé) en étions arrivés à oublier nos personnalités : c'était bien Ruy Blas qui allait égorger don Salluste.

Hugo fut enchanté et nous adressa ses compliments, de même que M. Perrin ; le poète n'était pas prodigue d'encouragements. Je profitai de l'occasion pour lui présenter une respectueuse observation :

– Dans la brochure, monsieur Hugo, il y a cette indication : "*Ruy Blas saisissant don Salluste à la gorge et le poussant dans le cabinet...*"

– Eh bien ? fit le poète.

– Eh bien, cher maître, à mon avis le public est bien plus effrayé de ce qu'a pu concevoir son imagination que de la réalité qui s'offre à ses yeux. Si mon camarade Mounet me saisit à la gorge, ce ne sera jamais que Mounet se livrant à des voies de fait sur Fèbvre... auquel il se garderait bien de faire du mal, puisqu'il faut rejouer la pièce le lendemain ; mais, si au lieu de ce jeu de scène indiqué, à peine Ruy Blas s'est-il emparé de l'épée de don Salluste, celui-ci se sentant perdu, se mettait à ramper, les mains appuyées à la muraille, cherchant un abri, comme un rat cherche un trou, quand il sent que la dent du chien va l'atteindre, je crois qu'il y aurait là un grand effet.

– Alors ? répondit Hugo, qui écoutait avec beaucoup d'attention.

– Alors, à un moment donné ma main droite rencontre la portière de tapisserie. Sentant derrière moi un asile, *je m'engouffre...* pendant que Ruy Blas, d'un geste superbe, traverse d'un furieux coup d'épée la tenture derrière laquelle je me suis blotti.

En voyant cela, l'imagination du spectateur, soyez-en certain, lui laissera croire que cette épée m'a atteint soit au visage, soit en plein corps. En un mot, il faut qu'on *devine* cette scène atroce, cette boucherie vengeresse, qui perdrait tout son côté sauvage, si on en donnait le vrai spectacle au public.

Après un instant de silence :

– Voulez-vous, fit le maître, je vous prie, jouer la scène comme vous venez de me l'indiquer ?

Quand ces messieurs eurent regagné leurs places à l'orchestre, Mounet et moi exécutâmes la scène avec la nouvelle mise en scène proposée. L'effet fut immense... et Hugo, de sa place, nous dit :

– C'est superbe... Il n'y a pas à hésiter, et je vous remercie, messieurs. »

Frédéric FEBVRE, Souvenirs d'un comédien.

LE DRAME

PISTE 6 : COMPLEXITE DE L'INTRIGUE

PISTE 7 : LA TONALITE NOIRE DU DRAME

L'atmosphère du drame est souvent étouffante pour ne pas dire irrespirable. Enfermés dans des lieux hostiles et dans leurs passions, les personnages vivent entourés de pièges, d'intrigues, de secrets et de mystères ; S'il y a parfois un moment de bonheur ou d'espoir, les sentiments les plus courants sont la haine, la honte et la peur.

« Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire." *Jean Anouilh, Antigone, 1944*

Etude du champ lexical

L'ENFERMEMENT : Bagne, barreau, cabinet, cachot, cage, clef et clé, cloître, clore, croisée, échapper, fenêtre, fermer, fuir, geôle, geôlier, guichetier, liberté, libre, mur, ouvrir, porte, prison, réduit, serrure, sortir, verrou.

LES PIÈGES – SALLUSTE vers 29 Une sape profonde, obscure et souterraine, – SALLUSTE vers 213, – CÉSAR vers 240 Sous ses pieds une trappe ! Quelque glu hideuse – SALLUSTE vers 269 le complot, cette vengeance, Leurre

LES SECRETS ET LES MYSTÈRES

LA HAINE – SALLUSTE vers 16 cour de haine, – RUY BLAS vers 386 Un homme qui me hait, – REINE vers 582 Cet homme-là me hait

HONTE ET DÉSHONNEUR : Honte, ignominie, opprobre, vergogne, outrage, outrager, flétrir, diffamer, déshonorer, rire, rougir, infâme, honteux, misérable, honneur, déshonneur.

LA PEUR Inquiétude, peur, crainte, alarme, effroi, épouvante, horreur, terreur Inquiétant, redoutable, effrayant, effroyable, épouvantable, horrible, terrible, terrifiant, inquiet Horriblement, épouvantablement, effroyablement, Redouter, craindre, trembler.

ROMANTISME

PISTE 8 : LE HEROS ROMANTIQUE

Il est souvent dominé par son émotivité ou sa sensibilité. D'où sa souffrance et ses larmes. Mais ses sentiments ne sont pas ses seules causes de douleur. Placé en porte-à-faux dans la hiérarchie sociale, il est déchiré entre l'idée qu'il se fait de lui-même et le rôle que la société lui réserve. Il est dur d'être à la fois maître et laquais ...Prisonnier d'une société où se trament les complots, il monte ou chute dans l'échelle sociale au gré des forces qui agissent sur lui.

On comprend dès lors son aspiration à la liberté.

Etude des champs lexicaux sur - LA SENSIBILITÉ DU HÉROS ROMANTIQUE - SOUFFRANCE ET LARMES - LE DÉCHIREMENT INTÉRIEUR - ASPIRATION À LA LIBERTÉ

PISTE 9 : L AMOUR ROMANTIQUE

L'amour est au centre de l'action dans *Ruy Blas*. En examinant comment Salluste, César, Ruy Blas et la Reine le conçoivent et le vivent, on peut définir ce qu'est – et ce que n'est pas – l'amour pour un romantique.

PISTE 10 : LES RELATIONS SOCIALES

Toutes les classes sociales sont représentées dans *Ruy Blas* : les **nobles**, puisque l'intrigue se situe à la cour d'Espagne, mais aussi le **peuple** et les **marginiaux**. Les **femmes**, cantonnées le plus souvent dans des rôles de second plan, apparaissent sous des aspects très contrastés.. Le couple Salluste - Ruy Blas met en lumière une relation complexe entre **maître et valet**. **L'argent** joue un grand rôle, mais chacun a une façon très personnelle de s'en servir ou d'en parler.Enfin, Hugo use de nombreuses métaphores. Certaines appartiennent au lexique de l'ange et du démon. D'autres sont empruntées au monde animal, comme dans les *Fables*. Ce "**bestiaire**" rend compte des forces qui s'exercent dans toutes les relations sociales

PISTE 11 : ESTHETIQUE DU DRAME

Le romantisme marque une rupture avec les règles esthétiques du classicisme : Hugo s'insurge contre "**le grand niais d'alexandrin**" **classique**, et contre **l'unité de genre et de registre**

« Et sur les bataillons d'alexandrins carrés

Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.

Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !

Je fis une tempête au fond de l'encrier." *Réponse à un acte d'accusation. V Hugo.*

Cette "tempête au fond d'un encrier" n'empêche pas un travail rigoureux dans l'écriture des vers, comme on peut le voir dans les deux versions successives de l'acte I, scène 2. Plus tard, à leur tour, le réalisme et le naturalisme, s'opposent au romantisme, comme on pourra le lire dans la critique de Zola contre *Ruy Blas*.

« Aujourd'hui, nous avons besoin de la virilité du vrai pour être glorieux dans l'avenir comme nous l'avons été dans le passé. Voilà ce que je vais tâcher de démontrer à la jeunesse. Je voudrais lui souffler la haine de la phrase et la méfiance des culbutés dans le bleu. »

Émile Zola, Lettre à la jeunesse (fragments). À propos de l'entrée de Ruy Blas à la Comédie-Française, en août 1880.

PISTE 12 : LE MELANGE DES GENRES

Les genres littéraires sont définis par leur sujet, leur style, leur ton. Dans le genre théâtral, on distinguera des sous-genres, comme la tragédie, la comédie, la farce, le drame bourgeois, le drame romantique, le mélodrame, etc.

« *Du jour où le christianisme a dit à l'homme : «Tu est double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie», de ce jour-là le drame a été créé.* » **Victor Hugo, Préface de Cromwell.**

Le mélodrame : (1834). Drame populaire dont, à l'origine, un accompagnement musical soulignait certains passages et que caractérisent la complexité de l'action, la multiplicité des épisodes violents, l'outrance et la simplification des caractères, le moralisme manichéen, le style souvent relâché et le caractère spectaculaire de la mise en scène. Le dictionnaire *Robert Électronique*

En quoi *Ruy Blas* peut-il se rattacher au mélodrame ?

Les registres – tragique, comique, polémique, épique, lyrique, sublime, grotesque, etc. – sont associés à des genres (la tragédie et le tragique) mais ils ne s'y enferment pas : le tragique se manifeste ailleurs que dans la tragédie, dans le drame par exemple, mais aussi dans d'autres arts : cinéma, opéra, peinture.

Le grotesque : L'étymologie de grotesque est *grutta* (sic), nom qu'on donnait aux chambres antiques mises à jour par les fouilles, et dont les murailles étaient couvertes d'animaux terminés par des feuillages, de chimères ailées, de génies sortant de la coupe des fleurs, de palais d'architecture bizarre, et de mille autres caprices et fantaisies. **Théophile Gautier, les Grotesques, X.**

« *Dans la pensée des modernes, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon [...] le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.* » **Victor Hugo, Préface de Cromwell.**

« Le comique est, au point de vue artistique, une imitation; le grotesque une création [...] le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de moeurs (...) J'appellerai désormais le grotesque comique absolu. » **Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques, De l'essence du rire, V.**

Le sublime : Histoire littéraire : Dans l'esthétique classique, le style, le ton qui est propre aux sujets élevés (ode en poésie, oraison funèbre dans l'éloquence, etc.). Le style grave, relevé.
– Les romantiques ont préconisé le mélange du grotesque, du vulgaire et du sublime.
Philosophie : (Morale, esthétique). Opposition classique du Beau (dont le caractère est fini et complet) et du Sublime, qui suppose une tension, un dépassement, un dynamisme (comme le Tragique). Définition du dictionnaire *Robert*.

Le romantisme a rompu avec la règle classique d'unité de genres en mélangeant, comme l'avait fait Shakespeare, les genres et les registres.

LA PEINTURE ESPAGNOLE DU XVII^e

L'intrigue de *Ruy Blas* se situe à Madrid à la cour du roi Charles II vers 169...

Hugo s'est beaucoup documenté pour ancrer son drame dans l'histoire de l'Espagne; il a précisé avec un soin extrême les costumes et les décors de la pièce (cf. didascalies).

On peut donc retrouver dans la peinture espagnole du XVII^e siècle certains aspects du drame : la vie de la cour et des nobles, mais aussi les gens du peuple et les femmes évoqués avec sympathie et compassion par Ruy Blas, la reine, et don César ou encore la dévotion à la Vierge qui s'exprime au deuxième acte dans la prière de la reine devant les deux icônes de la madone.

PISTE 13 : LA COUR ET LES NOBLES

Vélasquez était peintre du roi Philippe IV. Il a peint le roi, les reines – la reine Marie-Thérèse d'Espagne ou la reine Marie-Anne d'Autriche, les grands d'Espagne : le comte-duc Olivares ou les nains de la cour, Sébastien de Morra ou Lezcano.

Il a peint aussi les infants et les infantes à tout âge, en robe rose, en robe bleue

Les Ménines évoquent la vie quotidienne de la famille royale autour de la petite infante, de ses demoiselles d'honneur et de ses nains familiers.

On y trouve l'autoportrait de Vélasquez.

PISTE 14 : LA DÉVOTION À LA VIERGE

La Vierge, à laquelle la Reine de *Ruy Blas* voue une dévotion particulière sous l'aspect de **Santa Maria Esclava**, a inspiré de nombreux tableaux.

Murillo représente sa naissance, *Zurbaran* imagine la vierge enfant, en extase. **Vélasquez** et *Zurbaran* peignent L'Immaculée Conception. **Vélasquez** célèbre son couronnement.

On peut considérer RUY BLAS comme la pièce la plus aboutie du Théâtre de Hugo et peut être du théâtre romantique.

- Dans RUY BLAS, portrait de l'Espagne décadente, alors qu'HERNANI en montre l'apogée, Hugo propose une reconstitution très précise et soignée des décors et des costumes de la fin du XVII^e avec une symbolique des couleurs.
- Hugo, déjà censuré à plusieurs reprises par le pouvoir royal, dénonce en réalité sous couvert d'hispanisme, la société de son temps, la concussion du pouvoir économique et politique, la rapacité du grand capitalisme montant de la Restauration.
- Mon désir de monter RUY BLAS fut suscité par l'affaire Clear-stream : les luttes de pouvoir, les pièges tendus, un président « absent »... ainsi que par l'ampleur de la dette extérieure effarante, doublée d'un pillage éhonté des richesses de la France par le grand Capital. RUY BLAS en somme....
- J'ai donc choisi de créer la pièce dans le contexte du XIX^e. Les costumes seront d'époque romantique, noirs pour les hommes (queues de pie, redingotes), blancs pour les femmes avec des touches de bleu et de rouge qui sont aussi les couleurs de Hugo et de l'Espagne (le noir et le blanc). Je souhaiterais que le dépècement de l'Empire par les nobles au III^e acte : « donnez-moi l'arsenic, je vous cède les nègres » rappelle l'atmosphère de la bourse du Palais Brognard, chacun hurlant et revendiquant une part de l'Empire mis à l'encan. Il y aura sans doute certains éléments contemporains tirés de films noirs américains (les lunettes noires des sbires de Don Salluste, les attachés-cases remplis de billets plutôt que des bourses d'or).
- L'atmosphère de départ sera un clair-obscur (aube), lumière incertaine, comme est incertain le sort de Ruy Blas et celui de Don César. ; évoquant les ombres de la police secrète, le déménagement des archives du Ministère de l'Intérieur. La lumière montera lors de la présence de Don César pour rendre un contraste très net entre les stratagèmes du piège mis en place et le grotesque ambigu de Don César. Une ambiance onirique enveloppera la Reine. Quant à la dévotion à la Vierge, elle est dite, elle n'a donc pas besoin d'être montrée. La lumière éclatante de l'acte III, acte de l'apothéose et de la destruction de Ruy Blas, s'assombrira de plus en plus au fur et à mesure que le piège se refermera aux actes IV et V.

LE DECOR

Il n'y aura pas de décors à proprement parler. Aucune didascalie de Hugo ne sera donc retenue. L'espace de jeu consistera en un plan incliné percé de trappes : monde souterrain, ténèbres de ce qui se trame « en dessous ». De là surgiront les sbires de Don Salluste, les alguazils et le retour de Don César à l'acte IV, « revenant » déclaré mort mais bien vivant.

Sur le plan incliné de couleur noire laquée sera répandue une coulée rouge (sang, pouvoir...).

A l'acte II intitulé « la Reine d'Espagne », des pongés de soie blanche surgiront des interstices du sol montant jusqu'aux cintres.

Il n'y aura ni meubles, ni cabinet noir, peut-être un praticable au ras du sol.

A part une porte monumentale de fond de scène pour les entrées de la reine ou de Ruy Blas à l'acte III, les personnages surgiront de nulle part.

LA MUSIQUE

D'emblée j'ai pensé à travailler sur la musique romantique française ; Berlioz étant l'ami intime de Hugo, ayant participé avec Delacroix, Théophile Gautier et bien d'autres à la bataille d'Hernani, il me semblait pertinent d'utiliser sa musique, soit en contrepoint, soit en création d'ambiance.

« La Symphonie Fantastique » de Berlioz a été écrite en 1830, année même de la création de Ruy Blas et dans ses intertitres, rappelle la thématique de Hugo : « périodes de la vie d'un artiste », « rêveries », « passions », etc. des passages de cette symphonie donneront les ambiances et les tonalités en prélude et entre les actes.

J'ai aussi choisi certains poèmes de Gautier mis en musique par Berlioz dans le cycle des « NUITS D'ÉTÉ », l'exaltation de la soprano se lisant en contrepoint de l'action dramatique (exemples « L'ABSENCE » lorsque Ruy Blas et la reine font l'amour à la fin de l'acte II, « SUR LES LAGUNES » à la mort de Ruy Blas...). Ces mélodies fonctionnent dramaturgiquement et résonnent en moi comme des réminiscences.

LES PERSONNAGES

Ruy Blas

C'est un parfait romantique :

*« oh ! quand j'avais 20 ans, crédule à mon génie,
 Je me perdais, marchant pieds nus dans les chemins,
 En méditations sur le sort des humains ;
 J'avais bâti des plans sur tout, - une montagne
 De projets ; - je plaignais le malheur de l'Espagne ;
 Je croyais, pauvre esprit qu'au monde je manquais...
 Ami, le résultat, tu le vois : - un laquais ! » Scène 3, acte I*

Homme du peuple, jeune, cultivé, généreux, rêveur, velléitaire, (comme le Lorenzaccio de Musset, comme le Louis Laine de Claudel), il a des ambitions infinies mais il n'est rien. Il n'agit pas, il est agi. Il aime la reine (l'objet inaccessible), mais ne peut rien et ne fait que poser quelques fleurs et un billet d'amour. Par « le hasard » de la combinaison de Don Salluste, il devient Grand d'Espagne. Mais grâce à son talent intrinsèque, il se révèle grand politique et gagne l'estime de la reine après avoir gagné son amour. Il devient plus qu'un roi. Cet amour fondé sur une erreur (la reine aime quelqu'un qui n'est pas celui qu'elle croit) devient une réalité transcendante lors de l'apothéose de Ruy Blas à l'acte III. La chute sera consommée lorsque Salluste, déguisé en laquais, lui rappellera son propre statut de laquais. Tout comme Sigismond, dans « la Vie est un songe » de Calderon, il passe de l'état d'esclave à celui de monarque tout puissant pour redevenir esclave : Rêve - Intronisation et Dépossession.

<i>1/ acceptation du rôle</i>	<i>1/ déguisement</i>	<i>Acte I</i>
	<i>2/ Réussite</i>	<i>Acte II</i>
	<i>3/ Démasquage²</i>	<i>Acte III</i>
<i>2/Refus du Rôle et révolte</i>		<i>Acte IV</i>
<i>3/Echec et mort</i>		<i>Acte V</i>

le Roi et le Bouffon, Anne Ubersfeld, éditions Revue, 2001.

Don César

Il est tout aussi central que Ruy Blas. Double ou frère, il est grotesque mais aristocrate. A l'acte I, il n'a plus d'identité « *tout le monde me croit (...), au diable, mort.* », cette identité étant endossée par Ruy Blas (toujours l'erreur) tandis que Don César est expédié chez les Barbaresques. Lorsqu'il redevient Don César, survient la mort de Ruy Blas L'existence de l'un est liée à la mort de l'autre et réciproquement.

« ... Si l'image du mort-vivant s'attache au personnage de Don César dès son apparition, il est évident qu'elle ne prend son relief et sa fonction proprement dramatique qu'à partir du moment où, l'imposture de Ruy Blas l'ayant réellement chassé de l'existence, il revient comme un fantôme et revêt un aspect proprement vampirique » *le Roi et le Bouffon, Anne Ubersfeld, éditions Revue, 2001.*

À noter que le personnage de Don César est un marginal, l'aristocratie intègre d'une cour en décomposition ne pouvant être que dans la marge.

« L'État désespéré du royaume pousse l'autre moitié de la noblesse, la meilleure et la mieux née, dans une autre voie. Elle s'en va chez elle, elle rentre dans ses palais, dans ses châteaux, dans ses

seigneuries. Elle a horreur des affaires, elle n'y peut rien, la fin du monde approche ; qu'y faire et à quoi bon se désoler ? Il faut s'étourdir, fermer les yeux, vivre, boire, aimer, jouir. » **Hugo, préface de Ruy Blas.**

Le grotesque chez Don César doit être souterrain ; on doit sentir chez lui une volonté de se détruire.

La Reine

La reine est une étrangère, au sens strict du terme. C'est à peine si elle comprend l'espagnol : « *Pas un livre allemand ! Tout en langue espagnole !* » (acte II, scène 1). C'est une très jeune femme dont l'esprit est resté en Autriche chez son père.

Engluée dans une étiquette rigide, jusqu'à la rencontre avec Ruy Blas, elle vit dans le rêve, dans l'ailleurs, en dehors du monde ; elle se reconnaîtra donc en Ruy Blas, lui-même étranger à ce monde, venu d'« ailleurs ».

Don Salluste

Profondément diabolique, pervers, ministre de l'intérieur tout puissant, chef de la police secrète, il tire des ficelles dans un royaume dont le roi est absent (à la chasse, dans l'Escorial). En disgrâce n'étant plus « rien » (comme Ruy Blas au début de l'acte I) il peut tout en sous-main, par sa puissance glacée, sa haine obstinée, sa vengeance que rien ne détourne. Plus il ourdira ses plans, dans des épisodes improbables et hautement romanesques (rendre la reine amoureuse d'un laquais déguisé, envoyer Don César chez les Barbaresques...) plus il est complètement crédible et totalement implacable.

Quant à son piège, il doit se lire en effet de miroir. Humilié par la Reine qui veut lui faire épouser sa suivante, il se venge en lui donnant comme amant son laquais. À noter que ce piège est pensé avant même qu'il sache que Ruy Blas est amoureux de la reine.

Casilda

Jeune, ravissante, vive, elle est capable elle aussi de stratagèmes, mais pour le Bien. Elle aime la reine, dont elle a tout compris de la situation initiale « *Épouser donc un roi pour vivre de la sorte* ». Seul lien entre une cour littéralement morte et le monde extérieur, elle incarne au deuxième acte l'élément dynamique face à l'inertie rêveuse de la reine, la jeunesse dans un monde de vieux (les duègnes et consorts, Don Guritan et évidemment le roi et Don Salluste de par leur fonction).

Don Guritan

Seul élément noble d'une cour en décomposition, il est sauvé d'un ridicule achevé par son amour impuissant pour la reine. Grotesque et touchant, « vieux comte amoureux rêvant sur une patte », il ne peut pas agir positivement même pour secourir la reine, empêché qu'il est par son âge et ses préjugés de classe. Paralysé, roidi par les ans et par l'étiquette, il finira d'une mort tragi-comique tué par erreur par quelqu'un qui n'est pas celui qu'il vient tuer. L'erreur, toujours l'erreur dans Ruy Blas...

LE JEU DES ACTEURS

Il doit être immédiat, vital, formidablement charnel, violent et impulsif. Pas de second degré dans Hugo. Chacun croit absolument ce qu'il dit, littéralement. Ruy Blas et la reine doivent être fous d'amour, d'un amour érotique totalement physique, pas de sentiments éthérés mais une sexualité d'adolescents enfiévrés. Don Salluste est un vrai méchant, machiavélique, totalement noir, doué d'une intelligence aiguë, sûr de sa caste et de ses privilèges. Don César est un vrai personnage grotesque, marginal déclassé, baroque, clownesque avec cette touche de mélancolie de l'acte I qui en fait le frère de Ruy Blas. Il doit émouvoir et faire rire tour à tour, bravache et matamore, brigand mais doté d'un vrai courage et sourcilleux sur le point d'honneur.

Tout doit être joué tambour battant, sur un rythme endiablé sans rupture entre les actes, s'intensifiant dans le suspens terrible de l'acte IV.

La réalité de certaines choses doit apparaître dans cette vérité invraisemblable : seul l'amour de la reine et de Ruy Blas est vrai. On doit sans cesse montrer la concrétisation du rapport amoureux opposé à l'argent et au pouvoir.

Quant à l'alexandrin, s'il est souvent bâclé dans Hugo, il doit fonctionner grâce aux accents qui vont donner le sens du texte. Enfin on doit rire et pleurer, s'attendrir et y croire.

Françoise Chatôt, septembre 2006.

3/PETIT TRAITE DE VERSIFICATION FRANÇAISE / M.GRAMMONT

Résumé de l'évolution

Le vers français était au début purement syllabique. Il avait un nombre déterminé de syllabes, il était suivi d'une pause qui le limitait clairement, et, en outre, quand il dépassait huit syllabes, il avait à l'intérieur, à place fixe, une autre pause qui servait à l'oreille de point de repère pour le compte des syllabes ; la dernière voyelle précédant une pause était obligatoirement accentuée, et celle qui venait avant la pause finale assonnait avec la voyelle correspondante d'un ou de plusieurs autres vers. Les pauses, étant très nettes, concordaient nécessairement avec des repos syntaxiques. Les syllabes obligatoirement accentuées l'étaient assez fortement et relevées encore par la pause qui les suivait, si bien que toute autre syllabe accentuée était sensiblement plus faible. Au surplus on remplissait l'intervalle compris entre deux pauses sans prêter la moindre attention aux syllabes accentuées autres que la finale, qui pouvaient y surgir. De pareils vers étaient très monotones et dépourvus d'art.

Dès la fin du XI^e siècle, les pauses, surtout celle de la césure, deviennent un peu moins fortes et vont s'affaiblissant jusqu'au XVI^e. Pendant cette période il n'est pas rare qu'un premier hémistiche enjambe sur le second, ou un vers sur le suivant. Des syllabes accentuées libres deviennent parfois aussi fortes que les accentuées fixes, ou même davantage, et le compte des syllabes s'impose moins sûrement à l'oreille. Aussi l'assonance, insuffisamment secondée pour marquer la fin du vers, se renforce-t-elle peu à peu. Au XIII^e siècle elle est remplacée par la rime; à la fin du XV^e on ne se contente plus de la rime ordinaire, on recherche la rime riche et même ultra-riche. Par ces procédés on assure la fin du vers, mais son corps reste flasque. S'il est un peu long, l'oreille, n'ayant où se reposer, reste indécise; c'est pourquoi le vers de douze syllabes est presque abandonné du milieu du XIV^e siècle au milieu du XVI^e : il ne satisfait pas l'oreille.

Ronsard et la Pléiade le reprennent, mais pour le raffermir, surtout en marquant mieux la coupe fixe; Régnier perfectionne leur œuvre, et quant Malherbe exige que la coupe fixe soit marquée par la syntaxe et proscribit l'enjambement d'un vers sur l'autre, il ne fait qu'ériger en règle la forme qui prédomine déjà d'une manière extrêmement sensible dans les sonnets de Ronsard et les satires de Régnier. Les parties du vers une fois redevenues nettes, la rime riche n'a plus de raison, d'être, aussi le XVII^e siècle n'en fait aucun cas.

Avec Ronsard, avec Malherbe même, le vers classique proprement dit n'est pas encore né; il est préparé, mais l'évolution qui y aboutira n'est pas achevée. Petit à petit les poètes s'avisent de prendre garde aux accents libres qui surgissent dans l'intérieur des hémistiches; ils sentent les effets qu'on en peut tirer et n'abandonnent plus leur place au hasard. L'alexandrin devient alors un vers de douze syllabes avec deux accents fixes sur la sixième et la douzième, et deux accents libres subdivisant chaque hémistiche de manière variable. Du moins le plus grand nombre des vers classiques sont construits de cette façon. La coupe fixe les partage en deux éléments, les accents les partagent en quatre. Les deux systèmes de division se superposent. Les accents libres, devenant souvent aussi forts que l'accent fixe de la sixième syllabe, s'élèvent à la hauteur d'un accent rythmique; dès lors l'alexandrin est un vers rythmé, ayant en général quatre mesures. C'est le point capital de l'étape classique; on l'atteint dans le second tiers du XVII^e siècle. L'alexandrin n'est plus à ce moment ni «énervé ni flasque»; ses quatre divisions lui donnent toute la fermeté et toute la netteté désirables. Il est très monotone chez les versificateurs médiocres; il est extrêmement souple et varié chez les artistes comme Racine, Corneille, La Fontaine, Molière.

Avec Chénier la coupe fixe reste obligatoire, mais l'enjambement reparaît. Chez les romantiques et leurs successeurs, l'emploi du rejet se développe et la coupe fixe elle-même peut à l'occasion disparaître, le vers n'ayant plus d'autres coupes que les coupes libres. L'introduction de ces libertés rend la rime riche de nouveau utile, parfois nécessaire.

Le vers français est-il donc redevenu au XIX^e siècle ce qu'il était au commencement du XVI^e ? En aucune façon. Loin qu'il y ait eu retour en arrière l'évolution commencée au XVII^e siècle a continué. L'élément rythmique, qui s'était glissé dans l'alexandrin classique, est devenu prédominant. Le poète classique sentait vaguement que son vers était rythmé, le poète romantique en a nettement conscience. C'est parce que le rythme est clairement perçu, que l'on peut enjambrer et que l'on peut omettre la coupe fixe sans que le vers disparaisse.

A ce moment le vers français est susceptible de tous les moyens d'expression fondés sur le rythme, sur les changements de rythmes, sur les sons et leurs combinaisons, qui sont examinés dans la seconde partie de ce livre.

/ PREFACE DE CROMWELL / V.HUGO

...Voilà ce qui a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs distingués. Choqués de la roideur, de l'apparat, du pomposo de cette prétendue poésie dramatique, ils ont cru que les éléments de notre langage poétique étaient incompatibles avec le naturel et le vrai. L'alexandrin les avait tant de fois ennuyés, qu'ils l'ont condamné, en quelque sorte, sans vouloir l'entendre, et ont conclu, un peu précipitamment peut-être, que le drame devait être écrit en prose.

Ils se méprenaient. Si le faux règne en effet dans le style comme dans la conduite de certaines tragédies françaises, ce n'était pas aux vers qu'il fallait s'en prendre, mais aux versificateurs. Il fallait condamner, non la forme employée, mais ceux qui avaient employé cette forme; les ouvriers, et non l'outil.

Pour se convaincre du peu d'obstacles que la nature de notre poésie oppose à la libre expression de tout ce qui est vrai, ce n'est peut-être pas dans Racine qu'il faut étudier notre vers, mais souvent dans Corneille, toujours dans Molière, Racine, divin poète, est élégiaque, lyrique, épique; Molière est dramatique. Il est temps de faire justice des critiques entassées par le mauvais goût du dernier siècle sur ce style admirable, et de dire hautement que Molière occupe la sommité de notre drame, non seulement comme poète, mais encore comme écrivain. *Palmas vere habet iste duas.*

Chez lui, le vers embrasse l'idée, s'y incorpore étroitement, la resserre et la développe tout à la fois, lui prête une figure plus svelte, plus stricte, plus complète, et nous la donne en quelque sorte en elixir. Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style. C'est le nœud qui arrête le fil. C'est la ceinture qui soutient le vêtement et lui donne tous ses plis. Que pourraient donc perdre à entrer dans le vers la nature et le vrai ? Nous le demandons à nos prosaïstes eux-mêmes, que perdent-ils à la poésie de Molière ? Le vin, qu'on nous permette une trivialité de plus, cesse-t-il d'être du vin pour être en bouteille ?

Que si nous avons le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque; tour à tour positif et poétique, tout ensemble artiste et inspiré, profond et soudain, large et vrai; sachant briser à propos et déplacer la césure pour déguiser sa monotonie d'alexandrin; plus ami de l'enjambement qui l'allonge que de l'inversion qui l'embrouille; fidèle à la rime, cette esclave reine, cette suprême grâce de notre poésie, ce générateur de notre mère; inépuisable dans la variété de ses tours, insaisissable dans ses secrets d'élégance et de facture; prenant, comme Protée, mille formes sans changer de type et de caractère, fuyant la tirade; se jouant dans le dialogue; se cachant toujours derrière le personnage; s'occupant avant tout d'être à sa place, et lorsqu'il lui adviendrait d'être beau, n'étant beau en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir; lyrique, épique, dramatique, selon le besoin; pouvant parcourir toute la gamme poétique, aller de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée; en un mot, tel que le ferait l'homme qu'une fée aurait doué de l'âme de Corneille et de la tête de Molière. Il nous semble que ce vers-là serait bien aussi beau que de la prose.

... Répétons-le surtout, le vers au théâtre doit dépouiller tout amour-propre, toute exigence, toute coquetterie. Il n'est là qu'une forme, et une forme qui doit tout admettre, qui n'a rien à imposer au drame, et au contraire doit tout recevoir de lui pour tout transmettre au spectateur : français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. Malheur au poète si son vers fait la petite bouche ! Mais cette forme est une forme de bronze qui encadre la pensée dans son mètre, sous laquelle le drame est indestructible, qui le grave plus avant dans l'esprit de l'acteur, avertit celui-ci de ce qu'il omet et de ce qu'il ajoute, l'empêche d'altérer son rôle, de se substituer à l'auteur, rend chaque mot sacré, et fait que ce qu'a dit le poète se retrouve longtemps après encore debout dans la mémoire de l'auditeur. L'idée, trempée dans le vers, prend soudain quelque chose de plus incisif et de plus éclatant. C'est le fer qui devient acier.

4/ EXTRAITS DE *MEMENTO* de Jean VILAR.

Février 1954, Ruy Blas est joué au Théâtre National du Palais de Chaillot par la troupe du TNP.

Note de Jean Vilar aux comédiens au lendemain de la première .

Toute pièce de Hugo est une pièce éclatante. RUY BLAS est donc d'abord une pièce à éclats.

RUY BLAS est aussi une pièce où l'accessoire est un tyran. Oui, c'est à la fois l'œuvre d'un poète et un drame réaliste. Avant tout effet, avant tout éclat sonore ou rythmique, l'interprète se heurte au petit détail réel, vrai, inévitable autour duquel le poète va faire tourner la scène qui suit. C'est même ce petit détail vrai (un objet ou une indication concernant l'intrigue) qui fait démarrer presque toutes les scènes, chaque acte et la pièce.

Dans l'ensemble, sauf Georges Wilson, Jean-Paul Moulinot, Gérard Philipe et Mona Dol, nous jouons comme si nous avions des arrières pensées profondes. Erreur ! S'il y a des arrières pensées dans cette œuvre, elles sont toutes simples et HUGO nous les livre entièrement.

Vous donc, interprètes de HUGO, vous devez les livrer entièrement. Ne gardez rien sur le cœur. Sinon HUGO, ce «gaillard» populaire», vous balance vertement un bon petit coup d'épaule. En effet, le vers de HUGO parvient à notre oreille un peu trop étouffé par vous. Nous entendons bien que vous l'avez étouffé. Nous le remarquons. Et nous vous en voulons, amicalement certes, d'avoir atténué les générosités verbales du poète. Je ne voudrais pas plaisanter. Mais enfin, j'ai bien envie de vous affirmer ici, très nettement, que nous jouons un peu trop comme des gens compliqués ou profonds.

Eh ! non ! Un peu moins de profondeur et un peu plus en surface. (Je répète, je sais que le temps vous a manqué.) Le ton changera, je crois, le jour où dans le dialogue, dans le cliquetis du dialogue (et parfois même dans le monologue) nous jouerons avec le cœur. Directement avec le cœur. Cœur noir pour Sallustre et quelques autres, cœur rouge pour Guritan, César, Ruy Blas, La Reine, etc...

Il faut, compte tenu de cette sincérité du cœur, respecter les cadences sonores, sans cependant en faire un vaniteux étalage.

Aisance, articulation nette, respect des effets, voilà en deux ou trois mots les nécessités techniques. **REALISME** donc et aussi **POESIE**.

Ces deux nécessités, contradictoires d'apparence, il faut à tout prix les marier. Et dans une union heureuse. Il faut colorer l'un et l'autre. Avec évidemment beaucoup de goût.

«J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire» (Victor Hugo)

Hé, ne lui mettez-vous pas, vous, une camisole de force ? Ou un masque mortuaire ? RUY BLAS est l'œuvre d'un poète jeune et en pleine forme. «Les feuilles d'Automne», «Les Orientales», «Les chants du crépuscule», «Les voix intérieures», c'est-à-dire quelques uns des plus beaux poèmes de la littérature française, riches, émouvants, chatoyants et sonores, ont été déjà écrits par ce poète de 36 ans.

N'enroulez pas autour du vers ou des répliques de HUGO, des jeux ou des intonations, ou des phrasés d'acteurs, trop particuliers à vous-mêmes, trop personnels, chapeau bas devant le poète. Et verbe haut. Restez des interprètes, n'imposez pas votre nature à celle du poète.

Est-il besoin de vous rappeler, amicalement, que HUGO est un improvisateur inspiré. L'inspiration ici aisée et calme, plus loin tumultueuse, fait encore défaut à votre interprétation. HUGO joue aisément de l'alexandrin, nous le savons. Il en joue sans bassesse et sans pédantisme. En écoutant de la salle les scènes de RUY BLAS on se souvient très souvent que cette même aisance heureuse a dicté à Molière les vers des «Femmes savantes», du «Misanthrope», etc... Je vous en supplie, ne mettons pas, dans cet ensemble musical très au complet, un jeu trop fait et refait, ni un débit à variations multiples et inattendus, des cadences qui nous sont personnelles (manque de temps, je le sais). (Je sais qui me l'a fait perdre. Mais ceci est une autre histoire). Quoi qu'il en soit je me permets de penser que le trop de temps – ne riez pas – eût risqué (dans notre troupe habituée à Shakespeare, Eliot, «Don Juan» etc...) de rendre l'œuvre trop léchée.

Et d'ailleurs, nous léchons trop les vers et les sentiments. On donne l'impression que l'on s'écoute parler. Chose à proscrire, vous l'imaginez. Rien de plus néfaste à HUGO qu'un interprète qui lèche, surlèche ses alexandrins écrits en pleine inspiration et de plein jeu. A notre tour, avec HUGO, nous devons éblouir cette assemblée d'enfants que sont des spectateurs.

5/ ZOLA CONTRE RUY BLAS



LETTRE A LA JEUNESSE

« Aujourd'hui, nous avons besoin de la virilité du vrai pour être glorieux dans l'avenir comme nous l'avons été dans le passé. Voilà ce que je vais tâcher de démontrer à la jeunesse. Je voudrais lui souffler la haine de la phrase et la méfiance des culbutes dans le bleu.

Zola rend d'abord hommage à Hugo en tant que poète, mais critique sa philosophie "conduisant la jeunesse à tous les mensonges du lyrisme, aux détraquements cérébraux de l'exaltation romantique ". Il poursuit ainsi :

[...] Et nous venons bien de le voir, à cette représentation de Ruy Blas, qui a soulevé un si grand enthousiasme.

C'était le poète, le rhétoricien superbe qu'on applaudissait. Il a renouvelé la langue, il a écrit des vers qui ont l'éclat de l'or et la sonorité du bronze. Dans aucune littérature, je ne connais une poésie plus large ni plus savante, d'un souffle plus lyrique, d'une vie plus intense.

Mais personne, à coup sûr, n'acclamait la philosophie, la vérité de l'œuvre. Si l'on met à part le clan des admirateurs farouches [...] tout le monde hausse les épaules aujourd'hui devant les invraisemblances de Ruy Blas. On est obligé de prendre ce drame comme un conte de fée sur lequel l'auteur a brodé une merveilleuse poésie. Dès qu'on l'examine au point de vue de l'histoire et de la logique humaine, dès qu'on tâche d'en tirer des vérités pratiques, des faits, des documents, on entre dans un chaos stupéfiant d'erreurs et de mensonges, on tombe dans le vide de la démente lyrique.

Le plus singulier c'est que Victor Hugo a eu la prétention de cacher un symbole sous le lyrisme de Ruy Blas. Il faut lire la préface et voir comment, dans l'esprit de l'auteur, ce laquais amoureux d'une reine personnifie le peuple tendant vers la liberté, tandis que don Salluste et don César représentent la noblesse d'une monarchie agonisante. On sait combien les symboles sont complaisants [...] Seulement celui-ci, en vérité, se moque par trop du monde.

Voyez-vous le peuple dans Ruy Blas, dans ce laquais de fantaisie qui a été au collège, qui rimait des odes avant de porter la livrée, qui n'a jamais touché un outil et qui, au lieu d'apprendre un métier, se chauffe au soleil et tombe amoureux des duchesses et des reines ! Ruy Blas est un bohème, un déclassé, un inutile : il n'a jamais été le peuple. D'ailleurs admettons un instant qu'il soit le peuple, examinons comment il se comporte, tâchons de savoir où il va. Ici, tout se détraque. Le peuple poussé par la noblesse à aimer une reine, le peuple devenu grand ministre et perdant son temps à faire des discours, le peuple tuant la noblesse et s'empoisonnant ensuite : quel est ce galimatias ? Que devient le fameux symbole ? Si le peuple se tue sottement, sans cause aucune, après avoir supprimé la noblesse, la société est finie.

On sent ici la misère de cette intrigue extravagante, qui devient absolument folle, dès que le poète s'avise de vouloir lui faire signifier quelque chose de sérieux. Je n'insisterai pas davantage sur les énormités de Ruy Blas, au point de vue du bon sens et de la simple logique.

Comme poème lyrique, je le répète, l'œuvre est d'une facture merveilleuse ; mais il ne faut pas une minute vouloir y chercher autre chose, des documents humains des idées nettes, une méthode analytique, un système philosophique précis. C'est de la musique et rien autre chose.

J'arrive à un second point. Ruy Blas, dit-on, est un envollement dans l'idéal ; de là, toutes sortes de précieux effets : il agrandit les âmes, il pousse aux belles actions, il rafraîchit et reconforte. Qu'importe si ce n'est qu'un mensonge ! il nous enlève à notre vie vulgaire et nous mène sur les sommets. On respire, loin des œuvres immondes du naturalisme. Nous touchons ici le point le plus délicat de la querelle.

Sans le traiter encore à fond, voyons donc ce que Ruy Blas contient de vertu et d'honneur. Il faut d'abord écarter don Salluste et don César. Le premier est Satan, comme dit Victor Hugo ; quant au second, malgré son respect chevaleresque de la femme, il montre une moralité douteuse. Passons à la reine. Cette reine se conduit fort mal en prenant un amant ; je sais bien qu'elle s'ennuie et que son mari a le tort de beaucoup chasser : mais, en vérité, si toutes les femmes qui s'ennuient prenaient des amants, cela ferait pousser des adultères dans chaque famille. Enfin, voilà Ruy Blas, et celui-là n'est qu'un chevalier d'industrie, qui, dans la vie réelle, passerait en cour d'assises. Eh quoi ! ce laquais a accepté la reine des mains de don Salluste ; il consent à entrer dans cette tromperie, qui devrait paraître au spectateur d'autant plus lâche que don César, le gueux, l'ami des voleurs, vient de la flétrir dans deux superbes tirades ; il fait plus, il vole un nom qui n'est pas le sien. Puis, il porte ce nom pendant un an, il trompe une reine, une cour entière, tout un peuple et ces vilénies, il s'en rend coupable pour consommer un adultère ; et il comprend si bien la trahison, l'ordure de sa conduite, qu'il finit par s'empoisonner ! Mais cet homme n'est qu'un débauché et un filou ! Mon âme ne s'agrandit pas du tout en sa compagnie. Je dirai même que mon âme s'emplit de dégoût car je vais malgré moi au-delà des vers du poète, dès que je veux rétablir les faits et me rendre compte de ce qu'il ne montre pas ; je vois alors ce laquais dans les bras de cette reine, et cela n'est pas propre.

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. Tels sont les faits.

Maintenant si nous passons aux vers, il est très vrai qu'ils expriment souvent les plus beaux sentiments du monde. Don César fait des phrases sur le respect qu'on doit aux femmes ; la reine fait des phrases sur les sublinités de l'amour ; Ruy Blas fait des phrases sur les ministres qui volent l'État. Toujours des phrases, oh ! des phrases tant qu'on veut !

Est-ce que par hasard les vers seuls seraient chargés de l'agrandissement des âmes ? Mon Dieu ! oui, et voilà où je voulais en arriver : il s'agit simplement ici d'une vertu et d'un honneur de rhétorique. Le romantisme, le lyrisme met tout dans les mots. Ce sont les mots gonflés, hypertrophiés, éclatant sous l'exagération baroque de l'idée. L'exemple n'est-il pas frappant : dans les faits, de la démente et de l'ordure ; dans les mots, de la passion noble, de la vertu fière de l'honnêteté supérieure. Tout cela ne repose plus sur rien : c'est une construction de langue bâtie en l'air. Voilà le romantisme. [...]

Victor Hugo reste un grand poète, le plus grand des poètes lyriques. Mais le siècle s'est dégagé de lui, l'idée scientifique s'impose. Dans Ruy Blas, c'est le rhétoricien que nous applaudissons. Le philosophe et le moraliste nous font sourire.

**Émile Zola, Lettre à la jeunesse (fragments).
 À propos de l'entrée de Ruy Blas à la Comédie-Française, en août 1880**