

National, populaire, universel :
tensions et contradictions d'un théâtre peuple chez Victor Hugo

Le drame hugolien relève-t-il d'un théâtre populaire, ou engendre-t-il un théâtre *du peuple* ? La question peut paraître à la fois déplacée, anachronique, et en elle-même piégée. Elle est déplacée eu égard à l'histoire de ce que l'on appelle, le théâtre populaire en France, dont l'élan prendrait naissance à la fin du XIX^e siècle, avec Maurice Pottecher ou Romain Rolland avant d'aboutir au Théâtre National Populaire de Firmin Gémier ou de Jean Vilar¹. La question est piégée par la complexité même de l'adjectif « populaire » et par la mobilité de l'expression « théâtre populaire » - théâtre pour le peuple ? émanant du peuple ? représentant le peuple ? Cette mobilité n'a d'égale que la plasticité sémantique du mot « peuple », mot-valise voué, du XIX^e au XX^e siècle, à d'incessantes reconfigurations sociologiques, culturelles, ethniques, et à toutes les manipulations idéologiques – bas peuple ? peuple foule ? populace ? peuple national ? La réflexion se trouve néanmoins ouverte et légitimée par le paratexte et par le texte même d'*Hernani* et de *Ruy Blas*.

Sur le plan paratextuel, la Préface de *Ruy Blas* intègre au public visé par le drame, ou plutôt au public *programmé* par ce dernier, une espèce de spectateurs appelée « foule ». Celle-ci serait appelée au Théâtre de la Renaissance, inauguré par *Ruy Blas*, par l'« action » du drame, propre à générer les « sensations » attendues par un tel public. Ce dernier se laisserait donc ravir par l'intégration, dans le drame totalisant, d'une des « trois espèces d'œuvres bien distinctes » qui dominent la scène française de l'époque : « le mélodrame pour la foule », selon les termes de Hugo, placé à côté de la « tragédie qui analyse la passion » « pour les femmes » et de la « comédie qui peint l'humanité » « pour les penseurs² ». Une première difficulté apparaît à cet énoncé : les trois groupes convoqués n'ont rien de sociologique – la « foule » n'est pas nécessairement le peuple, ni ne forme un peuple (ce terme n'est pas employé à ce moment-ci) ; ni les femmes, ni les penseurs n'ont jamais formé une classe sociale. Comme le remarquera Roland Barthes en 1954, dans son compte rendu des représentations de *Ruy Blas* au TNP (Théâtre National Populaire), ces groupes sont « évidemment psychologiques et non pas sociaux³ ». L'ambition socialement unificatrice du drame se trouverait battue en brèche, remplacée par un projet d'unification humaine par

¹ Voir Romain Rolland, *Le Théâtre du Peuple*, préface de Chantal Meyer-Plantureux, éditions Complexe, 2003 ; Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*, éditions Complexe, 2006.

² Victor Hugo, Préface de *Ruy Blas*, édition de Patrick Berthier, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 27-28.

³ Roland Barthes, « *Ruy Blas* » (*Théâtre populaire*, mars-avril 1954), dans *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Le Seuil, collection « Points Essais », 2002, p. 72.

satisfaction des facultés, sensibles, intellectuelles, de l'Homme. Pour preuve, Hugo introduit aussitôt dans sa Préface une série de nuances ou de « restrictions » à la généralité de son propos liminaire : il opère un décroisement des catégories opposées schématiquement à la première page, remarquant successivement que « la foule est une grande chose dans laquelle on trouve tout, l'instinct du beau comme le goût du médiocre, l'amour de l'idéal comme l'appétit du commun », que « tout penseur complet doit être femme » et que « bien souvent dans une femme il y a un penseur⁴ ». Bref, l'ambition du nouveau drame donné au Théâtre de la Renaissance, pour son ouverture, est certes totalisante, mais cette totalisation est moins pensée en termes socio-politiques, de classes ou de groupes sociaux à réunir, que d'attentes esthétiques, affectives et intellectuelles, distinctes, mouvantes et complémentaires, à satisfaire simultanément. Cette mobilité même des attentes, dès lors que la foule peut avoir le goût de l'idéal et se transformer en public, que le penseur n'est pas insensible au « plaisir du cœur » et que l'émotion n'exclut pas la méditation, justifie l'ambition synthétique du dramaturge. Le drame doit être organiquement complet et unifié, tel un grand être : un théâtre du tout de l'humanité. Peut-être serait-ce cela, non pas un théâtre populaire, mais le *théâtre peuple* suggéré par mon titre ?

De cette correction liminaire découlent une seconde correction et une seconde difficulté : le « mélodrame », genre que l'on pourrait hâtivement qualifier de « populaire » et que Hugo met à juste titre en relation avec le goût « de l'action » et le « plaisir des yeux » de la foule, ce « mélodrame » qu'il s'agirait *a priori* d'intégrer à la pièce afin de convoquer un certain public (« populaire » ?), disparaît de la Préface au-delà de la deuxième page. Il est supplanté par le mot « drame » dès la troisième page⁵, « drame » dont la loi « se déduit » de la possible rencontre des « trois sortes de spectateurs » évoquées précédemment. Une reconfiguration spectaculaire se produit alors : à la triade initiale mélodrame / tragédie / comédie se substitue une autre triade, drame / tragédie / comédie - où le drame est à la fois un genre voisin des deux autres et le résultat de leur rencontre, leur dépassement synthétique : « [...] les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame⁶ ». Le genre pour la « foule », né autour de 1800, l'œuvre mélodramatique qualifiée par Hugo de « vulgaire » et d'« inférieure », se trouve évacué hors des modèles et de l'horizon poétique de la pièce nouvelle. Celle-ci convoque ce que Hugo appelle « les trois formes souveraines de l'art », « personnifiées et résumées »

⁴ Préface de *Ruy Blas*, *op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*

respectivement par don Salluste, don César et Ruy Blas : le « Drame », la « Comédie », « la Tragédie⁷ » - avec majuscules de rigueur pour ces genres littérairement reconnus et ici dignes d'être allégorisés en personnages.

L'éviction partielle, hésitante et subreptice du mélodrame dans cette Préface de 1838 prend la suite logique de formules de condamnation antérieures bien connues. Dans la Préface de *Cromwell*, onze ans avant, le vers alexandrin est justifié comme une digue dressée contre le « commun », dont les vannes ont été ouvertes par les élans démocratiques de la Révolution. La prose mélodramatique, quantitativement dominante depuis la reconnaissance officielle du genre sous le Consulat et l'Empire, fait bien planer sur tout le théâtre moderne la menace du prosaïsme à laquelle résiste l'aristocratie du vers. Dans *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication », en mars 1834, Hugo stigmatise encore la « prosaïque tragédie de boutique et de salon, pédestre, laide, maniérée, épileptique, sentimentale et pleureuse ». La formule vise sans doute davantage le vaudeville que le mélodrame, puisque l'auteur ajoute aussitôt « Le bourgeois n'est pas le populaire⁸ », cela à une époque où un théâtre « vaudevillesque » comme le Gymnase-Dramatique est devenu un petit temple des moralités et des plaisirs de la famille bourgeoise, cible privilégiée de l'ironie romantique. Mais, dans *Littérature et philosophie mêlées* encore, une autre formule annonce plus directement l'éviction du mélodrame hors du champ des modèles dramatiques potentiels ; elle présente l'intérêt de mobiliser l'adjectif « populaire » et d'attribuer à ce dernier une double portée contradictoire. Dans la première occurrence (« le bourgeois n'est pas le populaire »), le voisinage du substantif péjoratif « le bourgeois » enrichit par contraste le sémantisme du « populaire » de connotations positives et lui confère une noblesse distinctive. Dans un second temps, après avoir écarté ce qu'il appelle, en une triple condamnation, « le drame de pacotille, le drame-marchandise, le drame-prétexte-à-décorations⁹ », Hugo opère la distinction suivante :

Il y a une popularité misérable qui n'est dévolue qu'au banal, au trivial, au commun. Rien de plus populaire en ce sens que la chanson *Au clair de la lune* et *Ah ! qu'on est fier d'être Français !* Cette popularité n'est que de la vulgarité. L'art la dédaigne. L'art ne recherche l'influence populaire sur les contemporains qu'autant qu'il peut l'obtenir en restant dans ses conditions d'art [...] il y a pour [le poète] une autre popularité qui se forme du suffrage successif du petit nombre d'hommes d'élite de chaque génération ; à force de siècles, cela fait

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ Victor Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication », in *Critique*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985, p. 60.

⁹ *Ibid.*, p. 59.

une foule aussi ; c'est là, il faut bien le dire, le vrai peuple du génie. En fait de masses, le génie s'adresse encore plus aux siècles qu'aux multitudes, aux agglomérations d'années qu'aux agglomérations d'hommes¹⁰.

Le nœud sémantique et idéologique dans lequel est pris le terme « populaire » se resserre, dans ce texte de 1834. Le « populaire », dans son acception péjorative, convoque l'idée de nombre et se confond avec le « trivial » et le « vulgaire » ; il émane de la foule mobile, relève donc de l'informe, autrement dit de l'infra-artistique. Si une œuvre doit être positivement « populaire » - doit toucher un public élargi-, elle doit l'être « par la forme et par le fond¹¹ » insiste Hugo. Une opposition duale s'esquisse ici entre « foule » et « peuple » recoupant l'opposition binaire entre « peuple » et « populace », ou, si l'on préfère, entre *populus* et *plebs*, opposition des plus courantes à laquelle Hugo recourra dans une phrase fameuse de son discours de réception à l'Académie française en 1841 : « [...] avoir les populations en dédain et le peuple en amour¹² ». Mais dans cet extrait particulier de *Littérature et philosophie mêlées*, Hugo « botte en touche » et se sort provisoirement de la contradiction (être « populaire » sans être « vulgaire ») en misant sur le « vrai peuple », celui qu'engendrera, qu'agrègera, l'œuvre dans les siècles à venir : non les obscures « multitudes » présentes, mais un peuple d'élite, « aggloméré » au fil des générations de lecteurs - un peuple encore inactuel, toujours en puissance, qui sera fécondé par l'œuvre du génie, enfanté et nourri par le Livre ou par un *théâtre peuple* (générateur du peuple).

Convoqué puis congédié dans le paratexte de *Ruy Blas* et dans le discours théorique hugolien, le « mélodrame pour la foule » apparaît ainsi comme un genre fantomatique, voué à hanter insidieusement un drame qui le réclame et le récuse tout à la fois, l'invoque pour mieux en exorciser la présence. Car le mélodrame constitue bien une matrice du drame hugolien, auquel ce genre neuf, né de la Révolution, apporte un langage dramatique d'une grande efficacité visuelle et d'une grande puissance symbolique. Mon propos n'est pas ici de revenir sur la présence du mélodrame *dans le texte* d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, ni sur son assimilation ou sa trahison *par le texte*¹³. Hugo n'emprunte pas seulement, pour les subvertir, une morphologie des personnages et une syntaxe des situations, bien connues depuis les

¹⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

¹² Victor Hugo, « Discours de réception à l'Académie française », in *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1968, t. VI, p. 161.

¹³ Voir Jean-Marie Thomasseau, « Dialogues avec tableaux à ressorts. Mélodrame et drame romantique » dans *Europe*, n° 703-704, novembre-décembre 1987, p. 61-70 ; Olivier Bara, « Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame », *Victor Hugo et la langue*, sous la direction de Florence Naugrette et Guy Rosa, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 409-427.

travaux de Jean-Marie Thomasseau¹⁴, mais également les objets scéniques du mélodrame et surtout sa conception de l'espace dramatique clivé, machiné, alvéolaire, générateur du drame, dispensateur de forces et de contre-forces, porteurs d'une signification de nature métaphorique et d'ordre symbolique. Grâce à ce substrat mélodramatique, Hugo programme bien le « populaire » dans son drame (ou, si l'on préfère, un spectacle d'action visuelle pour la foule), et cela de façon fracassante lorsque ce drame est destiné, comme *Hernani*, à la Comédie-Française, temple d'un théâtre du Verbe. Il l'enrichit de tout ce que le théâtre du Boulevard du Crime¹⁵ offrait alors de dramatiquement créateur, de la pantomime à la musique de scène, du quiproquo à la reconnaissance, du poignard au poison, du tableau éloquent au clou sidérant. Le renouvellement du langage dramatique s'opère ainsi *par le bas*, le drame hugolien entérinant un fait : les scènes théâtralement les plus inventives ont été, entre Empire et Restauration, celles de la Gaîté ou de l'Ambigu-Comique, du Cirque-Olympique, du Panorama-Dramatique ou de la Porte Saint-Martin. Les genres dits populaires, mélodrame ou mimodrame, sont porteurs d'une énergie théâtrale, sonore et visuelle. Cela relève d'un fait culturel et social : une production théâtrale de masse s'est mise en place depuis la Révolution ; Hugo tente d'en capter la féconde énergie, d'embrasser un public élargi, sans pour autant intégrer les circuits de production du théâtre industriel naissant.

L'on aboutit dès lors à une apparente contradiction. D'un côté, les emprunts au mélodrame inscrivent un art destiné aux masses dans le texte dramatique, mais celui-ci les maintient à respectueuse distance, les poétise par le vers et en minimise la présence dans le discours paratextuel. D'un autre côté, la critique renvoie régulièrement le théâtre hugolien à ce qu'il est censé refouler maladroitement, sa grossièreté et son matérialisme supposés, jugés indignes des scènes principales ou de celles qui prétendent à le devenir¹⁶. D'un côté, l'auteur se préserve de toute contamination par le « vulgaire » dans son paratexte et dans son œuvre dramatique même, où le mélo se trouve assimilé, complexifié, sublimé ; de l'autre, la critique feint de ne pas saisir cette assimilation pour renvoyer l'image d'un théâtre à ficelles et à effets dont elle ne saurait accepter, politiquement, l'ambition *supérieurement* populaire ou, si l'on préfère, démocratique.

¹⁴ Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, PUF, collection « Que sais-je ? », 1984.

¹⁵ On ne confondra pas les théâtres populaires du Boulevard (du Crime, ou du Temple) et le théâtre de boulevard, expression qui n'apparaît qu'à la fin du XIX^e siècle et désigne bien autre chose. Voir *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires*, revue *Orages. Littérature et culture, 1760-1830*, n° 4, mars 2005.

¹⁶ L'accusation perdue : qu'on se reporte par exemple aux jugements de Paul Bénichou qui stigmatise, dans *Les Mages romantiques*, « l'incroyable naïveté de l'agencement dramatique, fidèle aux procédés du mélodrame » (Gallimard, 1988, p. 303).

Pour saisir celle-ci, et pour remonter aux origines de ces tensions, il est désormais nécessaire de situer Hugo dans une triple opposition, de nature esthétique et idéologique - esthétique donc idéologique. Il s'agit pour lui de s'opposer à trois conceptions et à trois usages distincts du « théâtre populaire » ou du « théâtre du peuple », théorisés et pratiqués en son temps selon une orientation tantôt autoritaire et populiste, tantôt libérale, bourgeoise et nationaliste, tantôt républicaine, saint-simonienne ou socialiste¹⁷. Entre ces trois voies, entre ces trois écueils, le cheminement de Hugo ne pouvait être que malaisé mais finalement cohérent.

Le mélodrame est d'abord encouragé depuis l'Empire comme un théâtre à bon marché, accessible à un grand nombre, et comme un instrument efficace de contrôle de ces masses qui sentent encore « la poudre et le sang » des émeutes, selon la célèbre formule de Charles Nodier dans la préface au *Théâtre choisi* de son ami, le maître du genre, René-Charles Guilbert de Pixérécourt¹⁸. Ce dernier, en 1818, justifiait son entreprise par sa mission sociale et morale : « [...] ceux que leur goût, leur éducation ou leur état n'ont pas mis à même d'acquérir des connaissances (et l'on ne peut disconvenir que cette classe ne forme la plus grande partie de la société) n'en sont pas moins avides de plaisirs et n'ont pas moins que les autres le droit de s'en procurer ; il faut donc les assortir à leur goût, à leur éducation, à leur état et surtout à leurs moyens pécuniaires¹⁹ ». Un *Essai sur le mélodrame*, en 1825, insiste sur les vertus populaires du genre, destiné explicitement au peuple ouvrier : « [...] rien ne s'y passe qui ne soit à la portée de l'intelligence ouvrière et manufacturière » lit-on dans cette défense et illustration d'un théâtre qui vise à « maintenir cette même classe dans le bon chemin des qualités morales, si nécessaires au repos de chaque famille et de la société tout entière²⁰ ». Là réside l'orientation populiste du *mélo* classique, lequel choisit de parler au peuple, de parler *pour* le peuple, conçu comme une entité sociale, économique et culturelle (ou infra-culturelle, aux yeux de l'élite) ; à ce peuple qui ne sait pas lire, il faut adresser le langage, visuel et musical, qu'il est susceptible de comprendre. En 1817, le frère de Victor Hugo, Abel et deux acolytes avaient ironisé dans un *Traité du mélodrame* sur ce paternalisme moralisateur et autoritaire. Il recommandait ironiquement : « On terminera par une exhortation au peuple, pour l'engager à conserver sa moralité, à détester le crime et ses tyrans,

¹⁷ Entendons « socialiste » au sens de l'époque : il s'agit du socialisme pré-marxiste d'un Pierre Leroux ou d'une George Sand.

¹⁸ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, précédé d'une introduction de Charles Nodier, Genève, Slatkine Reprints, 1971 [Nancy, chez l'auteur, 1841-1843].

¹⁹ René-Charles Guilbert de Pixérécourt, *Guerre au mélodrame !!!*, Delaunay, 1818, p. 12.

²⁰ *Essai sur le mélodrame*, publié en tête des *Chefs-d'œuvre du Répertoire des Mélodrames joués à différents théâtres*, cité par Jean Gaudon, *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Suger/Jean-Jacques Pauvert, 1985, p. 41.

surtout on lui recommandera d'épouser des femmes vertueuses²¹ ». Dans *Littérature et philosophie mêlées*, l'auteur de *Notre-Dame de Paris* semble se rapprocher de cette vision paternaliste d'un peuple-enfant qu'il faut attirer par les images et les saines maximes : « Dans nos temps de doute et de curiosité, le théâtre est devenu, pour les multitudes, ce qu'était l'église au moyen-âge, le lieu attrayant et central²² ». Mais un correctif est présent quelques pages avant lorsque Hugo pose la nécessité de « parler aux masses du haut de la scène²³ » : cette hauteur rétablit une distance, condition de l'art, une hauteur nécessaire à ce que Hugo appelle « l'excellence du grandiose et de l'idéal dans tout art qui s'adresse aux masses²⁴ ». L'intégration du langage mélodramatique, mais aussi du mot propre parfois issu de la rue, dans le drame *historique en vers*, constitue ce geste hugolien d'intégration de la verve populaire et de rejet du populisme. Il s'agit moins de descendre et de condescendre pour mieux contrôler, à la manière autoritaire et réactionnaire de Pixérécourt, que d'élever ces « masses » à « l'art » placé, nécessairement, au-dessus d'eux : la position hugolienne, en 1834, paraît se confondre avec celle de la bourgeoisie libérale.

Le bon et sain usage social du mélodrame n'est guère récusé par les Libéraux, pour qui la notion de « peuple » exclut, à une de ses extrémités, l'aristocratie, et à l'autre, les bas-fonds. Pour les êtres obscurs qui peuplent ces derniers, il est bon qu'un spectacle mélodramatique fasse office de catéchisme et délivre une morale élémentaire. Mais il est hors de question que le langage, en particulier matériel et visuel, du mélodrame envahisse la scène fréquentée par le « peuple » identifié, dans la pensée libérale, à la bourgeoisie, une bourgeoisie à laquelle se mêle la partie supérieure, éduquée, des classes laborieuses. Le sens de « populaire » et de « théâtre populaire » se trouve dès lors redéfini par l'orientation donnée au mot « peuple », confondu avec la classe dominante dans la nation, finalement identifié à l'entité nationale. Dans la préface de François Guizot aux Œuvres de Shakespeare, publiée sous la Restauration, le peuple rassemblé par le théâtre dit « populaire », dont le modèle est le théâtre élisabéthain de Shakespeare, est le peuple *national*, que doit réunir la mise en spectacle de l'histoire de la Nation. Un Stendhal ne réclame pas autre chose dans *Racine et Shakespeare* lorsqu'il en appelle, au nom du romantisme, c'est-à-dire d'une forme-sens moderne, la tragédie nationale en prose²⁵. Hugo s'inscrit apparemment dans cette voie dans la

²¹ *Traité du mélodrame*, par A ! A ! A !, reproduit dans *Boulevard du Crime : le temps des spectacles oculaires*, *op. cit.*, p. 157-190.

²² *Littérature et philosophie mêlées*, *op. cit.*, p. 57.

²³ *Ibid.*, p. 55.

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ Je renvoie aux analyses de Florence Naugrette dans *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Le Seuil, collection « Points essais », 2001, p. 64-67.

Préface d'*Hernani*, dont le mot-clé est « liberté », lorsqu'il pose l'axiome « À peuple nouveau, art nouveau », et demande « qu'à une littérature de cour succède une littérature de peuple²⁶ » - et non *du* peuple, la nuance est essentielle, la formule désignant une totalité réunifiée. Anne Ubersfeld a toutefois montré, dans *Le Roi et le bouffon*²⁷, comment Hugo reprenait à son compte mais subvertissait cette représentation d'un peuple national, uni par les vertus du théâtre historique. Récemment, Franck Laurent, dans son dernier ouvrage, *Victor Hugo : espace et politique*, a souligné combien le théâtre hugolien était bien peu national, et combien le grand homme, Charles Quint dans *Hernani*, se caractérisait par son ubiquité et sa puissance supra-nationale, s'inscrivait dans l'espace européen²⁸. De façon significative, dans la préface de *Marie Tudor* en 1833, le mot « peuple », à peine cité, se trouve pris dans une énumération et une gradation qui l'entraînent au-delà de ses limites étroitement nationales, au-delà de son acception *nationaliste* : « [le poète] connaît quelque chose de plus grand que les coteries, ce sont les partis ; quelque chose de plus grand que les partis, c'est le peuple ; quelque chose de plus grand que le peuple, c'est l'humanité²⁹ ». Plus clairement encore, dans la Préface de *Marion de Lorme* en 1831, l'enchaînement des mots « théâtre », « national » et « populaire » prend sens dans un mouvement irréprouvable d'universalisation qui appelle au dépassement spatial : « [...] tout un théâtre, un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion³⁰ ». Entre ces deux préfaces, celle de *Lucrece Borgia* en 1833, joue sur le rythme ternaire qui génère aussi une expansion et une totalisation : « [...] le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine³¹ ».

Un semblable mouvement d'expansion, tendu par un rêve d'universalité, se retrouve dans la Préface de *Ruy Blas* lorsque Hugo invite à transcender le « sens historique » (le crépuscule de la monarchie) par le « sujet philosophique » (« le peuple aspirant aux régions élevées »), par le « sujet humain » (« c'est un homme qui aime une femme ») ou par le « sujet dramatique » (« c'est un laquais qui aime une reine³² »). Toutefois, ce dépassement paraît moins, en 1838, viser quelque enfermement du théâtre dans une visée unificatrice strictement nationale, que s'opposer à l'interprétation étroite et réductrice du drame, ramené à quelque

²⁶ Victor Hugo, Préface d'*Hernani*, édition d'Yves Gohin, Gallimard, collection « Folio », 1995, p. 32 et p. 34.

²⁷ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 1974, p. 77-89.

²⁸ Franck Laurent, *Victor Hugo: Espace et Politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Presses Universitaires de Rennes, 2008 (voir en particulier le chapitre V, « L'espace du peuple »).

²⁹ Victor Hugo, Préface de *Marie Tudor*, dans *Théâtre*, t. I, Robert Laffont, collection « Bouquins », 1985, p. 1081.

³⁰ Victor Hugo, Préface de *Marion de Lorme*, dans *Théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 685.

³¹ Victor Hugo, Préface de *Lucrece Borgia*, *Théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 973.

³² Préface de *Ruy Blas*, *op. cit.*, p. 35-36.

allusion d'actualité. Se joueraient ici une réaction et une opposition résolue à une nouvelle voie dramatique ouverte sous la monarchie de Juillet : celle du drame social et de l'art utile, encouragé par les mouvements républicains, saint-simoniens et, bientôt, socialistes. Tel est le contexte particulier dans lequel est créé *Ruy Blas*. Le saint-simonien Émile Souvestre publie par exemple, en 1832, un opuscule intitulé *Des Arts comme puissance gouvernementale et de la nouvelle constitution à donner au théâtre*. Il propose de réserver au prolétaire « rude, grossier, à l'âme et aux mains calleuses » le drame « avec sa moralité triviale, mais facile à saisir, ses leçons hurlées dans l'agonie ou proclamées aux pieds de l'échafaud » - Souvestre donne l'exemple avec son drame, joué en 1837 à la Porte Saint-Martin, *Le Riche et le pauvre* avec le grand acteur romantique Bocage. Aux classes « riches », en revanche, à qui reviennent de préférence l'opéra et l'opéra-comique, doit être peint « l'homme social dans ses misères, dans ses égarements » de manière à « développer les sentiments de générosité et de compassion ». Et Souvestre de proposer dans ce même opuscule, de supprimer tous les drames romantiques, « littérature à l'armure rouillée », « hachis historiques » qui « ne nous apprennent rien d'utile pour le présent³³ ». Aussi peut-on relire « But de cette publication » dans *Littérature et philosophie mêlées* comme une réponse hugolienne à cette doctrine de l'utilité de l'art. Plus précisément, et non sans difficulté, Hugo tente de se frayer un chemin entre le drame social, que son utilité politique immédiate et ses pauvres allusions à l'actualité rendent éphémères, et un art qui refuserait de creuser les « questions sociales³⁴ ». La voie est étroite : « Il faut, après tout, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui³⁵ ». Affirmer, dans *Ruy Blas*, l'inactualité du peuple « qui a l'avenir et qui n'a pas le présent³⁶ » et incarner ce peuple chimérique en Ruy Blas, sont autant de réponses aux impasses du drame populaire et social contemporain.

Assurément, la dimension historique, non nécessairement nationale, du drame, et le travail de métaphorisation de l'histoire dans un théâtre en vers, ouvrent la seule issue à cette triple impasse d'un théâtre « populaire », successivement populiste et vulgaire avec Pixérécourt, paternaliste et national dans le drame libéral « juste milieu », didactique et socialement diviseur dans le drame d'actualité de Souvestre ou de Pyat. Quant au peuple visé par le théâtre de Hugo, il se situe au-delà de la « foule » ou de la « populace », au-delà des

³³ Citations extraites de mon article « Émile Souvestre, praticien et réformateur du théâtre, ou la morale en action », dans *Émile Souvestre, Écrivain breton porté par l'utopie sociale*, sous la direction de Bärbel Plötner-Le Lay et Nelly Blanchard, Brest, Centre de Recherches Bretonnes et Celtiques, 2007, p. 97-115.

³⁴ *Littérature et philosophie mêlées*, op. cit., p. 51.

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ Préface de *Ruy Blas*, op. cit., p. 33.

forces réputées avancées de la nation ; il n'existe que sur un mode hypothétique, celui du conditionnel que l'on entend résonner étrangement dans la Préface de *Ruy Blas* : « Le peuple, ce serait Ruy Blas³⁷ ». Le drame hugolien en postule tout à la fois l'inexistence actuelle et la nécessité historique - la nécessité *pour l'histoire* ; il prétend l'engendrer, non par addition simple des publics socialement distincts, comme le laissent penser les premières pages de la Préface, mais par invention d'une totalité supérieure poétiquement unifiée (où le grotesque se mêle au sublime), et donc politiquement féconde. Le *théâtre peuple* de Hugo se situe en son temps délibérément à l'écart des voies contemporaines d'un théâtre « populaire » - avant que Jean Vilar, à Avignon et au TNP, ne crie « Vive Victor Hugo ».

Olivier Bara, université de Lyon ; UMR LIRE (CNRS-université Lyon 2).

³⁷ *Ibid.*, p. 33.