

Hernani/Ruy Blas, d'une préface l'autre

Il y a chez Hugo un art de la préface, que celle-ci s'étende sur des dizaines de pages, comme la plus connue d'entre elles, la préface de *Cromwell*, ou qu'elle se réduise à quelques lignes, comme la préface des *Misérables* ou celle des *Travailleurs de la mer* ; et même, dans certains cas, assez rares, comme dans *Quatrevingt-Treize*, l'absence de préface est elle-même hautement significative. La préface est conçue par Hugo comme une tribune, le lieu où l'auteur en majesté tient un discours de vérité, où poétique et politique, la plupart du temps associées, se conjuguent. C'est particulièrement visible dans les préfaces des pièces des années 1830. Les préfaces de ce genre sont toutes militantes, polémiques, combatives ; un dialogue, si l'on peut dire, est engagé par Hugo pour défendre ses pièces et pour imposer sa conception du théâtre. En ces occasions la dimension littéralement politique des œuvres est mise au jour, dans la mesure où c'est du rapport entre le théâtre et la cité qu'il s'agit. Cette conception anime les deux préfaces d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, la première revendiquant, au nom du romantisme, un art dramatique qui mette en œuvre le principe de la liberté, la seconde promouvant la figure du peuple comme sujet problématique de l'histoire. Dans cette optique, il est clair que se dessine, de la pièce de 1829-1830 à celle de 1838, une trajectoire historique, politique et idéologique. Il ne s'agit pas de la trajectoire personnelle de Hugo le conduisant d'une position libérale timide à l'acceptation du régime de Louis-Philippe, mais d'une mutation dont l'objet est la représentation du peuple et son accession problématique et critique au statut d'agent de l'histoire.

Dans ces conditions, notre propos n'est pas de dégager une poétique hugolienne de la préface théâtrale à la faveur d'une analyse comparée des deux préfaces d'*Hernani* et de *Ruy Blas*, ce qui, à nos yeux ne présente à peu près aucun intérêt ; nous avons plutôt en vue, en croisant ensemble ces deux préfaces, de montrer comment certaines des questions qui se posaient dans *Hernani* trouvent une résolution huit ans plus tard, non pas tant dans *Ruy Blas* que dans la préface de *Ruy Blas*, ce n'est pas tout à fait pareil. L'une de ces questions, et c'est la seule qui nous retiendra ici, est d'ordre idéologique, elle touche à la représentation du politique, telle qu'elle s'offrait, de manière extrêmement complexe, dans *Hernani*¹. Comme on peut d'ores et déjà le voir,

¹La présente étude s'inscrit à la suite de notre article, « Politique d'*Hernani*, ou libéralisme, romantisme et révolution en 1830 », in *Hernani, Ruy Blas*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2008. Nous prions le lecteur de s'y reporter.

c'est du point de vue d'*Hernani* que nous nous plaçons principalement, en faisant le pari que *Ruy Blas* contribue bien plus à l'intelligibilité d'*Hernani* qu'*Hernani* à celle de *Ruy Blas*.

Lire *Hernani* à la lumière de *Ruy Blas*, Hugo y invite explicitement dans la préface du drame de 1838. Rien de plus naturel au demeurant : *Hernani* et *Ruy Blas* sont deux actions espagnoles, qui forment un diptyque, un diptyque de nature historique. Et c'est ce qui seul importe aux yeux de Hugo, comme le montre le parallèle très brillant qui occupe le mouvement final de la préface de *Ruy Blas*. Tout est même fait pour que cette préface aboutisse à cette mise en diptyque historique, comme si les considérations sur l'esthétique et l'idéologie de *Ruy Blas* qui occupent les premières pages du texte n'avaient de sens qu'en fonction du parallèle historique entre *Hernani* et *Ruy Blas* sur lequel se ferme la préface. L'essentiel de notre étude aura pour but d'expliquer pourquoi Hugo a donné une telle dynamique argumentative à son texte préfaciel, pourquoi la question de l'histoire est constitutive de sa réflexion, et pourquoi elle ne se pose que de manière biaisée. Pour cela nous nous livrerons à une analyse, au sens propre, de la préface de *Ruy Blas*, en interrogeant sa structure et sa composition, dans le but d'isoler ses enjeux ; et ce n'est que dans un second temps que nous la rabattons sur *Hernani*, pour voir comment de 1830 à 1838 s'est modifiée la représentation du politique chez le dramaturge Hugo.

*

Ruy Blas/Hernani

Nous commencerons par la fin, à savoir les deux dernières pages de la préface, non seulement parce que c'est là que se trouve le parallèle entre *Hernani* et *Ruy Blas*, mais aussi pour des raisons qui relèvent de la poétique préfacielle très particulière qui est celle de Hugo dans ce texte, et que nous avons rapidement évoquée dans les lignes précédentes. Du point de vue qui est le nôtre, la signification sociocritique du politique et de sa représentation dans *Hernani* à la lumière de *Ruy Blas*, cet ensemble de deux pages revêt une importance de premier plan. Mais d'un autre côté, il est difficile, sinon carrément impossible, de le séparer du mouvement argumentatif auquel il appartient. C'est pourquoi, par souci de clarté, nous laisserons de côté, pour commencer, la question du rapport entre ces deux pages et la préface elle-même.

Ayant fait un tableau de l'histoire espagnole au XVII^e siècle, où la décomposition de l'aristocratie le dispute à l'évanescence du pouvoir royal, Hugo propose une étude comparée de l'état de l'Espagne dans *Hernani* et dans *Ruy Blas* :

Si l'auteur de ce livre a particulièrement insisté sur la signification historique de *Ruy Blas*, c'est que, dans sa pensée, par le sens historique, et, il est vrai, par le sens historique uniquement, *Ruy Blas* se rattache à *Hernani*. (V, 674)²

La restriction introduite par Hugo au début de cette confrontation entre les deux pièces (« par le sens historique, et, il est vrai, par le sens historique uniquement ») s'explique sans difficulté : dans les développements précédents, qui ne concernaient que *Ruy Blas*, il envisageait plusieurs significations possibles de son drame, selon que l'on adoptait un point de vue historique, ou un point de vue dramatique, ou encore un point de vue moral. La restriction implique donc seulement qu'*Hernani* et *Ruy Blas* sont susceptibles d'être rapprochés entre eux dans l'ordre de l'histoire, et même que c'est ce rapprochement lui-même qui légitime et justifie l'écriture de *Ruy Blas*. C'est du moins ce que sous-entend le texte de Hugo, dans sa formulation contournée, pour ne pas dire abrupte. Il est à remarquer, en effet, que nulle part auparavant il n'a été question d'*Hernani* dans la préface de *Ruy Blas*. Il n'y avait, il est vrai, nulle raison que la pièce de 1830 soit mentionnée dans le contexte d'une préface à *Ruy Blas*. Mais, selon une logique argumentative singulière, Hugo en vient *in extremis* à se livrer à un rapprochement entre les deux pièces, centré sur l'historicité qu'elles ont en commun. Ce qui rend son propos déconcertant, c'est que manifestement il y a une lacune dans son raisonnement, comme s'il sautait par-dessus une étape. Laquelle ? l'étape qui permet de comprendre pourquoi il faut que, *Ruy Blas* et *Hernani* ayant une même dimension historique, ils soient associés l'un à l'autre. Ce n'est que par cette association que se comprend l'insistance de Hugo à donner un « sens historique » à ses deux pièces. Bien sûr, il sera toujours loisible d'avancer que cette association va de soi, si ce n'est que dans la textualité de la préface ce n'est pas le cas et que la référence à *Hernani* intervient de manière imprévue. Aussi est-il possible de soutenir que c'est précisément la relation la pièce de 1838 à celle de 1830 qui est en jeu dans la préface de

²Les indications entre parenthèses renvoient à la tomaiison et à la pagination de l'édition chronologique des *Œuvres complètes* de Hugo publiée sous la direction de Jean Massin au Club français du livre entre 1967 et 1971. (L'indication de la référence n'est pas répétée, lorsque plusieurs citations se trouvant dans une même page apparaissent à la suite.)

Ruy Blas et que même cette relation constitue le point obscur, difficile à penser et à conceptualiser, de toute l'argumentation de Hugo. L'hypothèse qui dès à présent est envisageable est que l'*insistance* dont parle Hugo à propos du sens historique des deux pièces recouvre une *résistance* ; il s'agira de la faire apparaître ultérieurement.

À la suite de quoi vient le parallèle historique annoncé entre *Hernani* et *Ruy Blas* :

Le grand fait de la noblesse se montre dans *Hernani* comme dans *Ruy Blas*, à côté du grand fait de la royauté. Seulement, dans *Hernani*, comme la royauté absolue n'est pas faite, la noblesse lutte encore contre le roi, ici avec l'orgueil, là avec l'épée ; à demi féodale, à demi rebelle. En 1519, le seigneur vit loin de la cour, dans la montagne, en bandit comme *Hernani*, ou en patriarche comme *Ruy Gomez*. Deux cents ans plus tard, la question est retournée. Les vasseaux sont devenus des courtisans. Et, si le seigneur sent encore d'aventure le besoin de cacher son nom, ce n'est pas pour échapper au roi, c'est pour échapper à ses créanciers. Il ne se fait pas bandit, il se fait bohémien. – On sent que la royauté absolue a passé pendant de longues années sur ces têtes, courbant l'une, brisant l'autre. (V, 674-675)

Cette analyse est d'une parfaite exactitude et n'appelle aucune réserve. La conclusion non plus, même si le providentialisme historique sur laquelle s'achève la préface est plus ingénieux qu'autre chose :

[...] entre *Hernani* et *Ruy Blas*, deux siècles de l'Espagne sont encadrés ; deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles-Quint de dominer le monde ; deux siècles que la providence, chose remarquable, n'a pas voulu allonger d'une heure, car Charles-Quint naît en 1500, et Charles II meurt en 1700. En 1700 Louis XIV héritait de Charles-Quint, comme en 1800 Napoléon héritait de Louis XIV. Ces grandes apparitions de dynasties qui illuminent par moments l'histoire sont pour l'auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses yeux se fixent souvent.

Et Hugo conclut en disant qu'il a « voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore, et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche » (V, 675). Dans ce brillant parallèle, ce ne sont pas des coïncidences temporelles qui sont dégagées ; bien plutôt, c'est une « philosophie de l'histoire » (V, 671, 673), selon l'expression employée à deux reprises dans la préface de *Ruy Blas*. Or la question que l'on peut se poser immédiatement est de savoir si une telle philosophie de l'histoire est à l'œuvre dans les deux pièces ou ne concerne que *Ruy Blas*. Pour répondre à cette question, nous nous

reporterons aux développements relatifs à l'esthétique et à l'idéologie qui précèdent le parallèle entre *Hernani* et *Ruy Blas*.

Esthétique et idéologie, drame et peuple

Laissée de côté la conclusion, que nous venons d'examiner, où *Hernani* et *Ruy Blas* sont soumis à un parallèle historique, la préface de *Ruy Blas* s'organise en deux parties bien visibles entre elles. D'abord, des considérations générales sur le drame et le public qui vient assister aux pièces de théâtre ; ensuite, une présentation de *Ruy Blas*, et la philosophie de l'histoire qui s'y exprime. Se pose donc d'entrée de jeu la question de l'unité de cette préface, avec ses deux parties qui semblent ne pas très bien s'articuler l'une sur l'autre. La question se pose d'autant plus que la transition ménagée par Hugo d'une partie à l'autre est d'une évidente maladresse :

Nous n'avons en tête de ce livre que peu de lignes à écrire, et l'espace nous manque pour les développements nécessaires. Qu'on nous permette donc de passer, sans nous appesantir autrement sur la transition, des idées générales que nous venons de poser, et qui, selon nous, toutes les conditions de l'idéal étant maintenues du reste, régissent l'art tout entier, à quelques-unes des idées particulières que ce drame, *Ruy Blas*, peut soulever dans les esprits attentifs. (V, 671)

La maladresse, conjuguée à la désinvolture, est trop grande pour ne pas être volontaire, et même concertée. Elle invite tout particulièrement à interroger la relation entre l'esthétique du drame, développée dans la première partie de la préface, et centrée sur le public du drame, et l'idéologie, historique et politique, illustrée par le drame précis de *Ruy Blas*.

Une analyse de ces deux parties permet d'éclairer les implications de la préface et d'isoler l'enjeu principal de la pièce. Dans la première partie de la préface est élaborée une typologie des spectateurs, organisée selon une partition ternaire : les femmes, la foule et les penseurs, auxquelles catégories sont rapportés les intérêts qui animent les uns et les autres. Respectivement : la passion, les émotions et le plaisir du cœur ; l'action, les sensations et le plaisir des yeux ; les caractères, les méditations et le plaisir de l'esprit. À chacune de ces catégories de spectateurs correspondent trois formes théâtrales et littéraires : la tragédie, le mélodrame et la comédie. Arrivé à ce point, Hugo tire les conclusions de son exposé, et c'est alors qu'il se met à procéder à une

théorie du drame. Celle-ci découle des développements précédents, qui sont d'ailleurs repris, et se présente de la façon suivante :

On le voit, le drame tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant, et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame. (V, 670-671)

C'est un très habile tour de passe-passe de la part de Hugo, qui consiste à insidieusement substituer le drame au mélodrame. Le but de l'opération est de donner une représentation littérairement valorisée du peuple, ce qui ne serait pas possible, si le peuple était absorbé dans la catégorie du mélodrame.

Il n'est pas difficile de vérifier cela, si l'on envisage maintenant la seconde partie de la préface, où Hugo se livre à une analyse politique, morale et littéraire de la pièce. On observe une semblable partition ternaire : d'un côté, les nobles, qui se distribuent entre courtisans et déclassés et dont les représentants respectifs sont Salluste et César ; d'un autre côté, le peuple, qui s'emblématise en Ruy Blas. La reine pour sa part est au-dessus de ces trois personnages symboliques, alors que le roi, Charles II, est absent, dans l'ombre d'un pouvoir qu'il a perdu, lui-même une ombre. Mais immédiatement Hugo précise : « ce qu'on vient de lire n'est point l'explication de *Ruy Blas*. C'en est simplement un des aspects » (V, 673). À la suite de quoi il propose deux autres explications, l'une morale, l'autre politique. Du point de vue moral, « don Salluste serait l'égoïsme absolu, le souci sans repos ; don César, son contraire, serait le désintéressement et l'insouciance » ; on verrait dans Ruy Blas le génie et la passion comprimés par la société, et s'élançant d'autant plus haut que la compression est la plus violente ; la reine enfin, ce serait la vertu minée par l'ennui (V, 674). Du point de vue littéraire, « l'aspect de cette pensée telle quelle, intitulée *Ruy Blas*, changerait encore. Les trois formes souveraines de l'art pourraient y paraître personnifiées et résumées. Don Salluste serait le drame, don César la comédie, Ruy Blas la tragédie. Le drame noue l'action, la comédie l'embrouille, la tragédie le tranche ». Et ainsi de suite...

Il est clair que toutes les explications avancées dans ces pages pour rendre compte de *Ruy Blas* sont possibles, plausibles, mais il n'est pas certain qu'elles se valent toutes.

Hugo en tout cas conclut ses différentes interprétations par une d'entre elles qui de manière révélatrice n'en appelle pas d'autres, lorsqu'il déclare : « Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme ; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine ». Dans cette ultime interprétation tous les points de vue sont rassemblés, philosophique, humain et dramatique.

Si l'on met maintenant en perspective les deux parties de cette préface, auxquelles on joindra le parallèle final entre *Ruy Blas* et *Hernani*, il apparaît que l'essentiel de l'argumentation de Hugo s'organise dans le rapport indécidable entre le drame et le peuple, celui-ci représenté par Ruy Blas. C'est dire qu'il est sans objet d'assigner une dimension esthétique à la question du drame et une dimension idéologique à la question du peuple. Drame et peuple sont associés de manière interdépendante. Tout est affaire de représentation : pour donner la parole au peuple, ou du moins pour en donner une représentation, il importe d'inventer une forme susceptible d'accueillir cette représentation, c'est le drame. Cela explique en grande partie la stratégie qu'adopte Hugo dans cette préface de *Ruy Blas*.

Retour à Hernani

Pour achever de rendre compte de la très curieuse manière de procéder de Hugo dans la préface de *Ruy Blas*, nous nous reporterons maintenant à la préface d'*Hernani*. En confrontant les deux préfaces et en mettant au jour leurs différences, il sera possible, nous semble-t-il, d'isoler l'élément qui leur est commun, ou, inversement, mais cela revient en fait à la même chose, l'élément qui fait défaut à l'un des deux textes, le résultat prévisible étant que cet élément, présent ou absent, a un caractère problématique, et qu'en lui se résume de manière critique l'entreprise théâtrale de Hugo entre 1830 et 1838.

L'enjeu de la préface d'*Hernani* est double, littéraire et politique, les deux aspects étant intimement mêlés. Ils se résument dans la définition bien connue du romantisme comme « libéralisme en littérature ». Il s'agit pour Hugo tout à la fois d'imposer le romantisme en littérature, en montrant que c'est l'école littéraire de l'avenir, contre tous les archaïsmes réactionnaires, et, idéologiquement, de le ranger dans la camp du libéralisme. C'est une opération assez complexe, dans la mesure où, jusqu'alors, le romantisme n'était pas du tout perçu comme engagé du côté du libéralisme. Au contraire, les libéraux dans leur grande majorité, mais à l'exception notable de Stendhal,

y voyaient une pratique littéraire inspirée d'une idéologie ultra. C'est pourquoi identifier romantisme littéraire et libéralisme politique était de la part de Hugo un véritable coup de force. Dans l'immédiat, c'est-à-dire en pleine « bataille d'*Hernani* »³, cela relevait aussi d'un autre calcul : donner à la pièce des couleurs progressistes, *libérales*, qui n'étaient peut-être pas les siennes, au moins à cause de la référence insistante à la féodalité, au moins également, et conjointement, à cause de l'absence d'une figure populaire, sinon une figure du peuple, qui prît en charge un projet politique progressiste. Le peuple, en effet, est absent d'*Hernani*, et de manière révélatrice la seule place infime qui lui soit ménagée dans la pièce se trouve à la dernière ligne de la liste des personnages (« Montagnards, Seigneurs, Soldats, Pages, Peuple, etc. »), où son rôle dramatique est celui d'une utilité, pas davantage. Dans la même perspective, idéologiquement le peuple n'est pas désigné comme le sujet de l'histoire à venir. Toute la positivité en ce domaine se trouve entre les mains de l'empereur. Sans doute la référence impériale, depuis la mort de Napoléon en 1821, brille-t-elle de plus en plus au ciel des libéraux, mais est-ce dans la référence napoléonienne que se constitue le personnage de Charles-Quint chez Hugo ? En tout cas, cet empereur n'est pas « le Napoléon du peuple »⁴ à qui d'ici très peu d'années Balzac va donner une place éminente dans la mémoire collective.

Cela explique tout particulièrement le fait que Hugo dans la préface d'*Hernani* fasse du peuple le destinataire même de sa pièce, et plus généralement de toute son entreprise théâtrale :

Le principe de la liberté littéraire, déjà compris par le monde qui lit et qui médite, n'a pas été moins complètement adopté par cette immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris. Cette voix haute et puissante du peuple, qui ressemble à celle de Dieu, veut désormais que la poésie ait la même devise que la politique : TOLERANCE ET LIBERTE. (III, 923)

Il ne s'agit pas seulement d'un public auquel ouvrir le théâtre contre le conservatisme des abonnés du Français, mais, beaucoup plus profondément, de la destination du théâtre comme pratique populaire, obéissant au double principe littéraire et politique de liberté. Mais il faut reconnaître, d'un autre côté, en s'appuyant sur la pièce elle-même,

³La première d'*Hernani* a eu lieu le 25 février 1830 et la préface est datée du 16 mars.

⁴Titre du troisième chapitre du *Médecin de campagne* (Mame, septembre 1833), paru en préoriginale sous le titre : *La Veillée. Histoire de Napoléon contée dans une grange par un vieux soldat* (*L'Europe littéraire*, juin 1833)

et pas seulement sur la préface, que le spectacle qui est proposé à ce peuple n'est pas, idéologiquement, de nature populaire, ni, à plus forte raison, révolutionnaire. La fonction du peuple est, dans le meilleur des cas, symbolique. Public du drame, on attend qu'il devienne sujet, voire agent de l'histoire. Mais manifestement, pour l'heure, il n'est pas encore promis à un tel avenir.

Huit ans après, où en est-on ? Premier constat : la question du romantisme ne se pose plus, le mot n'est même pas employé dans la préface de *Ruy Blas*. De fait, l'antiromantisme s'étant livré à un dernier baroud d'honneur en 1834, le romantisme s'est définitivement imposé et il est en voie d'institutionnalisation : bientôt Hugo va entrer à l'Académie française, suivi de Sainte-Beuve, de Vigny, de Musset et de quelques autres. On aura donc beaucoup de mal à trouver dans la préface de *Ruy Blas* les charges polémiques qui se trouvaient dans celles d'*Hernani*. Tout simplement elles n'ont plus lieu d'être. Hugo, au contraire, peut se payer le luxe de théoriser l'idée qu'il se fait du théâtre et d'en proposer une vision souveraine. La question littéraire du romantisme est réglée. Bien évidemment, cela n'empêchera pas l'accueil de la pièce d'être fort mauvais, mais ce n'est plus vraiment le romantisme qui est en cause, et, en tout cas, les critiques ne sont pas de même nature que pour *Hernani*. Elles sont essentiellement idéologiques. Ce que les adversaires de Hugo n'ont pas supporté et ce qui les a indignés, c'est l'amour de Ruy Blas pour la reine, et plus encore l'amour de la reine pour Ruy Blas, un laquais. Cela nous conduit à notre second constat, à savoir l'introduction du peuple comme sujet de l'histoire, en la personne de Ruy Blas.

Hugo, contrairement à ce qui se passait dans la préface d'*Hernani*, est parfaitement explicite sur la présence du peuple dans *Ruy Blas* :

On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. C'est le peuple. Le peuple, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent ; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort ; placé très bas, et aspirant très haut ; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le cœur les préméditations du génie ; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait Ruy Blas. (V, 673)

Certainement le peuple est-il présenté dans ces lignes comme un sujet problématique, mais il existe, il existe comme sujet problématique et désigné comme tel, à la différence d'*Hernani* où il n'avait aucune sorte d'existence. Maintenant, au contraire, il est,

dramatiquement et idéologiquement, au centre de la pièce et c'est autour de lui que tout s'organise.

*

Notre conclusion est que d'*Hernani* à *Ruy Blas* s'est produite une mutation complète de la représentation du peuple. Absent dans *Hernani*, il accède au devant de la scène dans *Ruy Blas*. Cela est dû sans doute à un changement idéologique de la part de Hugo, aujourd'hui converti en 1838 au libéralisme de la monarchie de Juillet, mais en réalité c'est moins d'une évolution politique de la part de Hugo qu'il s'agit que d'un changement de front sociocritique. Le peuple inexistant dans *Hernani* est désormais constitué en sujet problématique dans *Ruy Blas*. Surtout, le peuple parle, et sa parole se caractérise par sa transitivité, même s'il n'arrive pas à se faire entendre. Dans *Hernani*, nulle parole de ce genre, il n'y avait que celle du pouvoir, celle de don Carlos aspirant à l'empire. C'est pourquoi dans *Ruy Blas* le peuple peut être représenté. *A contrario*, *Ruy Blas* et sa préface font la preuve que ce même peuple était inexistant dans *Hernani*. Il ne pouvait, dans le meilleur des cas, qu'être le destinataire de la pièce dont il était absent en tant que sujet. C'était l'un des enjeux mêmes de cette préface. Comme il était absent, Hugo avait trouvé le moyen de lui ménager une place dans le texte préfaciel. Et c'était tout. Dans *Ruy Blas*, en revanche, il est présent dans la préface et dans le drame. Hugo est parvenu, tant bien que mal, à faire coïncider esthétique romantique et politique libérale, vérifiant, huit ans après, que l'assimilation du romantisme et du libéralisme n'était pas, au bout du compte, dépourvue de sens.

PIERRE LAFORGUE
Université de Franche-Comté
Centre Jacques Petit