

→ 1^{re}. *Le texte théâtral et sa représentation, du XVII^e siècle à nos jours*

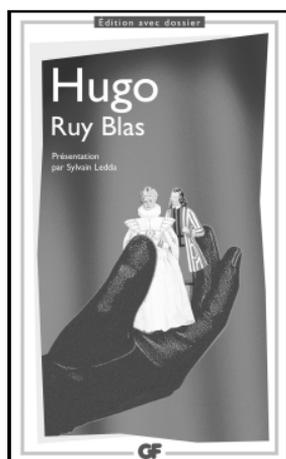
Ruy Blas

HUGO

Ruy Blas

Édition avec dossier
de Sylvain Ledda

n° 9782081390638 • 2,80 €



I. Pourquoi étudier *Ruy Blas* en classe de première ?

L'étude d'un drame romantique s'avère particulièrement adaptée aux classes de première générale et technologique, dans la mesure où elle s'inscrit dans la continuité du travail mené en seconde : elle permet aux élèves de réinvestir non seulement les connaissances acquises sur le théâtre dans le cadre de l'objet d'étude « La tragédie et la comédie au XVII^e siècle : le classicisme », mais aussi celles qu'ils ont construites en étudiant le genre poétique. Ils ont en effet abordé à cette occasion le mouvement romantique, étant donné que le programme prescrit l'étude de « La poésie du XIX^e au XX^e siècle : du romantisme au surréalisme ».

Ruy Blas, qui retravaille les codes tragiques et comiques tout en déployant un style hautement poétique et lyrique, se prête particulièrement bien à ce travail qui permettra aux élèves de percevoir tout à la fois les continuités de l'histoire littéraire et les spécificités de l'écriture romantique et du genre théâtral.

Par ailleurs, la riche fortune de la pièce, que l'édition de Sylvain Ledda souligne en étudiant les mises en scène marquantes du drame hugolien ainsi que ses parodies et adaptations cinématographiques, est propice à une étude de la dimension spectaculaire de l'œuvre, conformément aux attentes définies pour l'objet d'étude « Le texte théâtral et sa représentation, du XVII^e siècle à nos jours ».

Ces mises en scène et adaptations sont autant de relectures de la pièce qui témoignent de sa grande modernité, à laquelle l'édition permettra de sensibiliser les élèves. On les invitera ainsi à s'inscrire dans cette démarche interprétative et à bâtir leurs propres hypothèses sur une œuvre qu'ils pourront s'approprier d'autant plus aisément que l'apparat critique de l'édition GF-Flammarion lève les éventuelles difficultés que pourrait présenter le vers hugolien : les notes rédigées par Sylvain Ledda, précises et érudites, éclairent le texte sans en alourdir la lecture. Elles offriront notamment aux élèves une compréhension solide du contexte historique dans lequel Hugo situe son drame, mais aussi du contexte littéraire et culturel dans lequel il le compose.

Enfin, l'intrigue de *Ruy Blas*, qui conjugue simplicité implacable, suspense saisissant et émotion poignante, est de nature à captiver les élèves. L'œuvre leur procurera ainsi l'indispensable plaisir de lecture qui donnera sens à l'analyse de ses enjeux génériques, esthétiques et idéologiques.

II. Tableau synoptique de la séquence

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 1	Le titre de la pièce et le titre des actes. La couverture de l'édition GF.	Formuler des hypothèses sur la pièce, les horizons d'attente qu'elle définit.	Analyse des paratextes. Lecture d'image.
Séance 2	La scène d'exposition (I, 1) : du début de l'acte à « Chassé ! » (p. 51-54).	Étudier une scène d'exposition.	Lecture analytique.

Séances	Supports	Objectifs	Activités
Séance 3	La Préface (p. 39-49). La scène du quiproquo (IV, 3) : du début de la scène à « Meurt amoureux sur un gros million » (p. 164-168).	Définir le romantisme et le drame romantique. Étudier les genres théâtraux et leur évolution.	Lecture comparée. Lecture analytique.
Séance 4	La tirade de Ruy Blas aux ministres (III, 2) : du début de la scène à « quatre cent trente millions d'or ! » (p. 131-133). « Monologues romantiques » (Dossier, p. 238-244). La tirade de <i>Ruy Blas</i> (p. 260).	Distinguer monologue et tirade. S'entraîner à la question sur <i>corpus</i> et à l'écriture d'invention.	Lecture comparée. Écriture d'invention.
Séance 5	« Mettre en scène <i>Ruy Blas</i> » (Dossier, p. 230-237). Les photographies de mises en scène (p. 124, 154 et 214).	Percevoir les spécificités de l'écriture théâtrale, sa dimension spectaculaire. Comprendre le rôle du metteur en scène. S'entraîner à la dissertation.	Lecture d'images. Écriture argumentative.
Séance 6	Le dénouement (V, 4, p. 211-214). « Aspects du lyrisme hugolien » (Dossier, p. 245-254).	Étudier une scène de dénouement. Comprendre les effets du lyrisme au théâtre.	Lecture analytique.
Séance 7	Ensemble de la pièce. Sujet de dissertation.	Réaliser une synthèse de la séquence. S'entraîner à la dissertation.	Élaboration d'un plan de dissertation.
Séance 8	Ensemble de la pièce. Citation de Jean Vilar en exergue de la Présentation (p. 7).	Évaluer les connaissances acquises au cours de la séquence grâce à un travail d'imitation.	Écriture d'invention.

III. Déroulement de la séquence

SÉANCE I

Introduction : les horizons d'attente

Supports : • Le titre de la pièce et le titre des actes.

• La couverture de l'édition GF.

Objectif : • Formuler des hypothèses sur la pièce, les horizons d'attente qu'elle définit.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de lire la pièce dans son intégralité et de résumer en une phrase l'intrigue du drame et celle de chacun des cinq actes. Ce travail permettra de vérifier leur compréhension de la pièce et servira de support à une analyse des titres retenus par Hugo ainsi que de la structure qu'ils dessinent.

• Analyse de titres

On proposera à la classe de comparer les résumés qu'ils ont produits avec le titre de la pièce et celui de chacun des actes. Les élèves pourront ainsi constater que ces titres, tout en mettant en avant les personnages principaux, laissent dans l'ombre un grand nombre d'informations essentielles. On leur montrera alors que ces titres ne sont pas informatifs mais suggestifs et symboliques, et on les invitera à analyser leurs effets sur le lecteur ou le spectateur.

Ruy Blas. Le titre de la pièce est un nom propre, dont le spectateur peut immédiatement supposer qu'il désigne le protagoniste. On rappellera aux élèves que ce choix est courant dans le théâtre classique et romantique, tous genres confondus. Ils procéderont alors à une comparaison avec le titre d'une tragédie (*Phèdre*) et d'une comédie (*Monsieur de Pourceaugnac*) classiques, d'une comédie du XVIII^e siècle (*Le Barbier de Séville*) et d'un autre drame hugolien (*Marie Tudor*). Ils pourront ainsi remarquer la part d'énigme que

conserve le titre : le nom Ruy Blas ne renvoie pas à un référent identifiable de la mythologie ou de l'histoire, contrairement à Phèdre et Marie Tudor. Il ne situe pas non plus précisément le personnage, comme le fait la périphrase *Le Barbier de Séville*, qui indique tout à la fois la condition sociale du protagoniste et le cadre de l'action, ou le titre de la comédie de Molière, dans lequel la particule constitue aussi un marqueur social tandis que les sonorités comiques du nom suggèrent le ridicule du personnage. Tout juste peut-on pressentir que Ruy Blas, dont le nom est composé de deux prénoms, n'est pas de noble extraction ; mais rien ne permet de deviner sa situation ou sa personnalité. Les sonorités espagnoles de son nom sont en revanche puissamment évocatrices pour le spectateur de l'époque romantique. On rappellera aux élèves que l'Espagne est à la mode dans la littérature des années 1830 (on les renverra par exemple aux *Contes d'Espagne et d'Italie* de Musset) et que la théorie des climats, popularisée notamment par Mme de Staël, associe cette contrée méridionale à des passions violentes ainsi qu'à un sens pointilleux de l'honneur, exploité par Corneille dans *Le Cid* mais aussi par Hugo lui-même dans *Hernani*, sous-titré *L'Honneur castillan*. À la lecture du seul titre, le spectateur est donc en droit d'attendre une intrigue romanesque, passionnée, dont le personnage central demeure néanmoins obscur, entouré de mystère.

« **Don Salluste** », « **La reine d'Espagne** », « **Ruy Blas** », « **Don César** », « **Le tigre et le lion** ». On rappellera d'abord aux élèves que Hugo a coutume de donner des titres à ses actes, et que cet usage, peu courant, n'en est que plus significatif. En comparant leurs résumés à ces titres, les élèves remarqueront que l'auteur ne met pas l'accent sur des événements ou des actions, comme aurait pu le laisser supposer le caractère romanesque du titre espagnol de la pièce, mais sur des individualités. Il suggère néanmoins, entre ces individus, un conflit d'ordre hiérarchique et moral : l'extraction populaire de Ruy Blas apparaît plus nettement encore grâce au contraste établi avec les noms des deux autres personnages masculins, que le titre *don* permet d'identifier comme nobles. Quant à « la reine d'Espagne », sa personnalité disparaît derrière sa fonction. Les élèves observeront enfin la rupture qu'indique le titre du dernier acte : les person-

nages n'y sont plus désignés par leur nom ou leur fonction, mais par des métaphores allégoriques, dont Sylvain Ledda explicite la signification dans une note (p. 197) : « le tigre » symbolise la cruauté de Salluste, et « le lion » la grandeur d'âme de Ruy Blas. La lecture des titres permet ainsi de comprendre que les valeurs morales triomphent des codes sociaux. C'est à l'homme du peuple qu'appartient la vraie noblesse, ce qui justifie la place centrale que Hugo lui accorde dans la composition du drame : il donne son nom, non seulement à la pièce, mais aussi au troisième acte, c'est-à-dire au cœur même de l'œuvre.

• Analyse de la couverture de l'édition GF

On invitera ensuite les élèves à étudier la première de couverture, en leur demandant si elle permet de confirmer les hypothèses formulées lors de l'analyse des titres.

Ils pourront observer que la part de mystère que Hugo préserve en donnant à sa pièce un titre énigmatique est également perceptible dans l'illustration : la main anonyme, gantée de vert, qui occupe la majeure partie de la composition, suscite interrogations et inquiétudes.

La violence des passions que les spectateurs romantiques associaient à la résonance espagnole du titre est quant à elle suggérée par les couleurs symboliques de la couverture : si le rouge qui occupe l'arrière-plan évoque un rideau de théâtre, il crée aussi un contraste saisissant avec le vert funèbre du gant de Salluste et le blanc pur de la robe de la reine. Ces trois teintes se mêlent sur la livrée de Ruy Blas, symbolisant le rôle complexe du protagoniste, pris entre deux univers et deux injonctions contradictoires.

La hiérarchie sociale que les titres des actes ont permis de déceler transparait dans les habits de la reine et de Ruy Blas : elle est engoncée dans un pesant costume de cour qui gomme son individualité, comme le fait le titre de l'acte II. La livrée du valet est moins contraignante physiquement, mais se révèle tout aussi étouffante socialement : elle condamne le protagoniste à se tenir en retrait, dans l'ombre. Les jeux de pouvoirs sont en effet également signifiés par la position respective des personnages : la reine et Ruy Blas, frêles dans la main géante de Salluste, paraissent à sa merci, et le valet se tient respectueusement derrière

Maria de Neubourg. L'attitude des personnages vient cependant perturber cette fatalité sociale : tous deux se tiennent droit, et leur allure résolue laisse à penser qu'ils feront face à leur destin sans rien perdre de leur rectitude morale. La couverture suggère ainsi le paradoxal triomphe des faibles signifié par le titre du dernier acte.

• Problématisation

L'étude des titres et de la couverture a montré que Hugo offrait à ses spectateurs une intrigue mêlant tension dramatique et portée symbolique. On proposera aux élèves d'examiner comment le texte et les possibilités de représentation qu'il offre préservent en permanence cette double dimension.

SÉANCE 2

La scène d'exposition

Support : • La scène d'exposition (I, I) : du début de l'acte à « Chassé ! » (p. 51-54).

Objectif : • Étudier une scène d'exposition.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de répondre, sous la forme d'un paragraphe argumenté, à la question suivante : « En tant que spectateur, qu'attendez-vous de la première scène d'une pièce de théâtre ? »

La lecture de quelques paragraphes donnera lieu à un échange oral, puis à la rédaction d'une brève synthèse sur les fonctions d'une scène d'exposition. On rappellera alors que celle-ci doit délivrer au spectateur les informations nécessaires à la compréhension des éléments essentiels de l'intrigue sans pour autant tout dévoiler, de manière à piquer la curiosité du spectateur et à instaurer une tension dramatique. La scène d'exposition permet enfin au spectateur de découvrir l'esthétique de la pièce, en lui offrant notamment des repères sur le genre théâtral auquel elle appartient.

• Lecture analytique

On procédera alors à la lecture analytique de la première scène, en demandant aux élèves de répondre à la question suivante : « Comment Hugo compose-t-il une scène d'exposition surprenante ? » On les invitera à exploiter les connaissances acquises en classe de seconde sur la comédie et la tragédie classiques pour mesurer l'originalité de la démarche de Hugo. Pour guider l'analyse, on pourra fournir à la classe trois axes de lecture. En groupes, les élèves développeront l'un des axes proposés, avant de rendre compte à la classe du résultat de leurs recherches.

Axes de lecture :

- La place déroutante du personnage éponyme.
- La mise en place efficace de la tension dramatique.
- Un genre mêlé.

Lors de la présentation orale du travail des élèves, on fera ressortir les éléments suivants :

La place déroutante du personnage éponyme. Le titre de la pièce attire l'attention du spectateur sur le personnage de Ruy Blas, qu'il s'attend donc légitimement à découvrir dans la scène d'exposition. Le personnage est apostrophé dès les premiers mots de la pièce, ce qui permet au spectateur de l'identifier immédiatement. Mais la suite du premier alexandrin provoque un vif effet de surprise : celui en qui l'on croyait trouver le héros de la pièce n'accomplit que des actes quotidiens, dérisoires (fermer une porte et ouvrir une fenêtre). Il ne prononce pas un mot, obéit docilement et sort aussitôt de scène. Il semble donc être l'exact opposé d'un héros, dont on attend qu'il soit un personnage agissant et énergique. Son costume le situe précisément mais, là encore, de manière inattendue : la « livrée » qu'il porte permet de reconnaître en lui un domestique, et la fin de la didascalie initiale (« *Tête nue. Sans épée.* », p. 52) l'oppose fortement à Salluste et à Gudiel. L'absence d'épée, si elle indique sa condition populaire et ancillaire, est aussi le signe de la passivité à laquelle il est condamné. Le spectateur a donc la surprise de découvrir que le personnage qui donne son nom à la pièce n'est apparemment qu'une simple utilité. On pourra à ce propos faire un rappel sur la notion d'emploi au théâtre :

– Salluste paraît ici remplir le premier rôle : il domine le dialogue et donne son nom à l'acte. Son emploi est celui d'un « rôle à manteau » (personnage masculin d'un certain âge, dont le rôle peut être comique ou sérieux), que l'on a cependant de la peine à situer précisément. La « sape » (p. 54) qu'il prépare pourrait faire de lui un traître, mais l'« amourette » (p. 52) à laquelle il s'est laissé aller, « chose, à [s]on âge, sotté et folle » (p. 53), autorise à voir en lui un barbon.

– Gudiel correspond à l'emploi traditionnel du confident.

– Le costume de Ruy Blas pourrait faire de lui un valet, mais le fait qu'il soit dans cette scène un personnage muet le ravale au rang des utilités, emploi subalterne de figurant.

La mise en place efficace de la tension dramatique.

L'effet de surprise causé par la position très secondaire du personnage éponyme suscite d'emblée la curiosité du spectateur, qui se demande comment ce domestique effacé pourra devenir un personnage de premier plan. Cette tension dramatique est renforcée par la violence qui émane du personnage de Salluste. Celui-ci, ainsi que l'indique une note de Sylvain Ledda (note 7, p. 52), se caractérise par une forte autorité, qu'il manifeste dès sa première réplique par l'emploi d'impératifs. Cette autorité est d'autant plus inquiétante que le personnage se définit lui-même comme puissant et redoutable : on invitera les élèves à relever dans ses répliques le lexique du pouvoir, et on attirera leur attention sur la triple périphrase par laquelle il se désigne et qui révèle qu'il détient une supériorité à la fois héréditaire, politique et psychologique : « Le président haï des alcades de cour,/ Dont nul ne prononçait le nom sans épouvante ;/ Le chef de la maison de Bazan » (p. 53). On notera aussi que la pièce s'ouvre sur un moment de grande tension : la disgrâce de cet homme puissant est un « coup de foudre » (p. 52), que donnent à entendre les nombreuses exclamations contenues dans les répliques de Salluste, ainsi que le rythme souvent heurté des vers. Visiblement hors de lui, cet homme redoutable n'en inspire que plus de crainte, et l'anxiété culmine avec la mention de la « sape profonde, obscure et souterraine » (p. 54). Les trois adjectifs renvoient au motif du secret, que toute la scène suggère : dès la didascalie initiale, les « *immenses rideaux* » (p. 51) connotent la dissimulation. On peut également comprendre en ce sens les

injonctions adressées à Ruy Blas puis à Gudiel : « fermez la porte », « n'en parle pas » (p. 52). L'adjectif « secrète » (*ibid.*), et l'unique réplique de Gudiel : « Nul ne le sait encor » (p. 53) renforcent cette atmosphère de mystère que Salluste entretient sciemment, comme le révèle l'étonnante déclaration : « je veux disparaître » (*ibid.*). Le spectateur est ainsi placé dans la position d'un observateur qui surprendrait des secrets redoutables : la tension est donc très forte dès les premières répliques de la scène.

Un genre mêlé. La réflexion sur les emplois a montré que le personnage de Salluste pouvait relever tout aussi bien de la comédie que de la tragédie. L'ensemble de la scène entretient cette oscillation générique qui peut étonner le spectateur. Comme le souligne Sylvain Ledda, la pièce débute, à l'image des tragédies classiques, au moment où « le jour va naître » (p. 52), et bien des éléments contribuent à installer une atmosphère tragique : la noblesse de don Salluste correspond à celle du personnel tragique traditionnel, le « coup de foudre » (*ibid.*) rappelle le courroux céleste et l'action de la fatalité, et le dispositif qui consiste à faire exposer à un confident le désespoir de l'un des personnages principaux est fréquent dans la tragédie classique. Cependant, d'autres indices inclinent vers la comédie : le vocabulaire employé par Salluste est loin d'être toujours noble (on relèvera l'emploi des mots « amourette », et « donzelle », p. 52-53) et il se préoccupe de détails triviaux (la porte et la fenêtre, la manière d'agrafer son pourpoint – les deux vers : « Tu m'agrafes toujours comme on agrafe un prêtre,/ Tu serres mon pourpoint, et j'étouffe, mon cher ! » p. 53 ne sont d'ailleurs pas sans évoquer la célèbre réplique de *Tartuffe* : « Laurent, serrez ma haire avec ma discipline », III, 2, v. 852). Le motif de sa disgrâce – la séduction, hors des liens du mariage, d'une jeune fille de basse condition, par un homme plus puissant et plus âgé – pourrait constituer un argument de comédie, qui rappelle le *Dom Juan* de Molière ou *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais. Le décor enfin, décrit de manière précise dans la didascalie initiale, ne correspond ni à l'esthétique de la tragédie classique, qui impose des lieux plus neutres, ni à celle de la comédie, qui se déroule

dans des intérieurs plus bourgeois : il impose un cadre historique, typique du genre mêlé qu'est le drame romantique.

• Conclusion

On fera remarquer que la surprise ménagée par Hugo dans sa première scène est double : celle-ci répond bien aux exigences d'une scène d'exposition, mais procède aussi de l'esthétique novatrice mise en place par le dramaturge romantique.

SÉANCE 3

« À la foule, aux femmes, aux penseurs » : le romantisme au théâtre

Supports : • La Préface (p. 39-49).

• La scène du quiproquo (IV, 3) : du début de la scène à « Meurt amoureux sur un gros million » (p. 164-168).

Objectifs : • Définir le romantisme et le drame romantique.

• Étudier les genres théâtraux et leur évolution.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de rédiger une brève synthèse de leurs connaissances sur le romantisme à l'aide du travail effectué en classe de seconde dans le cadre de l'objet d'étude « La poésie du XIX^e au XX^e siècle : du romantisme au surréalisme ». Ces synthèses serviront de support à un échange oral au cours duquel on rappellera, si nécessaire, que le romantisme est né, au lendemain de la Révolution française, de la conscience d'un bouleversement de la société qui imposait un renouveau artistique et littéraire. Le romantisme relève donc d'une démarche indissociable d'une pensée politique et sociologique. En poésie, son exigence de renouveau se traduit notamment par un assouplissement des règles de la versification classique et par une mise en avant de l'individu, de ses passions et de ses émotions intimes, que traduit le lyrisme.

• Étude de la Préface

On invitera alors les élèves à relire la Préface de *Ruy Blas*, en se demandant en quoi la démarche que l'auteur y expose peut être caractéristique du romantisme.

Ils pourront ainsi observer la portée sociologique et politique que Hugo souhaite donner à sa pièce. Sa démarche se fonde sur une conscience de la diversité des publics, et sur le refus de tout cloisonnement : après la Révolution française, il ne croit plus possible de tenir le peuple (« la foule ») à l'écart des genres dramatiques considérés comme nobles. Ceci le conduit à concevoir une pièce où les genres se mêlent, pour offrir à chacun ce qu'il souhaite : « le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité » (p. 40). On soulignera que la remise en cause de la hiérarchie des genres est profonde : l'énumération montre que Hugo ne tient pas la comédie pour un genre bas, mais en fait implicitement le plus noble des trois, celui qui donne le plus à penser. Cette sensibilité politique détermine non seulement la facture de la pièce, mais aussi son sujet même, puisque l'un des buts que se fixe Hugo consiste à étudier le « moment où une monarchie va s'écrouler » (p. 42), préoccupation historique qui renvoie à l'actualité de son temps. Les élèves pourront également remarquer que l'expression lyrique des émotions, qu'ils ont étudiée en poésie, a aussi sa place au théâtre : le dramaturge met l'accent sur la nécessaire « peinture des passions » (p. 41). On fera enfin remarquer aux élèves que le renouveau souhaité par Hugo n'est pas une rupture totale avec la tradition classique : il se réclame de Corneille et de Molière en même temps que de Shakespeare (p. 41).

Les notes de Sylvain Ledda, qui renvoient à la préface de *Cromwell* et à celle de *Lucrece Borgia*, mais aussi à *Hernani* et au *More de Venise* de Vigny, permettront aux élèves de prendre conscience que *Ruy Blas* n'est pas un cas isolé. On pourra donc leur rappeler que ce que Hugo nomme « le drame » est le fruit d'une réflexion menée par un groupe de créateurs qui expérimentent un nouveau genre, désigné par l'histoire littéraire sous le nom de « drame romantique ».

• Lecture analytique

On proposera aux élèves de relire le début de l'acte IV, scène 3, à la lumière de cette analyse de la Préface. En quoi cette scène correspond-elle au projet de drame romantique défini par Hugo dans sa Préface ? Les élèves pourront élaborer un plan de commentaire en se demandant dans quelle mesure cette scène s'adresse à la fois « à la foule, aux femmes, aux penseurs ».

Ils pourront par exemple relever les éléments suivants :

« À la foule » : une scène d'action extraordinaire. La scène est marquée par le très grand étonnement de don César, ébloui par l'aventure hors du commun dans laquelle il se trouve par hasard impliqué. Le lexique du romanesque est par conséquent très présent dans ses répliques : « le péril est extrême », « voilà du merveilleux » (p. 164), « cette histoire admirable » (p. 165), « la phrase est magnifique » (p. 166). Cette sensation de vivre des événements fabuleux est explicitée par la mention de deux genres littéraires réputés pour les faits extraordinaires qu'ils contiennent : le « roman » et la « féerie » (p. 168). Hugo souligne ainsi, non sans une certaine ironie, qu'il offre à son public le plaisir et le frisson de tribulations inouïes. Bien que le spectateur en sache plus que le personnage sur les tenants et les aboutissants des événements qu'il est en train de vivre, il peut être impressionné par les sommes importantes offertes par Salluste et par le mystère dont il entoure sa machination (on invitera les élèves à relever les champs lexicaux de la richesse et du secret). Le dramaturge affiche ainsi très clairement sa volonté de donner à la foule les « sensations » que, selon la Préface, elle espère trouver au théâtre (p. 39).

« Aux femmes » : une scène paradoxalement chargée d'émotion. Pour le spectateur au fait du plan de Salluste, cette scène enlevée se charge d'anxiété. La coïncidence qui amène don César à recevoir à la place de Ruy Blas l'argent envoyé par Salluste pour l'accomplissement de son stratagème, met en péril les efforts déployés par Ruy Blas pour entraver la machination de son maître. Derrière le plaisir que le public peut éprouver devant la joie presque enfantine du personnage attachant qu'est don César sourd donc une

inquiétude poignante : la menace plane sur la reine et Ruy Blas, et l'inconscience de don César, par contraste, ne fait que la rendre plus vive. On exposera aux élèves la notion d'ironie tragique, illustrée dans l'extrait par plusieurs répliques : « le péril est extrême » (p. 164), en effet, mais pas pour don César. Les exclamations enthousiastes de ce dernier : « César ! le vrai César ! le seul César ! » (p. 165), explosion de fierté d'un aristocrate qui retrouve son identité, revêtent un tout autre sens dans l'esprit du spectateur, qui songe nécessairement au « faux César », dont la perte semble certaine. La tragédie et la passion, qui, selon Hugo, satisfont le goût des femmes, ressurgissent donc au sein même d'une scène comique.

« Aux penseurs » : une scène au comique significatif.

Cette scène, en effet, se caractérise avant tout par sa puissance comique. Elle repose sur un ressort traditionnel de la comédie, le quiproquo, ici complexifié par le fait que le personnage est paradoxalement pris pour celui qu'il est réellement. Les répétitions, les exclamations et interjections (« Bah ! », « Peste ! », « Diantre ! », p. 167), le rythme rapide des répliques et le niveau de langue parfois presque familier (« le beau ventre ! », p. 167, « un gros million », p. 168) participent également du registre comique. Celui-ci ne déclenche toutefois pas un rire pur : outre qu'il se teinte d'inquiétude, le comique est ici également porteur d'une réflexion d'ordre historique. La fascination que la vue de l'or exerce sur don César rappelle en effet son statut d'aristocrate ruiné, symptôme d'une monarchie en perdition. Le fait que don César soit interrompu au beau milieu de l'énoncé de son titre (« le comte/ De Garo... ») symbolise l'effondrement d'une noblesse pourtant énergique et valeureuse : dans cette scène, et grâce au comique, Hugo complète la figure du Grand d'Espagne devenu marginal, « mélange du poète, du gueux et du prince ; riant de tout » (Préface, p. 44). Il présente ainsi aux « penseurs » une page de « philosophie de l'histoire ».

• Conclusion

Le drame romantique mêle les genres et les registres afin de s'adresser à tous les publics, programme que Hugo accomplit avec brio dans une scène de quiproquo renouvelée.

SÉANCE 4

Tirades et monologues : de l'éloquence à la confidence

Supports : • La tirade de Ruy Blas aux ministres (III, 2) : du début de la scène à « quatre cent trente millions d'or ! » (p. 131-133).

- « Monologues romantiques » (Dossier, p. 238-244).
- La tirade de *Ruy Blas* (p. 260).

Objectifs : • Distinguer monologue et tirade.
• S'entraîner à la question sur *corpus* et à l'écriture d'invention.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de lire la partie « Monologues romantiques » du Dossier (p. 238-244) et d'en dégager une définition du monologue. Ils retiendront ainsi que le monologue est une convention théâtrale, souvent exploitée dans le théâtre classique et reprise par la dramaturgie romantique, qui permet à un personnage de parler seul, pour faire entendre au spectateur ses pensées, généralement dans un mouvement d'introspection ou de délibération.

• Question sur *corpus*

En guise d'entraînement à la première partie de l'épreuve écrite de l'Épreuve anticipée de français, on invitera ensuite les élèves à comparer les extraits de *Hamlet*, de *Lorenzaccio* et de *Hernani* proposés dans le Dossier, en répondant à la question suivante : « Ces trois monologues permettent-ils au spectateur de découvrir l'âme tourmentée des héros ? »

On insistera notamment sur les points suivants :

Les trois extraits mettent en scène un moment de tension extrême, où la vie et la mort sont en jeu : Hamlet s'interroge sur l'opportunité du suicide, tandis que Lorenzo et Hernani méditent un meurtre. Bien que les trois personnages soient seuls en scène, cette tension anime leurs monologues, permettant aux dramaturges de donner à ces pauses réflexives la vivacité d'un dialogue. On observera notamment les nombreuses interrogations auxquelles recourent Hamlet et Lorenzo, et les exclamations qui émaillent le monologue

d'Hernani. Celui-ci est également remarquable par son emploi de la deuxième personne du singulier, souligné par Sylvain Ledda : le personnage apostrophe en pensée son ennemi afin d'attiser la haine qu'il nourrit envers lui.

Dans ces moments cruciaux de leur existence, les trois personnages mettent en jeu leur identité, ce qui permet au spectateur de mieux percevoir leur intériorité complexe. Cet effet est particulièrement sensible dans le texte de Musset, où Lorenzo questionne sa propre nature (« De quel tigre a rêvé ma mère enceinte de moi ? », « De quelles entrailles fauves, de quels velus embrassements suis-je donc sorti ? », « Sont-ce bien les battements d'un cœur humain que je sens là, sous les os de ma poitrine ? », « Suis-je le bras de Dieu ? », p. 241-242). Les métaphores par lesquelles le personnage tente de se définir, particulièrement violentes, révèlent le déchirement intérieur qu'il éprouve. Ce questionnement est aussi à l'œuvre chez Shakespeare, où il revêt cependant une portée plus universelle : Hamlet interroge moins son individualité que la nature humaine, avec la question emblématique : « Être ou ne pas être » (p. 240). Contrairement à Lorenzaccio et Hamlet, Hernani (p. 243-244) affirme avec fermeté son identité : on relèvera la présence abondante de la première personne dans des phrases déclaratives, et celle du verbe « être », soulignée par le jeu de mots avec le verbe « suivre ». Ses déclarations sont cependant si virulentes qu'elles suggèrent elles aussi une souffrance intérieure : le personnage semble vouloir se persuader du bien-fondé du rôle qu'il a endossé, pour trouver le courage d'accomplir sa mission.

Ces trois monologues, en effet, ne sont pas uniquement réflexifs : ils déterminent la poursuite de l'action, qu'ils mettent en question. L'extrait d'*Hernani* est une véritable préparation à l'action : on comprend que le monologue s'adresse au héros lui-même qui, après avoir hésité (« un instant/ Entre aimer et haïr je suis resté flottant », p. 243), cherche par la parole à renforcer sa résolution. Le monologue de Lorenzo met au contraire en péril la poursuite du drame, puisqu'il s'agit d'un moment de doute, au cours duquel le personnage remet en cause l'action qu'il a entreprise. Quant à Hamlet, c'est la vanité de toute action qu'il souligne : sans la crainte de l'au-delà, le suicide serait selon lui la seule action véritablement cohérente. Il voit en tous les êtres des « couards » qui nomment « action » des échappatoires (p. 241).

Les trois textes supposent ainsi une méditation sur la parole et l'action, sur les liens qui les unissent et qui sont l'essence même du théâtre, parole en actes.

• Étude d'une tirade

On proposera à la classe de relire la tirade de Ruy Blas aux ministres à la lumière de l'étude des monologues. Quels points communs et quelles différences cet extrait présente-t-il avec le *corpus* étudié ? Quelles sont les spécificités d'une tirade ?

Les élèves remarqueront ainsi que, comme les monologues, la tirade est une prise de parole longue, mais animée par des procédés comparables (ici, le registre éloquent et les très nombreuses exclamations). Toutefois, le personnage n'est pas seul en scène : Ruy Blas s'adresse très directement aux ministres et emploie nombre d'apostrophes et d'impératifs. Ce discours est par conséquent lié à l'action plus intimement encore que le monologue d'Hernani : Ruy Blas s'efforce, par la puissance de la parole, d'influer sur le destin de l'Espagne. La tirade définit donc aussi l'identité du personnage, mais de manière plus indirecte : cette scène constitue l'apogée du valet devenu homme d'État, qui a conquis tout ensemble le droit à la parole et le pouvoir d'agir.

• De la tirade à sa parodie

Les élèves liront le premier extrait de *Ruy Blag* proposé dans le dossier (p. 260). On leur demandera de montrer comment les auteurs parodient la convention de la tirade. Ils pourront ainsi remarquer que la tirade parodique est d'abord le récit d'une tirade : Ruy Blag s'adresse au Puff et se vante de son éloquence en termes comiques (« J'arrive, et je leur dis en discours christinos », « Lors, je crie au secours ! »). Derrière ses mots transparaissent l'inutilité et la vanité du discours : « j'appelle Charles Quint ;/ Mais il ne paraît pas, c'est un vieil arlequin ! » et le commentaire de la reine, qui qualifie Ruy Blag de « sublime bavard », complète cette satire d'une éloquence politique amphigourique. La parodie désigne ainsi, par le grossissement et le rabaissement, les spécificités de la tirade, moment d'élévation sublime de la parole, mais qui repose, comme le monologue,

sur une convention théâtrale susceptible de devenir comique et décalée dès lors qu'on la sort de son contexte.

• Prolongement

On proposera aux élèves le travail personnel suivant : « En vous inspirant des procédés employés dans *Ruy Blas*, imaginez la parodie de l'un des trois monologues étudiés en classe. »

SÉANCE 5

Ruy Blas sur les planches

Supports : • « Mettre en scène *Ruy Blas* » (Dossier, p. 230-237).
• Les photographies de mises en scène (p. 124, 154 et 214).

Objectifs : • Percevoir les spécificités de l'écriture théâtrale, sa dimension spectaculaire.
• Comprendre le rôle du metteur en scène.
• S'entraîner à la dissertation.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de lire la partie « Mettre en scène *Ruy Blas* » dans le Dossier, et de s'appuyer sur les informations qu'elle contient pour répondre à la question suivante : « Quel est, selon vous, le rôle d'un metteur en scène ? » Un débat pourra être organisé sur ce thème, au cours duquel on fera ressortir les éléments suivants :

Le metteur en scène a d'abord été le garant de la fidélité à une tradition (« De 1879 à 1927, le drame est joué dans la mise en scène établie par Valnay », p. 232). Puis il est de plus en plus considéré comme un créateur à part entière, qui livre sa propre lecture de la pièce, en mettant en valeur les aspects de l'œuvre qui lui semblent essentiels, par l'organisation matérielle de la représentation (décors, costumes, lumières, musique...) et par les indications de jeu qu'il délivre aux comédiens. Jean Vilar souligne la dimension politique du drame, Jacques Rosner « l'aspect rêve » (p. 235), Brigitte Jaques-Wajeman l'atmosphère oppressante qui pèse sur les personnages.

• Lecture de l'image

Chaque élève choisira alors l'une des trois photographies de mises en scène proposées dans l'édition de Sylvain Ledda et répondra aux questions suivantes : « Quels aspects de *Ruy Blas* le metteur en scène a-t-il voulu révéler aux spectateurs ? Cette lecture de la pièce vous semble-t-elle pertinente ? »

Mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman (p. 124).

La photographie suggère que, dans cette scène de tête-à-tête entre Ruy Blas et la reine, Brigitte Jaques-Wajeman a voulu souligner la dimension passionnelle et émouvante de la pièce : la proximité physique des deux comédiens, le geste à la fois tendre et violent de Rachida Brakni et son regard fiévreux rendent palpable l'intensité des sentiments. Le fait qu'Éric Ruf tourne le dos au public et que les deux comédiens se regardent dans les yeux suggère leur isolement dans une sphère intime, impression que renforce la relative nudité du plateau : plus rien ne semble exister hors du couple. Le choix des costumes va aussi dans ce sens : si les coupes et les matières rappellent l'Espagne du XVII^e siècle, les vêtements demeurent stylisés, et évoquent moins le faste de la cour et les contraintes de l'étiquette que la pureté des sentiments. Les cheveux dénoués de la reine renforcent l'impression de spontanéité. L'aspect politique et sociologique du drame n'est pourtant pas tout à fait évacué : assis, Éric Ruf est en position d'infériorité par rapport à la reine, ce qui rappelle le véritable rang de Ruy Blas. Mais Rachida Brakni se penche vers lui, signe d'un dépassement des hiérarchies sociales.

Mise en scène de Raymond Rouleau (p. 154). Cette photographie témoigne d'une grande fidélité aux indications fournies par Victor Hugo. On devine, à l'arrière-plan, un riche décor reconstituant minutieusement un intérieur cossu dans l'Espagne du XVII^e siècle. Le costume porté par Jean Piat relève de la même démarche : somptueusement brodé, il révèle une grande attention aux détails visuels et à ce que les romantiques auraient nommé la « couleur locale ». Déchiré, marqué par l'usure, ce costume participe aussi de la construction du personnage : son passé mouvementé et

sa mobilité sociale sont ainsi matérialisés. La complexité du personnage de don César est aussi rendue par la présence forte et imposante de Jean Piat, ici mise en valeur par le cadrage de la photographie, en plan rapproché. Si la tenue négligée du personnage laisse transparaître son côté grotesque, l'attitude de l'acteur confère au personnage une profondeur particulière, dont le très léger sourire contraste avec un regard sombre. Le comédien parvient ainsi à rendre tout à la fois la légèreté attachante du personnage et sa droiture morale.

Mise en scène de Jean Vilar (p. 214). La photographie correspond aux tout derniers instants de la pièce, dont Jean Vilar a voulu faire ressentir l'émotion paroxystique : l'expression douloureuse de Gaby Silvia laisse entrevoir le jeu expressif, « sans pudeur », que le metteur en scène attendait de ses comédiens. Le désespoir de la reine est accentué par le contraste qu'il forme avec le visage apaisé de Gérard Philipe, traduisant le sublime de l'agonie de Ruy Blas. Le regard du spectateur est entièrement concentré sur leur jeu intense, grâce au plateau nu, comme souvent dans les mises en scène du TNP. Les costumes suffisent à installer la couleur historique et à situer l'action au XVII^e siècle. On fera observer aux élèves les points communs que les mises en scène de Brigitte Jaques-Wajeman et Raymond Rouleau présentent avec celle de Jean Vilar, qui a fait date dans l'histoire du théâtre hugolien : les mises en scène ultérieures se positionnent toutes plus ou moins directement par rapport à celle du TNP, devenue une référence.

• Écriture argumentative

On demandera alors aux élèves de rédiger un paragraphe argumenté pour répondre à la question : « Selon vous, *Ruy Blas* est-il une pièce facile à mettre en scène ? » En recueillant les différents arguments proposés, on pourra élaborer un plan de dissertation.

***Ruy Blas*, un défi pour les metteurs en scène.** La présence contraignante d'un auteur-régisseur : les didascalies précises de Hugo définissent un cadre qui, à première vue, laisse peu de marge de manœuvre aux metteurs en scène.

Une tradition imposante : mainte fois mise en scène, et par des artistes célèbres, la pièce peut impressionner.

Un spectacle total : *Ruy Blas* suppose une mise en scène qui puisse passer du comique au tragique, du concret au symbolique, et qui satisfasse à la fois le plaisir des yeux et celui de l'esprit.

Une pièce qui se prête aux relectures et aux interprétations. Un support riche : les difficultés que peut éventuellement poser la mise en scène de *Ruy Blas* en font aussi tout l'intérêt, les registres variés de la pièce fournissent aux metteurs en scène et aux comédiens l'occasion de montrer l'étendue de leur talent.

Plusieurs niveaux de lecture : les différents niveaux de signification évoqués par Hugo dans la Préface offrent aux metteurs en scène des angles de lecture divers pour aborder la pièce et leur permettent donc de se distinguer, d'exercer leur liberté de créateurs.

Une pièce atemporelle : en dépit de son ancrage historique, la pièce est porteuse d'une méditation politique et psychologique vaste, qui se prête aisément à des actualisations.

SÉANCE 6

Le dénouement

- Supports :** • Le dénouement (V, 4, p. 211-214).
• « Aspects du lyrisme hugolien » (Dossier, p. 245-254).
- Objectifs :** • Étudier une scène de dénouement.
• Comprendre les effets du lyrisme au théâtre.

• Travail préparatoire

On aura demandé aux élèves de lire la partie « Aspects du lyrisme hugolien » du Dossier et, à l'aide des informations qu'elle contient, de repérer les scènes lyriques de *Ruy Blas*. Ils seront ainsi amenés à élaborer une définition du lyrisme (registre de l'expression éloquente et personnelle des sentiments intimes, de l'épanchement, de la confiance qui, chez Hugo, s'élève souvent vers une méditation plus

universelle). Dans *Ruy Blas*, chaque acte comporte au moins une grande scène lyrique :

– la confiance de Ruy Blas à don César (acte I, scène 3, **p. 72-76**) ;

– la rêverie de la reine (acte II, scènes 1 et 2, **p. 102-105**) ;

– les aveux réciproques de la reine et de Ruy Blas (acte III, scènes 3 et 4, **p. 139-143**) ;

– la tirade délibérative de Ruy Blas (acte IV, scène 1, **p. 156-157**) ;

– son monologue (acte V, scène 1, **p. 197-199**) ;

– son agonie (acte V, scène 4, **p. 211-214**).

Les élèves remarqueront ainsi que, dans la structure du drame, le dénouement constitue en quelque sorte une scène lyrique surnuméraire.

• Lecture analytique

On les invitera alors à élaborer un commentaire de cette scène. On pourra, si nécessaire, proposer le corrigé suivant :

Problématique : En quoi cette scène lyrique constitue-t-elle un dénouement original ?

Une scène peu conventionnelle. Le dénouement de *Ruy Blas* est caractéristique de l'esthétique romantique et puise son originalité dans sa liberté à l'égard des règles classiques.

– *La mort en scène* : On rappellera que la règle des bienséances défendait, dans la tragédie classique, de montrer en scène la mort d'un personnage. Ici au contraire, le spectateur assiste au trépas du héros, souligné par un jeu expressif et par le lexique de la mort.

– *Un renversement des hiérarchies* : Contrairement à la tragédie qui met en scène des personnages nobles, princes, rois, voire demi-dieux, le dénouement de *Ruy Blas* valorise un homme du peuple, qui se qualifie lui-même de « pauvre laquais » (**p. 213**). La reine, au contraire, est momentanément rabaissée : enfermée dans ses préjugés de caste, elle rejette durement l'homme qu'elle aime. La « femme du peuple » (**p. 211**) à laquelle Ruy Blas fait allusion semble alors plus noble qu'elle, puisqu'elle a su faire preuve de compassion envers un inconnu. Ce renversement des hiérarchies sociales renvoie au refus romantique de hiérarchiser les genres théâtraux.

– *L’oubli des convenances* : La reine finit toutefois par se libérer du carcan dont elle était prisonnière pour exprimer ouvertement ses sentiments, avec une franchise qui, selon les codes classiques, constitue elle aussi une entorse à la règle des bienséances. Elle verbalise explicitement ses sentiments pour un homme qui, selon l’étiquette, lui est inférieur (« Je t’aime », p. 213) et, par des gestes tendres, sans retenue, se comporte simplement en femme amoureuse.

Une ultime élévation. Comme souvent chez Victor Hugo, le lyrisme s’accompagne ici d’un mouvement ascensionnel de la pensée et de l’émotion, paradoxal dans la mesure où c’est lorsque le héros sombre dans la mort qu’il atteint son plus haut degré de sublime.

– *La noblesse d’âme du héros* : Perceptible tout au long de la pièce, la noblesse morale de Ruy Blas a été mise à mal aux yeux de la reine par les machinations de Salluste, et demande donc à être restaurée. Cette exigence se traduit par la répétition de la formule « je n’ai pas l’âme vile » (p. 211), et s’accomplit dans la mort. Le comportement du héros suscite tout d’abord l’admiration du spectateur : il fait preuve de « franchise » (*ibid.*) et d’humilité – en dépit de l’amour qu’il éprouve pour la reine, il lui témoigne toujours un respect soumis (« À votre majesté je vais de point en point/ Tout dire », *ibid.*). Sa mort même est un acte de dévouement puisqu’elle préserve la réputation de la reine (« – Tout restera secret. – Je meurs ! », p. 214). Cette dernière accepte donc de lui pardonner et lui témoigne son amour, ce qui constitue un dénouement, sinon heureux, du moins apaisé.

– *L’omniprésence du sacré* : L’élévation à l’œuvre dans la scène est aussi suggérée par le lexique religieux, qui confère au dialogue des deux personnages une tonalité sacrée. Les deux protagonistes s’adressent directement à Dieu, selon un procédé récurrent du registre lyrique : « Ayez pitié de moi, mon Dieu ! » (p. 211), « Permettez, ô mon Dieu ! justice souveraine ! », « Dieu ! c’est moi qui l’ai tué ! » (p. 213). Cette religiosité nimbe Ruy Blas d’une auréole de sainteté : comme un prêtre, il a le pouvoir de bénir (« moi je vous bénis », p. 212, « Permettez [...] que ce pauvre laquais bénisse cette reine », p. 213). Les mots

tendres que la reine a à son égard peuvent se lire comme une préfiguration d'un au-delà dans lequel il serait sur le point d'entrer. Enfin, son sacrifice l'apparente au Christ, comme le souligne la métaphore « mon cœur crucifié » (*ibid.*).

– *Une gestuelle symbolique* : L'émotion lyrique manifeste dans le dialogue passe aussi par le langage des corps. Les didascalies indiquent le parcours symbolique du héros qui, par son abaissement, se grandit. La gestuelle voulue par Hugo orchestre en effet un mouvement de chute : « *Ruy Blas fait quelques pas en chancelant* », « *il tombe à deux genoux, l'œil fixé à terre* » (p. 211), « *défaillant* » (p. 213), « *il tombe* » (p. 214). Mais cet effondrement est contredit par de nombreuses notations qui suggèrent au contraire une élévation. Ruy Blas se relève pour mourir : « *il se lève et marche lentement vers la table* » (p. 212), il se tourne vers l'au-delà (« *levant les yeux au ciel* »), et la reine l'accompagne dans ce mouvement ascensionnel (« *la reine le soutient dans ses bras* », p. 213). Lorsque, finalement, elle s'abaisse comme lui, son élan signifie une communion amoureuse enfin réalisée : « *la reine, se jetant sur son corps* » (p. 214).

La grandeur de la simplicité. Dans la mesure où la pièce opère un renversement des hiérarchies, Hugo déploie au dénouement un lyrisme nouveau, en mode mineur, dans lequel l'éloquence du lyrisme laisse la place à la simplicité.

– *Une parole simple* : Dès le premier vers de la scène, le langage est inhabituellement simple, et la syntaxe presque familière, avec l'emploi du verbe « dire » sans complément d'objet direct, comme synonyme de « parler » : « Maintenant, madame, il faut que je vous dise » (p. 211). Le lexique est peu varié, comme le montrent les répétitions : « Je n'approcherai pas »/ « je n'approcherai point » (*ibid.*), « Jamais » (p. 212), « Ce n'est pas du poison »/ « Si ! c'est du poison » (p. 213). Cette simplicité humanise les personnages, facilite l'identification du spectateur aux héros et, par conséquent, accentue l'émotion : l'économie de moyens renforce encore la puissance du lyrisme.

– *La souplesse de l'alexandrin* : La simplicité du dialogue est renforcée par le travail qu'effectue Hugo sur le rythme de l'alexandrin, de manière à le rendre « aussi beau que de la prose », conformément au vœu qu'il formule dans la pré-

face de *Cromwell*. Si la césure à l'hémistiche reste toujours possible, elle est estompée par la multiplication des coupes secondaires, souvent imposées par la dislocation du vers entre plusieurs répliques. Les vers 2234 et 2235 sont particulièrement remarquables à cet égard. La brièveté des répliques donne à entendre l'extrême tension d'un instant décisif, mais brouille aussi la régularité solennelle de l'alexandrin. De même, dans le dernier vers, l'alexandrin se dissout dans ce qui est à la lettre une expiration : le souffle court de Ruy Blas se fait entendre dans la dislocation du vers.

– *La force du nom* : Cette simplicité de la parole est l'enjeu même de la scène. La mort de Ruy Blas est une fatalité inéluctable ; l'attente se déplace donc vers la reconnaissance qu'il espère de la reine, et qui est tout entière contenue dans les mots qu'elle emploie pour s'adresser à lui. Le passage du vouvoiement au tutoiement, aveu d'égalité, n'est pas suffisant : le valet demande à être appelé par son nom, qui contraste avec celui de César, prénom du comte de Garofa, mais aussi titre impérial. La dernière exclamation de la reine, réduite à ce simple nom spontanément prononcé, signe le véritable triomphe du héros enfin aimé pour ce qu'il est et non pour ce qu'il paraît ; il exprime donc sa reconnaissance sur un registre tout aussi simple, dans un ultime « Merci ! ».

• Conclusion

Le lyrisme remplit ici sa fonction traditionnelle de révélateur de l'intime, mais Hugo le métamorphose en lui imprimant une simplicité bouleversante, qui est aussi la conséquence de choix esthétiques et idéologiques proprement romantiques.

• Prolongement

On pourra suggérer une comparaison de ce dénouement avec celui d'*On ne badine pas avec l'amour* de Musset, autre sommet du lyrisme romantique qui s'achève également sur une scène de retrouvailles amoureuses et de mort mais qui, par son pessimisme profond, permettra aux élèves de mieux sentir, par contraste, la dimension paradoxalement positive de la mort de Ruy Blas.

SÉANCE 7

Synthèse

- Supports :** • Ensemble de la pièce.
• Sujet de dissertation.
- Objectifs :** • Réaliser une synthèse de la séquence.
• S'entraîner à la dissertation.

• Travail préparatoire

On aura conseillé aux élèves de réviser l'intégralité de la séquence et de résumer en quelques phrases l'idée principale de chaque séance. Ils pourront ensuite utiliser ces idées pour construire le plan d'une dissertation qui constituera ainsi une synthèse de l'étude de *Ruy Blas*.

• Sujet

Selon la préface de *Cromwell*, grâce au drame, « la société [...] se met à peindre ce qu'elle pense ». Votre lecture de *Ruy Blas* vous permet-elle de confirmer cette affirmation ?

• Analyse du sujet

On contextualisera d'abord la citation en rappelant que *Cromwell* est, en 1827, le premier drame de Hugo, et que le dramaturge ne le destine pas à la représentation (on pourra à cette occasion renvoyer les élèves à la chronologie établie par Sylvain Ledda, p. 265-269). La pièce est précédée d'une importante Préface, qui s'impose comme un véritable manifeste romantique.

On demandera ensuite aux élèves de reformuler et d'explicitier le sens de la citation. Elle fait du théâtre le lieu d'expression d'une pensée, d'ordre notamment sociologique. Le verbe « peindre » suggère toutefois que le drame n'est pas une pure construction intellectuelle : il est haut en couleur, recèle une part d'imaginaire et de stylisation, procède d'une ambition esthétique et suscite des émotions, comme peut le faire un tableau. On pourra rappeler que le drame constitue, selon Hugo, la troisième étape dans l'évolution de l'expression de la société : il succède à l'ode, dans

laquelle la société « chante ce qu'elle rêve », et à l'épopée, par laquelle elle « raconte ce qu'elle fait ».

• Exemple de plan

Problématique : Comment Hugo, dans *Ruy Blas*, conjugue-t-il la réflexion et l'émotion ?

Le drame, une invitation à la réflexion

– *Une ambition philosophique.* C'est à la dimension philosophique de la pièce que la Préface accorde la plus large place (voir la séance 3).

– *Une pensée sociologique.* Cette ambition philosophique se traduit par une réflexion sur la société et sa hiérarchie (voir les séances 1, 4 et 6).

– *Une œuvre propice à un travail d'interprétation.* Les nombreuses relectures opérées par les metteurs en scène témoignent de la richesse réflexive de la pièce (voir la séance 5).

Le drame, un vecteur d'émotions et de sensations

– *La force du lyrisme.* La présence importante du lyrisme témoigne de la volonté de Hugo d'émouvoir les spectateurs (voir la séance 6).

– *Un comique mêlé d'angoisse.* La pièce offre aux spectateurs les émotions contradictoires du rire et de la peur (voir la séance 3).

– *Une tension extrême.* Tout au long de la pièce, et quels que soient les registres employés, la tension dramatique est intense (voir les séances 1, 2, 4 et 6).

L'intelligence du cœur : réflexion et émotions sont indissociables et se nourrissent l'une des autres

– *Un lyrisme métaphysique.* Le lyrisme n'a pas pour unique fin d'émouvoir ; il élève la pensée vers des considérations métaphysiques (voir la séance 6).

– *Un comique méditatif.* De même, le comique est le support d'une étude de l'homme et de la société (voir la séance 3).

– *La mise en valeur de personnages sensibles.* Cette alliance de la pensée et de l'émotion est portée par les personnages eux-mêmes, dont l'héroïsation se manifeste dans

les moments où ils s'ouvrent à leurs émotions sans renoncer à leurs exigences morales (voir les séances 4 et 6).

SÉANCE 8

Évaluation

Supports : • Ensemble de la pièce.
• Citation de Jean Vilar en exergue de la Présentation (p. 7).

Objectif : • Évaluer les connaissances acquises au cours de la séquence grâce à un travail d'imitation.

• Sujet

Les élèves répondront au sujet d'invention suivant : « Vous mettez en scène *Ruy Blas*. En vous inspirant du texte de Jean Vilar cité p. 7 et en vous appuyant sur les connaissances acquises au cours de la séquence, rédigez les conseils que vous adressez aux comédiens, mais aussi au costumier, au décorateur, au machiniste... Vous exposerez et expliquerez ainsi vos partis pris de mise en scène. »

• Analyse du sujet

Outre les compétences d'écriture inhérentes à tout sujet d'invention, cette évaluation vérifie l'acquisition de connaissances littéraires (qui fourniront aux élèves un répertoire d'exemples leur permettant d'étayer leur démonstration), mais aussi la capacité à développer une interprétation personnelle de la pièce. On invitera les élèves à étudier attentivement les procédés employés par Jean Vilar (répétitions, phrases nominales brèves et fortes, rythmes ternaires, italiques soulignant le propos) pour pouvoir les réinvestir.

• Pistes pour un corrigé

« Pourquoi monter *Ruy Blas* aujourd'hui ? Pourquoi se replonger dans ce théâtre si souvent lu, déclamé, joué ?

Parce que *Ruy Blas* est plus que jamais, et pour toujours, *actuel*. Pour toujours *d'aujourd'hui*.

Ruy Blas, « ver de terre amoureux d'une étoile » qui s'élève vers son idéal, le perd, et miraculeusement le retrouve dans la mort, c'est l'homme, l'homme de tous les temps, l'homme, non de tous les jours, mais de tous les siècles. Aussi les costumes seront-ils simples, épurés. Des détails pourront rappeler l'Espagne du XVII^e siècle – ici une broderie, là un joyau. Nous ne pouvons que le répéter après Jean Vilar : *Ruy Blas* est un « drame réaliste ». Il ne s'agit pas d'en faire une abstraction, de l'extraire de son contexte. Mais d'épurer celui-ci, pour atteindre à l'universel. Je veux que l'on devine sous le costume le corps de l'homme, et sous le corps, le cœur.

Car *Ruy Blas*, c'est la grandeur de l'homme atteinte au fond du gouffre, de la nuit, du désespoir. La force toujours recommencée, que rien n'éteint. C'est la passion qui brûle, qui consume et irradie – aussi, je demande aux comédiens de jouer avec flamme, aux décorateurs, aux éclairagistes, d'illuminer la scène avec feu. Des couleurs chaudes, et du noir. Nous devons, à la lettre, brûler les planches. Le plateau sera la terre, brûlée des rougeoiements infernaux de Salluste, ouvert sur les profondeurs nocturnes vers lesquelles s'élève la reine et Ruy Blas.

Ruy Blas, c'est l'étincelle de la vie humaine qui sait qu'elle s'éteindra dans les ténèbres, mais qui ne renonce jamais à être la lueur, la brûlure. C'est le pétilllement de César, l'incandescence des amants. C'est le cri de l'humanité, perpétuelle voix dans le désert mais qui ne renonce pas à s'élever. Je veux peu de musique. Que le lyrisme s'élève dans le silence éternel des espaces infinis, traversé seulement de quelques stridences, entre les actes. Et enfin, après le dernier souffle, quelques notes s'élèveront dans l'air, qui auront la douceur déchirante d'un dernier *merci*. Quelques notes dont l'écho suivra les spectateurs hors de la salle, pour leur murmurer que si le valet expire, *Ruy Blas* – le personnage, la pièce – ne meurt jamais.

Faisons résonner *Ruy Blas*, *aujourd'hui*. »

IV. Orientation bibliographique

On consultera avec profit la bibliographie établie par Sylvain Ledda (p. 271-273), qui donne accès aux clés indispensables à l'analyse de la pièce, tout en proposant d'intéressants prolongements.

On trouvera aussi une précieuse étude synthétique du théâtre hugolien dans *Le Théâtre de Victor Hugo* de Florence Naugrette, Lausanne, Ides et Calendes, 2016.

Esther PINON