

La flamme et la braise : présences du corps dans *Ruy Blas*

Delphine Gleizes

UMR Litt&Arts (Université Grenoble Alpes/CNRS)

Article initialement publié dans », *Méthode !*, Vallongues, 2008, p. 197-207.

L'histoire littéraire a souvent retenu des revendications du théâtre romantique l'affirmation d'une primauté du corps, ou tout du moins la volonté d'un rééquilibrage entre la présence du corps et la parole théâtrale. Il faudrait pour s'en convaincre rappeler l'attention des romantiques pour le décor, espace signifiant dans lequel le corps se trouve valorisé, de même que la caractérisation précise dont il fait l'objet, à travers le choix des costumes par exemple¹ ou bien encore le souci de la distribution et des acteurs. Dans le cas de Victor Hugo, l'implication du dramaturge se fait également sentir dans la mise en scène, comme en témoignent les annotations portées en marge des manuscrits, et plus encore dans la volonté de conférer à ses personnages des caractéristiques physiques particulières, fort éloignées des pratiques classiques et qui parfois valurent à l'écrivain l'honneur d'encourir les foudres de la censure : imagine-t-on un roi de tragédie contrefait comme Triboulet, soumis à ses désirs amoureux comme François 1^{er} ou Charles Quint, ou bien encore faible et pusillanime comme Louis XIII ?

La question du corps, de la variété et de l'étendue du jeu du comédien se trouve au coeur des réflexions de Victor Hugo qui prêtait à l'un de ses personnages, dans ses brouillons, ces analyses sur l'art dramatique :

[... L]e comédien brille encore plus dans les choses qui se disent avec le geste que dans les choses qui se disent avec la voix. Sifflez-moi ce drôle dont toute la stupide personne se tait dès que sa bouche n'a plus rien à dire. [...] Un acteur sur la scène, c'est une bûche dans le feu. Quand la flamme du dialogue le quitte, il doit lui rester la braise de la situation. Mauvais bois qui s'éteint dès qu'il ne flambe plus. Faut-il donc que le poète souffle toujours dessus ?²

La flamme et la braise. Hugo précise ainsi les deux modalités d'existence de l'acteur sur scène et annonce la distinction qu'opère Anne Ubersfeld³ entre ce qui est « parlé » et ce qui est « montré ». Une logique concurrentielle s'instaure alors entre deux formes d'expression : l'une logocentrée et flamboyante, l'autre dont le sens couve entre les silences du dialogue. Le théâtre hugolien joue éminemment de ce « double registre », impliquant un « doublement de la parole par la mise en scène et de la mise en scène par la parole ». Les présences du corps s'y déclinent selon des effets de coïncidence, de décalage et de contrepoint extrêmement signifiants : présent, le corps l'est tout à la fois sur scène et dans le texte. Mais si sa mention dans le texte peut être redoublée par sa présence sur scène, elle peut aussi renvoyer à un hors-scène qui échappe à l'appréhension du spectateur. C'est cette tension entre ce que l'on voit et ce que l'on se figure, la part d'imaginaire et la matérialité d'une présence, l'idéalisation et le grotesque que l'écriture dramaturgique construit et qui détermine

¹ De nombreux peintres ont prêté leur concours à l'élaboration des costumes des pièces hugoliennes. Citons Eugène Delacroix, Louis Boulanger, Auguste de Châtillon, sans compter l'intérêt de Victor Hugo lui-même pour la question. Voir Anne Ubersfeld, *Victor Hugo et le théâtre*, Paris, Librairie générale, Le Livre de Poche, 2002.

² Victor Hugo, *Océan, Faits et croyances*, 13416 – Poésie – Arts – Théâtre, f° 122, 115/143, vers 1840, *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1985, volume « Océan », p. 194.

³ Anne Ubersfeld, « Une dramaturgie de l'objet : le théâtre de Hugo », in *Le réel et le texte, études romantiques, centre de recherches dix-neuviémistes de l'université de Lille III*, Paris, A. Colin, 1974, p. 231-232.

souterrainement, au-delà de la flamme du discours, l'interprétation globale de la pièce dans ses aspects politiques, esthétiques et philosophiques.

I. Le corps dans l'espace dramaturgique : le hors-scène et l'huis clos

1. La brutalité d'une histoire de corps

Peut-être l'une des raisons qui expliquent le succès mitigé en son temps⁴ du théâtre de Victor Hugo tient-elle au fait que le dramaturge est parvenu à imposer frontalement sur scène au grand dam de certains de ses contemporains, une histoire de corps. Comme l'a souligné Anne Ubersfeld⁵, le personnage matriciel de la pièce n'est pas à l'origine Ruy Blas, mais don César de Bazan, auquel Hugo a consacré les premières ébauches de sa pièce de théâtre. Si un rééquilibrage des rôles est intervenu par la suite en faveur du héros éponyme, il n'est resté pas moins que la présence grotesque de don César diffuse dans l'ensemble de la pièce au-delà de son propre rôle. La réapparition intempestive de César, sa présence incarnée de plus en plus gênante, semblent en effet l'un des ressorts dramatiques de *Ruy Blas* et le défi qu'il lance à Salluste : « Je patauge à travers vos toiles d'araignée. / [...] Je m'y vautre au hasard. Je vous démolis tout. » (IV, 7, v. 1934-1936) apparaît comme emblématique de la force de perturbation du personnage dans l'intrigue, mais pourrait-on ajouter, du rôle erratique joué par le corps dans l'ensemble de la pièce.

Un résumé, certes réducteur, de *Ruy Blas* suffirait à confirmer ce constat : une aventure galante – la chose en soi n'est pas tragique – mais qui cause une disgrâce parce qu'elle devient ouvertement visible par la grossesse de la demoiselle ; une ressemblance physique source de quiproquos ; les émois de deux jeunes gens (Don Guritan sent bien le danger), le corps désœuvré et délaissé de l'une, les acrobaties amoureuses de l'autre ; dans le rôle du parfait cocu, un corps absent, celui du roi, désincarné et uniquement textualisé ; l'adultère constaté ; la mort. Du point de vue esthétique, cette trame est servie par les emprunts que Victor Hugo fait au théâtre populaire, plus enclin à laisser parler le langage du corps et qu'il incorpore à son propre système dramaturgique. A cet égard, l'une des scènes qui manifestent avec le plus de violence la présence du corps sur scène, la scène 3 de l'acte II, illustre la manière dont l'écrivain articule l'expression d'un sentiment amoureux idéalisé et la trivialité de considérations vaudevillesques. Lorsque Ruy Blas arrive blessé devant la reine, il parvient à tenir son rang ; mais la scène bascule à la mention, perfidement développée par don Guritan, du rôle que doit tenir à la cour un écuyer de la reine :

DON GURITAN, *s'approchant de Ruy Blas.*

Vous êtes écuyer de la reine ? Un seul mot.

Vous connaissez quel est votre service ? Il faut

Vous tenir cette nuit dans la chambre prochaine,

Afin d'ouvrir au roi, s'il venait chez la reine. (II, 3, v. 851-854)

C'est alors l'irruption dans l'esprit de Ruy Blas de la représentation fantasmée du trio adultère et de sa propre réduction à une fonction ancillaire qui cause l'indisposition du valet, contraint non seulement de prendre acte de la situation, mais de surcroît de la faciliter :

⁴ Sur la réception du théâtre de Hugo en son temps, voir en particulier Anne Ubersfeld, *Victor Hugo et le théâtre*, *op. cit.*

⁵ Anne Ubersfeld, *Ruy Blas, édition critique*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, 1971, t. 1, p. 32.

RUY BLAS

[...]

– Ouvrir au roi !

Il tombe épuisé sur un fauteuil, son manteau se dérange et laisse voir sa main gauche enveloppée de linges ensanglantés.

Hugo mêle intimement deux interprétations possibles de la défaillance de Ruy Blas : l'une, physique, est liée à la blessure que le personnage s'est faite en déposant son bouquet de fleurs dans le jardin de la reine ; l'autre, psychique, renvoie à l'émotion de rencontrer l'être aimé et au tourment de la jalousie. Mais l'intensité de l'épisode représenté sur scène est habilement fondée par le dramaturge sur le renvoi à deux hors-scènes : l'un effectif (la remise du bouquet) ; l'autre fantasmé (l'arrivée du roi dans les appartements de la reine). C'est cette construction dramaturgique particulière, qui joue de la tension entre corps montré et corps textualisé, entre scène et hors-scène qu'il faudrait tenter maintenant d'analyser plus en détail.

2. Liberté rêvée et aliénation

L'espace scénique de *Ruy Blas* est en effet marqué par une logique d'huis clos⁶ dans laquelle l'évocation d'un hors-scène et du corps qui y évolue librement fait souvent figure d'échappatoire. « J'étouffe » (v. 27), s'exclame Don Salluste à l'acte I,1 ; « Je veux sortir » (v. 646) se plaint la reine à l'acte II, 1 ; « Je suffoquais » (v. 2144) avoue enfin le valet à l'acte V, 3. Il est possible de relire l'intrigue de *Ruy Blas* comme une histoire de corps exultants et que tout ramène, dans leurs mouvements désordonnés pour sortir de l'enfermement, à l'inexorable clôturé du complot et de la mort. Les lignes de « fuite » appartiennent pour la plupart au texte qui rend sensible, avec souvent une rare force d'évocation, des espaces rêvés maintenus volontairement hors-scène : Caramanchel (I, 3), le lieu des divagations amoureuses de Ruy Blas, le jardin de la reine entouré de hauts murs (I, 3 et II, 2), les champs des lavandières (II, 1), le passé errant de Ruy Blas et de don César (I, 3), l'enfance de la reine (II, 1) et jusqu'aux chasses du roi sur ses terres (II, 3).

Cette liberté du corps, fantasmée dans le cadre du hors-scène, entre en résonance avec la liberté d'écriture que manifeste Hugo à cette occasion. Le corps textualisé, évoluant sans contraintes dans l'espace, est la plupart du temps signalé par une transgression des limites génériques. C'est, comme l'a souligné Anne Ubersfeld, l'échappée belle du côté de l'imaginaire romanesque : « Il n'est pas difficile de trouver dans *Ruy Blas* la trace de véritables chapitres de roman, sous forme de tirades : l'errance bohème des deux amis et la rêveuse existence juvénile de Ruy Blas, les acrobatiques remises de bouquets, les aventures picaresques de César. Tirades et monologues sont ici les succédanés du récit romanesque, et permettent non seulement l'extension dans le temps mais l'ouverture imaginaire de l'espace. »⁷ Procédé dénoncé par Hugo lui-même qui fait dire à César, à propos de ses propres aventures, « quel roman ! » (IV, 2, v. 1583).

Mais cette transgression générique concerne également la poésie. Le corps libéré suscite le chant : ce sont les « voix du dehors » des lavandières que la rêverie nostalgique de la reine reprend à son compte dans ses propres paroles :

LA REINE

[...]

Que ne suis-je encor, moi qui crains tous ces grands,

⁶ Sur la question de l'huis clos, voir Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 62-63 et Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53, 1984, p. 79-103

⁷ *Ibid.*, p. 60.

Dans ma bonne Allemagne, avec mes bons parents !
Comme, ma soeur et moi, nous courions dans les herbes !
Et puis des paysans passaient, traînant des gerbes ;
Nous leur parlions. C'était charmant. [...] (II, 1, v. 699-703)

et plus loin, cette élégie :

Le beau soleil couchant qui remplit les vallons,
La poudre d'or du soir qui monte sur la route,
Les lointaines chansons que toute oreille écoute,
N'existent plus pour moi ! j'ai dit au monde adieu.

Les décrochages occasionnés par ces transgressions génériques de même que la puissance d'évocation liée à ces espaces rêvés renforcent *a contrario* l'impression d'aliénation qui se dégage d'une pièce où, par ailleurs, tout fonctionne à huis clos. Le corps s'y trouve enfermé, parfois volontairement comme la reine dans le « cabinet obscur » qui jouxte la salle de gouvernement ou bien encore comme don César, s'emprisonnant à dessein dans la maison de Salluste, close de l'intérieur et accessible par la seule cheminée. Symbolique de la situation d'enfermement dans laquelle se trouvent placés les personnages, ce processus de redoublement de l'huis clos culmine avec l'étrange scène 3 de l'acte V, dans laquelle Hugo met en abyme, de manière distanciée, la règle des bienséances du théâtre classique et semble contredire sa déclaration de la préface de *Cromwell* qui récusait un théâtre dans lequel on ne voyait « que les coudes de l'action »⁸.

LA REINE

Vous n'allez pas frapper cet homme ?

RUY BLAS

Je me blâme

D'accomplir devant vous ma fonction, madame.

Mais il faut étouffer cette affaire en ce lieu.

Il pousse don Salluste vers le cabinet.

C'est dit, monsieur ! allez là-dedans prier Dieu ! (V, 3, v. 2197-2200)

Réintroduire la règle des bienséances classiques et la faire énoncer par un des personnages de la scène permet de rendre plus patente, par le recours à une esthétique théoriquement étrangère au drame, l'atmosphère d'huis clos dans laquelle ce dernier se déroule. Le corps assassiné doit être enfermé ; « l'affaire » doit être « étouffée ». Mais Hugo ne respecte cette règle des bienséances que pour la faire servir à sa propre cause : ce n'est plus Rodrigue affrontant le comte ; c'est un valet, qui dans un langage de butor (« allez là-dedans prier Dieu ! »), tue son maître. Ou l'aristocratique règle des bienséances tout à la fois respectée et malmenée par un laquais. Et l'ultime tentative de Salluste pour se jeter sur Ruy Blas avant d'être assassiné dans le cabinet pourrait résumer à elle seule les tensions du théâtre hugolien, dans lequel un corps omniprésent se débat avec les codes auxquels il est malgré tout contraint de se soumettre.

Tout doit rester secret dans cet huis clos mortifère et il est interdit aux individus d'accéder à la reconnaissance publique de leurs aspirations. Hugo souligne à chaque fois

⁸ Victor Hugo, préface de *Cromwell*, *Oeuvres complètes, op. cit.*, Bouquins, volume « Critique », p. 19.

habilement cette impossibilité et l'aliénation de ses personnages par des choix dramaturgiques signifiants. A l'acte IV, scène 7, il crée dans le public l'attente d'un coup de théâtre qu'il remplace *in extremis* par un autre : lorsque don César menace de révéler son identité aux alguazils, contrecarrant la loi du silence ordonnée par Salluste (« Tout est perdu s'il se fait reconnaître ! », v. 1990), ce « faux coup de théâtre »⁹ s'en voit substituer un autre quand Salluste impose à son cousin un nouveau masque qui le fait condamner : les signes par lesquels le corps pourrait reconquérir son identité sont ceux-là mêmes qui servent à le « confondre ». De la même manière, le suspens orchestré par Hugo à l'acte V, scène 3 repose sur un ressort dramatique simple et efficace : un corps doit disparaître pour préserver le silence et l'huis clos. Dans la version de l'intrigue imaginée par Salluste, c'est le corps de la reine, proprement « déplacé » en ces lieux, qui doit s'effacer :

Seule avec don César, dans sa chambre, à minuit.
Ce fait, - pour une reine, - étant public, en somme,
Suffit pour annuler le mariage pour Rome.
[...] Tout peut rester secret. (v. 2112-v. 2117).

Version contredite par le dramaturge qui fera disparaître, par la main de Ruy Blas, don Salluste de la scène.

Un autre procédé dramatique consiste enfin à placer le processus de reconnaissance – intime – au coeur d'une scène publique, procédé propre à signifier théâtralement la situation aporétique dans laquelle se trouvent placés les personnages. La dialectique entre ce qui doit être tu et ce qui se révèle parvient en effet à s'exprimer dans la scène 3 de l'acte II par la combinaison paradoxale que Hugo opère entre deux types de « scènes » traditionnelles : la scène de la première rencontre (on songe au duc de Nemours et à la princesse de Clèves) et la scène de la reconnaissance (dans la tradition des mélodrames¹⁰ et des comédies, *Fourberies de Scapin* en tête).

Dans une scène de première rencontre traditionnelle¹¹, l'amour semble naître bien souvent du sentiment d'une intime coïncidence entre l'apparence physique et l'âme des amants. L'instant éblouissant de la rencontre se fonde alors sur la reconnaissance, médiatisée par un regard qui l'idéalise, d'une convergence de destin. Le premier contact entre la reine et Ruy Blas retrouve à certains égards dans les didascalies ces mécanismes :

*Le regard de la reine et le regard de Ruy Blas se rencontrent.
Un silence. (II, 3)*

Cependant, cette scène de première rencontre se combine avec une scène de reconnaissance, préparée en amont, comme dans les mélodrames et les comédies, par toute une série de signes matériels – pour la plupart, traduction fragmentaire du corps – qui configurent la constellation du sentiment amoureux. Ruy Blas est dès avant épris de la reine, d'une silhouette entrevue de loin, depuis la foule, des signaux de détresse et de dérélition qu'elle semble envoyer (« sa vie est un tissu d'ennuis » I, 3, v. 384). La reine est, elle aussi, amoureuse de signes renvoyant métonymiquement à Ruy Blas, et plus précisément à son corps : les fleurs bleues pour lesquelles « un jour [il] laisser[a] [son] coeur et [ses] entrailles »

⁹ Pour une compréhension globale des mécanismes du coup de théâtre chez Hugo, voir Florence Naugrette, « Le coup de théâtre dans la dramaturgie hugolienne », communication au Groupe Hugo, le 23 janvier 1999 et *Dramaturgies romantiques*, Georges Zaragoza dir. Publications de l'Université de Bourgogne, 1999, p. 95-106.

¹⁰ Hugo utilisera en particulier le procédé dans *Mille francs de récompense*.

¹¹ Sur cette question, voir Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.

(I, 3, v. 410) ; l'écriture du valet, prolongement métonymique de sa main ; la dentelle ensanglantée, elle aussi intimement dépendante de l'existence physique de Ruy Blas et qui symbolise l'union des corps amoureux (son fragment se trouve sur le sein de la reine). Symbole, cette dentelle l'est aussi d'ailleurs au sens étymologique du terme dans la mesure où elle est le fragment – *symbolon* – qui rend possible la reconnaissance.

La combinaison de ces deux types de scène esthétiquement hétérogènes a donc quelque chose d'oxymorique: si la révélation de la première rencontre peut rester secrète, le jeu de la reconnaissance a, au contraire, vocation à être public. L'écriture dramaturgique hugolienne, en plaçant le corps au coeur du dispositif, combine la spiritualisation du sentiment amoureux et les signes matériels de la présence à l'autre, l'aporétique tension entre le désir d'exulter et la nécessité de se taire, l'intime et le public, le hors-scène et la logique de l'huis clos. En ce sens, les choix de l'écrivain sont bien ceux d'un théâtre qui cherche la voie de son incarnation pour signifier les contradictions symboliques de la fable.

II. Corps montré et corps textualisé : vers un théâtre de l'incarnation

1. La « main sanglante » et la « bouche de serpent » : de la stylisation du corps à la matérialisation des métaphores

Le corps dans le théâtre hugolien se trouve en effet au centre d'un ensemble de contradictions. Comme signe, il obéit à un système stylisé de représentations ; comme présence, il s'impose matériellement et singulièrement sur scène. Hugo, reprenant à son compte la leçon du théâtre shakespearien, affirmait hautement le pouvoir de stylisation du théâtre :

Le théâtre n'est pas le pays du réel ; il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre. C'est le pays du vrai : il y a des coeurs humains sur la scène, des coeurs humains dans la coulisse, des coeurs humains dans la salle.¹²

Affirmation que Hugo reformule plus tard dans son *William Shakespeare*, en évoquant les conventions poétiques propres au théâtre, telles qu'elles s'expriment dans *Le Songe d'une nuit d'été* : « Un acteur barbouillé de plâtre et immobile signifiait une muraille ; s'il écartait les doigts, c'est que la muraille avait des lézardes. »¹³ On ne saurait reconnaître plus fortement la capacité de stylisation du théâtre où tout ce qui est visuel – et le corps en particulier – apparaît sur scène comme une monnaie d'échange qui vaut pour le réel et qui est, pour reprendre les termes d'Anne Ubersfeld à propos des objets, « une flèche dans sa direction »¹⁴. A cet égard la pantomime, comme l'a montré brillamment Florence Naugrette¹⁵, occupe une place centrale dans l'esthétique théâtrale hugolienne mais se signale déjà par son ambivalence : elle demeure la stylisation expressive d'un corps qui, par ailleurs, s'affirme dans sa présence matérielle. C'est dans la conjonction de ces deux tendances que le corps

¹² Victor Hugo, *Tas de pierres (1830-1833)*, *Oeuvres complètes*, édition Massin, Club français du livre, 1967, t. IV, p. 948, cité par Florence Naugrette, *Le Théâtre Romantique*, Paris, Point Seuil, 2001, p. 250.

¹³ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, Bouquins, volume « Critique », I, I, 3, p. 250.

¹⁴ Anne Ubersfeld, « Une dramaturgie de l'objet : le théâtre de Hugo », *op. cit.*, « l'objet n'est pas ici le miroir du monde, il est une flèche dans sa direction », p. 236.

¹⁵ Florence Naugrette, « Pantomime et tableau », in *Victor Hugo et la langue*, colloque de Cerisy, Florence Naugrette et Guy Rosa dir., Paris, Bréal, 2005, p. 429-450. Par ailleurs, Florence Naugrette remarque plus généralement que « les auteurs romantiques [...] [font] varier dans leur écriture même les effets réalistes (... le manteau dégoulinant d'Hernani, la dentelle tachée de sang de Ruy Blas...) et la stylisation poétique. » (*Le Théâtre romantique*, *op. cit.*, p. 248)

accède à sa puissance symbolique. Significative à cet égard est l'exploitation que Victor Hugo fait, à travers le duo Ruy Blas/don César, de la métaphore du pantin. Ainsi don César à Salluste :

Je vous sais assez fort, cousin, assez subtil
Pour pendre deux ou trois pantins au même fil.
Tiens ! j'en suis un ! Je reste ! (IV, 7, v. 1979-1981)

Et l'ensemble de l'acte IV, avec l'arrivée intempestive de don César, pantin descendu des cintres du castelet, semble la mise en œuvre, à travers la pantomime du personnage, de cette déclaration ironique. Mais Hugo n'en reste pas à la stylisation du corps qu'imposerait la référence au pantin. Tout au contraire, les commentateurs¹⁶ ont noté que l'arrivée de don César à l'acte IV correspondait véritablement à son incarnation grotesque sur scène, le fantôme écarté de l'intrigue reprenant corps littéralement en se réappropriant toutes les fonctions dont il avait été longtemps privé : manger, boire, séduire, se battre. La présence brute du corps s'exprime avec d'autant plus de force sur scène que Hugo place dans la bouche de son personnage des paroles qui sont un déni de l'édulcoration à laquelle l'écriture peut se livrer, lorsqu'il s'agit de refuser au corps et au matérialisme le premier rôle :

Lisons d'abord ceci.

[César] emplit le verre, et boit d'un trait.

C'est une œuvre admirable

De ce fameux poète appelé le soleil !

Xérès-des-Chevaliers n'a rien de plus vermeil.

Il s'assied, se verse un second verre et boit.

Quel livre vaut cela ? Trouvez-moi quelque chose

De plus spiritueux ! (IV, 2, v. 1622-1626)

Bien plus, même lorsqu'il utilise la métaphore du pantin, Hugo travaille progressivement à son incarnation. A de nombreuses reprises dans les répliques, Salluste apparaît comme la main qui manipule son laquais-pantin¹⁷ et Ruy Blas lui-même actualise l'image en lui donnant une cruelle et fulgurante densité :

Jeter une livrée, une chose, un valet,

Puis la faire mouvoir, et soudain sous la roue

Voir sortir des lambeaux teints de sang et de boue,

Une tête brisée, un cœur tiède et fumant [...] (III, 5, v. 1452-1455)

Par l'écriture, Hugo confère un corps à ce qui n'est qu'un pantin, comme l'indique la progression du vers 1452 (livrée/chose/valet) : au détour du vers surgit l'image terrible d'un corps broyé au point que l'ombre de Goya semble planer sur cette vision sordide : le joyeux pantin que les convives font sauter sur leur drap tendu dans les cartons de tapisserie peints par

¹⁶ Voir en particulier Anne Ubersfeld, *Ruy Blas, édition critique, op. cit.*, p. 32 et suivantes.

¹⁷ On peut citer, par exemple, les vers 520-521 (« Laissez-vous faire. / Saluez ! », I, 5), la main de Salluste qui se pose sur l'épaule de Ruy Blas (III, 4) au moment où il est au comble du bonheur, la confession du valet enfin (« Oh ! je sens que je suis dans une main terrible ! », III, 5, v. 1398).

le maître¹⁸ se transforme en corps déchiqueté, à l'instar de celui que dévore Saturne dans l'une de ses peintures noires¹⁹.

Ce mécanisme d'incarnation est récurrent dans le texte dramatique hugolien. Florence Naugrette²⁰ a montré la manière dont l'écrivain délexicalisait les métaphores, afin qu'elles ne soient plus des « abstractions » usuellement admises dans le langage commun, mais qu'elles se lestant à nouveau de leur poids d'étrangeté. C'est le cas pour le baiser du serpent que Salluste dépose sur la main de la reine. En quelques vers, l'image convenue cède le pas à l'expérience intimement vécue. La reine évoquant Salluste :

Soudain, il se courba, souple et comme rampant....
Je sentis sur ma main sa bouche de serpent !

CASILDA

Il rendait ses devoirs : - rendons-nous pas les nôtres ?

LA REINE

Sa lèvre n'était pas comme celle des autres.
[...]
Dans mes rêves, la nuit, je rencontre en chemin
Cet effrayant démon qui me baise la main ; (II, 1, v. 603-611)

Le dialogue, avec ici l'intervention de Casilda qui rappelle l'interprétation socialement normée du geste de Salluste, permet ainsi d'accompagner l'évolution de l'image, de son usage commun vers sa valeur intime. L'écriture dramaturgique hugolienne parvient à faire en sorte que ce qui est de l'ordre de la stylisation (pour le corps), de la convention (pour le lexique) acquière sur scène une densité exceptionnelle, en d'autres termes, s'incarne. De même, plus les évocations, y compris par leur force d'effraction, renvoient à un hors-scène et font appel à l'imaginaire du spectateur et plus Hugo multiplie les occasions de les actualiser sous les feux de la rampe. C'est autour de cette brusque incarnation des métaphores et des visions imaginaires que se construit la puissance symbolique du théâtre hugolien. Le mécanisme est patent dans la relation, encore virtuelle, qui unit la reine et Ruy Blas. Dans l'esprit livré à la rêverie de cette dernière une image fait brusquement irruption au début de son monologue, à la scène 2 de l'acte II et signale le retour violent du corps dans le texte :

Oh ! cette main sanglante empreinte sur le mur ! (II, 2, v. 756)

Mais progressivement, cette main comme surgie de l'inconscient de la reine réintègre l'intrigue par un système d'échos et de relais. D'image hors-scène, elle redevient élément du jeu des acteurs, dans le geste de reconnaissance et d'amour de la reine envers son ministre :

Je n'y puis résister, duc, il faut que je serre
Cette loyale main si ferme et si sincère ! (III, 3, v. 1185-1186)

¹⁸ On songe au *Pantín, El Pelele*, 1792, carton de tapisserie, Madrid, Musée du Prado. Pierre Billon et Jean Cocteau ont su retrouver, à certains égards, l'atmosphère des tableaux et gravures de Goya dans l'adaptation qu'ils ont donnée de *Ruy Blas* pour le cinéma, en 1947.

¹⁹ Francisco de Goya, *Saturne*, peinture noire, 1820-1823, Madrid, Musée du Prado.

²⁰ Florence Naugrette, « Petits arrangements avec le diable : Figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* », communication présentée au Groupe Hugo le 26 janvier 1991 et publiée dans le volume collectif *Le Diable*, Alain Niderst dir., CERHIS (Rouen), Nizet, 1997.

Une main qui existera de nouveau dans le souvenir amoureux de Ruy Blas au moment où il dit adieu à tout ce qu'il a aimé :

Je ne la verrai plus ! – Sa main que j'ai pressée,
Sa bouche qui toucha mon front... – Ange adoré ! (V, 1, v. 2054-2055)

Cette interaction entre le corps textualisé et le corps mis en scène produit la force symbolique du théâtre hugolien²¹. Le phénomène est d'autant plus patent qu'à quelques années de distance, des mains sanglantes ressurgissent dans la production hugolienne : dans *Les Misérables*²², c'est la main d'Eponine qui, sur la barricade, fait obstacle à la balle qui devait frapper Marius ; dans *Histoire d'un crime*, c'est également la main blessée et anonyme d'un insurgé s'opposant au coup d'Etat de 1851 qui laisse sa trace sur un papier journal²³. Ces mains sanglantes sont des mains de sacrifice et de liberté, celles aussi des vaincus de l'histoire qui échouent, par leur action, à imposer leur volonté aux événements. Dans la pièce de Hugo, la main de Ruy Blas est déjà une main de sacrifice, tout à la fois amoureux et politique, et la prégnance de cette image oriente ensuite l'interprétation que le spectateur peut faire du jeu des acteurs. D'autant qu'au fil de la pièce, cette blessure influence la représentation de l'ensemble du corps de Ruy Blas, virtuellement exécuté au pied d'une muraille : ce n'est plus en effet la main alors, mais la cervelle du fusillé qu'évoque le valet à la scène 1 de l'acte IV, considérant qu'il faut sauver la reine, « [d]ût-on voir sur un mur rejaillir [sa] cervelle (IV, 1, v. 1498), à l'instar des scènes peintes par Goya dans son *Tres de mayo*²⁴.

L'écriture dramaturgique hugolienne, en intégrant systématiquement la question du corps, permet de transformer les scènes conventionnelles de la tradition théâtrale en lieu de tension dramatique aporétique, d'incarner les images éculées en métaphores vives et les allégories par trop figées en de véritables symboles, au sens où l'entendit par exemple le romantisme allemand²⁵, c'est-à-dire comme des figures au mode de fonctionnement essentiellement immanent, dont le sens n'émerge qu'au terme d'un parcours sinueux à travers l'expérience de la matière. Le corps, par son action subversive et perturbatrice, tend à estomper les contours excessivement définis du discours et de ses acceptions communes et à ouvrir le spectacle à une interprétation polysémique.

2. Le corps et l'émergence du symbolique

Le dispositif dramaturgique hugolien, par la construction des valeurs symboliques du corps, perturbe et enrichit en effet la lecture qui peut être faite de la fable, en en proposant une version plus subversive encore que celle que véhicule le dialogue. Le corps, tout à la fois scénique et textualisé, anticipe, par exemple, la révélation du sentiment amoureux, s'oppose à

²¹ Sur la valeur symbolique de cette interaction entre texte et mise en scène, voir Anne Ubersfeld, en particulier dans « Une dramaturgie de l'objet : le théâtre de Hugo », *op. cit.* Voir également *Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Victor Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p. 577 et suivantes.

²² *Les Misérables*, IV, 14, 6, *Oeuvres complètes*, Bouquins, p. 899-902.

²³ Dans les notes qu'il consacre aux journées de décembre 1851, Hugo consigne : « Il y avait sur la table un numéro de journal. Je le pris et je le dépliai. C'était *la P...* [pour le journal *La Patrie*], le reste du titre était déchiré. Une main sanglante y était largement imprimée. Un blessé en entrant avait probablement posé la main sur la table à l'endroit où était le journal. », *Histoire d'un crime*, IV, 2, Bouquins, p. 371.

²⁴ Francisco de Goya, *Tres de mayo*, 1814, Madrid, Musée du Prado.

²⁵ Sur la question du symbole et de l'allégorie, voir en particulier Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, en particulier dans le chapitre 6, « La crise romantique », p. 179-260.

la parole politique et l'invalidé, ou incarne, dans ses ambiguïtés mêmes, les lignes de fracture des personnages.

a. Le corps conditionné et l'anticipation du sentiment amoureux

La fable dira, à travers l'amour de la reine et de Ruy Blas, le refus des conventions et des inégalités sociales. Mais elle n'affirme ce refus, au bout du compte, que dans la mort de Ruy Blas et les dernières paroles de la reine. Toute la pièce durant, cette inégalité consubstantielle n'est pas surmontée. Elle est même le moteur de la pièce : la raison qui fait fuir Ruy Blas devant la reine (« La fuir depuis six mois et la voir tout à coup. » III, 3, v. 1187) ; la raison qui le fait se taire sur l'affreux chantage qu'exerce sur lui don Salluste. Pendant toute la pièce, l'inégalité sociale se construit dramaturgiquement sur un partage asymétrique de la connaissance de l'autre : ce que Ruy Blas sait, la reine l'ignore.

Et pourtant, c'est à un autre spectacle qu'assiste le public, à un effacement des inégalités sociales qui s'opère par les corps des personnages, et à leur corps défendant, serait-on tenté d'ajouter, dans la symétrie éclatante, notamment, de l'acte I et de l'acte II. Ce que les personnages ne parviendront à se dire que dans le dernier souffle de l'acte V, leur corps le dit déjà, non à l'autre aimé – il n'est pas ici le destinataire de la traditionnelle double énonciation théâtrale – mais à soi-même et surtout au spectateur.

Ainsi, par leur rôle symétrique, don Salluste et la duchesse d'Albuquerque, *camerera mayor*, assurent tous les deux, respectivement à l'acte I et II, des fonctions de régie, réglant les gestes de Ruy Blas et de la reine en une série de prescriptions, d'ordres et d'interdits. La correspondance est frappante. Ruy Blas est chargé d'ouvrir une fenêtre :

Ruy Blas, fermez la porte, – ouvrez cette fenêtre. (I, 1, v. 1)²⁶

On défend à la reine de s'en approcher :

Une reine d'Espagne
Ne doit pas regarder à la fenêtre. (II, 1, v. 742-743)

Le valet doit, en bon secrétaire écrire des lettres :

Vous avez
Une belle écriture, il me semble. - Ecrivez (I, 4, v. 476)

Il est interdit à la reine d'en lire :

LA DUCHESSE, *avec une révérence, montrant la lettre.*
L'usage, il faut que je le dise,
Veut que ce soit d'abord moi qui l'ouvre et la lise. (II, 3, v. 813-814)

Tous les deux sont contraints de résider, enfin, dans un lieu dont ils ne détiennent pas tout d'abord les clefs, avant que Ruy Blas n'apprenne à franchir les murs et que la reine n'utilise la clef des champs que lui offre Casilda. Il s'agit, comme le souligne D. Jamieson, à propos des ordres que Salluste adresse à Ruy Blas d'un « lavage de cerveau, pour remplacer en lui toute opération mentale par un système de réflexes conditionnés, d'automatismes

²⁶ Le même mécanisme se retrouve à la scène 5 de l'acte III (v. 1345).

physiques »²⁷. Par le dressage et le conditionnement du corps se formule tout à la fois – et de manière antinomique – l'écart de condition sociale entre le valet et la reine et la similitude de leurs destinées. L'intégration des règles comportementales vise à ce que chacun tienne son rang à la place que la société lui assigne mais signale dans le même temps une commune aliénation, une identité fondamentale sur laquelle se fondera l'amour. Par le traitement du corps, le spectateur se trouve placé en situation de comprendre cette convergence essentielle avant que n'ait lieu la rencontre des deux personnages.

b. Le corps neutralisé et la révélation des apories politiques

Dans ces mécanismes de révélation des ressorts dramatiques de la pièce, le corps peut agir par anticipation, comme on vient de le voir, ou par invalidation, comme dans le cas du discours politique. Il s'agit même d'un processus récurrent dans l'œuvre de Victor Hugo : le discours du « paria », vibrant d'indignation devant les puissants, résonne du « Bon appétit ! messieurs ! » de Ruy Blas à la diatribe de Gwynplaine à la Chambre des lords. S'y retrouvent la même violence, le même constat sans fard et au bout du compte, le même échec qui pourrait à lui seul résumer la continuité d'un engagement et des lectures littéraires qu'il autorise. Comme l'a montré Florence Naugrette, la parole de l'insurgé « s'adresse à qui ne peut l'entendre » alors que « [...] dans la fausseté de la situation d'énonciation, le grotesque révèle la vanité de l'homme seul à changer le monde. »²⁸ Les modalités d'existence du corps – le valet et le bateleur revêtant le costume de l'aristocrate – viennent contredire la portée du discours : « Le sublime politique du « Bon Appétit », selon les termes d'Anne Ubersfeld, est sans contenu, il a pour objet le vide de l'histoire ; le triomphe momentané de Ruy Blas est un triomphe sur rien. »²⁹ Du moins pour le présent, car le spectateur l'entend, lui, après la Révolution.

Dans *L'homme qui rit*, Hugo va plus loin encore³⁰ : au discours éloquent, quoique lancé à une assemblée dont il transgresse les codes, s'oppose un corps monstrueux, poussé à un chaos paroxystique, qui invalide toute prise de parole pour ses auditeurs fictifs et en consacre la vérité pour son auditeur réel, le lecteur. Ruy Blas est une première ébauche de cet oxymore entre corps et discours dont Hugo a fait l'indice de la difficulté quasi aporétique, mais provisoire, du droit³¹ à se formuler en politique. Le corps n'y est encore que travesti, il est déjà sacrificiel et emprunte ses traits à la Passion :

J'ai senti vaguement, à travers mon délire,
Une femme du peuple essayer sans rien dire
Les gouttes de sueur qui tombaient de mon front.
Ayez pitié de moi, mon Dieu ! mon coeur se rompt ! (V, 4, v. 2229-2232)

Ce n'est sans doute pas un hasard si Hugo choisit d'extraire de l'épisode évangélique une figure de sainte Véronique populaire, essuyant avec sollicitude un corps souffrant. Elle rappelle l'origine de Ruy Blas et le chemin – de croix ? – qu'il reste à parcourir pour

²⁷ D. Jamieson, « Ruy Blas ou le degré zéro de l'homme », *Inter University French Seminar*, University of Waikato, Hamilton, New Zeland, 1976, p. 59. On se reportera également aux analyses de Florence Naugrette et à ses réflexions sur le *gestus* brechtien, « Pantomime et tableau », *op. cit.*, p. 429-450.

²⁸ Florence Naugrette, *Le Théâtre Romantique*, *op. cit.*, p. 280.

²⁹ Anne Ubersfeld, *Ruy Blas, édition critique*, *op. cit.*, p. 65.

³⁰ Patrick Berthier souligne le rapprochement possible entre *Ruy Blas* et *L'homme qui rit* dans son introduction à *Ruy Blas*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 1997, p. 20.

³¹ Sur cette question, voir *Le Droit et la loi, Actes et paroles I, Avant l'exil, 1841-1851*, Bouquins, volume « Politique », p. 65-87. Le texte est publié pour la première fois en 1875 mais significativement placé en « préface », comme l'indique Hugo lui-même, de l'ouvrage.

l'avènement du peuple dans l'Histoire. En apparence moins frontal qu'un discours de dénonciation, le traitement dramaturgique du corps laisse néanmoins, en filigrane, au spectateur contemporain le choix de formuler pour lui-même les leçons de l'Histoire. Elles sont encore négatives : celui qui porte les revendications n'est pas à même de les faire entendre et l'« égalité » de traitement que connaissent la reine et Ruy Blas aux actes I et II ne s'exprime que par la violence – similaire – que leurs corps subissent et que l'amour ne parviendra à transcender qu'imparfaitement.

c. Le corps ambigu et l'incarnation de la trahison

Au final, Hugo signale peut-être l'impossible avènement du peuple dans l'Histoire contemporaine, comme il l'indique dans sa préface au drame³² et comme il l'annonçait déjà dans ses réflexions politiques à propos de la monarchie de Juillet³³, en faisant de son personnage éponyme, et par le traitement dramaturgique de son corps, un héros proprement « illisible ». « Illisibilité » manifeste sous l'angle de l'un des principaux ressorts de la pièce, la trahison. En effet, malgré ses possibles convergences avec l'univers du mélodrame, le vrai traître de la pièce n'est pas Salluste³⁴ – lui au moins donne au spectateur des signes lisibles de son âme machiavélique, n'opère pas de revirement soudain et trame au contraire inexorablement sa toile – c'est Ruy Blas. Et l'admirable subtilité de la pièce consiste à rendre aimable et sublime cet être de trahison. Qu'il en soit conscient ou qu'il l'ignore, Ruy Blas trahit tout le monde : c'est la trahison de la reine par soumission à sa condition et à don Salluste, par soumission aussi à son désir et à ses pulsions qui lui font souhaiter d'être près de la reine, « de plaire à cette femme et d'être son amant » (I, 5, v. 584)³⁵. C'est la « trahison innocente » de don César, dont il usurpe l'identité et dont il fait le malheur sans le savoir. Certes, l'ami n'est connu de lui que sous le nom de Zafari, mais force est de constater que si Ruy Blas s'inquiète d'emblée de tromper la reine, il s'alarme peu du sort de celui – quel qu'il soit – dont il vole le statut et le pouvoir. C'est enfin la trahison de son maître, pour cesser de trahir la reine (« Je dis que c'est assez de trahison ainsi » v. 2147, V, 3).

Dans ces vases communicants de la trahison, remarquablement orchestrés par la construction dramatique, le corps joue une grande part dans la mesure où il est porteur des signes foncièrement ambigus qui dispersent l'identité du personnage en de multiples fragments épars et contradictoires. L'évidence s'impose concernant l'apparence physique du personnage : sa ressemblance avec don César/Zafari³⁶ permet à l'intrigue de se nouer. Le constat est tout aussi flagrant, quoique de manière plus complexe, s'agissant du déguisement³⁷. Si Ruy Blas en livrée avoue à son ami à la scène 3 de l'acte I « Non, je suis déguisé quand je suis autrement » (v. 280), l'adhésion du personnage au rôle qu'il incarne au début de l'acte III semble éloigner de l'esprit du spectateur sa représentation en valet, du

³² Victor Hugo, *Ruy Blas*, préface : « [...] 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. », édition de Patrick Berthier, *op. cit.*, p. 33.

³³ Voir en particulier Victor Hugo, *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830, Littérature et philosophie mêlées*, Bouquins, volume « Critique », p. 119 et suivantes.

³⁴ Sur la question des emplois et de leur subversion dans le théâtre de Hugo, voir l'article de Florence Naugrette « Le devenir des emplois comiques et tragiques dans le théâtre de Hugo », communication au Groupe Hugo le 31 mars 2001.

³⁵ Sur les ambiguïtés du « pacte » avec Salluste, voir Florence Naugrette, « Petits arrangements avec le diable : Figures de Faust dans *Hernani* et *Ruy Blas* », *op. cit.*

³⁶ Dans le film de Pierre Billon et Jean Cocteau, Ruy Blas et don César sont interprétés par le même acteur, Jean Marais, mettant à profit une possibilité cinématographique qui est le plus souvent déniée au théâtre, la co-présence des acteurs sur scène rendant difficile la mise en oeuvre des trucages qui sont monnaie courante au cinéma.

³⁷ Voir Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, *op. cit.*, p. 407 et suivantes.

moins jusqu'au retour de don Salluste. Si bien que la remarque perfide de ce dernier, « Votre maître, selon le dessein qui l'émeut / A son gré vous déguise, à son gré vous démasque. » (III, 5, v. 1424-1425), semble bien traduire, tout autant que la domination du Grand d'Espagne, le « tremblement » de l'identité de son laquais.

Cette ambivalence se retrouve lorsque se superposent chez Ruy Blas le corps conditionné par la domesticité et le corps désirant, animé par les pulsions de l'amour et du pouvoir, faisant du personnage le lieu de contradictions quasi inconscientes que seul le spectateur est à même de saisir dans leur globalité. Le portrait que le valet dresse de lui-même à l'acte I, 3, variation autour de la fable « Le loup et le chien » de La Fontaine, annonce déjà les ambivalences du personnage à travers l'alliance grotesque des tyranniques besoins du corps et des désirs d'élévation de l'âme. Ruy Blas, dans le rôle du chien domestique, ramassant le pain où il le trouve et abdiquant ses ambitions spirituelles s'y oppose à don César dans le rôle du loup des grands chemins, épris de liberté et tenaillé par la faim. Le laquais, dans sa tirade aux allures d'apologue, méconnaît cependant ce que le spectateur découvre : l'exacte symétrie des deux personnages, tous les deux, comme le souligne Anne Ubersfeld, transfuges, César passé de l'espace A du pouvoir à l'espace B de la marginalité³⁸ ; Ruy Blas, homme du peuple brusquement projeté dans le monde aristocratique, tous deux, pour cette raison promis à leur perte. Bien plus, Ruy Blas, dès avant le moment où il usurpe identité et pouvoir pour échafauder son ascension est déjà intimement marqué par l'ambivalence sociale³⁹. Son éducation lui fait entrevoir avec idéalisme les domaines auxquels sa condition matérielle lui interdit d'accéder :

Orphelin, par pitié nourri dans un collège
De science et d'orgueil, de moi, triste faveur !
Au lieu d'un ouvrier on a fait un rêveur. (I, 3, v. 298-300)

Le valet est sublime dans ce rôle de porte-à-faux social dont Hugo exploitera plus tard le versant sordide : ce sera Thénardier, dans *Les Misérables*, le déclassé par excellence, le petit-bourgeois tombé dans le ruisseau et devenu, par la force des vicissitudes, gargotier puis malfrat, mais homme qui sait écrire – comme Ruy Blas ? – et fait servir ce talent aux plus basses œuvres. La convergence sur ce dernier détail n'est sans doute pas anodine : Ruy Blas tout comme Thénardier – l'un innocemment, l'autre consciemment – produisent des faux en écriture. Or la lettre se trouve à la conjonction du discours, du corps et de l'identité. L'écriture devient une signature, intimement liée à l'identité de l'individu et à son corps dont elle est le prolongement. De ce fait, elle peut causer la perte du destinataire en déformant l'interprétation qui peut-être donnée du contenu de la lettre⁴⁰. La trace épistolaire, par l'usage que Hugo en fait dans la pièce apparaît donc comme un symptôme de la manière dont se brouillent et se confondent de manière illisible les signes censés caractériser le personnage.

Un brouillage qui fait apparaître Ruy Blas comme un traître en tout, trahissant les uns lorsqu'il tente de redevenir fidèle aux autres... et à lui-même. Mais un traître sublime, un traître pour la « bonne cause », incidemment celle de la reine et de l'Espagne. Le parcours du valet reflète à cet égard de manière exemplaire la pensée philosophique de Hugo, telle qu'elle se manifeste sous la monarchie de Juillet et telle qu'elle ne cessera de s'approfondir dans l'exil : chercher dans l'expérience tâtonnante et contingente du monde et jusque dans la

³⁸ *Ibid.* p. 590.

³⁹ Ce statut est fort justement relevé par D. Jamieson, qui voit dans Ruy Blas un « déclassé ; pas de semblable pour lui, pas de communication. », *op. cit.*, p. 51.

⁴⁰ Sur la question des lettres dans *Ruy Blas*, voir l'article de Jean-Marie Thomasseau, « Le jeu des écritures dans *Ruy Blas* », in *Victor Hugo. I. Approches critiques contemporaines, La Revue des Lettres modernes*, n° 693-697, Minard, 1983, p. 55-80.

traîtrise, les raisons – supérieures – seules à même de la transcender et de la racheter. Ou la reptation aveugle du ver de terre.

L'une des leçons du théâtre hugolien est peut-être que la révolte des corps, intimement liée à l'expérience de la liberté est impossible dans la durée. Elle s'entrevoit dans l'instant, avant que la mécanique dramatique ne la neutralise, laissant au spectateur le soin de tirer les conséquences tout à la fois esthétique, philosophique et politique de cette représentation.

Esthétique car l'insurrection vite réprimée des corps apparaît comme le symptôme d'un théâtre qui revendique une rupture par rapport à l'esthétique classique et à ses codes logocentrés⁴¹ mais se nourrit également des modèles dramatiques qui l'ont précédé.

Politique et philosophique, car l'expérience de la liberté, telle qu'elle se formule erratiquement au travers de personnages incarnés semble impossible dans l'*ici et maintenant* de la fable et postule toujours un avènement ultérieur, que le théâtre est là pour laisser entrevoir, sinon, risquons le mot, prophétiser. Les romans hugoliens ne disent pas autre chose, de *Notre-Dame de Paris* à *Quatrevingt-treize*. Cette situation d'énonciation particulière, dont le théâtre décuple les effets mais que Victor Hugo a systématisée dans tous les genres qu'il a abordés, permet d'expliquer partiellement l'apparent porte-à-faux idéologique d'un homme que somme toute sa position pouvait éloigner de la question sociale. C'est qu'il ne s'autorise pas – l'Histoire lui en donnerait un démenti cuisant – à représenter la liberté pour le temps présent mais qu'il en indique les conditions de possibilités pour l'avenir. Le cheminement du peuple qui doit « remuer dans l'ombre » avant d'accéder à la lumière de l'Histoire est au fond analogue à la façon dont les corps conquièrent leur présence sur scène, analogue également à la manière, proprement symbolique, dont le sens s'incarne dans la matière pour parvenir à se formuler. A bien des égards, cette conception immanente de l'Histoire trouverait dans le théâtre hugolien un lieu d'expression optimal. Le travail d'incarnation qui s'y opère à travers le traitement dramaturgique des corps se donne comme un processus, contradictoire et incertain que la représentation a pour charge idéalement d'actualiser, sinon pour le public contemporain, du moins pour un spectateur futur. Ou la braise du sens attisée par le souffle de l'avenir.

⁴¹ Pour une mise au point sur le logocentrisme supposé du théâtre hugolien, voir Florence Naugrette, « Pantomime et tableau », *op. cit.*, p. 429-430.