

***Hernani, Ruy Blas* et les complications du pathétique**

Claude Millet, Professeur à l'Université Paris-Diderot

Quand le peuple au théâtre écoute ma pensée,
 J'y cours, et là, courbé vers la foule pressée,
 L'étudiant de près,
 Sur mon drame touffu dont le branchage plie,
 J'entends tomber ses pleurs comme la large pluie
 Aux feuilles des forêts !¹

On ne trouve pas, dans les textes critiques de Hugo, de réflexion sur le pathétique, les deux préfaces du *Dernier jour d'un condamné* mises à part, l'une visant à justifier la substitution du roman à la première personne au plaidoyer contre la peine à mort par l'efficace pathétique de l'identification au condamné, l'autre à revendiquer un pathétique atroce, qui « fait mal à la tête » de ses lecteurs, les dérange dans leur confortables habitudes de pensée, les contraint à sortir de leur indifférence, et cela en les forçant à se mettre à la place d'un criminel, pour les ouvrir à la clémence. Dans les préfaces à ses drames, la question du pathétique n'est pas abordée. À peine en est-il question dans la note de Hugo sur *Ruy Blas*, qui salue ainsi le jeu de Louise Baudoin : « Elle a eu la pureté, la dignité et le pathétique »². Cette absence de théorisation du pathétique est remarquable, premièrement, parce que la réflexion de Hugo sur le théâtre est essentiellement une réflexion sur ses effets émotionnels (le grotesque et le sublime sont d'abord des émotions) et son efficacité pathétique (il faut « passionner la foule au théâtre »³) ; deuxièmement, parce que le théâtre de Hugo est de fait un théâtre intensément pathétique ; et, troisièmement, parce que les « questions sociales » requiert l'appréhension de la politique à partir de l'expérience subjective de la pitié⁴. À ces trois raisons d'étonnement on peut en ajouter une autre : on sait que depuis Aristote le pathétique est l'effet principal de la tragédie. De ce point de vue, ne serait-

¹ Hugo, *Les Voix intérieures*, « À Eugène, vicomte H. »

² Note de *Ruy Blas*, édition Patrick Berthier, Folio théâtre, 1997, p.232.

³ Hugo, Préface de *Marie Tudor*, édition Anne Ubersfeld, OEC Laffont, « Bouquins », 1985, vol. « Théâtre I », p. 1079.

⁴ Sur cette question, je me permets de renvoyer à ma contribution au numéro de décembre 2008 de la revue *Romantisme*, « Morales » (dir. Jean Lacoste), « Commençons par l'immense pitié ».

ce que pour le plaisir de la polémique, il est surprenant que Hugo n'ait pas proposé sa propre théorie du pathétique. Mais il y a la pratique...

Il faut d'abord noter que Hugo use de tous les registres du pathétique : du pathétique touchant (attendrissante est la reine lorsqu'à l'acte III scène 3 elle se plaint à Ruy Blas de ne pas même pouvoir décorer sa chambre à son goût) au pitoyable (Ruy Blas, au début de l'acte V, se raccrochant dans sa déroute au fait que « les meubles sont rangés ; les clefs sont aux armoires » – bon réflexe de valet) et du pitoyable au sublime (« Par pitié, prends ma tête ! » supplie don Ruy Gomez en se jetant aux genoux du roi à l'acte III, scène 7, « Sire ! ayez la pitié de nous tuer ensemble ! » demande, elle aussi à genoux, doña Sol à celui qui est maintenant, en cet acte IV, scène 4, empereur).

Ces différences de registre se retrouvent dans la pantomime⁵. Celle-ci peut être paroxystique (doña Sol est « échevelée » à la fin de la pièce, Ruy Blas « cache sa tête dans ses mains et pleure à sanglots » à l'acte V scène 1), et entraîner violemment les corps des suppliants (ceux-ci ne s'agenouillent pas, ils « se jettent » ou « tombent » à genoux (huit fois dans *Hernani*, cinq dans *Ruy Blas*). Ces mouvements violemment pathétiques sont fréquemment naturalisés, rendus plus intimes parce que rattachés au monde réel des choses, par l'utilisation d'un fauteuil (ou d'un banc) sur lequel tombe le personnage souffrant (ainsi de doña Sol à l'acte III, scène 4, de Ruy Blas à l'acte I, scène 3, à l'acte II, scène 3 et à l'acte V scène 1). Ces effondrements sur des sièges (héritage du drame bourgeois), expriment de manière intensément physique une souffrance qui est un épuisement : Ruy Blas « tombe épuisé sur un fauteuil » à l'acte II, scène 3 ; il tombe « épuisé et pâle sur le fauteuil » à l'acte I, scène 3. À travers ces chutes est rendue visible la fragilité pathétique de ceux qui souffrent trop, et leur passivité. Globalement, dans un contexte où, je cite Alain Corbin, « le *self-control* poussé dans ses limites extrêmes se fait critère de bonne éducation »⁶, tous ces mouvements pathétiques participent pleinement à l'esthétique mélodramatique qui domine comme par réversion ou par échappement le théâtre d'alors, et cela sans

⁵ Si l'on s'appuie sur le cahier de mise en scène de *Ruy Blas* par Palianti, on peut avancer que la musique participe essentiellement à la dramatisation et à la théâtralisation, non à proprement parler au pathétique. « Mise en scène de *Ruy Blas* par Palianti (1838), reproduit p. 91-96 du tome II de l'édition critique de la pièce par Anne Ubersfeld, Annales littéraires de l'Université de Besançon / Les Belles-Lettres, 1972.

⁶ Alain Corbin, « Le 'sexe en deuil' et l'histoire des femmes » ; dans *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIX^e siècle*, Aubier, 1991, rééd. Champs/Flammarion, p.101.

réserve, sans pudeur. Vilar avait raison d'inviter ses comédiens à « jouer, si ce mot a un sens, romantique. / Pas de pudeur. / Oui, pas de pudeur. »⁷

Hugo n'est pas « bégueule », pour employer un mot de la Préface de *Cromwell*, pas plus en matière d'émotions qu'en matière de langage. Mais il sait que l'expression continûment paroxystique de la souffrance finit par être contre-productive, il creuse toute émotion par le contraste de son « contraire », et use parfois de ce type de pathétique tout aussi efficace qu'est le pathétique retenu : c'est « brisé et d'une voix éteinte » que Ruy Blas répond à Salluste, à la fin de l'acte III : « Il suffit. – Je ferai, monsieur, ce qu'il vous plaît. » Hugo sait aussi que l'effusion de la souffrance peut nuire à la concentration dramatique, relâcher la tension du spectateur. Dans ses pièces, l'action ne se fige jamais dans un tableau pathétique. À la différence de ce qui passe dans les drames bourgeois, le pathétique et le dramatique ne s'y disjoignent pas. Et comme l'a montré E. Blewer, la version scénique du dénouement d'*Hernani* raccourcit la supplication pathétique de doña Sol tombée à genoux devant le duc – au grand dam vraisemblablement de Mademoiselle Mars, qui trouvait déjà son rôle trop court et manquant de ces moments où elle aurait plus éloquemment brillé.⁸

Hugo sait surtout que, comme le dit A.W. Schlegel, « Le désordre des passions ne connaît que l'éloquence involontaire [...]. Quand le héros d'une tragédie déplore son malheur en antithèses, ou en traits d'esprits [sic] ingénieux, nous pouvons économiser notre pitié. La recherche ou l'enflure des pensées est comme une cuirasse qui empêche les traits de la douleur de pénétrer dans le fond de notre âme »⁹. Pour être pathétique, le personnage souffrant doit faire ce dont les Français sont incapables : s'oublier, cesser de poser pour la galerie et de se soucier de l'opinion. Hugo a très vraisemblablement lu ce passage du *Cours de littérature dramatique* contre la « rhétorique en habit de cour » de la tragédie française. Plus vraisemblablement encore, il a appris des grands comédiens du Boulevard, et plus particulièrement de

⁷ Jean Vilar, sans date, février 1954 ; paru dans « Cahiers Théâtre Louvain », n°53, 1985 et reproduit comme préface à l'édition *Ruy Blas* de Guy Rosa, Le Livre de poche, 1985 (p.9). Rappelons aussi ces propos de Brigitte Jaques-Wajeman, dans le programme de sa mise en scène de *Ruy Blas* en 2001 à la Comédie française (p.5) : « ... les mouvements du cœur, de l'âme, battent dans des êtres de chair qui vivent entourés de pantins et de marionnettes : duègnes, courtisans et ministres. Il faut rendre ces mouvements dans le jeu des sentiments violents, en parvenant au sentiment, au sens où Louis Jouvet en faisait l'essence du jeu de l'acteur. Tant de gens avaient d'ailleurs été marqués par Victor Hugo ! Cette influence profonde a dû être brisée, pour notre génération, par le structuralisme : ainsi Roland Barthes reprochant à Jean Vilar d'être tombé bien bas parce qu'il monte *Ruy Blas*. On a prôné le vide, une certaine rareté. On en est revenu. Tout est traversé chez Hugo par un immense flux de sang, de larmes, d'humanité ; un goût extraordinaire pour l'humanité, pour les pauvres, pour le peuple. »

⁸ Evelyn Blewer, *La campagne d'Hernani. Édition du manuscrit du souffleur*, Euredit, 2000.

⁹ A.-W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit par Mme Necker de Saussure, Paschoud, 1814, tome 2, pp.159-160.

Marie Dorval, l'efficacité de ces effondrements du discours, équivalents des effondrements des corps dans des fauteuils. La chose est dans l'air, mais Hugo en fait quelque chose de très particulier, qu'on retrouvera aussi dans ses poésies et ses romans, et qui n'est pas le style haché qu'a emprunté le mélodrame au drame bourgeois¹⁰, mais une sorte de dépouillement naïf qui met à plat l'expression de la souffrance, en l'enfonçant dans quelque chose comme la misère du langage, la misère de la prose, misère qui rattache les souffrants à ceux que Michelet appelait les « simples » (les gens du peuple, les enfants, les idiots).

Ruy Blas, à l'acte III, scène 3 :

Je suis un malheureux qui vous aime d'amour.
[...]
Je vous parle à présent. Six mois, cachant ma flamme,
J'ai fui. Je vous fuyais et je souffrais beaucoup.
Je ne m'occupe pas de ces hommes du tout.
Je vous aime.

Ruy Blas à nouveau, acte V scène 1, regardant la fiole de poison :

L'homme, qui m'a vendu
Ceci me demandait quel jour du mois nous sommes.
Je ne sais pas. J'ai mal dans la tête. Les hommes
Sont méchants. Vous mourez, personne ne s'émeut.

Et le grand seigneur don Ruy Gomez, à l'acte III scène 1 d'*Hernani* :

Écoute, on n'est pas maître
De soi-même, amoureux comme je suis de toi,
Et vieux. On est jaloux, on est méchant ; pourquoi ?
Parce que l'on est vieux.

Enfin doña Sol à l'acte V scène 6 :

Un instant, monseigneur ! mon don Juan ! – Ah ! tous deux
Vous êtes bien cruels ! – Qu'est-ce que je veux d'eux ?
Un instant ! voilà tout... tout ce que je réclame !
Enfin, on laisse dire à cette pauvre femme
Ce qu'elle a dans le cœur !... – Oh ! laissez-moi parler !...

Hugo mesure très bien ce qu'a de subversif en son temps une telle paucité. Au sublimissime :

Mourir ! pour qui ? pour moi ? se peut-il que tu meures
Pour si peu ?

¹⁰ Olivier Bara, « Langue des drames de Hugo en prose et langue du mélodrame », in *Hugo et la langue*, pp.409-428.

Doña Sol, *laissant éclater ses larmes.*

Voilà tout.

la version scénique de l'acte III scène 4 *d'Hernani* (et l'édition princeps) substitue un moins pauvre, mais combien plus plat : « Pour qui ? sinon pour vous ». Mais Hugo garde le reste : le pathétique le plus intense doit passer au ras de la prose, de la prose la plus pauvre de vocabulaire, la plus rudimentaire de syntaxe, dans ces vers « brisés » que Hugo appelle aussi « vers prosaïques », et qui sont « un besoin du drame »¹¹.

On aura aussi sans doute entendu que ces vers ne sont pas seulement « brisés » comme les personnages qui les prononcent ; ils sont aussi à la limite du ridicule. Ils sont pitoyables, aux deux sens du terme : sublime et grotesque, le grotesque apparaissant dans ce registre du pathétique comme le comble d'un sublime radicalement dissocié de l'élévation, de la noblesse, dans cet oubli de soi qui fait parler doña Sol comme une « pauvre femme », Ruy Blas comme un enfant ou un idiot, don Ruy Gomez comme un vieux. Le drame, « harmonie des contraires », choc d'émotions de toute nature, ne fait pas, à la différence du mélodrame, du grotesque un contrepoint du pathétique qui permet d'en relâcher la tension : le grotesque tend le pathétique, de l'intérieur, par fusion, dans le registre du pitoyable, de l'extérieur, par contraste, dans le registre du pathétique héroïque. Il le tend, à la fois comme son comble et comme son négatif.

Les personnages sont en effet d'autant plus pathétiques que leurs souffrances et leurs appels à la pitié suscitent sur scène le rire, sont tournés en dérision, Anne Ubersfeld l'a montré¹². Ainsi des éclats de rire de Salluste à l'acte V scène 3, ainsi de la mascarade du « vieillard qui rit dans les ténèbres » à la fin *d'Hernani*. Le rire est démoniaque. À travers ses sombres éclats triomphe dans le monde des hommes, dans le monde des pauvres hommes, le Mal et la mort. Le monde souffre parce que les puissants sont sans pitié, que leur rire crève les « billevesées » du « pathos », pour parler comme Salluste à l'acte III scène 5, et que les appels à la pitié butent contre leur inexorable insensibilité railleuse. À l'inverse, la transfiguration de don Carlos en empereur Charles Quint le fait passer du rire insensible et cynique à la grandeur d'une mélancolie compatissante, et pathétique. Ce n'est pas que dans cette transfiguration le

¹¹ Hugo, Lettre préface à *Prosodie de l'école moderne* de Wilhem Ténint, 1844, p. ij.

¹² Anne Ubersfeld, « l'anankè du discours », dans *Hugo le fabuleux*, dir. J. Seebacher et A. Ubersfeld, Seghers 1985.

grotesque soit évacué. Mais il est d'abord, comme l'a remarqué Franck Laurent¹³, reversé sur ces puissants de seconde zone que sont les rois, tandis que l'empereur fait l'épreuve du sublime politique en regardant en bas le peuple-océan, et en entendant « tout au fond de l'abîme », le « grand bruit de mer » que fait le peuple, « pleurs et cris, parfois un rire amer, / Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare, / À travers tant d'échos, nous arrive fanfare ! » Le pouvoir de l'empereur ne se fondera pas en réalité sur ce nouveau partage du sublime, du grotesque et du pathétique, où le rire amer n'est qu'une modalité de la plainte, et de la plainte sublime, et terrifiante, parce que venant comme une énigme de l'infini des hommes. Toute la fin du monologue, à partir du moment où don Carlos tombe « à deux genoux » devant Charlemagne, conjure cette vision de l'« être océanique du peuple » (Franck Laurent) et réintroduit l'image d'un monde « petit », structuré par la violence grotesque de sa hiérarchisation, impitoyable Babel où chacun « Voit l'autre par-dessous et se retient d'en rire. » Charlemagne, en son tombeau, ne dira rien à don Carlos pour conjurer ce rapetissement désastreux du monde, après l'abîme ouvert par la vision du peuple-océan. Mais il lui dira qu'il vaut mieux pardonner que punir. Si l'empire ne peut rien face à la plainte de l'infini des hommes, il peut s'arracher à la tyrannie par la clémence, ce qui est déjà beaucoup. Et le passé s'éclaire par moments à la lueur de la révolution démocratique du pathétique, comme expérience de l'égalité et de l'identité des hommes dans la souffrance, comme expérience de la fraternité, par delà les hiérarchies, « des hommes comme nous »¹⁴, dans l'instant où Ruy Blas sent « une femme du peuple essuyer sans rien dire / Les gouttes de sueur qui tombaient de [son] front » – comme Sainte Véronique le fait au Christ portant la croix, note Guy Rosa¹⁵. À travers la souffrance, à travers la plainte, se découvre, au-delà ou en deçà des rangs et des honneurs, l'humanité commune de ceux qui souffrent, des misérables. Et c'est à celui qui figure dans *Hernani* la grandeur sublime de l'honneur aristocratique, don Ruy Gomez, qu'est dévolue la fonction d'assumer subjectivement, dans sa déclaration d'amour à doña Sol, le risque qui d'ailleurs dans toute la pièce l'obsède littéralement, la hantise d'être pitoyable – un objet de pitié qui fait rire, un hochet brisé sans pitié, un pauvre vieux réduit ridiculement à la souffrance.

Les rapports d'opposition et de fusion du pathétique et du grotesque sont donc

¹³ Franck Laurent, *Victor Hugo, Espace et politique jusqu'à l'exil*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 128.

¹⁴ César de Bazan, à l'acte IV scène 3 de *Ruy Blas*,

¹⁵ Guy Rosa, édition de *Ruy Blas* (éd.cit.), note 1 de la page 182, p. 250.

fortement moralisés. Les larmes et le rire en s'opposant dessinent la frontière du juste et de l'injuste, du Bien et du Mal, et cette frontière définit l'héroïsme : les héros éponymes et leurs amoureuses peuvent être grotesques jusque dans leurs larmes, mais jamais ils ne rient. La pitié est une émotion, mais une émotion constituée en Bien par sa proximité avec ces vertus que sont la charité, l'hospitalité et la clémence, et cet idéal qu'est l'amour. Car c'est la pitié qui a dicté l'accueil charitable dans un collège du pauvre orphelin Ruy Blas. C'est la pitié liée au devoir d'asile dans le vieux code d'honneur aristocratique qui fait accueillir par don Ruy Gomez Hernani déguisé en mendiant. C'est la pitié de la reine indissolublement liée à son amour qui fait de la mort de Ruy Blas un apaisement. C'est enfin la pitié, inextricablement liée à la justice dans la clémence, qui fonde la grandeur de l'empereur Charles Quint¹⁶.

La pitié n'est donc pas seulement un affect, mais une valeur, dans un système apparemment manichéen opposant les bons qui pleurent aux méchants qui rient. Mais Hugo ne pose jamais des oppositions simplifiées que pour en dénuder les complications. Dans une reprise tordue des discours conservateurs de la Monarchie de Juillet contre la démocratisation de l'enseignement engagé par la loi Guizot, Ruy Blas dit qu'en le faisant accueillir « par pitié » dans un collège on a fait de lui un « rêveur » : – la pitié est à l'origine de la tragédie de Ruy Blas, tragédie de l'impossible intégration du peuple dans la réalité sociopolitique, ou de l'impossible rêve de son intégration dans cette réalité. Don Ruy Gomez, en accomplissant le devoir d'asile, se fait avoir comme un vieux barbon. La clémence de Charles Quint se démarque de celle des rois de Corneille (qu'il faut relire en entier dit la préface d'*Hernani*) en ce qu'elle n'ouvre qu'à une conciliation partielle (don Ruy Gomez refuse d'y participer), et partant ne permet pas de sortir du régime de la conflictualité tragique, et pas plus de fonder un ordre politique véritablement nouveau – là encore je renvoie aux analyses de Franck Laurent¹⁷. Enfin, si l'union de l'amour et de la pitié est idéale, leur confusion est désastreuse, comme le fait voir la relation de doña Sol et de don Ruy Gomez. La pitié est donc fortement valorisée dans son articulation à l'idéal de l'amour et aux vertus de charité, d'hospitalité et de clémence, mais son efficience morale et politique est nettement problématisée.

De surcroît, si les héros éponymes se voient valorisés par le fait qu'ils ne se

¹⁶ C'est à doña Sol que revient à l'acte IV scène 4 d'explicitier ce lien de la pitié et de la clémence, dans sa supplique à don Carlos, immédiatement avant le coup de théâtre de l'acte de clémence de l'empereur: « Sire ! pardon ! pitié ! Soyez clément ! »

¹⁷ Franck Laurent, *op.cit.*, p. 172.

compromettent jamais dans le monde démoniaque des rieurs, et par leur caractère pathétique, ce pathétique lui-même se complique au point de remettre en cause leur valeur morale. Et cela d'abord parce qu'ils ne sont pas eux-mêmes intrinsèquement pitoyables (au sens de capables d'éprouver pour les autres une pitié agissante). Car il suffit d'un moment d'exaltation du sentiment du pouvoir acquis ou recouvré pour qu'ils deviennent impitoyables : Ruy Blas exulte d'avoir l'Espagne à ses pieds (« Oh ! cela m'éblouit. Heureux, aimé, vainqueur ! / Duc d'Olmedo, – l'Espagne à mes pieds, – j'ai son cœur ! », acte III scène 4) ; Hernani / Jean d'Aragon entend reprendre ses bastilles (« Qu'on me rende mes tours, mes donjons, mes bastilles », acte V scène 3). La compassion ne dépend pas des qualités psychologiques, de la vertu des héros, mais de rapports de pouvoir. Pire, don Ruy Gomez a parfaitement raison (et Hernani est bien forcé de l'admettre), il est déshonorant de se déguiser en mendiant, paradigme de l'être pathétique, pour, se servant du droit d'asile contre son hôte, entrer en communication galante avec la femme que celui-ci va épouser. Le pathétique vire à la mascarade grotesque, et à la trahison infâme, et cela à l'initiative de celui qui ne mérite plus vraiment d'être appelé le héros¹⁸. De même, les sanglots de Ruy Blas disent sa faiblesse anti-héroïque. « Je n'ai pas de courage » (acte V scène 1). Plus inquiétant encore, ses appels à la pitié de Salluste à la fin de l'acte III sont d'un lâche et d'un imbécile – c'est lui même qui le réalise, un peu tard, à l'acte IV scène 1, en un de ces curieux moments où sa conscience se réveille :

– Quand j'y songe,
 Dans le premier moment je l'ai prié pour moi !
 Je suis un lâche, et puis c'est stupide ! – Eh bien, quoi !
 C'est un homme méchant. – Mais je m'imagine
 – La chose a sans nul doute une ancienne origine, –
 Que lorsqu'il tient sa proie et la mâche à moitié,
 Ce démon va lâcher ma reine, par pitié
 Pour son valet ! Peut-on fléchir les bêtes fauves ?

Non, lui-même, au dénouement, devenu lion, sera sans pitié pour Salluste malgré les appels à la grâce de la reine¹⁹ - appels à la grâce impuissants qui construisent le noir

¹⁸ C'est du moins l'interprétation que suscite la reprise du schème de la tragédie cornélienne dans *Hernani* ; le remploi de la structure de *L'École des femmes* invite à un autre jugement, infiniment plus indulgent. Sur ce point, je me permets de renvoyer à ma communication, « *Hernani*. La morale de l'histoire », prononcée le 9 janvier à l'occasion de la journée d'études organisée en visio-conférence à Lyon II et Montpellier III par Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty, dont les actes sont publiés sur le site *Fabula*.

¹⁹ Il faut noter que ces appels de la reine à la grâce (et non à la pitié) maintiennent Ruy Blas dans la sphère de la souveraineté, qui seule peut faire grâce, alors même que la reine sait qu'il est le laquais de Salluste. Impossible et irréaliste, la constitution de Ruy Blas en sujet politique est en même temps effective et irrémédiable.

Salluste en victime pathétique. Entre « le tigre et le lion », titre de l'acte V de la pièce, la différence axiologique est évidente. Il n'empêche, il aura fallu à Ruy Blas, pour sortir de l'avachissement veule de la pitié pour soi, et devenir un homme, et devenir un héros, être sans pitié pour Salluste, être une bête fauve qu'on ne fléchit pas.

Immédiatement après le meurtre de Salluste, Ruy Blas revient pour tomber à genoux aux pieds de la reine, et s'offrir à elle, et au spectateur, en objet de pitié. Et de manière semblable, c'est à don Ruy Gomez, à l'abominable vieillard qui rit dans les ténèbres, et conduit à la mort les deux amants sublimes, qu'il revient d'offrir la dernière figure de victime pathétique de la fatalité. La pitié dessine les frontières du juste et de l'injuste, du Bien du Mal, et les brouillent, les compliquent, n'étant pas élective, ou ne pouvant justifier ses élections par des valeurs.

Et cela dans les relations sur scène, mais aussi entre la scène et le public. Car le pathétique, et plus globalement l'empathie du spectateur avec les personnages, n'est pas une donnée immédiatement moralisée, mais une construction problématique, qui n'édifie pas le spectateur de manière directe en homme vertueux, mais l'expose à ses propres ambiguïtés, sa propre ambivalence. C'est vrai dans *Hernani*, et plus encore dans *Ruy Blas*, parce que dans ce drame plus qu'ailleurs (mais comme auparavant dans *Lucrece Borgia*) Hugo interroge l'indiscernable frontière de l'innocence et de la culpabilité, et les intermittences de la conscience, et la mauvaise foi. « Vertu / Vous n'avez pas commis de crime ? – qu'en sais-tu ? ». Cette question de Hugo, trouvée par Anne Ubersfeld dans les brouillons de *Ruy Blas*²⁰, ne s'adresse pas seulement aux personnages, mais aussi à celui qui voit la pièce, ou la lit, et que la pièce force à s'émouvoir avec les personnages et d'eux, en deçà et au delà de la moralité, et des certitudes des gens qui ont la vertu pour eux. De là essentiellement les accusations d'immoralité portées par la critique contemporaine à l'égard des pièces de Hugo. De là aussi un certain malaise du spectateur, lorsque ce décollement de la compassion et du jugement moral devient évident²¹. Ainsi à l'acte IV scène 7, il ne peut que rire de l'entrée en scène de don César et rire avec don César dans son adresse à don Salluste – « Ah ! j'en étais bien sûr ! vous voilà donc vieux diable ! », et cela alors même que César vient de jeter sur un fauteuil l'épée nue et ensanglantée avec laquelle il a tué don

²⁰ « Brouillons », dans *Ruy Blas*, édition Anne Ubersfeld (éd.cit.), tome 2, p. 9.

²¹ Je ne partage pas l'idée d'Anne Ubersfeld, que le malaise du spectateur tiendrait au fait que « nous ne pouvons pas nous identifier au souffrant, ni à Ruy Blas, ni à Gennaro, même pas à Hernani. » (« L'anankè du discours, art. cit., p. 305 et voir aussi, dans la Conclusion du *Roi et le bouffon*, le développement sur le « théâtre épique », p.767 et suiv. ; Corti, édition revue, 2002). Il me semble au contraire que Hugo nous y contraint, étant, comme on le disait dans le jargon du théâtre d'alors, un bon « empoigneur ».

Guritan. Le spectateur ne peut que ressentir un certain malaise, parce que la mort de Guritan n'arrive pas à accéder au pathétique tragique. Guritan est trop ridicule, le spectateur a trop rit de lui vivant pour être vraiment ému de sa mort, et surtout il rit trop de Salluste avec don César, et se réjouit trop de voir en cette *sympathique* crapule un nouvel opposant aux noirs desseins du traître, pour pleurer Guritan. Le pathétique de la mort de Guritan – non son horreur, mais bien la pitié qu'elle devrait susciter chez le spectateur et les personnages sur scène – est court-circuité par le souvenir de son ridicule, et par l'empathie qui unit dans le rire le spectateur et César de Bazan se vantant cyniquement d'avoir « tué cet oison ». Autrement dit, la fin de la scène 6 et le début de la scène 7 de l'acte IV de *Ruy Blas* construisent un spectateur encanaillé, encrapulé, qui oublie dans le rire de pleurer la mort du vieux Guritan, et non un spectateur rendu à la bonté, à la sensibilité et à la vertu par le pathétique, l'épreuve de la pitié. La critique de l'époque avait raison de confondre dans sa détestation de l'acte IV de *Ruy Blas* jugement esthétique et jugement moral : la fusion de la comédie et de la tragédie a pour double résultat de soustraire la mort de Guritan à tout sens transcendant qui en ferait une mort tragique (la comédie sape et ruine la tragédie amoureuse de Guritan en un sens nihiliste : il meurt pour rien), mais aussi de saper le mélodrame, et sa confiance dans les vertus édifiantes du pathétique, et sa construction d'un spectateur bon et sensible, bon parce que sensible, et rangé du bon côté, du côté des gens vertueux, de ceux qui savent qu'ils n'ont pas commis de crime. Ruy Blas a raison : « Les Hommes / sont méchants. Vous mourez, personne ne s'émeut. » Mais la validité de cette assertion ne vaut que pour Guritan, le donquichottesque Guritan²², soit le seul innocent de la pièce (quel que soit le nombre de morts qu'il a à son actif, hors du champ de l'intrigue). Quant au héros, à Ruy Blas, sur lequel se concentre l'essentiel du pathétique, il est dans le même temps (jusqu'à son « réveil » à l'acte V scène 3) un grand homme, un amant sublime, la victime innocente du noir Salluste, et une petite frappe, bien digne en vérité de l'amitié de Bazan/Zafari (qu'il dépasse cependant en crapulerie en acceptant d'entrer dans l'intrigue de Salluste), une petite frappe qui n'entend que ce qu'elle veut bien entendre, et ne comprend que ce qui l'arrange. Et le problème est bien qu'il soit aussi cette fripouille (la pitié tragique ayant l'habitude de s'exercer sur des criminels qui conservent grandeur et dignité jusque dans leur crime).

²² Cf. la « Note » de Hugo à *Ruy Blas*, p. 231 de l'édition de Patrick Berthier (éd.cit.) : « Quant à nous, pour nous borner aux rôles principaux, félicitons M. Féréol de cette science d'excellent comédien avec laquelle il a reproduit la figure chevaleresque et gravement bouffonne de don Guritan. Au XVII^e siècle, il restait encore en Espagne quelques don Quichotte malgré Cerventès. M. Féréol s'en est spirituellement souvenu. »

Ce n'est pas pour rien, ni seulement pour des raisons commerciales, que Hugo a voulu Frédérick Lemaître dans le rôle-titre, et non dans celui, apparemment plus dans ses cordes, de César : l'ombre de Robert Macaire, du crapuleux Robert Macaire auquel le comédien devait sa gloire, plane d'un bout à l'autre de la pièce sur ce héros dont le désastre fait pleurer. *Homo duplex*, émotions complexes. « C'est qu'on pleure en riant, écrit Musset Musset dans « Namouna » ; – c'est qu'on est innocent / Et coupable à la fois », et que le pathétique n'est pas convoqué pour conforter la moralité admise du spectateur, mais pour l'inquiéter dans ses attendus et ses certitudes, bref, lui faire « mal à la tête ». Car la pitié ne juge pas, n'évalue pas, et le pathétique ne se raccroche pas aux valeurs du spectateur pour confirmer la moralité de ses larmes.

Autrement dit, si une « haute moralité » du pathétique pouvait se dessiner, ce serait, précisément au cœur de ces contradictions qui le rendent immoral, celle qu'entend Don Carlos dans l'ombre du caveau de Charlemagne : la clémence pour tous. Où les drames, par d'autres chemins du pathétique, prolonge l'enseignement du *Dernier jour d'un condamné*.

Claude Millet

Université de Paris 7

CERILAC – Littérature et civilisation du XIX^e siècle – Groupe Hugo

