# De Latouche à Hugo: La Reine d'Espagne avant Ruy Blas

## Étienne Kern

La carrière littéraire d'Henri de Latouche (1785-1851), l'éditeur de Chénier, prit brutalement fin le 5 novembre 1831. Ce soir-là, son unique drame en prose, La Reine d'Espagne, chuta sous les rires et les huées des spectateurs du Théâtre Français, ce dont il ne se remit jamais. Pour autant, La Reine d'Espagne ne tomba pas dans l'oubli. George Sand, qui avait assisté à la représentation, en parlait encore des décennies plus tard1. Dès novembre 1831, la pièce, agrémentée d'une préface et de notes de Latouche, fut éditée par Levavasseur; il est attesté que Balzac et Dumas connaissaient bien ce livre<sup>2</sup>. Sept ans plus tard, en 1838, après les premières représentations de Ruy Blas, certains spectateurs se souvinrent ainsi de La Reine d'Espagne et soutinrent qu'elle avait pu influencer Hugo<sup>3</sup>; il est vrai qu'en baptisant du nom de «La Reine d'Espagne» le deuxième acte de sa pièce, Hugo semblait laisser un indice à la sagacité du critique. Latouche, qui, dans sa préface, défiait par avance les «plagiaires [...] assez pauvres pour ne [lui] épargner à [lui]-même ni leur vol ni leur silence<sup>4</sup> » fut-il de cet avis? On ne saurait le prouver, mais le fait

<sup>1.</sup> George Sand, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, t. II, p. 120-121.

<sup>2.</sup> Le 25 novembre 1831, Balzac réclame cette édition à Urbain Canel; voir Honoré de Balzac, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006, t. I, p. 434. Dumas cite longuement *La Reine d'Espagne* dans ses *Mémoires*; voir Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Robert Laffont, 1989, t. II, p. 600-606.

<sup>3.</sup> C'est le cas du *National* et du *Commerce*. Voir Victor Hugo, *Ruy Blas*, éd. Anne Ubersfeld, Paris, Les Belles Lettres, 1971, t. I, p. 112. C'est à cette édition, notée *RB*, que nous nous référons.

<sup>4.</sup> Henri de Latouche, La Reine d'Espagne, éd. Frédéric Ségu, Paris, Les Belles Lettres, 1928,

est que, dans un poème publié en 1844, il mentionne *Ruy Blas* en des termes assassins<sup>5</sup>. En tout état de cause, il y a lieu de débattre sur le rôle joué par *La Reine d'Espagne* dans la genèse de *Ruy Blas*. L'influence de Latouche sur Hugo, parfois contestée<sup>6</sup>, a été vivement défendue par Frédéric Ségu<sup>7</sup>, puis mentionnée par Anne Ubersfeld<sup>8</sup>. Nous souhaitons ici reprendre ce débat en faisant dialoguer les deux pièces.

Il importe, pour prendre la mesure de ce rapprochement, de souligner l'hostilité qui opposait Latouche et Hugo: républicain convaincu dès l'origine et directeur du *Figaro* en 1831, Latouche était un farouche opposant à Louis-Philippe, à une époque où Hugo se rêvait en conseiller du prince. Mais surtout, ils avaient, depuis 1829, un lourd contentieux: dans un article paru dans *La Revue de Paris*, « De la *camaraderie* littéraire », Latouche, quoique romantique, s'en était pris très violemment à Hugo en taxant le Cénacle, cette « congrégation de rimeurs bizarres<sup>9</sup> », de « Trissotinisme<sup>10</sup> ». Dans ces conditions, il est tentant de supposer qu'en *Ruy Blas*, Hugo a pu trouver l'occasion de régler ses comptes avec Latouche: en donnant à son deuxième acte le titre de la pièce même de Latouche, n'a-t-il pas cherché à la dépasser en l'englobant, comme pour mieux en montrer l'insuffisance? Huit ans après « De la *camaraderie* », Hugo aurait ainsi mis en pratique le conseil que lui avait donné Sainte-Beuve à propos de Latouche: « N'y pensez pas et passez-[lui] sur le ventre en char<sup>11</sup> ».

Une présentation succincte de *La Reine d'Espagne* va nous permettre de dégager les points sur lesquels Hugo s'est néanmoins, plus ou moins consciemment, inspiré de Latouche, puis de montrer que ces œuvres,

proches dans leur tonalité et dans leur genre, se distinguent par deux projets radicalement différents.

### LA REINE D'ESPAGNE

L'action de La Reine d'Espagne se place en 1680, sous le règne de Charles II. Elle illustre « le sujet le plus graveleux de France et d'Espagne<sup>12</sup> » : l'impuissance du dernier Habsbourg et ce qu'elle suscite de convoitise chez les Bourbons. L'acte I, situé dans le cabinet du roi du palais royal de Madrid, s'ouvre sur un dialogue entre le chevalier de Monville, médecin français, et don Almeido, chambellan du roi. Almeido souhaite quitter Madrid: servir la reine lui en coûte. Monville lui révèle que Louvois l'a chargé d'une mission diplomatique qui peut les conduire à la fortune : veiller à ce que la reine ne donne pas d'héritier à Charles II, afin de favoriser les visées de Louis XIV sur le trône. Mais un obstacle survient en la personne de fra Hénarès, jeune novice issu de l'illustre famille les Médina-Sidonia et amoureux de la reine. Suivant la volonté du cardinal Porto-Carrero, Inquisiteur général tout dévoué aux intérêts de l'Autriche, Hénarès va être nommé confesseur particulier de la reine. Il s'apprête à prononcer ses vœux pour se protéger de son amour impossible, mais l'état monastique lui permettra aussi de s'approcher d'elle. Monville convainc donc Almeido de ne pas quitter Madrid, pour protéger la reine des entreprises de Porto-Carrero (I, 4). Arrive le roi, accompagné de son confesseur, le père Teutemberg; il souhaite, à 70 ans, « perpétuer [s]a dynastie ».

L'acte II est situé dans le palais royal d'Aranjuez, le lendemain. La reine se heurte aux pesanteurs de l'étiquette tandis que ses femmes se disputent, la *camarera mayor* en tête, à propos des préséances (II, 1-2). Sa nourrice, M<sup>me</sup> Jourdan, multiplie les allusions sur l'impuissance du roi (II, 4-5), et l'on apprend qu'Hénarès a prononcé ses vœux. Après la chasse, le roi rejoint son épouse, mais se montre totalement déstabilisé à l'idée de rester seul avec elle. Il promet de revenir le soir. À l'acte II, scène 8, le chambellan révèle à la reine que fra Hénarès se consume d'amour pour elle, tout en laissant entendre qu'il l'aime lui aussi (la reine

p. 12 (c'est à cette édition, notée *RE*, que nous nous référons). Latouche aimait à crier au plagiat. On sait que Nodier a tiré de son poème *Le Lutin d'Argail* l'idée de *Trilby*. Vigny connaissait dès 1825 un autre de ses poèmes, *Chatterton*; voir Frédéric Ségu, *Un romantique républicain*, *Henri de Latouche*, Paris, Les Belles Lettres, 1931, p. 195 et 238.

<sup>5.</sup> Henri de Latouche, *Adieux: poésies*, Lacour et Maistrasse, 1844, p. 3: «L'art des vers, je le sais, parfois se prostitue: / Il a pour le veau d'or insulté ta statue, / Ô liberté d'airain! Aux vainqueurs complaisants, / JOCELYN, ANTONY, RUY-BLAS [sic] sont courtisans. »

<sup>6.</sup> Émile Henriot, «"Ruy Blas" et "La Reine d'Espagne" », Romanesques et romantiques, Paris, Plon, 1930, p. 197.

<sup>7.</sup> Voir son édition de La Reine d'Espagne, op. cit., p. LVII-LXVI.

<sup>8.</sup> Victor Hugo, Ruy Blas, op. cit., p. 21-22.

<sup>9.</sup> La Revue de Paris, octobre 1829, p. 104.

<sup>10.</sup> Ibid., p. 110. Voir Vincent Laisney, L'Arsenal romantique, Paris, Champion, 2002, p. 601-688.

<sup>11.</sup> Victor Hugo/Charles Augustin Sainte-Beuve, *Correspondance*, éd. Anthony Glinoer, Paris, Champion, 2004, p. 62-63.

<sup>12.</sup> Alexandre Dumas, Mes Mémoires, op. cit., p. 600.

le repousse). Un intermède nocturne montre le roi, en robe de chambre, qui entre dans les appartements de la reine.

L'acte III se déroule le lendemain matin, dans les jardins d'Aranjuez, près d'une chapelle. Hénarès, confesseur particulier de la reine, sera désormais logé dans le pavillon qui jouxte la chapelle. Hénarès fait part de ses tourments à Teutemberg, lui révélant qu'il est sujet à une « coupable idolâtrie », mais le confesseur s'en remet à Porto-Carrero. On apprend que la nuit du roi avec la reine n'a pas été fructueuse. Almeido retrouve Hénarès et lui révèle, par défi, que la reine n'ignore rien de ses sentiments pour elle. Ils se battent en duel (III, 7). Hénarès est blessé au bras et tombe évanoui. La reine apparaît (III, 8) et se précipite au secours d'Hénarès; elle étanche le sang qui s'écoule de sa plaie avec son mouchoir, brodé de ses initiales, avant de se retirer derrière une statue. Hénarès reprend ses esprits et découvre, avec ravissement, le mouchoir. Teutemberg vient au-devant de la reine, qui l'entraîne dans la chapelle. En y entrant, Teutemberg laisse, comme c'est la coutume, ses sandales sur le seuil. Le roi et  $M^{\text{me}}$  Jourdan passent devant la chapelle; ils avisent les sandales, mais, par un quiproquo, pensent que c'est Hénarès qui se trouve en compagnie de la reine. Survient Almeido; le roi le charge de veiller sur la porte de la chapelle, afin que la «conférence» de la reine avec fra Hénarès ne soit troublée par personne. Almeido est rejoint par Monville, qui cherche un expédient pour séparer la reine de celui qu'ils pensent être Hénarès: ils mettent le feu à la chapelle. Toutes les issues en sont fermées de l'intérieur. Hénarès accourt, fracasse la porte et se jette dans les flammes.

L'acte IV se situe dans un salon du palais. Le sort d'Hénarès est compromis: en sauvant la reine, il l'a touchée, crime en principe puni de mort. Almeido, qui voit l'intérêt qu'aurait pour lui une condamnation d'Hénarès, décide de retrouver Porto-Carrero (IV, 2). À l'acte IV, scène 6, la reine fait venir Hénarès pour le remercier. Il lui déclare sa flamme. Elle le repousse et lui demande de lui rendre le mouchoir taché de sang. Hénarès rencontre ensuite Teutemberg, qui le félicite de la part de Porto-Carrero des progrès qu'il fait « dans le cœur de la reine » (IV, 8). Écœuré par le confesseur, qui du reste ne semble pas comprendre les projets de Porto-Carrero, Hénarès défie l'Inquisiteur en se rebellant contre le rôle qu'il entend lui faire jouer: « il n'a point compté sur un obstacle qu'il ne connaît pas, la vertu. » Aussitôt (IV, 9), un familier du Saint-Office (qui n'est autre que Porto-Carrero déguisé) convoque Hénarès devant le tri-

bunal de l'Inquisition. Le roi annonce à la reine un « divertissement », un autodafé (IV, 11). La reine plaide vainement la cause d'Hénarès; Paquita, sa suivante, lui suggère alors une ruse, en vertu d'un usage qui « veut qu'on accorde tout à une reine d'Espagne le jour où elle se sent ou croit se sentir mère. » Le roi, tout à sa joie d'apprendre la grossesse de la reine, accorde sa grâce à Hénarès; il ordonne à « l'inquisiteur, sous le masque du familier », de libérer le prisonnier (IV, 12).

Au début de l'acte V, la reine apprend à Hénarès qu'il a été gracié; mais, venant d'entendre que la reine est enceinte, il ne lui en sait nul gré (V, 2). La reine lui révèle alors la ruse qu'elle a employée, lui déclare à son tour son amour, lui rend le mouchoir ensanglanté mais lui demande de quitter Madrid. Almeido retrouve l'Inquisiteur, qui lui ordonne d'assassiner Hénarès (V, 3). Le roi, apprenant qu'Hénarès est parti, envoie précisément Almeido à sa recherche. À la fin, le cadavre d'Hénarès est apporté « sur un brancard de l'Inquisition », « un crucifix sur le cœur » :

#### LE ROI

Un meurtre! Arrêtez ces deux assassins.

L'INQUISITEUR, SE DÉMASQUANT.

Le voulez-vous, Sire?

#### LE ROI

L'Inquisiteur général! (À genoux.) Pardonnez-moi, mon père, et bénissez-moi.

#### MONVILLE, À PART.

La maison de Bourbon règnera sur l'Espagne! (p. 141)

### LA REINE D'ESPAGNE ET RUY BLAS

### Comparer deux pièces

Avant d'aborder l'influence de Latouche sur Hugo, il importe d'éviter un écueil et de réfuter une objection possible. Il faut prendre garde en effet de ne pas surévaluer certains points communs, même flagrants, si l'on n'est pas en mesure de les attribuer à une autre cause que le hasard. La Reine d'Espagne et Ruy Blas ont beau décrire le même milieu historique, la cour sclérosée de Charles II (Latouche se plaçant en 1680, Hugo

en 1699), la vogue littéraire qu'a connue Charles II dans les années 1830 suffit à expliquer cette parenté. De même, il est inutile de nous attarder sur la présence d'un même patronyme, au demeurant historique, dans les deux pièces (la mère de Don César – Ruy Blas, vers 1329 – et la camarera mayor de Latouche s'appellent Sandoval). Enfin, on ne saurait pas plus affirmer que le décor de l'acte II de La Reine d'Espagne soit à l'origine de celui de l'acte II de Ruy Blas, quelque tentant que soit le rapprochement:

Un salon qui précède la chambre de la reine. De larges portes ouvertes ou vitrées laissent apercevoir de riches jardins couverts d'orangers. (*RE*, p. 40) Un salon contigu à la chambre à coucher de la reine. À gauche, une petite porte donnant dans cette chambre. [...] Au fond, de grandes fenêtres ouvertes. (*RB*, p. 193)

On pourrait également, à juste titre, nous objecter que certaines des similitudes que nous allons tâcher de mettre en lumière s'expliquent par des sources communes à Latouche et à Hugo. On sait que tous deux ont consulté un ouvrage contemporain de Charles II, les Mémoires de la Cour d'Espagne de Mme d'Aulnoy. Hugo en a tiré l'idée d'une lettre d'amour adressée à la reine par un inconnu<sup>13</sup>; Latouche, quant à lui, lui doit la ruse qui consiste à faire croire au roi que la reine est enceinte (IV, 11). Nos deux auteurs y ont chacun appris certains détails relatifs aux rigueurs de l'étiquette espagnole. On pourrait donc considérer que les passages qui mettent la reine aux prises avec la camarera mayor (RE, II, 1 et II, 2; RB, II, 1) sont cousins plutôt qu'issus les uns des autres. Pour autant, l'objection peut être rejetée si l'on admet que les passages incriminés des Mémoires ont précisément été indiqués à l'attention de Hugo – plus ou moins consciemment - par le précédent créé par Latouche. Ainsi, c'est peut-être parce que Latouche a mis en lumière les potentialités du texte de M<sup>me</sup> d'Aulnoy que Hugo prête à sa reine, Maria de Neubourg, toutes les caractéristiques, physiques et morales, qui étaient celles de Marie-Louise d'Orléans, première épouse de Charles II, dans l'œuvre de M<sup>me</sup> d'Aulnoy (et partant celle de Latouche)14. On peut d'ailleurs se demander si la lecture des *Mémoires* eux-mêmes n'a pas pu être conseillée à Hugo par Nodier, directeur de l'Arsenal (où Hugo les a lus<sup>15</sup>) et ami de Latouche.

### Rapprochements structurels

Le résumé que nous avons donné de La Reine d'Espagne suffit à montrer que, dans leur structure, la comédie de l'impuissance et le drame du laquais sont très différents. Néanmoins, il apparaît qu'au cœur de La Reine d'Espagne comme de Ruy Blas, se trouve une machination ourdie par un personnage maléfique, visant la reine et reposant sur une intrigue amoureuse. Porto-Carrero, partisan de l'Autriche, cherche à faire engrosser la reine par Hénarès afin que le trône d'Espagne ne revienne pas aux Bourbons; il fait donc nommer Hénarès confesseur particulier de la reine, en misant sur sa passion illicite. Dans Ruy Blas, si la machination n'est pas diplomatique, mais relève d'une vengeance personnelle, comme dans La Dame de Lyon de Bulwer-Lytton et Angelica Kaufmann de Léon de Wailly, les movens utilisés sont les mêmes: Salluste ordonne à Ruy Blas « de plaire à cette femme et d'être son amant » (v. 584) et entend ainsi déshonorer la reine. Pour le reste, il est vrai, les rapprochements structurels sont assez minces; qu'il suffise de noter la présence de deux expressions assez similaires pour décrire le trouble amoureux de la reine<sup>16</sup> et de souligner que les deux déclarations d'amour répondent à un schéma semblable<sup>17</sup>. En réalité, la parenté des deux pièces se joue surtout au niveau des personnages, que ce soit dans leur èthos ou leurs relations actantielles.

### La parenté des personnages

Les deux héros, Hénarès et Ruy Blas, ont en commun la dualité radicale qui est au cœur de leur personnage. À la fois noble (Ruy, diminutif de Rodrigue) et plébéien (Blas, comme Gil Blas), Ruy Blas le laquais évoque l'ambiguïté d'Hénarès, à la fois grand d'Espagne et humble moine. Tous deux sont soumis à celui qui les conduira à leur perte:

<sup>13.</sup> Sur M<sup>me</sup> d'Aulnoy, voir Eugène Rigal, « La genèse d'un drame romantique : *Ruy Blas* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 20, octobre-décembre 1913, p. 753-788.

<sup>14.</sup> Historiquement, Maria de Neubourg ne ressemblait nullement, au moral comme au physique, à la reine dont s'éprend Ruy Blas. Voir Ruy Blas, op. cit., p. 52-53.

<sup>15.</sup> Voir Ruy Blas, op. cit., p. 41-42.

<sup>16.</sup> RE, p. 87 : « D'où vient donc que je tremble et suis si froide de crainte? » RB ; v. 845 : « Pourquoi donc suis-je émue en voyant ce jeune homme? »

<sup>17.</sup> Dans RE IV, 6 et RB III, 3, la déclaration d'amour de la part de l'homme est suivie par les plaintes de la reine qui déplore sa propre condition

Salluste, dont Ruy Blas est le domestique, et Porto-Carrero, qui est le « supérieur » (p. 70) du moine. Tous deux amoureux de la reine, ils se déclarent jaloux du roi (*RE*, p. 131; *RB*, v. 380). Enfin et surtout, le « morceau de dentelle taché de sang », signe de reconnaissance entre Ruy Blas et la reine, ne peut pas ne pas faire penser au mouchoir mobilisé par Latouche. En III, 8, ce mouchoir, lui aussi taché de sang, est investi de la même fonction; c'est lui qui fait comprendre à Hénarès que c'est la reine qui l'a secouru après son duel:

C'est là, c'est à ce bras que je souffre, on a eu soin de moi, mon sang est étanché... Quel riche mouchoir!... si c'était... encore ma seule idée, un M., un L.! une couronne! oh! la vie me redevient chère! où est-elle? Marie-Louise... (p. 87)

Hugo fait d'ailleurs apparaître un mouchoir dans la scène des « retrouvailles » entre Salluste et Ruy Blas (III, 5).

Eugène Rigal estimait que don Guritan, rival de Ruy Blas, « n'a pas été suggéré à Victor Hugo par ses sources18 ». Tout au contraire, il semble clair qu'il doit beaucoup au don Almeido de Latouche: Almeido est chambellan du roi, Guritan majordome de la reine. Tous deux sont amoureux de la reine; Guritan provoque Ruy Blas en duel comme Almeido le fait pour Hénarès (III, 7). Monville, pour contrer les agissements de Porto-Carrero, convainc Almeido de rester à Madrid pour protéger la reine: « Avec la surveillance d'un pareil auxiliaire, me voilà un peu plus tranquille » (p. 32). Hugo attribue à Ruy Blas un projet très similaire: contrer les visées de Salluste par le recours à Guritan: «Mes esprits / Se calment » (v. 1556-1557); «Oui, le moyen est sûr. Don Guritan...!» (v. 1559). Enfin, Guritan comme Almeido sont des hommes qu'on peine à prendre au sérieux : Casilda compare le premier à un «héron» (v. 629), tandis que Monville, pourtant soucieux d'écarter tout homme de la reine, ne considère pas Almeido comme un danger potentiel: « Je vous connais, vous; vous êtes un respectueux Espagnol. Votre amour sera une vertu » (p. 30). En un mot, Almeido est, comme le roi, frappé d'impuissance. De façon significative, il est l'«époux symbolique » (p. 30) de la reine, puisque c'est lui qui a présidé au mariage par procuration entre elle et le roi, en glissant, selon l'usage, son pied dans le lit conjugal (p. 18). Or, Hugo suggère lui aussi l'impuissance de Guritan dans un jeu de scène (II, 3): « Arrivé près de lui sans dire un mot, il tire à demi son épée, et la mesure du regard avec celle de Ruy Blas. Elles sont inégales. Il remet son épée dans le fourreau. »

La filiation entre don Salluste et l'Inquisiteur général Porto-Carrero est hautement probable. L'un et l'autre recourent au déguisement, et singulièrement au déguisement en serviteur: Salluste en laquais (III, 4), Porto-Carrero en familier du Saint-Office. Almeido n'est pas dupe de cette « robe noire [qu'il] voi[t] sans cesse passer, repasser sous ces galeries » (p. 103); Porto-Carrero mentionne lui-même « un déguisement qui [le] sert » (p. 135), avant de révéler son identité aux yeux de tous dans la dernière scène. Certes, le déguisement en serviteur est l'un des topoï du théâtre classique, ne serait-ce que dans Les Précieuses ridicules. Il n'empêche qu'un brouillon de Ruy Blas laisse à penser que Hugo concevait au départ Salluste comme un homme d'Église, tel Porto-Carrero. Quelques notes, écrites vers 1836 et consacrées à celui qui allait devenir don César, font dialoguer ce dernier avec Salluste en ces termes:

Et puis je n'ai pas d'ambition. Je suis content de mon sort – Suis-je pas familier de l'inquisition Comme vous, Monseigneur<sup>19</sup>?

Sans même l'usage du terme «familier», qu'on pourrait interpréter comme un adjectif ou comme un substantif (au sens de «familier du Saint-Office»), il semble ici que le «Monseigneur», avec toute l'ambiguïté d'un terme commun aux aristocrates et aux prélats, est lié à l'Inquisition. Un autre manuscrit, révélateur lui aussi d'un état antérieur de la pièce, mentionne même un «cardinal<sup>20</sup>».

Non moins probable est l'influence de la *camarera mayor* de Latouche, la marquise de Sandoval, sur celle que Hugo appelle la *camerera mayor*, la duchesse d'Albuquerque – étant entendu que Latouche et Hugo connaissaient tous deux la terrible duchesse de Terranova, *camarera mayor* de Marie-Louise d'Orléans, mentionnée par M<sup>me</sup> d'Aulnoy. La ressemblance entre les deux femmes entraîne une parenté notable entre les scènes 1 et 2 de l'acte II de *La Reine d'Espagne* et la scène 1 de l'acte II de *Ruy Blas*. Les deux reines se heurtent aux pesanteurs de l'étiquette, qui leur est

<sup>18.</sup> Eugène Rigal, op. cit., p. 781.

<sup>19.</sup> Victor Hugo, Ruy Blas, éd. cit., t. II, p. 13.

<sup>20.</sup> Ibid., p. 10.

ÉTIENNE KERN

sèchement rappelée: « Une reine d'Espagne se lève à neuf heures du matin, du 1<sup>er</sup> mai au 31 octobre » (*RE*, p. 42); « Une reine d'Espagne / Ne doit pas regarder à la fenêtre » (*RB*, v. 742-743). Dans les deux pièces, la dame de compagnie de la reine, Paquita chez Latouche, Casilda chez Hugo, sert en quelque sorte de contrepoids à la *camarera*. L'insolence dont fait preuve Casilda à l'égard de la duchesse d'Albuquerque (« Oh! la duègne », v. 657) doit beaucoup à Paquita. Alors que la marquise de Sandoval et les autres dames se demandent qui présidera au lever de la reine, elle leur tient tête:

### **PAOUITA**

Ah! ça, surtout, Mesdames, entendez-vous bien, s'il se peut; et n'allez pas laisser, comme l'autre jour, la pauvre et royale victime de vos étiquettes, geler de froid pendant un grand quart d'heure.

### LA MARQUISE DE SANDOVAL

On n'a que faire de vos avis, dona Paquita. (À la duchesse de Mondéjar.) L'indulgence que témoigne la reine à cette petite fille commence à lui donner toute l'impertinence des manières françaises. (p. 42)

Pour que le rapprochement soit complet, notons enfin que Casilda a aussi hérité de la liberté de ton de M<sup>me</sup> Jourdan, la nourrice de la reine. Celleci est vertement rappelée à l'ordre par la reine (« Madame Jourdan! », p. 48) lorsqu'elle se permet de dire que « le roi de France est bien plus beau que le roi d'Espagne » (p. 48), de même que Maria de Neubourg s'écrie « Casilda! » lorsque celle-ci suggère de faire venir un jeune écuyer pour les distraire (v. 680-681).

Latouche et Hugo dépeignent chacun à leur manière l'insignifiance du roi (le second, suprême habileté, sans même le mettre en scène), respectant le caractère du vrai Charles II: faible et plus disposé à la chasse qu'à l'amour et à l'exercice du pouvoir. Latouche, on l'a vu, place la question de l'impuissance du roi au cœur même de sa pièce; il est probable, dès lors, que les quelques allusions à ce motif dans *Ruy Blas* soient des réminiscences conscientes du Charles II de Latouche:

Mariée à ce roi qui passe tout son temps À chasser! Imbécile! – un sot! vieux à trente ans! Moins qu'un homme! à régner comme à vivre inhabile. (v. 388-390)

Le roi, « vieux à trente ans » chez Hugo, n'était-il pas simplement « vieux » chez Latouche?

La reine de Latouche et celle de Hugo partagent une même nostalgie du pays natal. Marie-Louise d'Orléans regrette le village de Saint-Cloud, où sa nourrice l'a élevée:

### $M^{\text{me}}$ JOURDAN

La rivière coule sous de grands arbres: nous avons [...] des bluets dans tous les blés, n'est-ce pas, ma belle Louise?

#### LA REINE

Ah! oui, ma mie! et la liberté de courir, de vivre, au lieu de végéter cérémonieusement. (p. 47)

Il est possible que Hugo se soit souvenu de ces bluets pour ses fleurs bleues de Caramanchel (v. 397-399). En outre, la vie champêtre et « la liberté de courir » apparaissent également dans l'évocation, par Maria de Neubourg, de sa « bonne Allemagne » :

Comme, ma sœur et moi, nous courions dans les herbes! Et puis des paysans passaient, traînant des gerbes; Nous leur parlions. C'était charmant. (v. 701-703)

Les deux reines ont par ailleurs un même souvenir traumatique de leur élévation au trône.  $M^{me}$  Jourdan rappelle à sa protégée le moment où Louis XIV vint lui apprendre sa décision:

Eh bien!... Pourquoi, s'il vous plaît, tombâtes-vous à ses genoux toute en larmes? « Eh! qu'avez-vous à pleurer, fit-il, quand je vous fais reine d'Espagne? » (p. 49)

Dans Ruy Blas, Maria de Neubourg revient elle-même sur l'origine de ses malheurs, le soir où un homme « tout en noir » vint lui dire : « Madame, vous allez être reine d'Espagne » (v. 706).

Comme nous le voyons, à bien des égards, les personnages de *Ruy Blas* semblent être tributaires de ceux de *La Reine d'Espagne*. Au-delà de ces rapprochements ponctuels, d'un point de vue plus littéraire, il est notable que, selon la formule d'Anne Ubersfeld, « surtout, ce que Hugo a pu emprunter à Latouche, c'est le mélange du comique et du tragique<sup>21</sup> ». Mais ici, la confrontation entre les deux pièces fait apparaître une réelle divergence de projet.

<sup>21.</sup> Victor Hugo, Ruy Blas, t. I, op. cit., p. 21.

### DEUX PROJETS DIFFÉRENTS

S'il est entendu que Latouche subit lui-même l'influence de la préface de *Cromwell*, il est clair que la tonalité de *La Reine d'Espagne* et celle de *Ruy Blas* sont proches. On peut, dans les deux cas, invoquer l'opposition entre tragique et comique, et son corollaire hugolien, le couple sublime/grotesque. C'est manifeste pour *Ruy Blas*: pour ne citer que lui, don César, personnage bouffon, apporte un souffle comique à la pièce avant de verser lui-même dans le tragique, en contribuant, par la mort de Guritan, aux noirs desseins de Salluste. Il en va de même pour *La Reine d'Espagne*: elle illustre à la fois le ridicule d'un roi impuissant et crédule, et le machiavélisme terrifiant de l'Inquisition; structurellement, la pièce commence par faire rire et s'achève sur un tableau sanglant; génériquement, elle semble passer d'un genre à l'autre: Latouche se réclame à la fois de Shakespeare et de Molière (p. 7); il parle de « comédie<sup>22</sup> » mais sous-titre « drame » l'édition Levavasseur, tandis que certains spectateurs l'ont lue comme une « tragédie<sup>23</sup> ».

Comparables dans leur tonalité, les deux pièces divergent pourtant par le projet qui les sous-tend. Latouche met le comique au service d'un projet politique et s'en sert comme d'une arme dirigée contre la monarchie et l'Église. S'agissant du régime, il reprend la thèse qu'il développait dans la préface de *Fragoletta*, en 1829: «un peuple est rarement heureux, et n'est jamais moralement grand, s'il est livré à l'autorité d'un seul<sup>24</sup> ». S'agissant de la religion, il s'inscrit pleinement dans la vague anticléricale qui a suivi la révolution de 1830, bien que son hostilité à l'Église, et singulièrement aux jésuites<sup>25</sup> – de retour en France depuis 1828 –, soit une constante dans son œuvre. L'objectif qu'il affiche dans la préface de *La Reine d'Espagne* est donc clair: dénoncer « la risible crédulité d'un roi élevé par des moines » et montrer « comment rien n'est

sacré pour la religion abaissée au rôle de la politique» – au risque de tomber dans la caricature et le didactisme: autodafé, exorcisme (p. 71), Inquisition, condamnation des «Lumières» (p. 121) et, pour finir, meurtre. C'est en fonction de ce projet politique qu'il faut poser la question du comique chez Latouche. Sainte-Beuve l'a bien senti : il résume La Reine d'Espagne en parlant d'une « donnée érotique, servant de véhicule à une intention politique hostile26 ». Son comique est satirique. Le traitement comique du motif de l'impuissance, omniprésent, est à comprendre en un sens politique. Qu'on en juge: il n'y a qu'un homme, dans la pièce, dont la virilité n'est pas mise en cause. Il s'agit, très significativement, d'un homme du peuple: M. Jourdan, le mari de la nourrice, charpentier de son état. « C'est un vrai mari, que celui-là », s'écrie sa femme (p. 49). Outre le roi et Almeido, tous les hommes, les religieux comme les nobles, sont frappés par l'impuissance: Monville, protecteur de la reine, se compare à un eunuque veillant sur le sérail (p. 22-23); M<sup>me</sup> Jourdan lance au père Teutemberg qu'il n'est « pas de robe à [la] comprendre » (p. 52); Hénarès, selon Almeido, «s'est fait moine pour se dispenser d'être homme» (p. 84). Le message est clair: l'alliance du trône et de l'autel est proprement castratrice<sup>27</sup>.

Le grand malheur de Latouche, le soir du 5 novembre 1831, est que le public n'ait pas saisi la nature de son projet. Il avait conçu une œuvre qu'il croyait univoque; il s'agissait de porter atteinte au pouvoir en place et à l'Église. Or, le 5 novembre, il découvre avec effroi que le public, leurré ou entraîné par la dimension satirique de sa pièce, l'a crue grivoise, donc équivoque. C'est pourquoi, dans sa préface, il déplore la surinter-prétation de ses propos:

J'ai vu des maris expliquer à leurs femmes comment telle chose qui avait l'air bonhomme, était une profonde scélératesse. [...] Des dévots se sont révélés habiles commentateurs, et des dames merveilleusement intelligentes. Il y a de pauvres filles à qui les commentaires sur les courses de taureaux (vous verrez à la page 55) vont mettre la bestialité en tête. (p. 7)

C'est donc précisément pour rétablir l'univocité de sa pièce qu'il rédige

<sup>22.</sup> Lettre à Charles Duvernet, citée dans Henri de Latouche, *La Reine d'Espagne*, *op. cit.*, p. XXXII.

<sup>23.</sup> Le terme apparaît dans *Le Journal des Débats* du 7 novembre 1831, voir *ibid.*, p. XXXVIII. 24. Henri de Latouche, *Fragoletta*, Paris, Michel Lévy frères, 1867 [1829], p. 2.

<sup>25.</sup> En 1827, Latouche présentait déjà les jésuites comme coupables de l'assassinat du pape Clément XIV, en 1774, dans sa Correspondance de Clément XIV et Carlo Bertinazzi.

<sup>26.</sup> Charles Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, t. III, 1858, p. 497.

<sup>27.</sup> Voir Jean-Claude Berchet, «Latouche romancier de la Révolution: Fragoletta», Bulletin de la Société Chateaubriand, n° 28, 1985, p. 115.

cette préface, destinée à mettre l'accent sur l'interprétation qu'il attendait du lecteur:

Ce que j'aurais voulu frapper de ridicule, c'était cette éducation qui est encore celle de toutes les cours d'Europe; et montrer la diplomatie rôdant autour des alcôves royales [...].

Au lieu de cette philosophique direction du drame, des juges prévenus l'ont supposé complaisant au vice. (p. 5)

À l'univocité manquée de La Reine d'Espagne, Hugo répond par une plurivocité assumée: il insiste, dans sa préface, sur la multiplicité des interprétations (« sens historique », « sujet philosophique », « humain²8 »...) que permet sa pièce, avant de s'en remettre totalement à la liberté du lecteur: « Que chacun y trouve ce qu'il y cherche, et le poète [...] aura atteint son but29. » Hugo, loin des luttes partisanes, se dégage des ornières idéologiques de La Reine d'Espagne pour prétendre à l'universel. C'est pourquoi la dimension politique de Ruy Blas est moins explicite que celle de La Reine d'Espagne. Si Hugo blâme, comme Latouche, le retour en arrière que constitue la monarchie de Juillet par rapport à 1789, Ruy Blas n'est pas la charge implacable qu'est La Reine d'Espagne: Hugo n'érige pas Ruy Blas en modèle à suivre. Ce dernier a beau devenir premier ministre et condamner les pratiques des nobles, son ascension n'a rien d'exemplaire; à sa mort, rien n'a changé pour le royaume; bien plus, son pouvoir, fondé sur l'usurpation de l'identité de don César et sur l'amour de la reine, est doublement illégitime. Cela ne signifie pas, bien sûr, que la portée politique de Ruy Blas est inexistante; elle est au contraire d'autant plus profonde que Hugo se livre à une vraie réflexion sur le statut de la noblesse et du peuple dans la préface. Mais cette dimension politique est à comprendre sur un plan philosophique. Anne Ubersfeld souligne ainsi, chez Hugo, « la volonté délibérée de donner au récit historique sa valeur non particulière, mais universelle », de sorte que « la monarchie espagnole à l'agonie » devient «l'image de toute monarchie à l'agonie<sup>30</sup> ». Un signe qui ne trompe pas: Hugo ne mentionne pas même la question religieuse<sup>31</sup>, pourtant ô combien prégnante dans

l'Espagne de cette époque. L'Espagne qu'il décrit, malgré le foisonnement des détails historiques, est comme désincarnée, onirique, esthétisée. Car l'alliance du comique et du tragique, qui se pose chez Latouche en termes de satire, relève surtout, chez Hugo, d'un projet esthétique: fidèle à la préface de Cromwell, il cherche, dans un souci de totalité, à équilibrer le sublime par le grotesque, qu'il définit comme « un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau<sup>32</sup> ». C'est cette dimension à la fois philosophique et esthétique de la politique qui permet de comprendre que Hugo évacue la charge anticléricale qui était au cœur de La Reine d'Espagne. En effet, ce n'est pas par principe que Hugo épargne l'Église; ses discours politiques ou son Torquemada le montrent suffisamment. Il préfère, dans Ruy Blas, faire l'apologie du peuple plutôt que de s'en prendre à ceux qui, dans l'esprit de Latouche, lui confisquent le pouvoir. Se souciant davantage de «faire monter le peuple à la dignité de l'histoire<sup>33</sup> » que de défendre un projet directement politique, il n'a pas à s'en prendre à des cibles précises.

Entre *La Reine d'Espagne* et *Ruy Blas*, les similitudes, tant au niveau des personnages que de la tonalité générale, sont assez fortes pour qu'on puisse conclure à une influence, certes diffuse mais quasiment certaine, de la première pièce sur la seconde. Pour autant, Latouche et Hugo conçoivent leur œuvre de manière totalement différente. Le prosateur voltairien et le poète romantique se font face. Celui-ci entend composer un chef-d'œuvre qui, entre philosophie politique et esthétique, fasse jaillir «l'étincelle<sup>34</sup>» du drame universel, celui-là se livre à une satire féroce, de circonstance, bien qu'incomprise, pour défendre étroitement la cause républicaine: «ce n'est plus un livre, c'est une action qu'il signe<sup>35</sup>.»

### Université Paris Ouest Nanterre, PHisTeM, CSLF

<sup>28.</sup> Voir Ruy Blas, t. I, op. cit., p. 151.

<sup>29.</sup> Ibid.

<sup>30.</sup> Ibid., p. 49.

<sup>31.</sup> On notera pourtant que Jean Cocteau et Pierre Billon, dans leur adaptation de *Ruy Blas* (1947), donnent à la pièce une dimension religieuse, et notamment anticléricale. Voir Florence Naugrette, « Cocteau adaptateur de *Ruy Blas* », communication au Groupe Hugo du 17 septembre 2005.

<sup>32.</sup> Victor Hugo, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, t. I, p. 419.

<sup>33.</sup> Ruy Blas, op. cit., t. I, p. 76.

<sup>34.</sup> Ibid., p. op. cit.

<sup>35.</sup> Henri de Latouche, Fragoletta, op. cit., p. 2.