

LIRE
Les Misérables

par

Josette ACHER	Jean DELABROY
Jean GAUDON	Yves GOHIN
Claude HABIB	Bernard LEUILLIOT
Jacques NEEFS	Nicole SAVY
Jacques SEEBACHER	France VERNIER

textes réunis et présentés par

Anne UBERSFELD et Guy ROSA

Librairie José Corti
1985

LES MISÉRABLES, THÉÂTRE — ROMAN

Anne UBERSFELD

Le théâtre est partout présent dans *Les Misérables*, et cela ne peut nous étonner, si nous nous souvenons que *Les Misères* sont conçues presque immédiatement après que l'échec des *Burgraves* ait donné à Hugo le sentiment ou peut-être la certitude que la scène ne pouvait pas, dans l'état où était l'instrument théâtral au XIX^e siècle, être le moyen ou comme on dit, le *médium*, de ce qu'il désirait par dessus tout : parler non à quelques-uns (encore moins parler en l'air, à l'avenir, comme faisait Stendhal), mais parler à chacun et à tous, en postulant cette unanimité du peuple qu'il savait mieux que personne être une utopie. Mais une utopie au sens fécond du mot, une prospective créatrice de son espace propre. La réussite de Balzac, puis celle d'Eugène Sue ont pu lui faire espérer que le roman pouvait être cet objet littéraire à la fois accessible au peuple et aux doctes. Non sans difficultés. Et s'il s'écoule tant d'années avant que *Les Misères* ne deviennent *Les Misérables* achevés, sans doute est-ce qu'il faut que Hugo se sente apte à lancer de son exil cette bouteille à la mer, et qu'il sache aussi qu'il y avait une écoute propre à l'accueillir.

Le projet théâtral, mis en sommeil, relayé par le roman (ou ce qu'on peut nommer tel), se glisse subrepticement, comme un fil inaperçu, dans les interstices du roman, – avant que dans *L'Homme qui rit*, il ne retrouve sa place évidente, comme le centre et le miroir en abyme de tout le texte (le scénario « Chaos vaincu »).

Dans *Les Misérables*, le théâtre est présent à trois niveaux différents : tout d'abord, il est un des éléments culturels de la société de la Restauration, ensuite la théâtralité est une des clefs de ce monde où le rapport parlé, de conscience à conscience, ne peut pas trouver sa place ; enfin une part considérable du *récit* romanesque, ou pour parler plus justement de sa fable, est la monnaie dispersée d'un grand mélodrame brisé, adultéré, retourné comme un gant.

LA CULTURE THÉÂTRALE

Présente, éparse dans tout le roman, elle reproduit le clivage social qui fait du roman ce noir et blanc du Paris du XIX^e siècle. Dans *Notre-Dame de Paris* (I, chap. 2), on se souvient que Gringoire avait eu le désappointement de constater que le populaire fuyait son beau *mystère* bien arrangé, bien écrit et joué par des professionnels, pour assister au concours de grimaces de la fête des fous ; le spectacle populaire enfonçait le théâtre institutionnel. La même opposition trouve sa place dans *Les Misérables*, le bourgeois « classique » et conservateur Gillenormand aime l'opéra et cette forme théâtrale fait partie de son vécu : « Les danseuses de l'Opéra, dit-il, sont des sauvagesses roses¹. » – « A l'âge de seize ans, un soir, à l'Opéra, il avait eu l'honneur d'être lorgné à la fois par deux beautés alors mûres et célèbres et chantées par Voltaire, la Camargo et la Sallé. [...] Il abondait en souvenirs. Il s'écriait : Qu'elle était jolie cette Guimard-Guimardini-Guimardinette, la dernière fois que je l'ai vue à Longchamps [...]². » Le spectacle est tout autant ostentation sociale, cérémonie où voir et être vu, que production proprement artistique. Apparemment Gillenormand ne connaît que l'Opéra et le Théâtre-français ; il est peut-être allé voir *Hernani*, à moins qu'il n'en parle que par ouï-dire, mais un spectacle du Français peut faire partie de sa culture, même s'il l'abomine : « C'est républicain, c'est romantique. [...] Il y a un an, ça vous allait à *Hernani*. Je vous demande un peu, *Hernani* ! des antithèses ! des abominations qui ne sont même pas écrites en français³ ! » Sur les goûts classiques de la bourgeoisie, dont Gillenormand est un digne représentant (quoique probablement atypique), il existe dans le roman un théoricien, c'est Combeferre, le « philosophe de la révolution » dans le groupe des Amis de l'A.B.C., celui qui montre le rapport « idéologique » de la bourgeoisie et du vieux classicisme au théâtre :

A bas la tragédie chère aux bourgeois ! criait Bahorel. Et Marius entendait Combeferre répliquer :

– Tu as tort, Bahorel. La bourgeoisie aime la tragédie, et il faut laisser sur ce point la bourgeoisie tranquille. La tragédie à perruque a sa raison d'être, et je ne suis pas de ceux qui, de par Eschyle, lui contestent le droit d'exister. Il y a des ébauches dans la nature ; il y a dans la création des parodies toutes faites ; un bec qui n'est pas un bec, [...] un cri douloureux, qui donne envie de rire, voilà le canard. Or, puisque la volaille existe à côté de l'oiseau, je ne vois pas pourquoi la

1. III, 2, 1 ; 474.

2. III, 2, 3 ; 475.

3. III, 5, 6 ; 478.

tragédie classique n'existerait point en face de la tragédie antique⁴. Cette analyse pleine d'un indulgent et méprisant humour correspond parfaitement aux thèses de Combeferre, dont le roman affirme : « Il lisait tout, *allait aux théâtres*, suivait les cours publics [...]»⁵. » (souligné par nous) ; Combeferre homme de la « civilisation » mobilise le tout de la culture de son temps, et Hugo précise que le théâtre est une pièce de cette culture, en même temps qu'il apparaît le promoteur d'une révolution de la culture, sinon d'une révolution culturelle : « Il voulait que la société travaillât sans relâche à l'élévation du niveau intellectuel et moral, au monnayage de la science, à la mise en circulation des idées, à la croissance de l'esprit dans la jeunesse, et il craignait que la pauvreté actuelle des méthodes, la misère du point de vue littéraire borné à deux ou trois siècles classiques, le dogmatisme tyrannique des pédants officiels, les préjugés scolastiques et les routines ne finissent par faire de nos collèges des huîtres artificielles⁶. » On comprend comment Combeferre, philosophe de la culture, est l'homme qui « allait aux théâtres » ; une fois de plus Hugo dans *Les Misérables* indique le rôle du théâtre comme outil de la « civilisation », comme instrument non pas politique, mais proprement idéologique, et c'est le sens qu'il faut donner à cette prédilection de la bourgeoisie (quelle que soit sa nuance politique) pour la tragédie classique.

Quand Marius, amoureux comblé d'un regard, ne sait plus où donner de la tête, il « dit à Courfeyrac : je te paie le spectacle. Ils allèrent à la Porte-Saint-Martin voir Frederick dans *l'Auberge des Adrets*. Marius s'amusa énormément⁷. »

Par opposition aux « théâtres officiels », ceux de la bourgeoisie, les amis de l'A.B.C. choisissent les scènes « populaires », et dans ces scènes, ils élisent le spectacle le plus populaire qui soit, ce spectacle « grotesque » où Frederick Lemaître (Robert Macaire) renversait par sa propre invention scénique le « sérieux » du mélodrame. Le lien se fait entre la subversion théâtrale et la subversion politico-sociale que représentera la barricade des compagnons de l'A.B.C.

Un petit épisode plus ambigu, situé dans « l'arrière-salle du café Musain »⁸, montre deux jeunes fabricants de *vaudeville*, cette sous-production théâtrale qui fleurissait tout au long du XIX^e siècle, remplacée par l'opérette, et qui permettait aux jeunes littérateurs de se faire quelque argent ; peut-être n'est-ce pas sans dessein que

4. III, 4, 3 ; 526.

5. III, 4, 1 ; 515.

6. *Ibid.* ; 516.

7. III, 6, 6 ; 562.

8. III, 4, 4 ; 529 et suiv.

Hugo donne la parole à ces deux jeunes auteurs d'une production commerciale : ils sont pris, les uns et les autres dans le réseau de cette commercialisation de l'art ; notons que les deux « apprentis-vaudevillistes » sont *anonymes* ; ils ne sont pas dits appartenir au groupe.

LE THÉÂTRE DE GAVROCHE

Le personnage des *Misérables* le plus intimement lié au théâtre, c'est Gavroche ; Éponine l'annonce dans l'extraordinaire épisode *Une rose dans la misère* : « Allez-vous quelquefois au spectacle, monsieur Marius ? Moi, j'y vais. J'ai un petit frère qui est ami avec des artistes et qui me donne des fois des billets⁹. » ; et elle ajoute, mettant l'accent sur le clivage social qui préside à la distribution des spectateurs dans les salles du XIX^e siècle : « Par exemple, je n'aime pas les banquettes de galeries. On y est gêné, on y est mal. Il y a quelquefois du gros monde ; il y a aussi du monde qui sent mauvais. » Éponine aussi aime le vaudeville : « Et elle fredonnait, comme si elle eût été seule, des bribes de vaudeville, des refrains folâtres que sa voix gutturale et rauque faisait lugubres¹⁰. »

Quant à Gavroche, il évolue dans le théâtre comme un poisson dans l'eau ; dans l'éléphant, il dit à ses petits frères : « Je vous mènerai à Frederick-Lemaître. J'ai des billets, je connais des acteurs, j'ai même joué une fois dans une pièce. Nous étions des mômes comme ça, on courait sous une toile, ça faisait la mer¹¹. Je vous ferai engager à mon théâtre. » S'il met au premier rang Frederick, acteur grotesque, il ne déteste pas les subventionnés mais il n'y peut pénétrer que clandestinement : « Après ça, nous irons à l'Opéra. Nous entrerons avec les claqueurs. La claqué à l'Opéra est très bien composée. Je n'irais pas avec la claqué sur les boulevards. A l'Opéra, figure-toi, il y en a qui paient vingt sous, mais c'est des bêtas. On les appelle des lavettes¹². » L'univers de Gavroche, c'est l'envers du théâtre : non seulement la resquille,

9. III, 8, 4 ; 586.

10. *Ibid.* ; 585.

11. Voir le fragment dramatique (postérieur à 1852) ms 24.752 f° 344, intitulé *Conversation des flots*. - *Sous l'eau*, qui comporte une liste des gamins-figurants à la Porte Saint-Martin ; dans cette liste figure *Grimebodin* dont on sait qu'il a été l'un des noms de Gavroche.

12. IV, 6, 2 ; 761.

mais la figuration et la claque, et dans l'énumération des plaisirs du « gamin », le spectacle tient le premier rang, mais c'est un spectacle situé dans les limbes et les marges du théâtre officiel.

Le monde théâtral de Gavroche comprend aussi (peut-on dire surtout?) le spectacle de rue, analogue aux grimaces de Quasimodo, les saltimbanques et même les exécutions capitales : « Nous irons voir l'homme squelette. Il est en vie. Aux Champs-Élysées. [...] Nous irons voir les sauvages. Ce n'est pas vrai, ces sauvages-là. Ils ont des maillots roses qui font des plis, et on leur voit au coude des reprises en fil blanc. [...] – Et puis nous irons voir guillotiner. Je vous ferai voir le bourreau¹³. »

Non seulement le théâtre est la culture propre à Gavroche, au « gamin » mais il est pour lui le moyen d'accéder à l'existence culturelle, ce qui n'est pas la même chose : « Le soir, grâce à quelques sous qu'il trouve toujours moyen de se procurer, l'*homuncio* entre à un théâtre. En franchissant ce seuil magique, il se transfigure ; il était le gamin, il devient le titi. [...] Le titi est au gamin ce que le phalène est à la larve ; le même être envolé et planant¹⁴. » Inversement, c'est lui qui infléchit la culture théâtrale : « Il suffit qu'il soit là, avec son rayonnement de bonheur, [...] avec son battement de mains qui ressemble à un battement d'ailes pour que cette cale étroite, fétide, obscure [...] se nomme le Paradis. » Au reste « sa tendance [...] ne serait point le goût classique. Il est, de sa nature, peu académique. » (*ibid.*) L'enfant-peuple a son rôle à jouer dans l'art, et son *médium*, c'est le théâtre. Aussi Hugo n'hésite-t-il pas à ajouter : « Il y avait de cet enfant-là dans Poquelin, fils des Halles ; il y en avait dans Beaumarchais¹⁵. »

C'est toute la tribu Thénardier (avec leurs acolytes de Patron-Minette) qui est liée à une théâtralité de saltimbanques : la Thénardier est dite « de la race de ces sauvagesses colosses qui se cambrent dans les foires avec des pavés pendus à leur chevelure »¹⁶. Par une sorte de métonymie de contact, la première apparition des Thénardier pour Jean Valjean se fait sous le signe des forains : « [...] parmi les curiosités étalées sur la place, il y avait une ménagerie dans laquelle d'affreux paillasses vêtus de loques et venus on ne sait d'où, montraient en 1823 aux paysans de Montfermeil un de ces effrayants vautours du Brésil [...] qui ont pour œil une cocarde tricolore¹⁷. » Parmi les transformations de Thénardier, l'une touche au théâtre : il

13. *Ibid.* ; *ibid.*

14. III, 1, 3 ; 458-459.

15. III, 1, 9 ; 465.

16. II, 3, 2 ; 300.

17. II, 3, 1 ; 298.

signe l'une de ses lettres de mendicité « Fabantou, artiste dramatique » (III, 8, 3). Fabantou, fabulateur en tout. Notons que c'est justement la lettre adressée à Valjean. Il faut bien manger, et pour manger inventer des rôles ; Thénardier n'hésite pas, il est « Genflot, homme de lettres » qui « vient d'envoyer un drame au Théâtre-Français»¹⁸.

Babet, l'un des pires bandits de Patron-Minette, est artiste-forain : « Il avait été pitre chez Bobèche et paillasse chez Bobino¹⁹. Il avait joué le vaudeville [...] Il avait montré des phénomènes dans les foires et possédé une baraque avec trompette et cette affiche: – Babet, artiste-dentiste [...]»²⁰. » Gueulemer est une sorte d'Hercule de foire; quant au suivant, Claquesous, « il mettait un masque. Il était ventriloque. » A eux tous ils construisent un théâtre des bas-fonds : « On fournissait aux quatre coquins le canevas, ils se chargeaient de la mise en scène. Ils travaillaient sur scénario. [...] Ils avaient une troupe d'acteurs de ténèbres à la disposition de toutes les tragédies de cavernes²¹. »

Métaphores : métaphore la Thénardier, « sauvagesse colosse » ; métaphores, ces « tragédies de cavernes ». Voire. Ce que montre Hugo c'est une théâtralité des bas-fonds, un théâtre social du crime, un carnaval de l'horreur. Et ce carnaval est à la fois une image littéraire et la figure tout à fait référentielle du masque et des faux-semblants qui permettent au *lumpen proletariat* de survivre. Masque, déguisement, tragi-comédies aident les misérables à manger, tout en les amusant : le théâtre est à la fois leur culture et leur pain quotidien ; ils le voient et ils le font. Et ce théâtre est avant tout carnaval ; on ne peut oublier que le mariage de Marius et de Cosette a pour contrepoint le défilé des masques du Mardi-Gras : dernière apparition d'Azelma Thénardier au bras de son père masqué, contemplant le cortège de Cosette et y repérant Jean Valjean sans vraiment le reconnaître. Au reste la charrette des masques où figure Azelma est un vrai chariot de Thespis, elle est spectacle officiel, payé : Azelma fait remarquer à son père qu'elle ne peut pas quitter le cortège : « Je ne peux pas quitter la voiture. – Pourquoi ça? – Je suis louée. [...]. Je dois ma journée de poissarde à la préfecture. – C'est vrai. – Si je quitte la voiture, le

18. III, 8, 3 ; 580 et suiv. pour les citations de ce paragraphe.

19 On sait la passion de Hugo enfant pour Bobino, devant qui les enfants s'arrêtaient quotidiennement (*Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, Plon; chapitre III, 4).

20. III, 7, 3 ; 572-573 pour cette citation et la suivante.

21 III, 7, 4 ; 574. Javert reprend devant Marius. à propos de Patron-Minette, la même métaphore théâtrale: « Je connais la baraque. Impossible de nous cacher dans l'intérieur sans que les artistes s'en aperçoivent. Alors ils en seraient quittes pour décommander le vaudeville. » (III, 8, 14 ; 612). Et Javert de continuer à filer la métaphore...

premier inspecteur qui me voit m'arrêter²². » Démonstration flagrante du fait que dans *Les Misérables* la théâtralité n'est pas du côté du divertissement, qu'elle est une fonction romanesque *et* sociale – écriture et référent.

LA GLOIRE DU THÉÂTRE

Masque et camouflage, le théâtre est une protection ; et tout est théâtre dans la vie sociale, le couvent comme Patron-Minette. Doublement nécessaire aux misérables, il est leur refuge, leur gagne-pain – mais il est aussi leur *gloire*, et si l'on peut dire, leur mode d'être, ce par quoi ils peuvent avoir une existence aux yeux d'autrui. Gavroche devant les petits égarés, comme Azelma dans son déguisement de poissarde ; déguisement, jeu, parole, tout l'arsenal de la fabrication théâtrale : Valjean devient Monsieur Madeleine, Eponine joue amèrement à être le chien (« il y a un cab »²³), Grantaire s'amuse à parler un intarissable discours de scène ; Gillenormand se divise en deux pour se construire sa propre scène ; Thénardier adopte un, deux, trois rôles, Grantaire n'en a qu'un et s'y tient obstinément. Valjean travaille non dans la parole, mais dans le masque ; Javert se déguise en mendiant d'église. Il n'est pas jusqu'à l'innocente M^{lle} Baptistine qui ne fignole aux yeux de son amie de pension son rôle de sœur d'un saint. Patron-Minette n'est pas qu'une collection d'escarpes, c'est une troupe de théâtre qui se joue comme telle, avec rôles et pseudonymes ; et l'écriture hugolienne de jouer aussi, dans la foulée : voir cet « Homère Hogu, nègre »²⁴, avec quel cirage sur la face homérique de l'auteur ! Le répertoire des *Misérables*, comme collection de rôles serait presque infini. Et c'est une des forces de l'écriture hugolienne que de pouvoir se lire simultanément comme « jeu interne », comme « théâtre » de sa propre écriture, autoréférentiel, et comme renvoi référentiel au « théâtre social », à cette théâtralité quotidienne qui est le pain des misérables, mais pas d'eux seuls, à la limite de tous.

La parole fait ici l'essentiel du travail ; *jouer*, ce n'est pas seulement être un autre comme les petites filles du couvent qui, se déguisant en religieuses, se plaisent à devenir un moment ce qu'elles ne seront jamais ; le théâtre, c'est surtout une parole qui permet à ceux qui n'ont pas trouvé leur mode d'existence de le fabriquer par la parole ; tel est le sens, entre autres, du sublime discours de Thénardier devant son

22. V, 6, 1 ; 1079.

23. IV, 8, 4 ; 802.

24. III, 7, 4 ; 575.

« bienfaiteur » ; Eponine tente, par sa parole d'exister pour Marius, *d'être vue* par lui²⁵ (III, 8, 4). Ce que montre le roman, de façon tout à fait neuve et insolite, c'est une parole ni utilitaire, ni passionnelle, mais qui est contact, contact pour rien, désespéré, parole théâtrale parce qu'elle construit un univers parallèle, qui n'a aucune prétention à la réalité référentielle, qui est une façon de *se tenir* dans un espace imaginaire, où elle se fait entendre comme parole de jeu, c'est-à-dire de désir.

Parole de jeu, mais toujours dans ses conditions concrètes d'énonciation. Un exemple, extraordinaire : Éponine, se montrant par la parole à Marius, ne parle pas argot ; mais quand Marius refuse le contact et se croit quitte en lui donnant de l'argent, elle se remet incontinent à parler argot ; elle quitte l'espace théâtral où elle s'était montrée comme créature parlante, existante, partant digne d'amour, pour revenir au réel, l'argent, la faim, et cet autre théâtre qu'est l'argot, ce masque ; la pièce de cent sous a fait changer d'espace : la parole théâtrale « imaginaire » redevient espace du réel (sociologique) ; Éponine a changé *de rôle*.

LA PAROLE MALADE

Aussi *Les Misérables* donnent-ils le modèle d'une communication verbale non réaliste, mais aussi non communicative. Il n'y a pratiquement pas d'exemple d'un vrai *dialogue* entre les personnages, l'écriture romanesque ne les montre pas. Jamais d'exemple d'un dialogue Cosette-Valjean, (après l'épisode de Cosette à la source) ; à peine de dialogues Cosette-Marius ; quand Cosette babille au chevet de Marius convalescent, il ne répond que « Ange! », vocable expressément dénoté comme mot à tout faire, inusable. En revanche d'énormes monologues intarissables, la parole folle, débrayée, la plupart du temps sans destinataire ; ainsi les énormes monologues de Gillenormand se déploient dans le vide du décalage historique : en parlant, cet homme reconstitue son propre théâtre, la scène du passé. Jean Valjean, l'homme qui ne parle pas²⁶ fait à Montparnasse un intarissable discours moralisant à qui le jeune bandit reste résolument sourd. Une scène « de comédie », irrésistible montre et critique à la fois le mécanisme du « discours à personne » : le lancier Théodule écoute le flot oratoire de Gillenormand et le ponctue d'approbations

25. III, 8, 4 ; 583 et suiv.

26. Voir, par exemple, IV, 5, 2 ; 732 et suiv.

bien senties ; Gillenormand s'interrompt alors et brise la pseudo-communication : « Vous êtes un imbécile »²⁷, crie-t-il à son neveu médusé ; l'écriture romanesque fabrique ici son propre métadiscours. Et on ne peut sous-estimer la part, dans ces immenses plages monologuées, de la joie proprement théâtrale *de parler* : ainsi les monologues exorbités, exorbitants de Grantaire.

Dans le roman, tout compte fait, peu de paroles, la plupart du temps utilitaires. Avec de temps en temps une réplique « de théâtre », foudroyante: « Être libre », « Ma mère, c'est la République », et le « Permetts-tu ? » que Grantaire adresse à Enjolras, avant de se laisser fusiller à ses côtés²⁸.

Les Misérables (le théâtre joué de Hugo également) sont comme le répertoire des mille et une façons dont la parole brise la communication ou la refuse : aphasie, surdité, bégaiement, logorrhée. Rien de plus *moderne* que ce statut de la parole, proche des tentatives contemporaines pour installer la parole en dessous ou à côté de la communication logique et des modes de pression des sujets parlants les uns sur les autres. Même quand la communication s'établit, et qu'une amorce de vrai dialogue intervient, il y a toujours quelque part une ignorance de l'un ou des deux interlocuteurs : ainsi le dialogue entre Jean Valjean et Cosette enfant portant son seau, où chacun des deux ignore qui est l'autre. Toujours ce qui s'aperçoit, c'est une inadéquation entre les partenaires du discours, un porte-à-faux.

C'est que le monde des *Misérables* est un immense théâtre de la non communication. Comme on ne regarde que ce qui ne vous voit pas, on ne parle qu'à ce qui ne vous entend pas : Éponine à Marius, Grantaire à Enjolras, Marius à Gillenormand, comme Gillenormand à Marius. Seuls les enfants et les exclus parviennent par la parole à communiquer ; mais l'usage conforme, officiel, de la parole dans *Les Misérables* est condamné. Parfois le discours est extraordinairement « efficace », mais inadéquat, parce que le sujet de la parole n'est pas ce qu'il paraît : Thénardier parlant à « M. Leblanc », et aucun des deux ne sait réellement qui est l'autre ; Valjean devant Montparnasse ; le discours du conventionnel G. est adressé à un destinataire peu fait pour entendre, à première vue, et qui ne répond pas, ou du moins pas dans le même langage. Et dans la plupart des cas, la parole est sans conséquence, elle n'a d'impact que dans la mesure où elle dit ce que le locuteur n'imagine pas dire ; ainsi le discours quiproquo de Thénardier à Marius, où tout ce qu'il dit pour accabler Valjean le glorifie. La méconnaissance est comme la loi (théâtrale) du discours des personnages dans *Les Misérables*.

27. III, 5, 6 ; 552.

28. Respectivement : III, 4, 5 ; 534 ; *ibid.* et V, 1, 23 ; 987

COSETTE ENDORMIE

Tout se passe comme si la communication interpersonnelle qui est comme la matière propre du théâtre était par nature impossible ; de là, la construction de scènes de « voyeurisme » où un personnage contemple qui ne se sait pas contemplé, comme si l'épanouissement du rapport à l'autre ne pouvait se faire que dans l'inconscience. Ainsi Jean Valjean devant Fantine malade, endormie. A toutes les étapes du récit, Jean Valjean contemple Cosette endormie, dans la mesure Corbeau comme dans la maisonnette du jardinier Fauchelevent ; au couvent « la nuit, il se relevait pour regarder les fenêtres de son dortoir »²⁹. Hugo est obsédé par cette situation fondamentale de communication-non communication : parler à quelqu'un ou au moins le regarder quand il ne peut ni voir, ni répondre. Il s'agit bien d'une situation théâtrale : quelque chose se passe devant un témoin à qui le contact, parole ou geste, est impossible ou interdit. Mais ce qui est théâtre ici plus encore que *le geste*, c'est sa récurrence, sa présence déjà avant *Les Misérables*, dans le théâtre joué : ainsi Lucrèce contemplant Gennaro, son fils, endormi, ainsi Charles-Quint parlant à Charlemagne, mort, ou Triboulet interpellant le corps (invisible) de François I^{er}. Ainsi Hugo, lecteur de Shakespeare, décryptant dans *Lear* la scène qu'il tient pour fondatrice où Cordélia contemple son père endormi avant que Lear ne tienne à son tour dans ses bras sa fille morte, scène qui hante Hugo au point d'être le schéma organisateur d'un canevas dramatique³⁰. Gavroche veille sur le sommeil de ses petits frères, comme Éponine veille sur le jardin de la rue Plumet ; Gillenormand éperdu se laisse aller à son amour au chevet de Marius inconscient. Scènes particulièrement « théâtrales », quand le personnage répand son discours à l'intention de qui ne peut l'entendre.

QUELQU'UN ÉPIE

Cas particulier d'une situation théâtrale quasi-caricaturale, celle du témoin caché qui voit sans être vu, du *spectateur* de théâtre comme du traître qui épie. Situation « de comédie », de « vaudeville », mais dont Hugo n'a pas plus peur dans son roman que dans son théâtre joué : dans les drames de Hugo tout le monde se cache, guette, surprend

29. II, 8, 9 ; 450.

30 Voir dans *Paroles de Hugo* notre « Hugo lit le Roi Lear », où figure le texte du fragment et son analyse.

secrets et discours clandestins, desseins obscurs ; il n'est pas de pièce où, pour le bien ou pour le mal, un personnage ne se dissimule pour épier ce qu'on lui cache. Dans *Ruy Blas*, Don Salluste se cache deux fois, si ce n'est trois, mais la Reine aussi est dissimulée pendant la scène du conseil ; Don Carlos est caché dans une armoire ; Blanche épie le Roi François et déjoue le meurtre. *Les Misérables* sont parcourus par un formidable jeu de cache-cache. Boulatruelle épie Jean Valjean déposant son argent à Montfermeil ; dans la mesure Corbeau, la portière épie Jean Valjean, comme un peu plus tard, Javert l'épiera au même endroit après l'avoir guetté, déguisé en mendiant, au seuil de l'église. Le lancier Théodule épie Marius rendant visite à la tombe de son père ; personne ne se livre au guet plus et mieux que Marius lui-même : il épie Cosette et son père, puis, intrigué par Éponine, il commence à épier les Jondrette. Toute l'énorme scène de Patron-Minette est totalement théâtre par la présence cachée du témoin Marius, et la plupart des grands moments du récit ont pour caractéristique de se faire sous l'œil d'un témoin ; ainsi la Barricade, sous l'œil de Jean Valjean et la scène des égouts où le sauvetage de Marius a pour témoin Thénardier. Tout se passe comme si à tout moment le regard violait, douloureusement, une intimité ou un asile ; Éponine se cache tragiquement pour épier les amants heureux ; le regard de Valjean décrypte le « buvard bavard » de Cosette. Voir, c'est voir ce qu'il ne faut pas voir.

UN JEU DE LEURRES

Théâtre aussi cet entrelacement des regards parce qu'il est un jeu de leurres. Thénardier dans les égouts voit, mais ne comprend pas ce qu'il voit ; Boulatruelle regarde Jean Valjean creuser un trou, ne sait ce que c'est, perd son latin devant « le trésor du diable »³¹. *Les Misérables* étalent une collection de situations où un être humain voit ce qu'il ne comprend pas ou se laisse piéger par les apparences : tout le public voit l'héroïsme et la mort par noyade du bagnard Jean Valjean ; toute la ville de Montreuil-sur-Mer voit l'honorable M. Madeleine, maire de la ville, et les religieuses voient « l'autre Fauvent », frère de leur jardinier. Le mariage de Cosette est le fruit d'une série d'impostures, et la blessure au pouce de Valjean n'est que la dernière en date. Toutes les identités sont mensongères ou problématiques. Dans la barricade, les émeutiers ne comprennent rien à Jean Valjean, Marius croit qu'il a

31. II, 2, 2 ; 288.

tué Javert, et quant à la mort de Javert elle fonctionne doublement comme leurre.

Les Misérables peuvent être vus en tant qu'écriture de la transparence voilant l'inexplicable ; tout le roman est écrit comme le récit le plus direct quand il est en fait un jeu d'apparences machinées et dont personne n'aura jamais le secret : il n'y a pour les personnages aucune forme de révélation véritable ; Cosette ne saura jamais, ni qui elle est, ni qui fut Jean Valjean ; et le lecteur n'est pas le moins du monde invité à déjouer l'écheveau : le texte ne requiert pas l'herméneutique ; il ne travaille pas dans l'allusion, ni politique, ni biographique. Théâtre encore dans la mesure où il se lit comme réseau d'apparences qui n'ont pas à être traduites, spectacle entièrement transparent à lui-même et dans cette même mesure, parfaitement opaque et ne renvoyant qu'à soi. Ainsi Marius méditant devant Napoléon, *voit* successivement les « masques effrayants », grotesques et terribles de Napoléon pour « le parti de 1814 », et le « spectacle de la nuit » : « Quel spectacle que la nuit ! on entend des bruits sourds sans savoir d'où ils viennent, on voit rutiler comme une braise Jupiter qui est douze cent fois plus gros que la terre, l'azur est noir, les étoiles brillent, c'est formidable³². »

«LE ON QUI EST DANS LES TÉNÈBRES»

On voit, on entend... Mais qui donc ? Tout le texte des *Misérables* est ponctué de formules telles que : « on vit... on voyait... on aurait pu voir... on pouvait voir ». Inutile d'en citer, c'est à chaque page ; le *on* joue le rôle, si l'on ose dire, d'un sujet de renonciation. Un *on* parfois relayé par un syntagme collectif dont la généralité est tout aussi grande « ceux des habitants de Montfermeil qui commençaient à ouvrir leur porte virent passer... »³³. Ou bien : « Il y a quarante ans, le promeneur solitaire qui s'aventurait... »³⁴. Il serait dangereux de croire que ce *on* est un affaiblissement pudique du *Je* du scripteur. Vraisemblablement le fonctionnement en est autre. Le *On* est un Témoin, le Spectateur invisible qui théâtralise tout le récit, dans la mesure où la caractéristique de la communication théâtrale est de n'être jamais à deux personnages, mais toujours à trois : le personnage, l'Autre protagoniste, le Spectateur, couvrant à eux trois les trois personnes : Je, Tu, Il, et chacun étant à son tour Je pour les deux autres. Le *on* de l'écriture hugolienne est le troisième terme qui fait du

32. III, 3, 6 ; 501.

33. II, 3, 9 ; 333.

34. II, 4, 1 ; 339.

récit linéaire un récit théâtral en interdisant à la fois au Scripteur et au Personnage de s'élever au rang de Personne absolue, d'Énonciateur maître de sa propre parole.

La situation « on épie » n'est pas seulement récurrente, elle informe tout le récit : Hugo, le lecteur, le personnage, le *on*, sont tour à tour le spectateur du « drame » ; et à la lettre rien ne se fait pour personne sans un regard qui contemple. Tous les actes apparaissent une sorte de mimo-drame devant l'invisible, – un théâtre devant le spectateur inconnu. Parfois il est nommé ; il est, pour Valjean secoué par la perte de Cosette, « le On qui est dans les ténèbres »³⁵ et la parole de Hugo désigne avec précision le Spectateur comme un *on*. La mort de Javert ne se comprend pas s'il n'y a pas en face de lui un Autre. Il n'est même pas utile (on peut le faire si l'on veut) de sacraliser ce *on* ; *On*, c'est aussi Hugo, et le lecteur, vous, moi, la 3^e personne de la triade, celle devant qui Valjean ou Javert *jouent leur pièce* ; ils sont devant le *On* dans la situation de l'acteur devant son public ; il s'agit pour l'un comme pour l'autre de *bien jouer*, pour M^{sr} Myriel, ou pour Dieu ou pour la Loi. Il n'est pas jusqu'à Enjolras qui ne soit théâtralisé par le regard de Grantaire. Mais c'est la grâce du théâtre de refuser à quiconque le droit de se dire sujet du discours. Ce que dit merveilleusement Hugo : « Il y avait à ce moment-là même dans le jardin du Luxembourg, – car le *regard du drame doit être présent partout*, deux enfants qui se tenaient par la main³⁶. » (souligné par moi).

Si l'on veut voir un peu plus loin dans le fonctionnement psychique et théâtral du *on*, il n'est que de se reporter au rêve de Jean Valjean, où le *on* témoin apparaît monstrueusement multiplié³⁷. Qu'est-ce que le « regard du drame » sinon le regard anonyme, parce qu'interchangeable des trois instances du théâtre ? Et ce regard interchangeable est précisément ce qui permet à Hugo de dépasser l'énonciation traditionnelle du roman.

Tout se passe comme si le roman s'écrivait au défaut du théâtre, comme si quelque part Hugo disait : dans le monde que je décris et dans l'écriture qui est la mienne aujourd'hui, le théâtre fonctionne comme une sorte d'appel d'air, de présence du manque. Le théâtre institutionnalisé, celui qui se dit comme apparence renvoyant à un réel ou comme communication « figurée » des consciences, ce théâtre-là, je n'en ai pas l'usage ; il me reste à inscrire le théâtre à l'intérieur même de l'écriture romanesque ou prétendue telle.

Ce qui permet au roman de s'écrire dans ce rapport insolite à

35. V, 6, 4 ; 1091.

36. V, 1, 16 ; 961.

37. I, 7, 4 ; 188.

l'énonciation romanesque, c'est la présence d'une sorte d'énonciation théâtrale à peine dissimulée : d'abord, nous l'avons vu, parce que les personnages sont tous pris dans le « théâtre social » où ils ont leur pièce à jouer et ils la jouent, – et les misérables la jouent plus que d'autres parce qu'eux n'ont pas de rôle pour *de vrai* dans la comédie sociale (« Les sociétés humaines ont toutes ce qu'on appelle dans les théâtres *un troisième dessous*³⁸. ») Mais la présence de l'énonciation théâtrale tient, plus subtilement, au fait que tout le roman à tous les instants est montré s'écrivant sous le regard de quelqu'un, et ce quelqu'un n'est ni le destinataire (le scripteur), ni le destinataire (le lecteur), mais un Autre, qu'il soit Marius guettant Patron-Minette ou Myriel contemplant invisiblement les actes et la mort de Jean Valjean, – ou le Témoin invinciblement postulé, le « On qui est dans les ténèbres ». Une phrase clef du métadiscours hugolien montre le rapport complexe entre le « théâtre de la vie sociale », l'écriture romanesque et ce que Hugo appelle le *drame* ; quand Jean Valjean se dénonce au procès Champmathieu, Hugo écrit : « Personne ne se rappelait plus le rôle que chacun pouvait avoir à jouer ; [...] Le propre des spectacles sublimes c'est de prendre toutes les âmes et de faire de *tous les témoins des spectateurs*³⁹. » (souligné par moi). Ainsi Hugo écrit Jean Valjean, de l'épisode Petit-Gervais à la mort, en indiquant, de façon récurrente que les actes et le comportement du héros supposent la présence d'un témoin, cette 3^e personne fondatrice du théâtre et sans laquelle, il ne saurait advenir⁴⁰. Ce n'est pas seulement le *on* qui figure la 3^e personne du regard, c'est aussi bien, parfois, le narrateur « celui qui écrit ces lignes », qui adopte la position de spectateur, de témoin ; tantôt, et il faudrait le repérer (ce n'est pas difficile), le lecteur est prié de se tenir pour ce spectateur-témoin ; tantôt, on l'a vu, le personnage-regardant est pris parmi les acteurs du récit. De là à travers tout le roman, cette oscillation du regard et ce *voyage* de l'énonciation qui non seulement la théâtralise, mais la rend impossible à saisir à sa source. *Les Misérables*, théâtre et roman du *On*.

MÉLODRAMES CASSÉS

A partir du moment où ce qui est théâtre ne peut plus être montré sur une scène, à partir du moment où le théâtre comme totalité

38. III, 7, 1 ; 569.

39. I, 7, 11 ; 221.

40 Voir notre analyse dans *L'École du Spectateur*, p. 308-309, « Le procès de la communication théâtrale ».

concrète a échappé à Hugo⁴¹, après *les Burgraves*, le projet théâtral est repris autrement, dans une forme littéraire qui échappera au concret scénique ; mais le théâtre ne peut être montré, à l'intérieur du « roman » que comme cassure, débris, montré comme *traces*. Ainsi le couvent est-il un immense théâtre où le *voir* est comme abîmé⁴²: « Tout était disposé de façon qu'aucune des habituées du cloître ne pût voir un visage du dehors »⁴³, mais le regard des nonnes « tournées vers la clarté qu'on ne voit pas » est « fixé sur l'obscurité, immobile »⁴⁴ ; et le texte montre la théâtralité permanente des pratiques conventuelles, « représentations » où se plaisent les petites filles.

Les scènes proprement théâtrales et présentées comme telles ne sont pas rares, Enjolras et Grantaire, Éponine et Marius ; dialogue de comédie : Fauchelevent et la Mère supérieure⁴⁵, ou la scène dramatique de l'« exécution » de Javert⁴⁶ ; comme si des morceaux de « scènes » s'inséraient dans le flux de la narration romanesque. Mais c'est une recette classique du roman-feuilleton, et même du roman tout court : les exemples abondent chez Balzac, Eugène Sue, Flaubert même. Le théâtre cassé prend une autre forme chez Hugo, bien plus intéressante : tout se passe comme si Hugo prenait non seulement la substance, mais la structure d'un ou plusieurs *mélodrames* et leur faisait subir une torsion et une fracture. On pourrait en trouver un dans les premiers chapitres, qui s'intituleraient : *Le Bagnard repent* et dont le dénouement imprévu serait le vol fait à Petit-Gervais.

Toute la dernière partie des *Misérables* est un énorme mélodrame où rien ne manque, ni l'exploit héroïque du Héros, ni la différence entre le héros et le jeune premier, ni la Barricade comme succédané de la catastrophe naturelle, ni la méconnaissance, ni la reconnaissance, ni le comique du Niais, ni le mariage des amoureux qui ont « beaucoup souffert ». Tous les ingrédients sont là, toutes les scènes sont présentes, mais elles *ne sont pas dans le bon ordre*, et de ce fait, le récit qu'elles construisent n'est pas conforme au code : le dénouement

41 Les premières notes pour les futures *Misères* paraissent à peu près contemporaines de l'arrêt dans l'écriture des *Jumeaux*, et la mise en route de l'écriture trouve sa place après l'échec des *Burgraves*.

42 Voir le guichet du couvent (II, 6, 1 ; 380): « [...]l'on éprouvait absolument la même impression que lorsqu'on entre au spectacle dans une baignoire grillée avant que la grille soit baissée et que le lustre soit allumé. On était en effet dans une espèce de loge de théâtre [...]. Cette loge était grillée, seulement ce n'était pas une grille de bois doré comme à l'Opéra, c'était un monstrueux treillis de barres de fer [...] scellées au mur par des scellements énormes qui ressemblaient à des poings fermés. »

43. II, 6, 6 ; 395.

44. II, 7, 8 ; 413.

45. II, 8, 3 ; 422 et suiv.

46. V, 1, 18 et 19 ; 968 et suiv.

satisfaisant, marque caractéristique du mélo, est cassé, assombri ; la reconnaissance (de Cosette) et la réconciliation précèdent la méconnaissance (celle qui a Valjean pour objet) ; le mariage des tourtereaux *n'est pas* une fin ; ce mélodrame tordu ne se termine pas par l'assomption et la réintégration du Père, mais par sa mort atroce et sans consolation, par sa tombe abandonnée ; justice n'est pas faite (ou au contraire est-elle faite?) : Thénardier couvert de l'or *des verroteries noires*, s'en va exploiter *les nègres* aux Amériques. Tous les rôles du mélodrame sont ou pervertis ou assortis d'une doublure « noire » : le Père sacralisé est un forçat, le Père sainte, une prostituée, la Jeune fille est sans nom, mais pas sans argent, la Catastrophe naturelle (orage, incendie, tremblement de terre) est devenue la violence historique, le Niais est l'enfant Gavroche et l'ivrogne Grantaire ; la pure jeune fille vierge a pour *double* et pour jumelle Éponine, héroïne et roulure des faubourgs. Le mélodrame est là entièrement démantelé, mais si présent qu'il suffit d'une interprétation théâtrale ou cinématographique pour le faire renaître tout armé.

Si *Les Misérables* sont théâtre-roman, c'est pour subvertir l'une par l'autre deux formes esthétiques, pour échapper à la fois aux pièges du théâtre bourgeois institutionnel, et au danger non moins perfide aux yeux du poète d'une énonciation romanesque « logocentrique », c'est-à-dire centrée autour du *dire* de l'écrivain. Roman unique, insaisissable parce qu'on ne sait, à la lettre d'où sort la voix qui le parle.