

## **Mystère, interlude et farce : intermèdes spectaculaires et spéculaires du roman hugolien**

**Chantal Brière**

Paru dans *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, actes du colloque de l'Université de Thessalonique, mai 2006, dir. Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki, Classiques Garnier, coll. "Rencontres", 2010, p. 111-121.

L'argumentaire du colloque qui nous réunit nous invitait à réfléchir sur le brouillage des frontières génériques et s'il semblait difficile de donner à la naissance de cette tendance une date précise, le nom de Victor Hugo était néanmoins proposé comme un repère, qui pour n'être pas initial n'en est pas moins remarquable, au sens le plus objectif du terme. Remarquable dans le courant de pensée romantique qu'il théorise et illustre : « Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes<sup>1</sup> », proclame la Préface de *Cromwell* en 1827, mot d'ordre qui remet en cause les codes génériques et leur cloisonnement, affirmant par là même l'unité du territoire littéraire<sup>2</sup>. Remarquable encore parce que l'œuvre de Victor Hugo dans sa totalité, c'est-à-dire au-delà des décennies du romantisme militant, se nourrit d'une fructueuse contamination générique et traduit les tentations d'un auteur résolument polygraphe. L'élan créateur autant que l'urgence de l'engagement politique font alterner ou coexister théâtre, roman et poésie, parfois abandonner l'un pour l'autre. Aussi s'intéresser au roman hugolien est-ce renoncer aux limites d'une esthétique trop normative et adopter le point de vue souhaité par Hugo lui-même : celui du « drame », capable d'englober et de concilier les exigences multiples et divergentes de ses fictions. Cette notion apparaît dès l'article sur *Quentin Durward*, paru dans le premier numéro de *La Muse française* en juillet 1823<sup>3</sup>, article qui souligne les qualités dramatiques du roman de Walter Scott, elle se confirme quatre ans plus tard dans la Préface de *Cromwell* qui analyse le drame comme ultime étape d'une évolution, après l'ode et l'épopée, et elle inspire encore en 1863 la réflexion philosophique de *William Shakespeare* qui accorde au drame « tous les horizons », accueillant l'épopée et enfantant « cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman<sup>4</sup> ». Référence unique, le drame permet à Hugo de classer et de fédérer ses

---

<sup>1</sup> Préface, *Cromwell*, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », édition établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, vol. « Critique », p. 23.

<sup>2</sup> « Ce que l'œuvre explore et interroge, c'est le vaste champ des possibles de l'idéal, dont la littérature, à travers elle, montre qu'elle peut se saisir. En ce sens le double processus d'autonomisation de l'œuvre et d'autonomisation de la littérature est solidaire du décloisonnement générique que revendiquent et effectuent, dans leurs œuvres, les romantiques. », Claude Millet, *Le Romantisme*, Le Livre de Poche, 2007, p. 213.

<sup>3</sup> Article remanié en 1834 pour *Littérature et philosophie mêlées* sous le titre « Sur Walter Scott. A propos de *Quentin Durward* ».

<sup>4</sup> *William Shakespeare*, I, IV, I, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », vol. « Critique », p. 306.

oeuvres, le théâtre correspondant aux « drames joués », le roman aux « drames non joués ». « Celui qui écrit ces lignes, précise-t-il dans le Reliquat de *L'Homme qui rit*, a fait de ces deux sortes de drame. Les drames du premier genre sont : *Hernani*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves*, etc. Les drames du second genre sont : *le Dernier jour d'un condamné*, *Claude Gueux*, *N.-D. de P.*, *les Misérables*, *les Travailleurs de la mer*, et ce livre, *L'Homme qui rit*<sup>5</sup> ».

Les titres des trois romans que nous allons aborder figurent dans cette liste : *Notre-Dame de Paris*, *les Misérables* et *l'Homme qui rit*. À leur propos, l'auteur n'utilise presque jamais une définition générique lui préférant dans le texte même ou dans ses marges les termes plus larges de « drame » ou de « livre<sup>6</sup> ». De cette synonymie creusée au fil des œuvres entre le roman et le drame nous ne retiendrons que la collusion générique et sa mise en œuvre, la démarche philosophique ayant été brillamment traitée par Myriam Roman dans son ouvrage *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées*<sup>7</sup> ».

Pour n'être pas des « drames joués », les romans de 1831, 1862 et 1869, donnent chacun en représentation un « fragment dramatique » s'offrant en exemple d'une ingérence ou d'une interférence générique. *Notre-Dame de Paris* s'ouvre sur la description d'une journée de liesse populaire dans le Paris du XV<sup>e</sup> siècle, le 6 janvier 1482 où sont célébrés le mariage du Dauphin et la Fête des Fous, occasions de divers spectacles. Parmi ceux-ci, un « mystère », *Le bon Jugement de madame la Vierge Marie*, œuvre du personnage Pierre Gringoire, est donné dans la grande salle du Palais de Justice. Dans *L'Homme qui rit*, dont l'intrigue complexe a pour cadre l'Angleterre du XVII<sup>e</sup> siècle, les protagonistes jouent un « interlude », spectacle de plein air, mimé et chanté. Il a pour titre *Chaos vaincu* et pour auteur Ursus, un misanthrope saltimbanque qui a recueilli le héros Gwynplaine, enfant noble enlevé et défiguré sur ordre du roi. Gwynplaine y joue le premier rôle, celui de l'homme luttant contre « les forces féroces de la nature<sup>8</sup> », en l'occurrence un loup et un ours, rôles respectivement tenus par le fidèle compagnon d'Ursus, le loup Homo, et par Ursus, le bien nommé. Dans l'ensemble des *Misérables* où, comme l'a montré Anne Ubersfeld, le théâtre omniprésent « se

---

<sup>5</sup> Reliquat de *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club Français du Livre, 1967-1970, tome XIV, p. 388.

<sup>6</sup> La seconde préface de *Notre-Dame de Paris* souligne l'unité organique de l'œuvre : « ce tout, ce microcosme que vous appelez drame ou roman », *Œuvres complètes*, Robert Laffont, vol. « Roman I », p. 491 ; le livre des *Misérables* intitulé « Parenthèse » introduit une digression sur les couvents par cette mise au point : « Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini. Le second est l'homme. », *Œuvres complètes*, Robert Laffont, vol. « Roman II », p. 403 ; enfin, « Dans l'intention de l'auteur, ce livre est un drame. Le Drame de l'Âme. », *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club Français du Livre, tome XIV, p. 388.

<sup>7</sup> Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées*, Honoré Champion, 1999.

<sup>8</sup> *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, vol. « Roman III », p. 552.

glisse subrepticement, comme un fil inaperçu, dans les interstices du roman<sup>9</sup> », un spectacle, non défini comme tel, mérite pourtant de l'être : il s'agit d'un épisode très romanesque que l'un des personnages qualifie de « farce » et qui met en scène l'enterrement fictif de Jean Valjean, seul moyen pour lui de sortir du couvent du Petit-Picpus où il a trouvé refuge de nuit clandestinement pour y entrer de jour officiellement.

Dans la mesure où ils exhibent une étrangeté ou une altérité dans le tissu romanesque qui les accueille, mystère, interlude et farce se donnent en spectacle, exposition qui est aussi tension.

Dans *Notre-Dame de Paris* et dans *L'Homme qui rit*, alors même que le théâtre se distingue comme genre dramatique très codifié et comme représentation, le roman l'inféode à sa propre poétique : le mystère ou moralité, spectacle édifiant qui présente quatre personnages allégoriques, Noblesse, Clergé, Marchandise et Labour, participe de la reconstitution propre au roman historique en symbolisant de manière appuyée une scénographie médiévale. Quant à l'interlude, forme proche de la moralité mais plus fantaisiste, « genre un peu passé de mode aujourd'hui<sup>10</sup> » écrit l'auteur de *L'Homme qui rit*, il s'inscrit également dans la couleur locale du roman en figurant l'esthétique du théâtre élisabéthain. *Chaos vaincu*, d'abord joué à tous les vents sur le théâtre ambulant de la Green-Box, la maison cahute d'Ursus, s'installe en raison de son succès dans les cours d'auberge, en particulier dans les faubourgs de Londres. Le dispositif alors décrit évoque très précisément la scène élisabéthaine, la référence qui clôt le texte ne laisse aucun doute à ce sujet :

Un grand balcon de bois, couvert d'un auvent et porté sur poteaux, lequel desservait les chambres du premier étage, s'appliquait sur les trois pans de la façade intérieure de cette cour, avec deux retours en équerre. Les fenêtres du rez-de-chaussée firent les baignoires, le pavé de la cour fit le parterre, et le balcon fit le balcon. La Green-Box, rangée contre le mur, avait devant elle cette salle de spectacle. Cela ressemblait beaucoup au Globe, où furent joués *Othello*, *le Roi Lear* et *la Tempête*.<sup>11</sup>

Si le lieu théâtral sert la cause du roman en lui fournissant un ancrage culturel et historique, il entre pleinement dans les composantes romanesques dans la mesure où son rôle ne se cantonne pas à accueillir la représentation. Le Palais de Justice de *Notre-Dame de Paris* sera le théâtre d'autres événements spectaculaires plus tragiques et plus conformes à sa fonction transgressée lors de la Fête des Fous tandis que la Green-Box, cabane, tréteau promu théâtre, connaît un véritable destin de personnage dans l'ensemble du roman, en grandissant,

---

<sup>9</sup> Anne Ubersfeld, « Les Misérables, Théâtre- Roman », *Lire les Misérables*, textes réunis par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Librairie José Corti, 1985, p. 119.

<sup>10</sup> *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 551.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 573.

embellissant et vieillissant à l'image des succès ou des déboires des personnages qu'elle abrite. Le lieu de la représentation est aussi lieu représenté et représentatif.

Le spectacle proprement dit obéit également aux lois de la représentation romanesque qui le restitue. Le point de vue du narrateur englobe la scène et le public dans une évocation qui recourt aux formes essentielles de l'écriture romanesque : description et narration, brisant par là même l'effet d'une *mimésis* parfaite visée par l'art dramatique. Un discours narrativisé raconte ou plutôt résume le mystère de Pierre Gringoire le réduisant parfois à une construction rhétorique - « sentences », « maximes », flots de métaphores<sup>12</sup> » -, sorte de commentaire métalinguistique à distance, quand le narrateur ne décide pas d'éluder certains passages afin de pas ennuyer son lecteur. La description y gagne et paralyse l'action en présentant, par exemple, dans le détail les costumes des personnages, ostensiblement au service du fond allégorique de la pièce : « et pour aider les intelligences paresseuses qui n'auraient pas vu clair à travers la transparence de ces attributs, on pouvait lire en grosses lettres noires brodées : au bas de la robe de brocart, JE M'APPELLE NOBLESSE ; au bas de la robe de soie, JE M'APPELLE CLERGÉ ; au bas de la robe de laine, JE M'APPELLE MARCHANDISE ; au bas de la robe de toile, JE M'APPELLE LABOUR<sup>13</sup> ». Le discours théâtral non restitué est par avance miné par l'écriture inscrite dans la dramaturgie comme support indispensable du sens et que le texte rend spectaculaire par la calligraphie majuscule.

L'interlude *Chaos vaincu* est reproduit plus fidèlement ; comme le mystère, il est introduit par une formule qui semble interrompre le texte romanesque à la manière d'un rideau qui se lève : le « Voici ce que c'était<sup>14</sup> » du second roman fait écho au « C'était le mystère qui commençait<sup>15</sup> » du premier, lisière plutôt que frontière entre les deux genres. Le spectacle mimé requiert une transposition narrative très épurée, certaines phrases nominales s'apparentant à des didascalies poétiques : « Un effet de nuit. », « Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence », « Silhouette de clarté dans de l'aurore<sup>16</sup> ». Tout aussi allégorique que le précédent spectacle - l'homme triomphe du chaos grâce à la lumière divine -, l'interlude composé par Ursus se prête davantage à une mise en scène vivante. Le texte romanesque calque les phases de l'action et cite *in extenso* le chant du personnage féminin Déa, héroïne aveugle du roman qui incarne la lumière salvatrice ; mais en accompagnant de notes de traduction les paroles de la partie chantée en espagnol, l'écriture triomphe du discours et

---

<sup>12</sup> *Notre-Dame de Paris, Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », vol. « Roman I », p. 511.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>14</sup> *L'Homme qui rit, op. cit.*, p. 552.

<sup>15</sup> *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, p. 511.

<sup>16</sup> *L'Homme qui rit, op. cit.*, p. 552.

donne au lecteur du roman un accès au sens dont est pour partie privé le public populaire de la fiction.

Le mystère de Paris comme le « drame-poème » de Londres, ainsi que le définit Hugo, se voient en quelque sorte dénaturés par l'environnement que le roman leur impose. Dans *Notre-Dame de Paris*, le récit de la pièce de Gringoire est entrecoupé non seulement par les réactions intempestives du public peu attentif à la beauté rhétorique de l'œuvre, l'interférence entre la salle et la scène interdisant toute illusion, mais encore concurrencé par des spectacles parasites qui remettent en question la primauté du jeu théâtral : spectacle d'un mendiant accroché à un chapiteau, duo improvisé d'un étudiant avec le mendiant, arrivée du cardinal de Bourbon « dont le spectacle valait bien toute autre comédie<sup>17</sup> », puis des ambassadeurs flamands sur l'estrade officielle, rivale de la scène. Diversion et multiplication réduisent l'œuvre théâtrale à l'élément le plus figé et le plus artificiel de cet incipit foisonnant. En témoigne la conclusion de la vue panoramique de la salle :

Mais là-bas, tout au bout, qu'est-ce donc que cette espèce de tréteau avec quatre pantins bariolés dessus et quatre autres en bas ? Qu'est-ce donc, à côté du tréteau, que cet homme à souquenille noire et à pâle figure ? Hélas ! mon cher lecteur, c'est Pierre Gringoire et son prologue. Nous l'avions profondément oublié.<sup>18</sup>

Si *Chaos vaincu* ne semble pas aussi dévalorisé par le contexte romanesque, il n'en reste pas moins que la teneur et le sens tout métaphorique de l'interlude échappent au public qui rit en découvrant le visage de l'acteur, son destin romanesque de monstre défiguré pervertit son rôle et l'empêche d'incarner dramatiquement le triomphe de l'humanité. Il est évident que l'intermède théâtral constitue une étape et une épreuve dans l'ascension du héros romanesque ; elle l'expose à un public populaire qui se moque de sa difformité physique sans reconnaître l'un des siens ; elle préfigure la réception du discours de Gwynplaine, restitué dans son titre nobiliaire, dénonçant la misère devant les puissants du royaume à la Chambre des Lords et ne rencontrant qu'incompréhension et quolibets. Tréteau et tribune politique mettent en perspective l'exclusion du personnage et l'anéantissement de sa parole.

Placé sous le signe de la théâtralité, le roman *Les Misérables*, nous l'avons dit, ne représente en revanche aucune dramaturgie mais l'enterrement fictif de Jean Valjean et les péripéties rocambolesques qui l'entourent déploient toutes les ressources dramatiques pour amuser un lecteur placé en position de spectateur unique de cette tragi-comédie au couvent.

---

<sup>17</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 515.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 521.

Le long dialogue entre le jardinier Fauchelevent et la mère supérieure du couvent, véritable dialogue de sourds au sens propre comme au sens figuré, occupe l'intégralité d'un chapitre qui commence et s'achève par l'entrée et la sortie d'un personnage. Fauchelevent tente de persuader son interlocutrice d'employer un nouveau jardinier, en l'occurrence Jean Valjean caché dans le couvent, tandis que celle-ci cherche à le convaincre d'enterrer tout aussi illégalement une religieuse dans la chapelle conventuelle et de feindre un enterrement dans le cimetière civil de Vaugirard. Là encore question d'entrée et de sortie ! Le déferlement rhétorique des répliques, stichomythies et tirades ouvre une brèche dans l'édifice narratif, digression verbale que le narrateur justifie par une analyse psychologique : comment interrompre un taciturne – religieuse ayant fait vœu de silence ou jardinier soumis au secret – qui se met à parler avec « une loquacité d'écluse lâchée<sup>19</sup> » ? Le flot ainsi libéré s'affranchit de toute logique romanesque. « Nous sténographierons de notre mieux le dialogue qui s'engagea<sup>20</sup> » : la phrase introductive de cette scène annonce la rupture et instaure une nouvelle posture du narrateur devenu simple spectateur. Le dialogue relègue au rang de didascalies quelques rares mentions descriptives et sa progression loin d'accélérer la trame narrative joue sur l'enchaînement rhétorique, une manière de faire « ricocher le mot<sup>21</sup> » :

- Aucun autre homme que vous ne peut et ne doit entrer dans cette chambre-là. Veillez-y bien. Il ferait beau voir qu'un homme entrât dans la chambre des mortes !
- Plus souvent !
- Hein ?
- Plus souvent !
- Qu'est-ce que vous dites,
- Je dis plus souvent.
- Plus souvent que quoi ?
- Révérende mère, je ne dis pas plus souvent que quoi, je dis plus souvent.
- Je ne vous comprends pas. Pourquoi dites-vous plus souvent ?
- Pour dire comme vous, révérende mère.
- Mais je n'ai pas dit plus souvent.
- Vous ne l'avez pas dit, mais je l'ai dit pour dire comme vous.<sup>22</sup>

A la suite de cette scène comique, le roman use d'un coup de théâtre qui trouve ses limites et sa définition générique dans la remarque du héros malchanceux Fauchelevent : « En voilà une farce ! ». La réplique ouvre la scène sur un ton enjoué et la referme par antiphrase face à l'inattendu et à la déconvenue. Fauchelevent, censé enterrer puis déterrer Valjean caché

<sup>19</sup> *Les Misérables, Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », vol. « Roman II », p. 426.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 424.

dans le cercueil vide de la religieuse, comptait sur la complicité d'un fossoyeur du cimetière Vaugirard, employé naïf et grand amateur de vin. Or celui-ci ayant eu le mauvais goût de décéder, il a été remplacé par un homme aussi sobre que zélé dans l'exercice de ses fonctions. La farce ainsi organisée tourne à la tragédie puisque Jean Valjean sera enterré vivant à moins que le vieux jardinier ne trouve un stratagème pour détourner l'attention du fossoyeur irréprochable. Ce qu'il fera avec succès dans un chapitre intitulé « Où l'on trouvera l'origine du mot : perdre la carte<sup>23</sup> », comédie dans la comédie.

À l'image du titre énigmatique et mélodramatique du livre consacré à cet intermède : « Les cimetières prennent ce qu'on leur donne », la théâtralisation qu'opère le roman semble tout entière vouée à la liberté parodique, autorisant ce que la Préface de *Cromwell* déclarait injouable sur scène, un texte où l'auteur « s'est livré libre et docile aux fantaisies de la composition, au plaisir de la dérouler à plus larges plis<sup>24</sup> ». Faire sortir un personnage avant que de le faire entrer, transformer la mort et le rituel funéraire en un jeu et une mascarade, jouer de la transgression en franchissant les limites d'un couvent de femmes, celles de la loi, de la mort et du vraisemblable. Le roman élargit l'horizon du théâtre.

Ainsi les « drames non joués » incluent-ils le jeu théâtral. Isolée comme objet de spectacle ou intégrée au dessein romanesque, la transposition d'un modèle dramaturgique codifié n'est jamais aussi opérante que lorsque le théâtre s'efface au profit de la théâtralité, c'est-à-dire au bénéfice d'une mise en scène du langage à laquelle le roman hugolien n'oppose pas de limites et à travers laquelle il interroge et met en jeu sa propre identité. Mise en abyme de la représentation, le spectaculaire devient dispositif spéculaire car en exposant le théâtre le roman s'y réfléchit à la faveur d'un discours critique voire autocritique.

Au moment où Hugo écrit *Notre-Dame de Paris*, roman plusieurs fois remis sur le métier, sa préoccupation première est le théâtre et son état d'esprit est sans doute assez proche de celui de son personnage porte-parole, Gringoire, qui passe de l'extase du créateur à l'amertume de l'artiste incompris. En 1830, après l'échec d'*Amy Robsart*, adaptation théâtrale du roman de Walter Scott, *Kenilworth*, après l'interdiction de *Marion de Lorme*, Hugo sort à peine des représentations tumultueuses d'*Hernani*. Aussi, le roman règle-t-il des comptes avec le théâtre :

C'est sur cette table de marbre que devait, selon l'usage, être représenté le mystère. [...] une cage de charpente assez élevée, dont la surface supérieure, accessible aux regards de toute la salle, devait servir de

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>24</sup> Préface de *Cromwell*, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », vol. « Critique », p. 35.

théâtre, et dont l'intérieur, masqué par des tapisseries, devait tenir lieu de vestiaires aux personnages de la pièce. Une échelle, naïvement placée en dehors, devait établir la communication entre la scène et le vestiaire, et prêter ses roides échelons aux entrées comme aux sorties. Il n'y avait pas de personnage si imprévu, pas de péripétie, pas de coup de théâtre qui ne fût tenu de monter par cette échelle. Innocente et vénérable enfance de l'art et des machines !<sup>25</sup>

La description du dispositif scénique riche d'indices cataphoriques catastrophiques et le parallélisme établi entre le jeu théâtral artificiel et les spectacles vivants, concours de grimaces ou danse d'Esmeralda, seuls capables de déclencher la ferveur populaire, contribuent à dévaloriser le genre représenté. L'« estrade déserte » et « le théâtre muet » disent l'impuissance à « désensorceler l'auditoire<sup>26</sup> », fasciné par le spectacle de la rue, et à gagner la bataille « des grimaces ou des belles-lettres<sup>27</sup> ». Au théâtre, l'échec et la sclérose d'un discours compassé et inopérant ; au roman la liberté de ton, le mélange des genres, l'harmonie du sublime et du grotesque, au roman historique le triomphe refusé au drame romantique.

Dans *L'Homme qui rit*, Ursus, auteur à la manière de Shakespeare, est également trahi par la réception de son œuvre pour laquelle il « eût préféré plus de sourire et moins de rire, et une admiration plus littéraire<sup>28</sup> ». La foule ne saisit pas l'enjeu du drame aussi l'interlude *Chaos vaincu*, selon Guy Rosa, doit-il être lu comme la « figure métonymique du roman qui la comprend et s'y reflète<sup>29</sup> ». Non seulement la pièce symbolise à l'extrême la trajectoire romanesque de Gwynplaine qui lutte contre la noirceur de son propre destin, mais sa réception prolonge encore cette figuration puisque l'apparence grotesque de l'acteur l'enferme dans la seule identité que lui reconnaît le public : il est « L'Homme qui rit », nom de scène et titre du roman. Le malentendu frappe le livre tout entier qui ne connut pas le succès des précédents et pour lequel Hugo dit avoir « abusé » du roman. L'interlude d'Ursus est démodé comme *L'Homme qui rit* est en décalage avec le public de 1869.

Théâtre et roman se mêlent d'une autre manière dans *Chaos vaincu* : Yves Gohin a mis en évidence la parenté de l'intermède avec la pièce *Mangeront-ils ?*<sup>30</sup> ; or le souffle nouveau du théâtre de l'exil de 1867, qui interrompit l'écriture de *L'Homme qui rit*, renouait alors avec une péripétie du roman frénétique *Han d'Islande* de 1823, où le monstre éponyme

---

<sup>25</sup> *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 501.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 527.

<sup>28</sup> *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 554-555.

<sup>29</sup> Guy Rosa, « Critique et autocritique dans *L'Homme qui rit* », in « *L'Homme qui rit* » ou la parole-monstre de Victor Hugo, SEDES, 1985, p. 21.

<sup>30</sup> Yves Gohin, « Histoire d'un ourson : *L'Homme qui rit* et *Mangeront-ils ?* », in « *L'Homme qui rit* » ou la parole-monstre de Victor Hugo, op. cit., p. 55-70.

luttait contre un loup aidé par son ours. À plus d'un titre, *Chaos vaincu* apparaît bien comme une scène matrice de l'imaginaire hugolien, archétype où fusionnent les genres au profit des signes à interpréter. Ajoutons que les deux romans historiques présentent un personnage d'auteur, en but au goût du public à l'aune duquel se mesure la portée de son discours. Situation que le théâtre rend immédiatement opératoire et que le roman permet d'analyser voire de ressasser, comme une échappée vers la confidence autobiographique d'un auteur dramatique touché par la censure de la Restauration comme par celle du Second Empire.

Dans *Les Misérables* la farce du Petit-Picpus joue de ce même effet spéculaire. Lieux communs du roman d'aventures et du roman noir, le refuge providentiel où Jean Valjean semble être tombé du ciel et la situation fantastique de l'enterré vivant sont remotivés par la théâtralisation. Leur mise en spectacle fait endosser au théâtre la parodie du romanesque et l'excès de tels motifs se voit en quelque sorte détourné sur les indices d'un autre genre qui supporte la caricature. *Les Misérables* relèvent du roman, du poème et de l'épopée et l'auteur y mêle tous les effets du langage littéraire ou non au point d'obtenir ce qu'Annette Rosa nomme une « farcissure », « comme si, ajoute-t-elle, Hugo s'appliquait à contredire l'un par l'autre tous les modes narratifs employés<sup>31</sup> ». Le dialogue disproportionné entre Fauchelevent et Mère Innocente ne manque pas d'évoquer avant l'heure le théâtre de l'absurde ; sa parfaite gratuité au sein de l'architecture romanesque autorise une théâtralité exacerbée à même de régénérer le stéréotype romanesque. Monologue narratif interminable, citations savantes pléthoriques, enchaînement plus phonétique que logique, construisent une scénographie du langage qu'aucune œuvre théâtrale ne saurait oser en cette moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Diptyque surprenant qui met en regard une dramaturgie expérimentale et une composition romanesque inclassable, l'une et l'autre en quête de leurs limites.

Qu'il s'agisse de représenter un spectacle dramatique ou d'en adopter les codes à ses fins, le roman hugolien intègre l'altérité générique moins pour s'en démarquer que pour exposer, à travers elle, un questionnement sur sa propre identité. Théâtre et théâtralité apparaissent clairement comme l'espace privilégié du discours auctorial à la fois juge et partie, parole de la jubilation autant que du doute, voix du créateur et du critique, dédoublement spectaculaire et spéculaire qui rappelle au lecteur, s'il l'avait oublié, que l'auteur a figure d'autorité.

---

<sup>31</sup> Annette Rosa, introduction des *Misérables*, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, *op. cit.*, p. VII.