

Danses hugoliennes : “Bal en carnaval” et “fête aux fantômes” — Le point de vue de celui qui ne danse pas

Au lecteur de Hugo à la recherche des passages consacrés à la danse, un double constat s'impose aussitôt : une absence étonnante de scène de bal ou de fête populaire dans les romans, par comparaison avec les autres romanciers du siècle, et à l'inverse, une forte présence dans les textes satiriques contre «Napoléon le petit» coupable d'avoir transformé la France en «un immense bastringue»¹ : «De quelque côté que le regard se tourne, tout est sarabande et cotillon, ce ne sont que violons, tambourins, fanfares, orchestres enguirlandés, gens s'époumonant dans des cuivres, archets en l'air, galops, tourbillons, sueurs de plaisir, entrechats, pas de bourrée, ronds de jambes, jetés battus et sissones ! Les grands corps dansent, l'hôtel de ville danse»². «Dansez», «Polkez», «Valsez», – «Et l'on râle en exil»³. Les danses de la corruption que le poète exilé orchestre avec ironie transposent au Second Empire la pantomime des gueux du *Neveu de Rameau* et prennent place sans surprise dans une double tradition – historique (la fête impériale) et – hugolienne (l'énonciation apocalyptique de *Châtiments*).

Et pourtant, le regard critique de Hugo sur la danse remonte bien avant le Second Empire et met en jeu des composantes plus intimes qu'il n'y paraît. Avant d'être un topos satirique, le bal compose en effet un épisode de la biographie hugolienne. C'est d'abord un sujet constant de dispute entre le jeune homme de dix-huit ans, passionné et jaloux, et celle qu'il aime malgré la double interdiction parentale de Mme Hugo et des Foucher. Les *Lettres à la fiancée* révèlent un Victor ombrageux, qui s'ennuie au bal et craint d'y être oublié d'une Adèle qui aime danser : «Amuse-toi donc, va au bal, et au milieu de tout cela, ne m'oublie pas⁴.» Un fiancé qui reproche toujours à la jeune fille, neuf mois après, une rencontre inattendue au bal de Sceaux : «Tu parus contrariée de me voir, et moi, j'eus toute la soirée le cruel bonheur de te voir danser avec d'autres. Tu vois, Adèle, que je t'aime plus que tu ne m'aimes ; car pour tout au monde je n'aurais pas voulu danser⁵.»

¹ Reliquat d'*Histoire d'un crime*, *Œuvres complètes*, Paris, Club français du livre, 1968, t. VIII, p. 253. Toutes nos références à l'œuvre hugolienne sont données dans cette édition.

² *Ibid.*, p. 252.

³ «Éblouissements», *Châtiments*, VI, v, t. VIII, p. 715.

⁴ *Lettres à la fiancée*, 28 févr. 1820, t. I, p. 1140. Voir la présentation de Jean-Luc Mercié, *ibid.*, pp. I-XXVI.

⁵ La lettre est datée du «28 avril [1821], minuit», *ibid.*, p. 1158. L'épisode du bal de Sceaux, à un moment où les deux jeunes gens ne peuvent se parler à cause de l'interdiction parentale, s'était déroulé le 16 juillet de l'année précédente. Hugo le consigna alors dans un carnet : «16 juillet 1820 — bal de Sceaux — je t'en prie». *ibid.*, p. 1166. — Sur cet épisode, on peut

Mais à ces colères d'un jeune homme, qui, s'il faut en croire Vigny, voyait dans les «jeunes personnes décollées [*sic*] comme on l'est pour danser» des «“sépulcres blanchis”»⁶, vient s'ajouter un traumatisme personnel, dont les répercussions seront décisives dans l'œuvre ultérieure. Le 29 juin 1821, le jour de l'enterrement de Mme Hugo, Victor revenait accablé du cimetière de Vaugirard vers dix heures du soir. Parvenu machinalement devant la demeure d'Adèle, il assista derrière la vitre, au bal que l'on donnait pour la fête de M. Foucher, bal précédé d'un vaudeville auquel la jeune fille avait pris part :

Je ne sais si je vivais, si je pensais en ce moment, j'appuyais ma tête brûlante sur la vitre glacée et mes yeux te cherchèrent. Je te vis.

Quelle langue dirait ce qui se passa en moi ? Je me borne à raconter, car il me vint en ce moment des pensées inouïes et indicibles : longtemps, muet et immobile, ton Victor vêtu de deuil contempla son Adèle en parure de bal. [...] Je restai là longtemps, assistant à cette fête comme une ombre assiste à un rêve. [...] Puis je rentrai dans ma maison en deuil et, pendant que tu dansais, je me mis à prier pour toi près du lit de ma pauvre mère morte⁷.

Hugo apprit le lendemain qu'Adèle ignorait tout du décès de sa mère. Sans vouloir expliquer l'œuvre par l'homme, il reste qu'une note de Hugo sur son carnet, écrite le soir même de l'événement, formalise comme par avance les enjeux et la structure des danses hugoliennes :

(m. s.) carreau. — bal — mort⁸.

Observant à distance des fêtes dont il est exclu, le moi expérimente les liens de la danse et de la mort.

Ce traumatisme originel trouve deux répercussions immédiates dans l'œuvre. D'une part, la poésie ou les proses philosophiques privilégient les danses macabres. Le bal, divertissement au sens pascalien du terme, participe d'un discours des Vanités, surtout lorsqu'il est masqué : «Le domino est peu distinct du linceul». «L'homme danse volontiers la

consulter Pierre Miquel, *Hugo touriste. 1819-1824*, Genève et Paris, La Palatine, 1958, pp. 25-34.

⁶ «il était dévot au point qu'un jour, au bal, il détourna les yeux en voyant de jeunes personnes décollées comme on l'est pour danser et me dit : *Ne sont-ce pas là des sépulcres blanchis ?*» Vigny, *Le Journal d'un poète*, 23 mai 1829, dans *Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, 1935, t. 8, p. 59. Vigny et Hugo se connaissent depuis neuf ans. Le contexte de l'anecdote met en scène le Victor Hugo de 1822, — non sans un certain regret : «Le Victor Hugo que j'aimais n'est plus. Il était un peu fanatique de dévotion et de royalisme : chaste comme une jeune fille, un peu sauvage aussi, tout cela lui allait bien ; nous l'aimions ainsi.»

⁷ *Lettres à la fiancée*, 20 janvier 1822, t. II, p. 1140. Ce souvenir est relaté à nouveau dans le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, chap. XXXV, t. I, pp. 990 sqq : «Là, seul et dans l'obscurité, il colla ses yeux au carreau et s'enivra désespérément du plaisir des autres. Il vit bientôt celle qu'il cherchait : elle était en robe blanche, coiffée de fleurs, et dansait en souriant.»

⁸ Carnet 1820-1821, t. I, p. 1182. m. s. est l'abréviation de «moi seul» ; Hugo a écrit au dessus R (réciproquement), ce qui signifie qu'il pourrait avoir été vu à son tour des danseurs.

danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir⁹.» *Memento mori*. Dans *Les Contemplations*, le lustre du bal se métamorphose en cierge et la jeune danseuse a la pâleur du cadavre¹⁰. Un vers de la «Bouche d'ombre» récrit le topos lyrique de la rose éphémère en une image morbide et sanglante : «Toutes les femmes sont teintes du sang des roses»¹¹. D'autre part, les amoureux hugoliens fuient les bals, dans l'idée rousseauiste que «l'esprit social altère l'âme naturelle» : «Qu'importent les fêtes, les banquets et les danses à deux cœurs qui s'aiment et qu'on unit¹²!» Hernani et doña Sol s'échappent du bal de leurs épousailles que la jeune femme juge «maussade» ; Marius et Cosette dansent peu le jour de leur mariage ; le couple qui chemine cœur à cœur «sous les arbres» passe à côté des danses qui «troubl[ent] le bois joyeux»¹³.

Les danses hugoliennes n'impliqueront pas tant le couple (les amants heureux ne dansent pas) que le groupe et ses rapports avec un sujet isolé. Les groupes qui dansent font bloc : composés d'êtres non individualisés, appartenant à une même classe sociale et souvent à un même sexe, ils sont conduits par un meneur et s'opposent à un personnage solitaire, individualisé, qui, lui, ne danse pas.

L'imaginaire hugolien de la danse de groupe s'appuie sur deux références topiques majeures que l'on retrouve d'un genre à l'autre. En référence à un Moyen Âge gothique et fantastique, le sabbat des sorcières ou des démons investit certains poèmes des *Odes et ballades*, en particulier «La ronde du sabbat» en hommage au Nodier de *Smarra* ou de *Trilby*. Il se rencontre également dans les légendes germaniques de *La Légende des Siècles* et du *Rhin*. Au théâtre, Elspuru, l'un des fous de Cromwell, chante la danse des lutins de l'air au clair de lune¹⁴. Doublement attendues dans *Notre-Dame de Paris*, roman médiéval et roman noir, ces danses sataniques se retrouvent de manière plus surprenante dans la «chica» de *Bug-Jargal*, présentée comme la version africaine des «*minstrels* d'Angleterre, [d]es *minsingers*

⁹ *Promontorium somnii*, t. XII, p. 458. Notre titre est emprunté à ce texte : «Un bal en carnaval, c'est une fête aux fantômes».

¹⁰ «Pleurs dans la nuit», *Les Contemplations*, VI, VI, XIII, t. IX, p. 318.

¹¹ «Ce que dit la bouche d'ombre», *ibid.*, VI, XXVI, p. 385. Le contexte met en scène «La vierge au bal, qui danse, ange aux fraîches couleurs, / Et qui porte en sa main une touffe de fleurs, / Respire en souriant un bouquet d'agonies.»

¹² *Lettres à la fiancée*, 30 mars 1822, t. II, p. 1206.

¹³ *Hernani*, V, 3, t. III, p. 1027 ; *Les Misérables*, V, VI, 2, t. XI, p. 948 ; «Sous les arbres», *Les Contemplations*, II, XVII, t. IX, p. 131.

¹⁴ Voir en particulier «La Chauve-souris» (*Odes et poésies diverses*, t. II, p. 20), «Le Sylphe» (*Nouvelles Odes*, t. II, p. 510), «La ronde du sabbat» (*Odes et ballades*, t. II, pp. 759-763), «Le jour des rois» et «Eviradnus» (*La Légende des siècles*, première série, t. X, p. 488 et p. 529), la lettre XXVI du *Rhin* (t. VI, p. 400), *Cromwell*, IV, 1, t. III, p. 300.

d'Allemagne, et [d]es *trouvères* de France»¹⁵. A ces scènes pleines d'horreur frénétique, se rattachent les danses orientales des sultanes, alors que six mille têtes coupées couronnent les créneaux de «Stamboul»¹⁶.

Parmi ces danses envoûtantes, on notera le cas particulier de la belle espagnole, victime de sa propre danse. La jolie danseuse se détache du groupe et tourne sur elle-même : Alice «la perle de l'Andalousie» dans *Les Orientales*, la Esmeralda au «petit pied andalou» dans *Notre-Dame de Paris* ou les gracieuses villageoises de Pasages dans le *Voyage aux Pyrénées*... Elle en meurt, au sens figuré (Alice finit au couvent pour avoir aimé «don Juan, roi des Castilles») ou au sens propre : la Bohémienne sera pendue¹⁷. Un poème des *Orientales* est consacré aux fantômes des jeunes filles, à l'Espagnole de quinze ans qui «par la valse ou la ronde emportée, / Volait, et revenait, et ne respirait pas». Elle mourut pour avoir pris froid à l'aube en «attend[ant] au seuil le manteau de satin»¹⁸. D'après le *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle* de Pierre Larousse (article «Bal»), un vers de ce poème passa en proverbe : «Elle aimait trop le bal, c'est ce qui l'a tuée.»

Qu'elles soient le fait d'un groupe ou d'une danseuse solitaire, ces danses sataniques participent de la structure du conte fantastique, de l'envoûtement et du maléfice, auquel la mort même n'apporte pas de terme : la jeune morte, spectre glacé, continue de danser «la danse fatale»¹⁹.

La seconde catégorie des danses hugoliennes offre en apparence un visage opposé : les «fêtes de village en plein air» dans *Les Chansons des rues et des bois* et les rondes d'enfants de *L'Art d'être grand-père* proposent une Arcadie retrouvée. La nuée céleste qui va détruire Sodome et Gomorrhe épargne la tribu nomade où tout le monde danse, «Les enfants, les jeunes filles», «Les guerriers», tandis que les cymbales se mêlent au bruit de la mer. Ailleurs, les danses sont pastorales et le paysan invite «Jeanne ou Jacqueline». Dans *La Fin de Satan*, les chants amébées du jeune homme et de la jeune fille, pénétrés du lyrisme du *Cantique des cantiques*, saluent l'entrée du Christ à Jérusalem, tout en l'accompagnant de danses²⁰.

¹⁵ *Bug-Jargal*, chap. XXVI, t. II, p. 626. La *chica* est présentée par le *Grand Larousse du XIXème siècle* comme une «danse noire» consistant essentiellement en un «mouvement cadencé du dos». Elle est décrite comme indécente (art. «Bal» ; art. «Chica»).

¹⁶ «Les têtes du sérail», *Les Orientales*, 3, t. III, p. 513. Voir aussi dans *La Légende des siècles* «Zim-zizimi», le «soudan d'Égypte», «ivrogne et malfaisant», VI, I, t. X, p. 541.

¹⁷ «Les bleuets», *Les Orientales*, 32, t. III, pp. 582-584 ; *Notre-Dame de Paris*, II, III, t. IV, pp. 60-61 ; *Voyage aux Pyrénées*, t. VI, p. 887.

¹⁸ «Fantômes», *Les Orientales*, 33, III, t. III, pp. 586-587.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ «Fêtes de village en plein air», *Les Chansons des rues et des bois*, I, IX, t. XIII, p. 163 ; «Chanson pour faire danser en rond les petits enfants», *L'Art d'être grand-père*, VI, VII, t. XV-XVI/1, p. 911 ; «Le Feu du ciel», 1, III, *Les Orientales*, t. III, p. 502 ; «Chanson», *Châtiments*, VII, XIII, t. VIII, p. 766 ; *La Fin de Satan*, t. XI, p. 1683 et p. 1688.

Certaines «Chanson[s] de grand-père» se plaisent à retrouver la naïveté de l'enfance et de ses comptines (au sens où le romantisme identifie naïveté et lyrisme primitif) :

Dancez, les petites filles
Toutes en rond.
En vous voyant si gentilles,
Les bois riront²¹.

Mais s'agit-il vraiment d'une Arcadie retrouvée ? Les harmoniques de l'idylle semblent appartenir à un passé révolu et associées à un point de vue élégiaque. De passage en Suisse, le narrateur du *Rhin* voit dans les «koraules de la Gruyère», ces «*danses au son de la flûte*», un héritage grec, mais cette réflexion lui vient dans une méditation sur la ruine et la trace. Dans *Les Contemplations*, Cythère est devenue Cérigo²². C'est un proscrit du 2 décembre qui chante Jeanne et Jacqueline et se souvient de ce qu'il a perdu. Les grâces arcadiennes sont facilement annexées par leur contraire, les danses sataniques. Le premier poème du livre II de *Châtiments*, intitulé «Idylles», reprend de manière parodique la structure des chants amébées. Le Sénat, le Conseil d'État, le Corps législatif, l'Hôtel de ville, l'Armée, la magistrature et les évêques invitent tour à tour à la danse : «Chantez en chœur, les beaux garçons ! / Dansez en rond, les belles filles !» Aux quintils enjoués des forces de l'ordre répond en sourdine le simple *Miserere* des pauvres ouvriers de Lille ou de Rouen, des exilés et des déportés, des morts du 2 décembre...²³ Les danses idylliques ne sont peut-être qu'un point de vue social truqué.

La danse trouve en effet sa place dans le discours social hugolien. Dans sa vision des danseurs d'abord. Ce sont les riches insoucians, les prodiges ou les viveurs sceptiques qui aiment le bal, Don César de Bazan, que ses danses ont conduit à la ruine, Gillenormand, Grantaire ou encore Lord David... Le danseur dissipe, dilapide. Plus que les danses, Hugo aime d'ailleurs montrer les retours de bal, les visages fatigués et défaits, les «danseuses pâles et décoiffées», «la robe déchirée, le bouquet fané»²⁴. Les fêtes dégénèrent souvent en orgies. Au théâtre, les tragédies se nouent sur fond de bal masqué. L'acte V d'*Hernani* commence sur le couple des jeunes mariés qui se détache du groupe pour retrouver une intimité ; ils sont malheureusement suivis par le «domino noir» de Ruy Gomez. Le bal est l'occasion du retour du spectre et du rappel du pacte. *Le Roi s'amuse* s'ouvre sur une fin de fête au palais de François 1er : «l'aube blanchit les vitraux. Une certaine liberté règne ; la fête a un peu le caractère d'une orgie.» On relèverait de même le «jardin illuminé pour une fête du nuit» au

²¹ *L'Art d'être grand-père*, XVI, I, t. XV-XVI/1, p. 967.

²² *Le Rhin*, lettre XXXIX, t. VI, p. 485 ; «Cérigo», *Les Contemplations*, V, XX, t. IX, p. 283.

²³ *Châtiments*, II, I, t. VIII, pp. 609-610.

²⁴ «Carnets, albums, journaux», 29 janv. 1849, t. VII, p. 1164 ; 6 juil. 1847, *ibid.*, p. 1023 ; *Napoléon-le-petit*, t. VIII, p. 449.

début d'*Angelo, tyran de Padoue* ou de *Lucrèce Borgia*, la scène d'orgie au début des *Burgraves*, «Le Bal des Neuf Muses» dans *Mille francs de récompense*²⁵.

Les fêtes des puissants peuvent être directement investies par un discours social adressé aux contemporains. Et ce, dès 1830 dans un poème intitulé «Pour les pauvres» qui sera inséré dans *Les Feuilles d'automne* mais fut publié à part dans *Le Globe* du 3 février 1830 avec une notice faisant appel à la charité des riches. Le poème traite la scène de bal comme une parabole : «Au banquet du bonheur bien peu sont conviés» : «Donnez, riches²⁶!» D'autres poèmes reprendront l'idée du festin des riches, dont les plus connus sont «Sur le bal de l'Hôtel-de-Ville» dans *Les Chants du crépuscule* et la fin de «Melancholia» dans *Les Contemplations*²⁷. Dans tous les cas, il s'agit d'opposer les feux du bal et des toilettes au dénuement des misérables. La femme parée pour la danse croise le mendiant ou la prostituée dans le ruisseau. C'est au retour d'un bal que M. Bamatabois imaginera de jouer un bon tour à la pauvre Fantine...

Le bal appelle chez Hugo une réflexion sur le luxe et les regards sociaux fondamentalement inégaux qu'il instaure. Le riche qui danse ne voit pas le pauvre ; mais le misérable, lui, regarde. Cette structure du regard empêché et de la non-réciprocité (celui qui regarde ne danse pas et à l'inverse, celui qui danse ne voit pas) récupère ainsi le traumatisme biographique dans une mise en scène des tensions sociales. Les groupes sociaux se croisent mais ne se rencontrent pas. Ce schéma se retrouve partout, jusque dans les «Choses vues». Le 6 juillet 1847, au retour d'une fête donnée par le duc de Montpensier au bois de Vincennes, Hugo note que «c'était beau et charmant» ; «on [y] dansait des contredanses chantées». Il conserve pourtant «quelque chose d'inquiet dans l'esprit» parce que la veille, la haie de spectateurs qui «garnissait les quais» «pour voir défiler les voitures des invités» «jetait à ces passants brodés et chamarrés dans leurs carrosses des paroles hargneuses et sombres». Et Hugo de conclure qu'«il y a des heures où il ne faut pas que le peuple [...] voie [le luxe]²⁸». D'une simple juxtaposition du bal et de la misère avant l'exil, Hugo passe après l'exil à un rapport de cause à effet : «c'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches»²⁹. Les riches dansent des souffrances des pauvres. Dans «Melancholia», Hugo pose les enjeux sociaux en travaillant le modèle de la danse satanique :

²⁵ *Le Roi s'amuse*, I, 1, t. IV, p. 535 ; *Angelo, tyran de Padoue*, t. V, p. 271 ; *Les Burgraves*, t. VI, p. 578 ; *Mille francs de récompense*, II, t. XIII. Voir aussi dans *Les deux trouvailles de Gallus* l'acte II d'*Esca* et le bal de la parisienne. Anne Ubersfeld a étudié «la fête nocturne et le flambeau» comme deux structures essentielles de la dramaturgie hugolienne. Voir *Le Roi et le Bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, pp. 440-443.

²⁶ *Les Feuilles d'automne*, xxxii, t. IV, pp. 434-435.

²⁷ *Les Chants du crépuscule*, vi, t. V, p. 413 ; *Les Contemplations*, III, II, t. IX, pp. 155-156.

²⁸ «Carnets, albums, journaux, 6 juil. 1847, t. VII, p. 1023.

²⁹ *L'Homme qui rit*, II, II, 11, t. XIV, p. 208.

Le bal, tout frissonnant de souffles et d'extases,
 Rayonne, étourdissant ce qui s'évanouit ;
 Eden étrange fait de lumière et de nuit.
 Les lustres au plafond laissent pendre leurs flammes,
 Et semblent la racine ardente et pleine d'âmes
 De quelque arbre céleste épanoui plus haut.
 Noir paradis dansant sur l'immense cachot !

Hypallages et personnifications, le bal s'anime, fantastique, passe de l'étrange et de l'antithèse (de la lumière et de la nuit) à l'oxymore d'un «noir paradis» qui dessine un monde à l'envers, où les lustres “en haut” sont les racines “en bas” d'un lieu souterrain présenté comme céleste. Quant aux danseurs, envoûtés par une «folle» musique, ils côtoient les «spectres rians ou sanglants» des joueurs³⁰. Les danses caractérisent un espace social brouillé et abyssal, où “le haut” se situe “en bas”, mais au-dessus encore du cachot des misérables.

Le bal est condamné comme le divertissement d'une société de privilégiés qui offre en aveugle le spectacle de ses richesses. Les danses populaires proposeraient-elles un modèle compensatoire où serait figurée une autre forme, positive, de la socialité ? On trouve en effet chez Hugo des danses du peuple qui suggèrent, le cas échéant, une cohésion sociale dans l'esprit de la Révolution. Ainsi les danses patriotiques du Paris de la Convention dans *Quatrevingt-Treize* ou les festivités commémoratives de juillet 1830 dans *Les Contemplations*, lorsque «La gaîté d'une entière et libre nation / Dansait sous le ciel bleu dans les places publiques.» La danse révolutionnaire sur le *Ça ira* accompagne d'ailleurs la Bastille littéraire que Hugo met en place dans l'art poétique de «Réponse à un acte d'accusation»³¹.

Pourtant, à y regarder de plus près, ces contre-danses ne sont guère plus rassurantes que le festin du riche... Les romans hugoliens ne comportent pas de scène de bal, mais on y trouve d'étranges scènes de danses qui affectent les marges de la société. Au bout du compte, c'est moins le peuple qui danse que sa frange terrifiante et criminelle. Et suivant la même structure d'un «moi seul» (aristocratique ou bourgeois) qui assiste, témoin effaré, à de barbares sabbats. Les griotes des esclaves révoltés dansent autour du prisonnier blanc qu'elles s'apprêtent à sacrifier. Depuis une cellule, le condamné observe avec terreur les forçats ferrés pour le bain : «Tout Bicêtre semblait rire, chanter, courir, danser». Les brigands de la Cour des Miracles se livrent à de guerrières pyrrhiques et voudront, quelque temps après, pendre le poète Gringoire. Ces danses de la tribu, sauvages, ont pour coryphée une horrible vieille ou un jeune baladin efféminé³².

Le livret de Hugo pour *La Esmeralda*, l'opéra tiré de *Notre-Dame de Paris*, offre une intéressante confrontation de trois types de danses sociales : le bal aristocratique de l'acte II

³⁰ «Melancholia», *Les Contemplations*, t. IX, pp. 155-156.

³¹ *Quatrevingt-treize*, II, I, 1, t. XV-XVI/1, p. 342 ; «Lueur au couchant», *Les Contemplations*, V, XVI, t. IX, p. 278 ; «Réponse à un acte d'accusation», *ibid.*, I, VII, p. 75.

³² *Le Dernier Jour d'un condamné*, chap. XIII, t. III, p. 669 sqq ; *Notre-Dame de Paris*, II, 3, t. IV, p. 65.

donné par dame Aloïse de Gondelaurier contre les «dances bruyantes» des brigands au début de l'acte I. La «ronde des truands» fait de la danse une forme de subversion sociale :

Dansons ! narguons pape et bulle,
[...] Sachons flairer dans l'espace
L'estoc de l'archer vengeur,
Ou le sac d'argent qui passe
Sur le dos du voyageur !
Nous irons au clair de lune
Danser avec les esprits...

Mais cette danse, inquiétante au fond, semble faire le lien entre la misère et le crime. Seule la danse de la brune Bohémienne qui virevolte, «humble fille, / au bord du ruisseau» parvient à «ren[dre] plus doux» les brigands³³. Entre deux danses de “classes”, la tyrannique et la criminelle, y aurait-il place pour une danseuse médiatrice, qui apprivoiserait le groupe ? La danseuse solitaire sera condamnée, chassée par «tout le bal qui s'ameute en désordre contre [elle]» et mise à mort par celui qui représente le point de vue théologique et ne danse pas, le prêtre Frolo³⁴. En vérité, il semblerait qu'il n'y ait pas de danse qui ne soit à douleur... La liaison de la danse et de l'horreur macabre, systématique, se retrouve jusque dans les connotations de l'onomastique. Le chouan sauvage et brutal, qui ne recule devant aucun carnage, se nomme chez Balzac «Marche-à-terre», dans *Quatrevingt-Treize* «Danse-à-l'ombre»...

De même, les danses au figuré seront connotées négativement. Hugo utilise le sens argotique du terme dans la chanson que le condamné entend depuis son cachot et qui dit :

J'li ferai danser une danse,
Lirlonfa malurette,
Où il n'y a pas de plancher,
Lirlonfa maluré³⁵.

Et parmi les objets ou les êtres qui dansent chez Hugo, on pourra répertorier les «ombres démesurées et grotesques» des truands sur «les murs du cabaret», la flamme du réchaud qui servira à torturer Jean Valjean, les flots déchaînés par la tempête... ou encore les «illusions» qui «dansent, des fleurs au front et les mains dans les mains / Et bien avant le soir sont mortes³⁶.»

³³ *La Esmeralda*, I, 1, t. V, pp. 497-498.

³⁴ La condamnation de la danse par Hugo ne se confond pas en effet avec les positions de l'Église. La réaction du prêtre Frolo n'est pas, bien sûr, celle de Hugo. Par ailleurs, il arrivera à Hugo de défendre le carnaval et le bal masqué de l'Opéra contre les censures de l'Église. Voir le poème, «A J. de S..., Laboureur à Yvetot. (mi-carême de 18...)» daté du 25 octobre 1859 et publié dans *Les Quatre vents de l'esprit*, t. X, pp. 755-759.

³⁵ *Le Dernier Jour d'un condamné*, chap. XVI, t. III, p. 678.

³⁶ *Notre-Dame de Paris*, II, III, p. 61 ; *Les Misérables*, «Le guet-apens», III, VIII, 17, t. XI, p. 569 ; *Les Travailleurs de la mer*, I, v, 9, t. XII, p. 632 ; II, I, 12, p. 692 ; II, III, 2, p. 720 ; *Les Feuilles d'automne*, XVII, t. IV, p. 407.

Les danses hugoliennes présentent une cohérence parfaite et même obsessionnelle, dans leurs significations et leurs configurations. La danse n'est pas représentée seule, ni pour elle-même. Elle figure dans une antithèse, comme le premier volet d'un diptyque. Bals ou cérémonies magiques appellent en contrepoint la prostituée «Qu'on farde et qu'on expose à vendre au carrefour», les cadavres «accrochés à la fourche et devenus hideux», «les bras de pierre du gibet»³⁷. Les lieux où l'on danse dissimulent d'inquiétants doubles-fonds. On danse forcément à côté ou au-dessus des ombres et de la mort. «Et les pas, ébranlant les arches colossales, / Troublent les morts couchés sous le pavé des salles.» «Bals, festins, flambeaux, musiques, gondoles, théâtres, carnaval de cinq mois, voilà Venise», annonce avec cynisme le tyran Angelo, — en ajoutant que l'on y danse à côté du canal qui engloutit les corps en silence, qu'un labyrinthe de sapes et de corridors secrets étend ses sombres ramifications sous son propre palais³⁸. Les masques et les dédoublements grotesques seront d'autant plus fréquents qu'ils redoublent les effets antithétiques. La scène de danse n'est jamais simple, et provoque toujours un dédoublement, un jeu monstrueux de glaces déformantes.

En fait, elle met en jeu des rapports de force. Plutôt que de danser, dans l'univers hugolien, on fait danser. Les danses seront le résultat d'une contrainte, ou le prélude à un supplice. Le policier Javert rêve de «faire danser» Patron-Minette³⁹. Les aristocrates décadents ou les tyrans orientaux ajoutent la danse à leurs abus de pouvoir. Le Mohock Club de *L'Homme qui rit* possède un «“maître de danse”» qui «faisait gambader les manants en leur lardant les mollets de son épée» ; au «She romps Club», Lord David fit danser sur les mains deux femmes⁴⁰. Ces danses versent aisément dans le pervers et l'obscène : les sorcières nues de *Bug-Jargal*, sont «lubriques», comme les convulsionnaires «sur la tête, jupes tombantes» ou les «femmes de satin, heureuses de livrer / Le plus de nudité possible aux yeux de flamme»⁴¹. Ajoutons que la danse appelle le rire de force, satanique et cynique.

Rien d'étonnant dès lors à ce qu'au fond les pas soient toujours les mêmes chez Hugo. On y danse évidemment «en rond». En poésie, la scène de danse s'exprimera d'ailleurs mimétiquement par la chanson avec refrain, configuration métrique du retour lancinant. Le cercle figure un double enfermement, de celui qui tourne et «partout à l'entour de [ses] pas [voit] / Briller et rayonner cristaux, miroirs, balustres»⁴², comme de celui qui regarde tourner les autres et se trouve saisi de vertige. L'aboutissement de la danse sera alors l'intériorisation du cauchemar, lorsqu'à l'intérieur du crâne, “ça danse”. Ainsi Frolo vient-il avouer à la

³⁷ «Sur le bal de l'Hôtel-de-ville», *op. cit.*, p. 413 ; «La défiance d'Onfroy», *La Légende des siècles*, VII, II, *op. cit.*, pp. 564-565 ; *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*

³⁸ «La ronde du sabbat», *op. cit.*, p. 760 ; *Angelo, tyran de Padoue*, *op. cit.*, p. 276.

³⁹ *Les Misérables*, III, VIII, 14, p. 565.

⁴⁰ *L'Homme qui rit*, II, I, 4, p. 151.

⁴¹ Reliquat de *Quatrevingt-treize*, t. XV-XVI/1, p. 270 ; «Le Verso de la page», t. X, p. 269 ;

⁴² «Pour les pauvres», *op. cit.*, p. 434.

Esmeralda au cachot : «ta danse me tournoyait dans le cerveau»⁴³. Car l'ultime séduction se manifeste par la scission intérieure du sujet d'avec lui-même, dans des moments de «dances sous un crâne».

Il est un long récit de danse pour le moins inattendu, métaphorique certes, humoristique ici, mais qui n'en comportera pas moins tous les traits des danses hugoliennes. La lettre XXIX du *Rhin* raconte «une nuit en malle-poste», au moment où le voyageur, enfin, parvient à s'assoupir :

C'est précisément ce moment-là que la route choisit pour devenir affreuse ; les bosses et les fondrières s'enchevêtrent ; la malle se met à danser. [...] On saute, on danse, on rebondit, on rejaillit contre son voisin, – tout en dormant. Car c'est là le beau de la chose, on dort. Le sommeil vous tient d'un côté, l'inférieure voiture de l'autre. [...] Rien n'est comparable aux rêves d'un sommeil cahoté. On dort et l'on ne dort pas, on est tout à la fois dans la réalité et dans la chimère. C'est le rêve amphibie⁴⁴.

Et le voyageur, entr'ouvrant à demi éveillé la paupière, voit «les arbres de la plaine» comme des «géants hideux», un «vieux mur» comme «une énorme mâchoire édentée» ; le poteau du chemin lui semble «un spectre [qui] passe en étendant les bras», jusqu'au bouton de cuivre vissé dans la croupière du cheval, métamorphosé en «un petit nain fantastique» «haut comme [le] pouce», qui «dans[e] allégrement derrière le postillon»⁴⁵. Les images de la danse surgissent pour évoquer des phénomènes d'hallucination subjective, la monstruosité d'un décor qui traduit une agression généralisée du sujet. La danse est associée au cauchemar qui confond les mouvements (évoque le tangage et le roulis) et donne un regard brûlant aux maisons...

Comme souvent chez Hugo, l'être intime n'est pas séparé de l'individu social. Dans un sens premier et biographique : le bal chez les Foucher le soir de l'enterrement de M^{me} Hugo informe nombre de situations de danse dans l'œuvre. Mais surtout dans un autre sens, plus riche : la scène de danse confronte chez Hugo la personne individuelle et le groupe, le moi et la masse. Or, la solitude du moi ne vient pas de ce qu'il ne danse pas (il suffirait alors qu'il apprenne les pas et rejoigne le groupe), mais de ce que les autres dansent. Le «moi seul» hugolien n'est pas un exclu “désocialisé” en attente d'intégration dans un groupe. Au contraire, le moment le plus terrifiant est celui où la danse le saisit à son tour, – expérience de la confusion et du cauchemar. Les mains unies des danseurs portent chaînes.

Il ne faut pas entrer dans la danse. Le groupe dansant menace l'autonomie du sujet, entame sa volonté et partant, ne saurait offrir une forme idéale de lien social. Au sens où pour

⁴³ *Notre-Dame de Paris*, op. cit., VIII, IV, p. 232.

⁴⁴ *Le Rhin*, lettre XXIX, t. VI, pp. 442-443.

⁴⁵ Cette dernière allusion est empruntée à la lettre XXXI, où la scène se reproduit pour l'entrée à Freiburg après une nuit passée dans une malle-poste badoise. *Ibid.*, pp. 452-453.

Hugo, la société suppose l'adhésion libre de consciences individuelles découvrant en elle-mêmes des valeurs communes à tous. Or le groupe dansant n'associe au mieux que les appétits, les intérêts égoïstes. La danse propose une figure de la mauvaise socialité, celle qui distingue des classes (ceux qui vont au bal et ceux qui meurent de faim), celle qui grise et perd les jeunes filles, celle qui n'assouvit que les volontés de puissance.

Parce que la danse n'a rien à faire de cette valeur centrale chez Hugo qu'est la conscience, conscience morale et émotive que stimulera en revanche la "bonne socialité", celle du théâtre et du spectacle, pour une appréhension positive du groupe. Loin du vertige des sens sur la piste de danse, la sociabilité idéale se cherchera au théâtre, «ce creuset de civilisation»⁴⁶, dans une approche très élargie, qui transforme en spectacle un événement de la rue (le sauvetage d'un gabier par un forçat), un procès (celui de Champmathieu) ou une barricade (on s'installe rue de la Chanvrerie «comme au spectacle»⁴⁷). La seule danse positive des romans de Hugo, c'est justement celle de la Esmeralda, parce qu'elle donne un spectacle qui réunit les classes autour d'elle (le prêtre, le chevalier, les bons bourgeois comme les truands), parce qu'elle sait arrêter sa ronde pour donner à boire à un monstrueux bossu. La scène de spectacle est l'envers de la scène de danse ; la foule regarde un «moi seul» agir et participe dans l'émotion à une éthique universelle : foule — tréteau — m.s. — communion. Mais là commencerait une autre histoire, sur le spectacle comme forme idéale de la sociabilité hugolienne.

Myriam Roman
(Université Blaise Pascal)

⁴⁶ *William Shakespeare*, I, IV, 2, t. XII, p. 205.

⁴⁷ *Les Misérables*, V, I, 7, p. 837.