

Isabel ROCHE

***Marion Delorme* et le «goût de la réhabilitation» de Victor Hugo**

Dans la préface à *Marion de Lorme* de 1831, Victor Hugo prétend que la version de cette année-là reste fidèle « à cela près de quelques changements de détail^[1] » à celle de 1829, censurée par Charles X pour sa représentation peu flatteuse de Louis XIII. Or la mise en rapport des deux versions invite à constater de réelles différences entre chacune d'elles. La différence la plus frappante concerne le dénouement de la pièce : l'implacable Didier de la version originale, qui ne pardonne pas à sa bien-aimée Marion d'avoir mené une vie de courtisane, se transforme en un personnage clément qui absout Marion de sa chute et en rejette la responsabilité sur la société elle-même. Pourtant, dans la préface Hugo affirme même vigoureusement que : « [...] l'auteur donne au public [...] sa pièce telle qu'elle fut écrite au mois de juin 1829. Aucun remaniement profond, aucune mutilation, aucune soudure faite après coup dans l'intérieur du drame, aucune main-d'œuvre nouvelle, si ce n'est ce travail d'ajustement qu'exige toujours la représentation^[2]. » Comment alors comprendre cette insistance sur sa fidélité à la première version ?

Comme Hugo avait publiquement refusé en 1829 les modifications imposées par la censure, préférant retirer son drame plutôt que de le changer, l'occasion de dire qu'il le donnait au public tel qu'il « était » représentait sans doute une victoire dont la valeur symbolique était énorme. Des lectures critiques de *Marion de Lorme*, et notamment celle de Jann Mattlock, ont éclairé pour nous ce qui s'était probablement passé en réalité. Jean-Marc Hovasse aussi, dans le premier volume de sa biographie, avance de façon convaincante un certain nombre de facteurs pouvant expliquer les différences entre les deux dénouements. Ces facteurs sont à la fois commerciaux et psychologiques. Il s'agit en particulier de la pression exercée par des amis de Hugo et par Marie Dorval, la comédienne qui jouait le rôle de Marion^[3], et également du rapport au drame de la vie privée du dramaturge, drame qui questionne profondément la fidélité féminine^[4]. Entre aussi en ligne de compte le nouveau climat politique des années 1830, contexte dans lequel les impératifs esthétiques de la préface de *Cromwell* (1827) – le mélange des genres, l'alliance entre le grotesque et le sublime, la libération des

contraintes formelles et l'exigence de la totalité – se joignent aux impératifs politiques et sociaux et s'y mêlent.

La justification de la prostitution de Marion fournie par Didier reflète en effet chez Hugo une prise de conscience sociopolitique en voie de développement puisque Didier attribue de façon explicite la « faute » de Marion à la fragilité de sa situation familiale : « Si tu m'as trompé, c'est par excès d'amour ! / Et ta chute d'ailleurs, l'as-tu pas expiée ? / Ta mère en ton berceau t'a peut-être oubliée^[5]. » Or le pardon de Didier – le remaniement le plus important que Hugo apporte à la pièce – est dans une certaine mesure superflu : la Marion des deux versions, avec ou sans l'absolution de son amant, est rachetée par la pureté de son amour pour Didier et par le sacrifice fait en son nom. Dans cette optique, on comprend mieux que Hugo revendique sa fidélité à la première version. En partant de ce constat, mon intention aujourd'hui est de voir en quoi ce que Hugo appelle dans la préface « la donnée fondamentale de l'ouvrage^[6] », c'est-à-dire la mise en rapport de différents discours – moral, social et familial –, tous liés à la notion de réhabilitation, est intrinsèquement la même dans les deux versions. Cet intérêt pour la réhabilitation, manifeste dès la première version de *Marion de Lorme*, fut vivement critiqué par les contemporains de Hugo. Baudelaire, notamment, déplore sa « préoccupation des faibles, des proscrits et des maudits » et son « goût de la réhabilitation^[7]. » L'analyse de cette préoccupation hugolienne conjuguée à l'étude de la représentation de la prostitution dans ses romans permettra de cerner en quoi Marion sert de précurseur ou de modèle aux personnages féminins romanesques hugoliens qui se prostituent, elles aussi rachetées par l'amour et le sacrifice, de Paquette de Chantefleurie dans *Notre-Dame de Paris* (1831) à Michelle Flécharde dans *Quatrevingt-treize* (1874) en passant par Fantine dans les *Misérables* (1862).

Marion de Lorme (née en 1613 et morte en 1650), courtisane sous Louis XIII connue pour sa beauté et son esprit, était déjà apparue comme personnage secondaire dans *Cinq-Mars* de Vigny (1826) avant que Hugo ne décidât de la placer au centre de sa pièce. D'abord intitulé *Un duel sous Richelieu*, ce « drame historique » fut fortement influencé par *Kenilworth* de Walter Scott (1821), roman que Hugo avait d'ailleurs déjà adapté sans succès en 1827 dans *Amy Robsart*. Avec *Marion de Lorme*, pièce écrite au cours de l'année 1829, il manifeste un vif intérêt pour les duels, goût nourri par le roman de Scott, et rattache l'intrigue à une ordonnance de Louis XIII qui interdisait les duels et condamnait les duellistes à mort. En fait, ce n'est pas à cause de la mise en scène de la prostitution mais plutôt de la présence réelle d'un Louis XIII impuissant et la présence dans l'ombre d'un Richelieu imposant (« *l'homme rouge* ») que la pièce a été immédiatement censurée en 1829 de peur que le public ne fasse un parallèle entre Louis XIII et son descendant, Charles X^[8].

Marion, connue sous le prénom de Marie, s'est retirée à Blois où elle expie la « faute » de la vie de débauche qu'elle avait menée auparavant (« Tous ces brillants péchés qui, jeune, m'ont séduite, / N'ont laissé dans

mon cœur que regrets trop souvent [9] ») et trouve pour la première fois l'amour auprès de Didier, un homme mélancolique et mystérieux, d'origine inconnue. Chacun se pense indigne de l'autre : Marion, pour des raisons morales, Didier, pour des raisons sociales qui sont l'objet d'une déploration dès son entrée dans le premier acte :

*J'ai pour tout nom Didier. Je n'ai jamais connu
Mon père ni ma mère. On me déposa nu,
Tout enfant, sur le seuil d'une église. Une femme,
Vieille et du peuple, ayant quelque pitié dans l'âme,
Me prit, fut ma nourrice et ma mère : en chrétien
M'éleva, puis mourut, me laissant tout son bien,*

Neuf cents livres de rente, à peu près, dont j'existe.[10]

Marion se croit « purifiée » par l'amour qu'elle porte à Didier, mais ne peut pas pour autant s'empêcher de croire en la nature inéluctable de sa faute, qui sert, à ses yeux, de catalyseur à la tragédie qui leur advient. Lorsque Didier se bat en duel avec le marquis de Saverny, un des anciens amants de Marion, c'est le cri de Marion qui fait venir les archers du roi et qui mène directement à l'arrestation de son amant. Ses paroles angoissées (« Ah, c'est moi qui lui fais un crime avec mes fautes ! / Dieu le frappe pour moi [11] ») confirment son interprétation morale des événements. En même temps, Didier, marginal et exclu dans un monde où le nom, la fortune et le privilège jouent comme critères dominants de l'intégration, contribue autant au malheur par son adhésion à un système très strict de valeurs. Son honneur est son seul bien et il y est intensément attaché : Didier est à la fois follement jaloux – et c'est en effet sa jalousie qui provoque la querelle avec Saverny qui le mène au duel, à son arrestation et à sa condamnation à mort – et d'une sensibilité exacerbée à toute dégradation morale de l'être humain. Comme il l'explique à Marie :

*Seul, à vingt ans, la vie était amère et triste.
Je vis les hommes, et j'en pris
En haine quelques-uns, et le reste en mépris ;
Car je ne vis qu'orgueil, que misère et que peine
Sur ce miroir terni qu'on nomme face humaine.
Si bien que me voici, jeune encore et pourtant
Vieux, et du monde las comme l'on est en sortant;
Ne me heurtant à rien où je ne me déchire ;
Trouvant le monde mal, mais trouvant l'homme pire*[12]

L'expression ultime de son mépris pour l'hypocrisie du monde se trouve dans sa diatribe vénéneuse contre « Marion de Lorme » au moment où il découvre *La Guirlande d'amour*, un livre dédié à la courtisane, dans l'appartement de sa « Marie » : « Savez-vous » dit-il, s'adressant à Marie, « vous dont l'œil est si pur, dont le front est si doux, / savez-vous ce que c'est que Marion de Lorme ? / Une femme, de corps belle, et de cœur difforme, / une Phryné qui vend à tout homme, en tout lieu, / son amour qui fait honte et horreur[13] ! ». En caractérisant Marie, la pure, comme l'antithèse de Marion, la corrompue, Didier révèle la nature fondamentalement compensatoire de son amour : Marie représente pour

lui son égal moral féminin – intouchable, irréprochable, hors de la portée des souillures du monde social où le statut et le paraître et non pas l'être valent seuls. Quand Didier demande dans la même scène la main de Marion et essuie un refus, il interprète immédiatement sa réponse négative comme un affront social. Il s'écrie alors : « Je comprends. Orphelin, sans fortune, / l'audace est inouïe, étrange, et j'importune. / Laissez-moi donc mon deuil, mes maux, mon abandon. / Adieu [14]. » Marion, quant à elle, se trouve dans l'incapacité d'accepter et s'exclame « je ne puis. Jamais [15] », en dépit de son désir ardent (« Ce serait le ciel [16] ! » lance-t-elle alors). Cette incapacité est ancrée dans l'impossibilité de réprimer un passé que le mariage ferait effectivement ressurgir. Bien qu'elle se déclare « libre » à plusieurs reprises dans la pièce (« Vous êtes sans doute libre ? Oui [17]... »), son passé est pour elle une tache qui peut être recouverte mais non pas effacée.

Didier soupire : « [...] mon astre est mauvais. / J'ignore d'où je viens et j'ignore où je vais [18]. » Mais tant que Marion, « sa chaste et noble fleur [19] », comme il l'appelle, reste pure à ses yeux, il accepte de résister au poids de la société qui l'opprime et qui le marginalise. Après s'être échappé de la prison grâce à l'aide de Marion, il se cache avec elle parmi une troupe de comédiens logés au château de l'oncle de Saverny. Il se reproche d'avoir entraîné son amante si bas : « Marie ! Eh bien, l'abîme est-il assez profond ? / Vous ai-je, misérable, assez conduite au fond [20] ? ». Cependant, Didier ne renonce nullement à leur amour : les obstacles sociaux, jamais oubliés et très souvent décriés, sont tout de même subordonnés au bonheur et aux impératifs de l'amour. Il déclare ainsi : « A mon amour si pur que votre amour réponde, / Et mon bonheur pourra faire la dot d'un monde, / Et mes jours ne seront, prosternés à vos pieds, / Qu'amour, délice et joie [21]... ». La découverte de la vraie identité de Marion, révélée par mégarde par Saverny qui possède son portrait – preuve de la toute puissance du monde social omniprésent – change irrévocablement les enjeux pour Didier. En effet, les obstacles moraux, qui relèvent pour lui de la faiblesse personnelle, représentent un gouffre infranchissable. La conclusion est tirée sans délibération : « l'ange était un démon [22]. »

Bien que Marion ne comprenne pas pourquoi Didier se dénonce à Laffemas, l'intendant de Richelieu, elle ne soupçonne pas non plus que Didier a découvert sa vraie identité. La confirmation que cette identité de courtisane n'est plus la sienne, qu'une transformation intérieure a substitué Marie à Marion, est apportée par l'horreur qu'inspire Laffemas et ses propositions de procurer la libération de Didier en échange de faveurs sexuelles. Nous comprenons qu'il s'agit d'une nouvelle Marion qui ne supporterait jamais un retour à sa vie passée, comme elle le lui dit à un moment décisif de l'intrigue :

*Il faut que vous soyez un homme bien infâme,
Bien vil, – décidément ! – pour croire qu'une femme,
– Oui, Marion de Lorme ! – après avoir aimé
Un homme, le plus pur que le ciel ait formé,
Après s'être épurée à cette chaste flamme,*

*Après s'être refait une âme avec cette âme,
Du haut de cet amour si sublime et si doux,
Peut retomber si bas qu'elle aille jusqu'à vous*^[23].

Marion plaide la cause de Didier auprès du roi, en se présentant comme sa sœur et en inscrivant sa défense dans un discours parlant de famille et d'humanité pour l'attendrir. Elle l'implore ainsi : « Majesté, vous avez une mère, une femme, un fils, quelqu'un enfin que vous aimez dans l'âme, un frère, sire ! – Eh bien ! Pitié pour une sœur^[24]. » Mais cette stratégie, qui lui permet de laisser ensevelie sa vie passée, n'aboutit à rien. En effet, comme Marion le reconnaît elle-même, son pouvoir venait de son corps et non de ses paroles : « Je ne sais pas, moi femme, / Comment on parle aux rois^[25]. » C'est seulement avec l'aide de l'Angély, le bouffon du roi, qu'elle y parvient^[26].

Lorsque Marion se rend à la prison, peu de temps avant l'heure prévue pour l'exécution de Didier et de Saverny, elle montre triomphalement l'ordre du roi à Laffemas, qui en sort immédiatement un autre de Richelieu révoquant celui de Louis XIII. Le pouvoir de Laffemas en tant que représentant de Richelieu est indéniable. Cette puissance est d'ailleurs soulignée par Laffemas lui-même qui riposte : « Est-ce que le roi peut quand le cardinal veut^[27] ? ». Pour sauver la vie de Didier, Marion n'a pas d'autre choix que de reconsidérer l'échange déjà proposé. Au moment où elle arrive, enfin, à la cellule de Didier, tout est en place pour son évasion, mais il refuse de partir. Marion se demande si la tache morale de son passé est devenue maintenant visible, brunie sur sa peau comme résultat de sa transaction avec Laffemas : « Sa lèvre est un fer rouge et m'a toute marquée / Dieu ! Les baisers de l'autre ! Est-ce qu'il les verrait^[28] ? ». Au même moment, Didier se demande à haute voix le moyen par lequel sa liberté lui a été procurée. Pour toute réponse, Marion lui demande de la reconnaître comme celle qui l'aime : « Parle-moi, voyons, parle, appelle-moi : Marie^[29] ! » ; ce à quoi il répond : « Marie, ou Marion^[30] ? ». Les actions de Marion ont été vaines ; la liberté obtenue à un si grand prix est refusée. Didier, même dans le deuxième dénouement de la pièce, où il pardonne à Marion en suggérant que la prostitution est un problème social et non pas moral, reste inflexible et préfère la mort à la vie dans un monde où la femme qu'il aime n'est pas son égal moral. La pièce se termine comme nous le savons sur l'exécution de Didier et de Saverny et le passage de la litière de Richelieu pendant que Marion, folle de rage et de chagrin, s'écroule sur le pavé.

Qu'il s'agisse de la version de 1829 ou de celle de 1831, les parcours de Marion et de Didier restent identiques. Si le Didier de la deuxième version, comme l'observe Jann Mattlock, fait preuve par sa clémence d'un nouvel héroïsme social, qui résonne avec le climat politique du début des années 30^[31] (et, certes, ce changement est plus qu'un « changement de détail » comme le prétend Hugo), il n'en condamne pas moins Marion de manière catégorique. Pour lui, l'« ange » reste « un démon » : « Mais vivre près de toi, vivre, l'âme ulcérée, / [...] / Je te ferais pleurer, j'aurais mille pensées / que je ne dirais pas, sur les choses passées, / J'aurais l'air

d'épier, de douter, de souffrir, / Tu serais malheureuse^[32] ! ». Marion est pardonnée par son amant, mais n'est nullement à ses yeux – ou à ceux de la société – digne de la réhabilitation.

Pour Didier, l'amour représente une échappatoire aux maux attachés à son origine obscure. Il s'exprime ainsi : « Cette vie, où longtemps gémit mon cœur rebelle, / je la vois sous un jour qui la rend presque belle^[33]. » Cette échappatoire se révèle pourtant chimérique et confirme son appréhension de l'injustice du monde. Pour Marion, en revanche, l'amour correspond à une renaissance, au sens propre, renaissance centrale dans la pièce et à laquelle Hugo tenait beaucoup. Rappelons-nous, dans la version originale de la pièce, le refus par Marion de l'échange proposé par Laffemas – à propos duquel Marion dit qu'elle est redevenue vierge grâce à son amour pour Didier^[34] –, passage remanié à contrecœur par Hugo pour répondre aux manifestations scandalisées du public lors des premières représentations de la pièce en 1831.

Si la « donnée fondamentale » de *Marion de Lorme* est ainsi le pouvoir rédempteur de l'amour, cette force qui purifie et qui efface, la rédemption elle-même est indiscutablement d'ordre personnel. Transformée de l'intérieur par son amour pour Didier, mais vivant toujours dans un monde social qui ne voit que son extérieur de courtisane et qui n'offre pas d'issue à la prostitution^[35], Marion doit, dans la logique hugolienne, sacrifier cette nouvelle pureté pour compléter sa transformation, en vue de sa réhabilitation totale. Le passé qui la traque doit nécessairement la rattraper : faite au nom de Didier, sa rechute, qui assure son rachat moral, prend des proportions sublimes, répondant à la fois aux besoins mélodramatiques de retournement et aux exigences esthétiques de Hugo pour qui l'ascension doit être proportionnelle à la chute et vise versa^[36].

La différence de ton entre une première appréciation de Baudelaire de la pièce en 1840, dans laquelle il loue « la beauté de ce drame^[37] », et celle de 1862 déjà citée dans laquelle il se plaint de la prédilection de Hugo pour les opprimés, reflète non seulement, comme le note Léon Cellier, l'évolution du jeune poète désireux de prendre ses distances par rapport à Hugo^[38], mais une évolution littéraire nette et rapide de la représentation romantique de la prostituée. Le mythe de la prostitution « héroïque et sublime^[39] » comme l'appelle Pierre Laforgue dans *Hugo More Erotico*, et que l'on voit par exemple dans *La Dame aux camélias* de Dumas fils (1848), cède vite la place à la ruine morale décrite par les écrivains réalistes et naturalistes de la deuxième moitié du siècle tels qu'Edmond de Goncourt et Zola^[40]. Si le parcours de Marion l'inscrit indéniablement dans le paradigme romantique, il l'en sépare aussi car Hugo s'intéresse autant si non plus à la représentation de la prostitution qu'à celle de la prostituée. C'est de cette manière que Marion annonce d'autres personnages féminins qui se prostituent dans l'œuvre romanesque de Hugo – Paquette, Fantine, et Michelle Flécharde – personnages qui sont de plus en plus à contre-courant dans la représentation littéraire de la prostitution.

Quoiqu'opposées, Marion, courtisane mondaine du dix-septième siècle, et Michelle Flécharde, paysanne qui se prostitue pour retrouver ses enfants

perdus, sont deux personnages s'articulant autour des notions communes de l'amour, du sacrifice et du rachat. La conscience sociale croissante de Hugo confirmée par le pardon de Didier dans la deuxième version émerge rapidement et la prostitution née de la misère au féminin est au centre des parcours de Paquette, de Fantine et de Michelle Fléchard. Mais tout comme dans *Marion de Lorme*, la conception romantique de la purification par l'amour reste dans ces romans centrale et le sacrifice que constitue la prostitution reste aussi mal compris ou incompris par les autres qu'il ne l'était par Didier. Or l'amour rédempteur en question n'est plus l'amour porté à un homme. L'abandon ou l'absence totale d'hommes rend par ailleurs la précarité de ces personnages féminins d'autant plus critique. Cet amour devient, comme le note Jean-Marc Hovasse, « maternel^[41] », et à tel point que, dans *Quatrevingt-treize*, où la faute de Michelle Fléchard ne provient pas de ses actions mais plutôt des circonstances sociales et historiques de sa naissance, l'amour maternel – qui la rachète d'avance et en fait un personnage sans évolution – finit par prendre toute la place.

Dans *Notre-Dame de Paris*, publié l'année où Hugo substitue le deuxième dénouement de *Marion de Lorme* au premier, damoiselle Mahiette relate l'histoire de la transformation de Paquette de Chantefleurie, fille d'un noble de Reims, en « recluse du Trou aux Rats ». Cette dernière la décrit en ces termes : « Je vous dirai donc, – que Paquette de Chantefleurie était une jolie fille de dix-huit ans quand j'en étais une aussi, c'est-à-dire il y a dix-huit ans, et que c'est sa faute si elle n'est pas aujourd'hui, comme moi, une bonne grosse fraîche mère de trente-six ans avec un homme et un garçon ^[42]. » Ce jugement moral cède rapidement à la pitié lorsque Mahiette explique les malheurs de Paquette par la déchéance sociale foudroyante qui a suivi la mort de son père. Comme Mahiette le raconte, c'est lors d'un hiver très froid que Paquette (qui travaille avec sa mère mais ne gagne pas suffisamment pour vivre) est poussée à vendre le seul bien qui lui reste : son innocence. Mais à la différence de Marion, dont le prix augmente à mesure que se restreint son cercle d'admirateurs, la valeur de Paquette chute précipitamment à mesure qu'elle se prostitue : l'augmentation du nombre de clients marque la misère sociale comme Paquette devient « toute à tous ^[43] » dans sa lutte de survie.^[44]

Paquette rêve d'un enfant qui, s'il ne la ferait pas sortir du cercle vicieux de l'échange, répandrait un baume salutaire sur son désespoir total. L'amour que Paquette imagine témoigne du pouvoir rédempteur de l'amour : « [...] dans sa honte, dans sa folie et dans son abandon, il lui semblait qu'elle serait moins honteuse, moins folle et moins abandonnée, s'il y avait quelque chose au monde ou quelqu'un qu'elle pût aimer et qui pût l'aimer^[45]. » Or, la naissance de la petite Agnès fait beaucoup plus : aimer cette enfant lui permet un retour littéral à elle-même, sa transfiguration physique (« elle en redevint belle^[46] ») soulignant sa purification morale. Quoique les circonstances n'aient rien en commun, ce retour symbolique au point d'origine que permet l'amour ressemble beaucoup à celui de Marion, retour effectué par amour pour Didier ; mais

à la différence de *Marion de Lorme*, *Notre-Dame de Paris* et les romans qui suivent nous apprennent les conséquences de la perte inimaginable de l'amour sauveur. À la Marion qui, folle de rage après l'exécution de Didier, « tombe sur le pavé^[47] » à la tombée du rideau, correspond la Paquette que l'on voit après l'enlèvement et la mort supposée de son enfant : « Quand la Chantefleurie apprit ces choses horribles, elle ne pleura pas, elle remua les lèvres comme pour parler, mais ne put. Le lendemain, ses cheveux étaient gris. Le surlendemain, elle avait disparu^[48]. » Ce sont les effets de ce renversement terrible qui nous sont présentés dans le roman, la perte de l'amour rédempteur faisant de Paquette la recluse retrouvée par la Mahiette.

Dans *Les Misérables* et *Quatrevingt-treize*, la maternité précède la prostitution. Si le narrateur qualifie de « faute » l'amour qui laisse Fantine fille-mère, et si Fantine souffre de façon décisive de l'opinion publique et du mépris moral de Javert, elle en est vite disculpée par le narrateur : « Fantine était l'innocence surnageant sur la faute^[49]. » Son parcours suite à la séparation douloureuse qui lui arrache Cosette met ainsi l'accent sur la vulnérabilité sociale qui compromet tout espoir de vivre honnêtement^[50]. La prostitution est dénoncée comme une forme sociale d'esclavage dans l'épigraphe du roman, « la déchéance de la femme par la faim^[51] », puis plus longuement dans le chapitre qui s'intitule « Christus Nos Liberavit » : « Qu'est-ce que c'est que cette histoire de Fantine ? C'est la société achetant une esclave. À qui ? À la misère^[52]. » La prostitution est, en effet, le seul recours dans cette chute que provoque la fragilité de son statut social, recours qui devient nécessaire pour élever sa fille. C'est ainsi qu'après avoir été renvoyée de l'usine où elle travaillait pour payer la garde de Cosette chez les Thénardier, Fantine se vend progressivement, les cheveux d'abord, puis les dents et finalement le corps : « Cent francs, songea Fantine. Mais où y a-t-il un état à gagner cent francs par jour ? Allons ! dit-elle, vendons le reste. L'infortunée se fit fille publique^[53]. » La tache visible de la prostitution que Marion craint de voir brunir sur sa peau comme résultat de sa transaction avec Laffemas marque Fantine en plusieurs endroits et désigne son état de manière criante. « Jolie blonde avec de belles dents^[54] » au moment où elle est introduite dans le roman, Fantine ne ressemble littéralement plus à elle-même lorsque Javert l'arrête. L'abnégation, matérialisée par un véritable dépouillement de ses biens corporels (et notamment de ses atouts physiques) et accompagnée d'une déchéance morale qui attise sa haine pour M. Madeleine et le monde, la transforme en « triste spectre^[55] » d'elle-même. Cependant, cette même abnégation laisse rayonner la beauté de l'état maternel qui purifie en insufflant dans l'âme une force primordiale qui efface les fautes de l'individu^[56].

« Je ne veux rien, mais je veux mon enfant^[57] ! » dit une Paquette de Chantefleurie méconnaissable, qui retrouve sa fille après 15 ans de séparation, au moment où les soldats la lui arrachent. Cette force qui n'est autre que l'amour maternel admet difficilement la séparation et exclut l'absence définitive. Paquette, qui se cramponne pendant des années au faible espoir de retrouver sa fille, meurt de chagrin au moment

de la pendaison d'Esmeralda^[58]. De même, la seule guérison possible pour Fantine dont le corps est mortellement affaibli est de revoir Cosette. Elle expire immédiatement lorsque ses espoirs sont brisés par la présence de Javert, la révélation de la véritable identité de M. Madeleine et la conscience que sa fille n'est pas là. Les besoins viscéraux que suscite l'amour maternel sont d'autant plus vifs dans *Quatrevingt-treize*, où la séparation des enfants de la mère constitue un des fils conducteurs narratifs principaux. Gravement blessée lors de l'attaque du bataillon républicain qui avait « adopté » ses enfants, Michelle Fléchard (le plus souvent appelée tout simplement « la mère » par le narrateur) recherche désespérément René-Jean, Gros Alain, et Georgette, pris en otages par les troupes royalistes. Non seulement « la mère » devient de plus en plus « inquiétante à voir [...] effarée [...] ayant une anxiété fauve, et si effrayée qu'elle était effrayante^[59] » au fur et à mesure que leur absence se prolonge, mais elle se détériore mentalement aussi : sa quête – si urgente soit-elle – ne suit aucune logique (« elle n'avait point d'itinéraire, elle revenait sur ses pas^[60] ») comme toute pensée rationnelle est brouillée par l'impératif écrasant de réunification^[61].

À la différence de Marion, de Paquette et de Fantine, la seule faute qui puisse être attribuée à Michelle Fléchard est celle des circonstances de sa naissance qui font d'elle un pion social et politique de la guerre civile. Reléguée au rôle d'observatrice des événements de sa propre vie et dépassée par des enjeux politiques qu'elle ne comprend pas et ne cherche pas à comprendre^[62], Michelle n'a qu'un seul besoin et la prostitution, évoquée de façon laconique, n'est ni meilleure ni pire que le reste de ce qu'elle subit :

Elle pensait [...] à tout ce qu'elle avait souffert, à tout ce qu'elle avait accepté ; aux rencontres, aux indignités, aux conditions faites, aux marchés proposés et subis, tantôt pour un asile, tantôt pour un morceau de pain, tantôt simplement pour qu'on lui montre sa route [...] tout lui était bien égal pourvu qu'elle retrouvât ses enfants ^[63].

Le renoncement à soi-même est si complet que la prostitution est réduite au pur pragmatisme dans un ensemble équivoque. Et malgré toute la force que lui donne l'amour maternel (« Les femmes sont faibles, mais les mères sont fortes ^[64] »), Michelle Fléchard est pétrifiée comme « La Gorgonne » au moment où elle voit ses enfants sans défense dans *la Tourgue* brûlante, son sort et le leur inextricablement liés (« Qu'on les en ôte, ou qu'on m'y jette^[65] »).

Si la prostitution en tant que sacrifice est justifiée et justifiable dans ces romans, cette réalité n'est jamais reconnue dans ou par le monde social en question – qu'il s'agisse du XV^e siècle, de la France de l'après-Révolution ou du XIX^e siècle. Qu'elle vive, comme Michelle Fléchard, parce qu'elle est de nouveau avec ses enfants, ou qu'elle meure, comme Paquette ou Fantine, à cause de leur absence, la prostituée souffre de sa fragilité sociale et de l'hostilité du monde. Avec la prostitution, elle s'affronte à la logique des rendements décroissants (*Notre-Dame de*

Paris), au mépris et à la remontrance morale (*Les Misérables*) ou à l'indifférence (*Quatrevingt-treize*). Dans aucun de ces romans, la prostitution, qui tourne *a priori* autour d'un échange direct, ne rapporte pour la femme de manière directe ce qu'elle souhaite, mais est faite plutôt – et plus vaguement – « au nom de quelqu'un » et sa récompense, quand il y en a une, est remise à un « plus tard ». C'est le cas de Michelle Flécharde, qui, grâce surtout au geste généreux du marquis de Lantenac, retrouve ses enfants, mais sans pour autant pouvoir s'assurer d'une stabilité sociale qui garantisse leur survie ; bien au contraire, sa position est aussi sinon plus précaire à la fin du roman qu'elle ne l'était au début^[66].

Dans les autres cas, la récompense de l'amour et du sacrifice maternels n'est pas terrestre : Paquette à sa mort est vite oubliée et sa présence même est effacée. Comme le narrateur le note relativement aux événements, « Les rois comme Louis XI ont soin de laver vite le pavé après un massacre^[67] ». Fantine, en dépit des dispositions précises faites par Madeleine/Valjean pour son enterrement, est « jetée à la fosse publique » car « après tout, de quoi s'agissait-il ? [...] d'une fille publique^[68]. » Le sacrifice, fait en vain et incompris, trouve sa récompense seulement en dehors du monde social dépeint, dans un au-delà qui reconnaît par la sublimation et par le salut qu'il promet la valeur rédemptrice de l'amour maternel. C'est ainsi que le narrateur s'exclame devant Fantine couchée « dans les ténèbres parmi les premiers os venus » : « Heureusement que Dieu sait où retrouver l'âme^[69]. »

L'explication de la prostitution de Marion glissée par Didier à la fin de la deuxième version de *Marion de Lorme*, explication qui rejette explicitement la responsabilité sur la société qui l'engendre et surtout la perpétue, prend toute son ampleur dans ces romans. Le narrateur nous montre constamment les conséquences de la machine sociale. Il souligne et sublime la nature fondamentalement personnelle du sacrifice et de la réhabilitation de ces personnages, qui, comme les autres « faibles », « proscrits » et « maudits » stigmatisés par Baudelaire, hantent les romans de Hugo. En cela, un autre discours, esquissé dans *Marion de Lorme*, le discours familial, trouve une voie de développement. De même que Didier (« Didier de rien^[70] » ; « Je ne sais quel Didier^[71] ») comprend la formation du couple en termes d'autosuffisance protectrice (« nous, être l'un à l'autre un monde, une patrie^[72] »), les personnages romanesques hugoliens souffrent d'un manque général de structure familiale solide et n'arrivent pas, ou du moins très rarement, à maintenir celle qu'ils ont ou à en créer une (romantique ou autres) de façon durable. Invisibles et superflus, les femmes qui se prostituent dans l'œuvre romanesque de Hugo sont des individus déchus : Paquette, seule au monde au moment où elle donne naissance à Esmeralda, Fantine sans nom ni famille et abandonnée par Tholomyès, Michelle, veuve dont la famille entière a été massacrée, toutes s'inscrivent implacablement dans cette logique de destitution. Leur propension au sacrifice, pourtant, et le mal qu'elles se donnent pour leurs enfants s'inscrivent simultanément dans une autre logique, celle de la force de l'amour rédempteur, qui

rapproche Marion de Michelle et qui sert à rappeler de façon de plus en plus insistante que la réhabilitation *sociale* souhaitée par Hugo reste encore résolument impossible.

[1] Victor Hugo *Œuvres complètes*, (éd. Jean Massin), Paris, Le Club français du livre, 1967-70. Toutes les références à Hugo renvoient à cette édition. Ici, vol. III, p. 727.

[2] *Ibid, loc. cit.*

[3] Voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo 1 : Avant l'exil 1802-1851*, Paris, Fayard, 2001, p. 519-520 et Jann Mattlock, *Scenes of Seduction*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 65.

[4] Voir Hovasse, p. 520-521.

[5] *Marion de Lorme*, III, p. 854.

[6] *Marion de Lorme*, III, p. 727.

[7] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, vol. II, p. 219.

[8] Voir la présentation de *Marion de Lorme* d'Henri Bonnier dans l'édition des *Œuvres complètes* de Massin (III, p. 717-726) pour une discussion des sources, des inspirations et de la réception de la pièce.

[9] *Marion de Lorme*, III, p. 737.

[10] *Marion de Lorme*, III, p. 742.

[11] *Marion de Lorme*, III, p. 769.

[12] *Marion de Lorme*, III, p. 742.

[13] *Marion de Lorme*, III, p. 746.

[14] *Marion de Lorme*, III, p. 744.

[15] *Marion de Lorme*, III, p. 745.

[16] *Ibid, loc. cit.*

[17] *Marion de Lorme*, III, p. 744.

[18] *Ibid, loc. cit.*

[19] *Marion de Lorme*, III, p. 782.

[20] *Marion de Lorme*, III, p. 780.

[21] *Marion de Lorme*, III, p. 744.

[22] *Marion de Lorme*, III, p. 788.

[23] *Marion de Lorme*, III, p. 835-836.

[24] *Marion de Lorme*, III, p. 820.

[25] *Marion de Lorme*, III, p. 819.

[26] Il est intéressant de noter que dans cette même scène Marion se sert de sa sexualité sans gêne car de façon non compromettante : aussitôt que le roi écrit l'ordre de révocation de l'arrêt de mort, Marion porte le parchemin à sa bouche, lui donne un baiser et le met dans son sein. Le roi n'ose pas l'en retirer après avoir compris qu'il a été dupé.

[27] *Marion de Lorme*, III, p. 835.

[28] *Marion de Lorme*, III, p. 848.

[29] *Marion de Lorme*, III, p. 849.

[30] *Ibid, loc. cit.*

[31] Mattlock, *Scenes of Seduction, op. cit.*, p. 65.

[32] *Marion de Lorme*, III, p. 856.

[33] *Marion de Lorme*, III, p. 743.

[34] Dans une note à l'édition de 1836, Hugo réprimande le public de sa délicatesse exagérée qui nuit non seulement à l'art théâtral mais à son message, précisant que « les passages les plus austères de son œuvre [...] comme celui-ci, contien[nent] même l'explication essentielle » (III, p. 861).

[35] Ceci est souligné par le fait qu'en dépit du grand désir de Marion de se faire oublier, des rappels de sa vie de courtisane (sa réputation, *La Guirlande d'amour*, son portrait) continuent à circuler parmi les personnages masculins de la pièce, et de manière décisive.

[36] Dans la préface à *Lucrèce Borgia* (1833), Hugo souligne une sorte de systématisation de cette pratique rapprochant Marion d'autres personnages de son théâtre des années 1830 : « L'auteur de ce drame [...] ne mettra pas Marion de Lorme sur la scène sans purifier la courtisane avec un peu d'amour ; il donnera à Triboulet le difforme un cœur de père ; il donnera à Lucrèce la monstrueuse des entrailles de mère », (III, p. 656).

[37] Charles Baudelaire, *Correspondance*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, vol. I, p. 81.

[38] Voir « Baudelaire et *Marion de Lorme* », *Balzac and the Nineteenth Century: Studies in French Literature presented to Herbert J. Hunt by pupils, colleagues, and friends*, Leicester, Leicester UP, 1972, p. 311-320.

[39] Pierre Laforgue, *Hugo More Erotico : L'Amour, le Sexe, le Désir*, Paris : Eurédit, 2002, p. 38.

[40] Sur l'évolution littéraire de la prostituée dans la littérature française du dix-neuvième siècle, voir en particulier Charles Bernheimer, *Figures of Ill Repute: Representing Prostitution in Nineteenth Century France*, Durham, NC, Duke UP, 1997, et Alain Lescart, *Splendeurs et misères de la grisette. Evolution d'une figure emblématique*, Paris, Honoré Champion, 2008. Pour une perspective plus historique, voir Alain Corbin, *Les filles de noce: Misère sexuelle et prostitution au dix-neuvième siècle*, Paris, Flammarion, [1978] 1995, et Laure Adler, *La vie quotidienne dans les maisons closes: 1830-1930*, Paris, Hachette, 1990.

[41] Hovasse, *Victor Hugo 1 : Avant l'exil 1802-1851*, op. cit., p. 403.

[42] *Notre-Dame de Paris*, IV, p. 157.

[43] *Ibid*, loc. cit.

[44] La prostitution d'Éponine dans *les Misérables* obéit à cette même logique.

[45] *Notre-Dame de Paris*, IV, p. 158.

[46] *Ibid*, loc. cit.

[47] *Marion de Lorme*, III, p. 857.

[48] *Notre-Dame de Paris*, IV, p. 161.

[49] *Les Misérables*, XI, p. 139.

[50] Des efforts, qui, il faut le noter, sont eux-mêmes compromis par la perte de son statut social. En dépit de sa volonté et de son besoin, Fantine n'est pas une bonne ouvrière et le fait qu'elle ne sait lire ni écrire la rend très vulnérable, comme le souligne son renvoi de l'usine par Mme Victurnien suite à sa lecture d'une lettre adressée aux Thénardier qui révèle l'existence de Cosette.

[51] *Les Misérables*, XI, p. 49.

[52] *Les Misérables*, XI, p. 179.

[53] *Ibid*, loc. cit.

[54] *Les Misérables*, XI, p. 136.

[55] *Les Misérables*, XI, p. 181.

[56] C'est ainsi que les sœurs qui soignent d'abord « la fille publique » avec « répugnance » (XI, p. 190) sont vite attendries par la mère en Fantine, qui n'a qu'une seule pensée et un seul besoin : revoir son enfant.

[57] *Notre-Dame de Paris*, IV, p. 334.

[58] Et ceci après s'être jetée sur le bourreau, « comme une bête sur sa proie » (IV, p. 335). La force primordiale de la maternité est caractérisée par un retour à l'état animal et aux instincts de protection qui y sont inhérents. Cela répond directement aux exigences de totalité indiscutables exposées dans la préface de *Cromwell* et ce lien entre le haut et le bas est explicitement loué par le narrateur de *Quatrevingt-treize* : « La maternité est sans issue ; on ne discute pas avec elle. Ce qui fait qu'une mère est sublime, c'est que c'est une espèce de bête. L'instinct maternel est divinement animal. La mère n'est plus femme, elle est femelle. Les enfants sont des petits. De là dans la mère quelque chose d'inférieur et de supérieur au raisonnement. Une mère est un flair. L'immense volonté ténébreuse de la création est en elle, et la mène. Aveuglement plein de clairvoyance » (XV, p. 415).

[59] *Quatrevingt-treize*, XV, p. 449.

[60] *Quatrevingt-treize*, XV, p. 419.

[61] Michelle Flécharde est ainsi souvent prise pour une folle, mais ne l'est décidément pas. C'est plutôt que la transformation faite par le sentiment maternel est connue et comprise de la mère seule, comme Michelle Flécharde l'explique à Tellmarch au moment où elle est assez rétablie de ses blessures pour partir chercher ses enfants : « Vous n'avez pas eu d'enfants, moi j'en ai eu. Cela fait une différence. On ne peut pas juger d'une chose quand on ne sait pas ce que c'est » (XV, p. 415).

[62] Ses réponses laconiques à l'interrogatoire politique figuré de Radoub au début du roman (« Quelle est ta patrie ? » [...] « Je ne sais pas. [...] C'est la métairie de Siscoignard, dans la paroisse d'Azé » [XV, p. 290]), soulignent son incompréhension des répercussions politiques de la chouannerie.

[63] *Quatrevingt-treize*, XV, p. 445.

[64] *Quatrevingt-treize*, XV, p. 473.

[65] *Quatrevingt-treize*, XV, p. 476.

[66] L'exécution du chef républicain Gauvain et l'évasion du marquis de Lantenac à la fin du roman annoncent un redoublement de l'agitation politique. Voir Sandy Petrey, *History in the Text: « Quatrevingt-treize » and the French Revolution*, Purdue University Monographs in Romance Languages 3, Amsterdam, John Benjamins, 1980.

[67] *Notre-Dame de Paris*, IV, p. 338.

[68] *Les Misérables*, XI, p. 252.

[69] *Ibid*, *loc. cit.* De même, le narrateur de *L'Homme qui rit* (1869) précise que la mère de Dea, une mendicante qui expire en protégeant son enfant pendant une tempête, voit sa fille sauvée par le jeune Gwynplaine « du fond de l'infini où elle était » (XIV, p. 114).

[70] *Marion de Lorme*, III, p. 747.

[71] *Marion de Lorme*, III, p. 777.

[72] *Marion de Lorme*, III, p. 745.

Composante " Littérature et civilisation du 19^e siècle " de l'équipe CERILAC; responsable Claude Millet

Bibliothèque Jacques Seebacher, Grands Moulins, Bâtiment A, 5 rue Thomas Mann, 75013 Paris. Tél : 01 57 27 63 68; mail: bibli19@univ-paris-diderot.fr. Bibliothécaire:

Ségolène Liger ; responsable : [Paule Petitier](#)

Auteur et administrateur du site: [Guy Rosa](#).