



HAL
open science

Entre réel et idéal : mises en scène de la famille dans quatre romans de Victor Hugo

Maxime Sayer

► **To cite this version:**

Maxime Sayer. Entre réel et idéal : mises en scène de la famille dans quatre romans de Victor Hugo. Loxias, 2024, 86 Doctoriales XXI, Doctoriales XXI (86). hal-04691234v3

HAL Id: hal-04691234

<https://hal.science/hal-04691234v3>

Submitted on 21 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Entre réel et idéal : mises en scène de la famille dans quatre romans de Victor Hugo

Maxime Sayer

Résumé

Difficile, dans les neuf romans de Victor Hugo, de trouver une famille qui corresponde aux schémas attendus par le XIX^{ème} siècle français : adoptions, filiations escamotées, guerres fratricides et familles monoparentales semblent la norme. Pourtant, toutes ces familles nouvelles, ces familles atypiques, se mettent en scène et donnent parfois à lire une face édulcorée, face idéale, en tout cas face retravaillée de leur foyer. Quand Marius, dans *Les Misérables*, glisse un œil indiscret sur la famille Thénardier qui loge de l'autre côté du mur, il n'assiste pas à la même scène que celle que la famille joue, sous la baguette manipulatrice du père, face au potentiel payeur Jean Valjean. D'un côté, famille désunie, et de l'autre famille miséreuse. La mise en scène ne crée ici pas l'idéal : elle place simplement l'origine de la dislocation dans la misère, et non dans la filousophie¹ du père. Dans *Han d'Islande*, une scène attire le regard : chez les Orugix, famille sous l'égide d'un *pater familias* bourreau, quatre inconnus se réfugient pour échapper à la tempête. Tout a un air de repas de famille, mais un repas qui ressemble étrangement à une comédie teintée de gothique : quiproquos et costumes constituent l'essentiel de la composition de l'intrigue. Dans *L'Homme qui rit*, la mise en scène est évidente : la Green-Box d'Ursus est à la fois foyer et théâtre, à la fois lieu de vie familiale et scène où l'on se représente. Sur le modèle inquiétant, enfin, du mariage de Marius et Cosette, celui de Gringoire et d'Esmeralda n'est qu'un artifice, qu'une manière *in extremis* d'échapper à la mort. La Cour des Miracles devient une nouvelle scène sur laquelle se dessinent les contours d'une famille faussement conventionnelle. La nuit de noces fait vite déchanter le lecteur.

Abstract

In Victor Hugo's nine novels, it's hard to find a family that fits the patterns expected by 19th-century France: adoptions, concealed parentage, fratricidal wars and single-parent families seem to be the norm. And yet, all these new families, these atypical families, sometimes present a watered-down, idealized or, at any rate, reworked face of their home. When Marius, in *Les Misérables*, casts an indiscreet eye over the Thénardier family living on the other side of the wall, he doesn't witness the same scene as the one the family plays out, under the manipulative baton of the father, against the would-be paymaster Jean Valjean. On one side, a disunited family, on the other, a miserable one. The staging here does not create the ideal: it simply places the origin of the dislocation in the misery, not in the father's filousophy. In *Han d'Islande*, one scene catches the eye: in the home of the Orugix, a family under the aegis of an executioner *pater familias*, four strangers take refuge from the storm. It all looks like a family meal, but a meal that strangely resembles a gothic-tinged comedy: misunderstandings and costumes form the essential composition of the plot. In *L'Homme qui rit*, the staging is obvious: Ursus's Green-Box is both home and theater, a place for family life and a stage for self-presentation. In the disquieting model of Marius and Cosette's marriage, Gringoire and Esmeralda's is nothing more than an artifice, a last-ditch escape from death. The Court of Miracles becomes a new stage on which the contours of a deceptively conventional family take shape. The wedding night quickly disillusion the reader.

Mots-clés

Hugo, Famille, Représentation, Théâtre, Roman

¹Néologisme inventé par Hugo dans *Les Misérables*.

Au-delà de cette barrière de feu qu'on appelle la rampe du théâtre, et qui sépare le monde réel du monde idéal, créer et faire vivre, dans les conditions combinées de l'art et de la nature, des caractères, c'est-à-dire, et nous le répétons, des hommes.

Victor Hugo, préface de *Ruy Blas*

Lorsqu'il s'agit d'étudier les familles dans les romans de Hugo, on est vite tenté d'en établir les structures, d'en déterminer les fonctionnements, les dynamiques particulières. On passe alors sous silence l'aspect de représentation. C'est en effet omettre la construction textuelle de « tableau[x] familia[ux]² » et, *a fortiori*, de scènes de la vie de famille, au sens dramaturgique du terme. Il s'agit donc de penser, avec Anne Ubersfeld, le roman non seulement comme « une des grandes matrices du théâtre³ », mais également le théâtre comme un outil du romanesque. Poser notre regard sur les familles permet de comprendre comment les deux genres se tuilent et se répercutent chez Hugo, puisque chaque exemple que nous développerons ici met en scène, de manière très différente certes, diverses entités familiales. À la fois décor et scène, le foyer familial semble incarner en lui-même une sorte de vaste théâtre, plus ou moins circonscrit dans l'espace clos de la maison. Les personnages, quant à eux, n'appartiennent à la famille que costumés – ou parfois déguisés –, entraînant des ressorts bien connus de la comédie classique, tels le quiproquo ou encore le coup de théâtre. De cette théâtralisation des familles romanesques, il faut enfin dégager la lutte sous-jacente entre réel et idéal, osons dire entre réalisme et idéalisme, ou entre ce que Thomas Pavel nomme romans idéalistes et romans anti-idéalistes⁴. Difficile, cependant – et Pavel le remarque – de ranger Hugo quelque part ; il est à la fois dans l'un et dans l'autre, car, paraît-il, « c'est par le réel qu'on vit ; c'est par l'idéal qu'on existe⁵ ». Il s'agirait alors pour Hugo de construire un drame (mais cela s'applique aussi bien au roman) « réel mais idéal⁶ ».

La question demeure néanmoins celle-ci : lorsque les familles se mettent en scène, elles ne tendent pas toutes vers une idéalisation de la norme réelle. Au contraire, Thénardier accentue la misère du bouge où il vit, et derrière le comique point un pathétique sourd. Dans *Han d'Islande*, l'illusion est à plusieurs niveaux et se construit par strates qui ne cessent de renforcer à la fois le plaisir du romanesque – de l'intrigue – et la terreur gothique qui fait tant grimacer Spiagudry. À la Cour des Miracles, l'idéal est retourné au profit d'une sorte de « dramaturgie du Carnaval⁷ » qui fait du mariage un spectacle bien davantage qu'un sacrement. Mais c'est dans *L'Homme qui rit* que cette question est le plus mise à mal. À la fois foyer familial et théâtre, à la fois vie privée et vie publique, la Green-Box n'est ni parfaitement réelle ni totalement idéale : la « barrière de feu⁸ » que Hugo refuse de retirer de scène n'est plus tellement visible, et la vie d'une famille idéale s'assimile et se confond avec une vie de troupe. L'étude peut être vaste, et nous la réduisons à ces quatre bribes, ces quatre exemples fragmentaires, qui ne sauraient évidemment dire l'entièreté du problème dans l'œuvre de Hugo, mais qui permettent de poser les premiers jalons au sujet d'une apparente représentation théâtrale des familles au sein de ce que l'on est vite tenté d'appeler le *foyer-scène*.

²Guy Larroux, « La chambre et le bouge. Sur deux dispositifs typographiques chez Hugo et Zola », *Poétique*, n°153, 2008, [en ligne : POETI_153_0003.pdf].

³Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 2001, p. 116.

⁴Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « N.R.F. essais ».

⁵Victor Hugo, *William Shakespeare*, [1864], Paris, Flammarion, 2003, coll. « G.F. », p. 80.

⁶Victor Hugo, « Sur Walter Scott. A propos de Quentin Durward », *Littérature et philosophie mêlées*, [1834], *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 149.

⁷Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, p. 578.

⁸Victor Hugo, *Préface de Ruy Blas*, cité par Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, p. 46.

Fabantour, artiste dramatique : mise en scène d'une famille misérable

Un rappel de l'intrigue s'impose avant de commencer : les Thénardier, famille pauvre dirigée par une mère-bête qui n'a d'amour que pour ses filles et un père « filousophe⁹ » abruti par la quête d'un argent qui ne cesse de manquer, adoptent provisoirement Cosette, fille naturelle de Fantine et de Félix Tholomyès. À la mort de Fantine, Jean Valjean vient extraire la fillette de l'esclavage qu'elle subit dans l'auberge des Thénardier. Dans la troisième partie du roman, Cosette a bien grandi. C'est une jeune adolescente resplendissante, éprise de Marius. Le père Thénardier, devenu Jondrette, manipule Jean Valjean, alors M. Blanc, par le biais de son aînée et sbire Éponine, et le fait venir dans son bouge pour lui soutirer de l'argent. Là commence une vraie scène de théâtre.

Dans le chapitre précédent, Marius a observé la famille, sa misère et sa composition. C'est le contraste entre la description faite par ce regard indiscret et la mise en scène qui permet de mieux comprendre l'enjeu de cette dramaturgie. D'abord, les personnages entrent et sortent comme dans une pièce de théâtre : l'entrée d'Éponine met brutalement fin à l'observation discrète de Marius, et apporte une nouvelle information : M. Blanc arrive. De là un dialogue rapide avec le père, qui comprend l'intérêt d'une recomposition du décor de misère au sein du foyer familial. Thénardier – *alias* Jondrette, *alias* Fabantour et autres nominations –, se fait alors metteur en scène de la vie familiale par le biais d'injonctions aux autres membres, ainsi faits acteurs d'une comédie presque farcesque : « éteins le feu¹⁰ », « dépaille la chaise¹¹ », « casse un carreau¹² », « mets-toi au lit¹³ ». Le décor change et les personnages endossent des rôles qu'ils n'avaient pas : la mère devient la malade de l'histoire, et Azelma, qui se coupe en cassant le carreau, joue sans s'en douter la carte du blessé qu'il faudra amputer. Les directives données, Thénardier, satisfait, s'exclame : « Tout cela a bon air.¹⁴ » Le foyer familial, devenu théâtre sous la baguette de maître Thénardier, est prêt à accueillir la proie de sa grande illusion.

Cette proie, c'est Jean Valjean, le « philanthrope¹⁵ » plein aux as. On notera déjà que Thénardier a attiré la mouche dans sa toile (on se permet la métaphore, chère à Hugo depuis *Notre-Dame de Paris*) grâce à une lettre signée « Fabantour, artiste dramatique¹⁶ ». Plus loin, le narrateur évoque le « talent d'escamoteur¹⁷ », c'est-à-dire d'illusionniste, du *pater familias*. Lorsqu'enfin le bienfaiteur Valjean entre dans le foyer misérable et intègre donc malgré lui cette vaste mascarade, Thénardier insiste sur les détails de sa propre mise en scène : « Hélas ! maintenant c'est le tour du malheur. Voyez, mon bienfaiteur, pas de pain, pas de feu. Mes pauvres mômes n'ont pas de feu ! Mon unique chaise dépouillée ! Un carreau cassé ! par le temps qu'il fait ! Mon épouse au lit ! malade !¹⁸ », puis : « Mon enfant blessé¹⁹ ». La famille est employée, elle devient un outil à la fois dramatique et rhétorique par lequel Thénardier suscite la pitié de Valjean. Ne nous y trompons cependant pas : tout en étant spectateur attentif de cette pièce mal jouée, Jean Valjean fait partie intégrante de cette scène familiale, et est en un sens personnage. La preuve est simple : il est exclu des apartés, qu'il ne doit pas entendre. Thénardier en effet demande discrètement à sa fille le nom par lequel il a signé la lettre, et plus loin, il « lui dit vivement et très bas : 'Regarde donc cet homme-là !'²⁰ » De l'aparté, on glisse aisément à la didascalie.

Valjean part en donnant rendez-vous, et les masques s'effacent. Pourtant, lorsque le rideau tombe, il n'y a pas de coulisses à cette famille. La misère est aggravée, le froid est plus intense, la neige entre

⁹Victor Hugo, *Les Misérables*, [1862], Paris, Gallimard, 2018, coll. « Pléiade », p. 375.

¹⁰Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 731.

¹¹Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 732.

¹²Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 732.

¹³Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 732.

¹⁴Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 733.

¹⁵Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 730.

¹⁶Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 736.

¹⁷Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 736.

¹⁸Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 736.

¹⁹Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 736.

²⁰Victor Hugo, *Les Misérables*, p. 737.

dans le bouge et la main d'Azelma est bel et bien blessée. La mise en scène de Thénardier n'aura donc pas été une illusion dramatique mais une mise en lumière de la misère du foyer familial. Il faut croire que toute scène de théâtre n'est guère plus que l'expression exacerbée d'une réalité crue.

Comme un repas de famille : décor et déguisement chez les Orugix

Quarante ans avant *Les Misérables*, Hugo publie *Han d'Islande*, roman noir, roman gothique s'il en est, roman de jeunesse quoi qu'il en soit. Au début du chapitre douze, deux personnages inquiétants arrivent *incognito*, sous les menaces de la tempête, à la Tour-Maudite, logis des Orugix, les bourreaux de l'histoire. Ici, la mise en scène, moins évidente que chez les Thénardier, est construite par couches successives qui permettent une sorte de stratification de la théâtralisation de l'extrait. Pour commencer, le narrateur joue sur les détails au point de développer ce qu'Ubersfeld appelle une « dramaturgie de l'objet²¹ ». Par la « terrible énumération²² » d'éléments inquiétants, le narrateur construit comme par didascalie le décor d'un foyer gothique inquiétant. Spiagudry découvre d'abord avec horreur la « potence²³ », avant de poser son regard non moins terrifié sur « un rouleau de corde de chanvre²⁴ », des « pincés²⁵ » et des « scalpels²⁶ », « des fouets de cuir garnis de pointes d'acier, une hache, une masse²⁷ ». De là ceci : « C'est donc ici le garde-meuble de l'enfer²⁸ ». Ces éléments de décor constituent le rez-de-chaussée de la tour. Les invités montent alors les escaliers et parviennent au cœur du foyer familial : au centre d'une salle ronde se tient, « suivant l'usage gothique²⁹ », un « vaste foyer, dont la fumée s'échappait par une ouverture percée dans le plafond³⁰ ». La forme circulaire de l'espace renvoie, *mutatis mutandis*, au *theatron* antique, là où le foyer fait penser à l'autel autour duquel chantait et dansait le coryphée accompagné de son chœur. L'analogie paraît pour le moment incongrue et rapide, mais il faut, pour mieux comprendre, nommer et étudier les deux autres strates de cette mise en scène.

Poursuivons donc en notant l'importance des déguisements et quiproquos dans ce qui ressemble de plus en plus à un repas de famille. Les personnages entrent en scène les uns après les autres, selon l'ordre suivant : la femme rouge (déjà présente, mère de famille), les deux hommes en noir (le jeune et le vieillard), puis les ecclésiastiques, enfin le bourreau (père de famille). Tous ces personnages arrivent déguisés, costumés, en tout cas dissimulés sous leurs vêtements. Le lecteur seul conçoit d'emblée l'enjeu considérable de ce repas chez les bourreaux, puisque n'y sont présents que des personnages qui se cherchent les uns les autres. Le quiproquo, ressort dramatique de premier plan, fait alors du déguisement un outil privilégié pour la dissimulation des identités des personnages. Disons-le clairement : Nychol Orugix cherche Athanase Munder, avec qui il se dispute la tête de Han ; Ordener, lui, est recherché par Athanase Munder, et cherche lui-même, avec Spiagudry, recherché par Nychol, Han. On s'y perdrait presque. Le quiproquo n'est à la fin levé qu'à demi, puisqu'Athanase Munder révèle certes son identité, mais Han restera anonyme. Ce quiproquo principal, d'ailleurs, se double d'un autre, qui contribue davantage à l'effet dramaturgique de cette scène : Bechlie Orugix attend le retour de son époux, Nychol. Lorsqu'Ordener et Spiagudry arrivent, elle s'exclame : « Tu viens bien tard, Nychol³¹ ». Erreur : ce n'est pas son époux qui entre. Même jeu au moment de l'arrivée des deux ecclésiastiques : « C'est enfin lui ! c'est Nychol !³² » L'entrée des personnages se lit ainsi comme un vrai coup de théâtre, doublé de quiproquo qui à la fois ajoutent du comique à

²¹Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, p. 721.

²²Victor Hugo, *Han d'Islande*, [1823], Gallimard, 1981, coll. « Folio classique », p. 149.

²³Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 148.

²⁴Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

²⁵Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

²⁶Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

²⁷Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

²⁸Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

²⁹Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

³⁰Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 149.

³¹Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 145.

³²Victor Hugo, *Han d'Islande*, p. 151.

l'horreur, et renforcent la tension gothique de la scène.

La troisième strate dramatique de l'extrait est à décoder dans les mots eux-mêmes. Cette approche, de détail, ne s'intéresse plus à la description du décor ni aux ressorts dramatiques utilisés par les personnages tel le travestissement, mais à la manière dont les personnages communiquent et entrent en relation les uns avec les autres. Très vite, le narrateur nous invite à comprendre le lien de conjugalité qui unit la femme rouge et le bourreau. Il ajoute, comme une confirmation de la scène familiale, la présence d'enfants qui dorment dans la paille. Mais il faut encore ajouter à cela la confusion sémantique que génère le déguisement de Han en ermite ainsi que la présence d'Athanase Munder, véritable prêtre. Se superpose en effet au *nucleus* familial des Orugix la famille religieuse, qui innerve le texte à grand renfort de « mon père », « frère » ou encore « mon fils ». Tout pousse à lire l'extrait comme la mise en scène gothique d'une famille élargie, et donc d'un grand repas de famille, où tout n'est là encore qu'une illusion comique. Et le rideau, là encore, ne tombe pas totalement car le jeu que joue Han lui colle à la peau. Le masque se fait « masque de chair³³ », et briser l'illusion devient presque impossible. Une fois de plus, la frontière entre la scène et le monde est ténue et peine à se faire sentir.

Le cabaret et le pendu : spectacle d'un mariage à la Cour des Miracles

S'il est dans les romans de Hugo un « artiste dramatique » plus évident que Thénardier, c'est bien Gringoire. Souvenons-nous : Pierre Gringoire, poète de peu de talent, monte une pièce au début du roman, mais on n'entend pas les acteurs et la fête des fous prend le pas sur le grand mystère du grand Gringoire. Le carnavalesque atteint son apogée. Sans le sou, égaré dans les rues d'un Paris médiéval tentaculaire, le poète vagabond se retrouve dans la Cour des Miracles, que le lecteur découvre pour la première fois. Cette Cour est une « place irrégulière³⁴ » où brillent divers « feux³⁵ », ce qui lui donne l'apparence d'un « pandémonium³⁶ ». On ne peut s'empêcher de voir dans cette multitude de feux allumés une multitude de foyers, et donc une multitude de structures familiales. Gringoire, en entrant malgré lui dans la Cour des Miracles, commettrait une effraction au cœur d'un foyer familial à la fois multiple et commun. Comme dans *L'Homme qui rit* – on y reviendra –, l'intégration à une nouvelle cellule sociale et familiale suppose un changement de vêtements, c'est-à-dire de costume. Le narrateur note en effet que Gringoire, sitôt arrivé, perd son pourpoint, déjà fort usé. Un peu plus loin, les brigands de la Cour des Miracles lui retirent son chapeau. En contrepartie, le poète est habillé de grelots et de la corde du pendu. En quelque sorte, il devient fou du roi, ou pour reprendre le célèbre titre d'Ubersfeld, le bouffon face au roi. Il est déjà facile de voir ce qu'il y a de théâtral dans cette scène-là. Mais il ne faudrait pas lire l'extrait comme une scène de théâtre classique. Plus qu'un théâtre, la Cour des Miracles devient un « cabaret³⁷ » qui propose un « spectacle³⁸ ». La scène est grotesque et propose ainsi une nouvelle dramaturgie, qui correspond d'un point de vue strictement chronologique aux engagements dramatiques que Hugo prend au moment de la première d'*Hernani* (*Notre-Dame de Paris* est publié un an après la création d'*Hernani*).

Pourtant, malgré la joie des spectateurs, rien de gai n'arrive réellement à Gringoire : pour intégrer cette famille de brigands, il doit manœuvrer habilement pour ne pas faire sonner les grelots accrochés à sa corde. Le cas échéant, il sera pendu. Si Gringoire a d'abord, avec le lecteur, une vision « fantastique³⁹ » de ce qui lui arrive, il en revient vite au « réel⁴⁰ » et sort de fait de l'illusion que constitue cette « effroyable poésie⁴¹ ». La pendaison devient spectacle, et la mort avec elle. La souffrance du personnage est annulée pour laisser place au plaisir et au divertissement. La Cour des

³³Virginie Geisler, *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 300.

³⁴Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, [1831], Gallimard, 1975, coll. « Pléiade », p. 82.

³⁵Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 82.

³⁶Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 82.

³⁷Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 84.

³⁸Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 84.

³⁹Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 83.

⁴⁰Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 84.

⁴¹Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 84.

Miracles apparaît comme une scène de théâtre inversée, où les réflexes axiologiques sont retournés au profit d'un grotesque sans limites, dans lequel la mort n'a rien de grave. Seule solution donnée, presque à défaut, contre la mort : le mariage. Comme dans *Les Misérables* ou dans *Le Roi s'amuse*, Hugo se plaît à mêler le sacrement matrimonial à l'univers macabre d'un enterrement ou d'une mise à mort. Mais Gringoire n'a pas beaucoup de succès auprès de ces dames, qui se contentent de dire ceci : « pendez-le, il y aura du plaisir pour toutes⁴² ». Confirmation de la pendaison comme divertissement, certes, mais aussi affirmation de la pendaison comme spectacle plus plaisant que le mariage. Le rideau tombe cependant lorsqu'entre Esmeralda : en Salomé vertigineuse, elle constitue un spectacle à elle seule, et met rapidement fin à celui qui se jouait jusque là, puisqu'elle décide de prendre Gringoire pour époux. Une cruche est jetée à terre, et les quatre morceaux déterminent le nombre d'années de leur mariage. L'axiologie catholique, évidemment prédominante en 1831, et *a fortiori* en 1492, est là encore renversée puisque la durée limitée remplace le principe d'indissolubilité du sacrement nuptial.

Le mariage d'Esmeralda et de Gringoire n'est au regard des normes sociales de l'époque rien de plus qu'une grande supercherie. Alors la dramatisation de cette scène est double : elle est spectacle pour les brigands de la Cour des Miracles, et elle est illusion à la fois au sein du couple et au sein de l'intrigue. Pour Esmeralda, – et le chapitre qui suit, intitulé « Une nuit de noces », en apporte la preuve – le mariage n'est qu'un rempart contre les agressions sexuelles des hommes – prince pseudo-charmant tel Phoebus ou moine bourru libidineux tel Frolo –, et donc le mariage est étonnamment une garantie de virginité. Pour Gringoire, il est simplement une manière d'échapper à la mort et d'intégrer un nouveau cercle social et familial. Le foyer que construisent les jeunes mariés n'a rien d'un foyer familial dans lequel le sexe reste la condition *sine qua non* de la *consommation* du lien. Loin d'être perçu comme une alliance traditionnelle, le mariage n'est qu'un outil dramaturgique et narratologique qui construit autour des personnages l'image idéale d'une famille intouchable, tout en n'éprouvant dans la réalité pas le moindre lien d'attachement l'un à l'autre. Il faut dire comment l'histoire finit : Gringoire part avec la chèvre, et non avec la femme.

La Green-Box ou la « charrette-théâtre⁴³ » : vie de famille et vie de troupe

Il fallait finir par le plus évident, et bien sûr par le plus riche : *L'Homme qui rit*. Cette fois-ci, il n'est pas question d'étudier un extrait choisi, mais plutôt de comprendre comment la construction de la famille chapeauté par Ursus va de pair avec une vraie composition théâtrale, au profit d'un brouillage, là encore, du réel et de l'espace scénique.

Dès les chapitres préliminaires, le narrateur hugolien propose une description de la pauvre cahute d'Ursus. Peu éclairé, le lieu est « indistinct et trouble⁴⁴ ». Les murs sont décorés de multiples inscriptions. Plus loin, dans la deuxième partie, lorsque tous ont grandi – ou vieilli –, la pauvre cahute d'Ursus est devenue Green-Box, « maison en marche⁴⁵ ». Le nom est aisément compréhensible : la cahute était décrite dans les premiers chapitres comme une « grande boîte⁴⁶ » – grande *box*, donc –, et la Green-Box est peinte en vert, couleur de l'espérance – c'est ce qu'indique Hugo – et couleur, au théâtre, de malédiction. Le narrateur s'adonne à une description très précise du lieu, agrandi et embelli par les années de succès. La pauvre maison saltimbanque, « de tréteau [est promue] théâtre⁴⁷ ». La structure même de la Green-Box renvoie à une scène de théâtre.

⁴²Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 94.

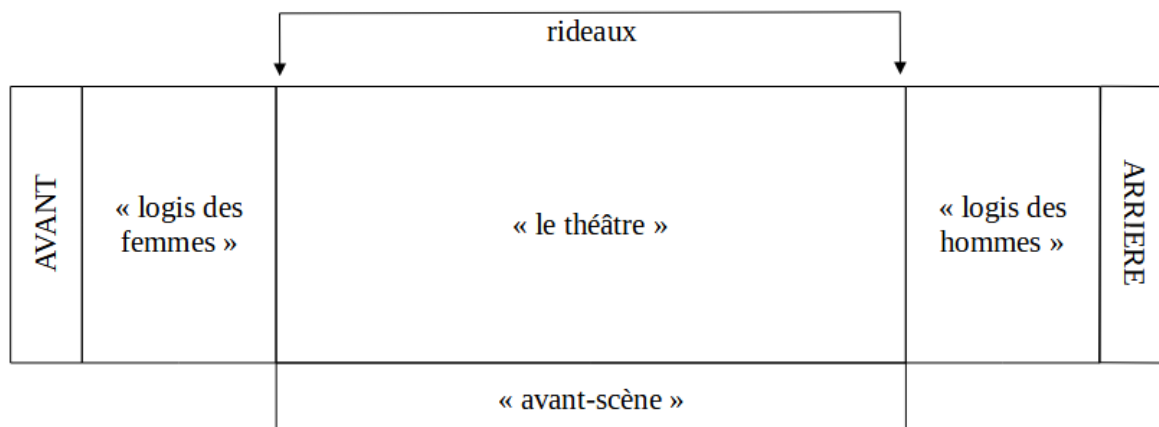
⁴³Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, [1869], Le Livre de Poche, 2002, coll. « Classiques », p. 405.

⁴⁴Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 237.

⁴⁵Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 401.

⁴⁶Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 237.

⁴⁷Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 402.



Cette représentation donne à lire les logis comme des coulisses où s’habillent et se maquillent les comédiens, et le narrateur ne manque pas d’ajouter que les « décors⁴⁸ » se trouvent « sous la voussure du toit⁴⁹ », de même que les « effets d’orchestre et de machine⁵⁰ » sont dans la « cuisine⁵¹ ». La fusion du grotesque et du sublime – de Gwynplaine et de Dea – se trouve répercutée – ou simplement reflétée – dans l’espace même de la famille. En effet, la Green-Box, en étant à la fois théâtre et foyer familial, est à la fois espace public et espace privé. La séparation est mince et se fait par l’ouverture de la *maison* sur l’extérieur : à la manière d’un pont-levis, un des côtés de la Green-Box peut s’abaisser pour former l’avant-scène. Ce n’est que dans ce contexte de représentation, de « performance⁵² », que la vie de famille se met en scène au profit d’un vrai gain financier. C’est-à-dire que la famille n’est en mesure de se développer que si elle se représente. Parler de développement familial ne renvoie pas uniquement à un agrandissement de la superficie du logis familial ; la famille de saltimbanques grandit également par l’ajout successif de membres nouveaux à la structure initiale. Au début du roman, Ursus ne vit qu’avec Homo. Il adopte rapidement Gwynplaine et Dea, qui lui apportent le succès. Lorsqu’on les retrouve quinze ans plus tard, en 1704, la famille de la Green-Box a intégré deux nouveaux personnages, Fibi et Vinos, dites « bohémiennes⁵³ » ou plutôt « déesses et servantes⁵⁴ ». La famille prend alors son sens premier, sens étymologique : elle est *familia*, c’est-à-dire ensemble des serviteurs – ou esclaves – vivant sous un même toit. Les deux critères définitionnels sont ici respectés : la famille vit sous un toit commun, quoiqu’itinérant, et le *nucleus* familial Ursus-Gwynplaine-Dea est complété par la présence de deux servantes.

Si l’on parle de théâtre ou de mise en scène de la famille, il ne faut pas omettre l’essence même de cet art : la salle, c’est-à-dire les spectateurs, décrits en ces termes :

Le public était dehors, dans la rue, sur la place, arrondi en demi-cercle devant le spectacle, sous le soleil, sous les averses, disposition qui faisait la pluie moins désirable pour les théâtres de ce temps-là que pour les théâtres d’aujourd’hui. Quand on le pouvait, on donnait les représentations dans une cour d’auberge, ce qui faisait qu’on avait autant de rangs de loges que d’étages de fenêtres. De cette manière, le théâtre étant plus clos, le public était plus payant⁵⁵.

⁴⁸Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 404.

⁴⁹Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 404.

⁵⁰Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 404.

⁵¹Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 404.

⁵²Terme récurrent en II, II, 8.

⁵³Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 401.

⁵⁴Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 403.

⁵⁵Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 407.

Parmi les spectacles créés par Ursus pour ce public d'itinérance, deux principaux sont mentionnés : *Ursus Rursus* et *Chaos vaincu*. Le second est sans doute le plus exploité dans l'ouvrage, puisqu'il propose de mettre en relation les rayons et les ombres. L'histoire est simple : un loup (Homo), un ours (Ursus) et un homme (Gwynplaine, le visage couvert par ses cheveux noirs), sont perdus dans l'ombre terrifiante de la nuit. Puis arrive une femme (Dea), divine, blanche comme un spectre. Un vrai rayon dans l'ombre menaçante du monde humain. On ne dira rien de la portée éminemment symbolique – presque trop – de cette pièce, mais on peut en revanche penser dorénavant le théâtre comme une sorte d'hypertrophie de la réalité familiale. Une exagération du réel telle que Dea finit, dans les derniers chapitres, par incarner son rôle :

Vous me dites qu'il y a beaucoup de monde, qu'on attend, et qu'il faut que je joue ce soir, je veux bien, vous voyez que j'ai ma raison, mais je ne sais pas comment faire, puisque je suis morte et puisque Gwynplaine est mort. Moi, je viens tout de même. Je consens à jouer⁵⁶.

Sans contexte, on croirait que Dea se prépare pour une dernière performance ; en réalité, la Green-Box est vendue, le théâtre n'existe plus. Dea incarne donc son propre rôle, jusqu'à chanter dans les dernières pages du roman les vers espagnols qu'elle chantait plus avant dans *Chaos vaincu*. La rampe de feu du théâtre est rompue, et Hugo, dans l'espace même du roman, brise le quatrième mur pour faire du monde un théâtre, effritant les frontières déjà poreuses entre le réel et l'idéal, entre la famille et la scène. Difficile désormais de savoir si Dea se leurre dans un jeu éternel qui maintient l'illusion, ou si c'est *Chaos vaincu* qu'il faudrait considérer comme une belle représentation de la réalité.

Encore une chose : les costumes. Dès qu'il entre dans la cahute d'Ursus, Gwynplaine se fait dévêtir : « ôte-moi toutes ces pourritures⁵⁷ ». S'intégrer à un nouveau cercle familial suppose, comme dans *Notre-Dame de Paris*, une modification de l'habillement. Quand la famille est conçue comme une scène de théâtre, il est facile et rapide de comprendre que le changement de vêtements revient à un changement évident de costume, auquel Hugo semble particulièrement attaché. Ursus remplace les guenilles de Gwynplaine par « une chemise d'homme et une de ces jaquettes de tricot qu'on appelle aujourd'hui kiss-my-quick⁵⁸ ». L'impératif du futur père, « Rhabille-toi⁵⁹ », sonne comme une injonction au costume, par lequel passe le statut familial et social de l'enfant presque déjà devenu homme. Injonction, en tout cas, à jouer un rôle pour intégrer cette nouvelle scène familiale. Lorsqu'on retrouve les personnages quinze ans plus tard, Gwynplaine et Ursus portent un costume harmonisé : des « capingots d'hommes⁶⁰ », de « grandes chausses à la marine⁶¹ » ainsi que, pour Gwynplaine seulement, une « esclavine⁶² » de cuir. Allons vite : Gwynplaine découvre après bien des déboires qu'il est issu d'une famille noble. Il se réveille dans une demeure luxueuse, seul et loin des siens. Alors : « Il n'avait plus son capingot et son esclavine de cuir⁶³ » puisqu'« on lui avait changé ses vêtements⁶⁴ ». Pour être plus précis, voici le nouveau costume de lord Clancharlie :

Il avait un gilet de drap d'argent, et un habit de satin qu'en le touchant il sentait brodé ; il sentait une grosse bourse pleine dans la poche du gilet. Un large haut de chausses de velours recouvrait son étroite culotte collante de clown ; il avait des souliers à hauts talons rouges⁶⁵.

Par ces vêtements, Gwynplaine intègre un nouveau cercle, à la fois social, politique, économique et familial. Mais cet espace clos ressemble à ce qu'Ubersfeld nomme le « Palais-Prison⁶⁶ », autrement dit « lieu de luxe et de fermeture⁶⁷ ». L'espace de la lignée est alors aussi symbolique que l'habillement, et dénote une appartenance à une caste familiale plus ou moins haute. Pour Jean Gaudon, « le brillant costume de cour, qu'il soit français, espagnol ou vénitien, joue le même rôle que

⁵⁶Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 816.

⁵⁷Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 237.

⁵⁸Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 238.

⁵⁹Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 238.

⁶⁰Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 403.

⁶¹Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 403.

⁶²Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 403.

⁶³Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 592.

⁶⁴Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 592.

⁶⁵Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, p. 592.

⁶⁶Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, p. 540.

⁶⁷Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, p. 540.

le masque.⁶⁸ » Masque qui, d'ailleurs, est pour Gwynplaine « masque de chair⁶⁹ ». L'illusion théâtrale colle à la peau du personnage et ne cesse de lui assigner des rôles tantôt de héros dramatique, tantôt de bête de foire.

Lorsqu'on analyse les familles dans le roman hugolien, disions-nous en commençant cette étude, on s'attache souvent à leurs structures, leurs dynamiques et à leurs perspectives, tant symboliques qu'esthétiques ou poétiques. Mais la famille est avant tout une représentation, puisqu'elle constitue une image nécessaire d'elle-même. L'idéalisme de Hugo réside en fait dans ce but, dans cette destination intarissable qu'est la fusion du réel et de l'idéal. C'est qu'écrire, ou plus largement construire une œuvre d'art, est pour Hugo, comme le rappelle Marie Panter, une manière d'idéaliser le réel. Le monde *tel qu'il est* demeure dans ses romans la matière première de l'intrigue, du cadre spatio-temporel et des personnages, mais ce réel est déformé, retravaillé, dé- et refiguré au profit d'une utopie symbolique *représentant* le monde, mais n'étant pas le réel. S'écartant ainsi d'un Hegel pour qui « la prose succède à la poésie, le réel à l'idéal⁷⁰ », Hugo dépasse la scission traditionnelle entre idéalisme et anti-idéalisme pour considérer l'espace romanesque comme un espace de fusion et de liberté. C'est presque uniquement en ayant ces éléments en mémoire qu'on peut comprendre la théâtralisation quasi-systématique, en tout cas régulière, de la vie familiale à l'intérieure des quatre romans cités.

La mise en scène des foyers familiaux révèle en réalité deux enjeux principaux. D'abord, la mise en place de décors, de costumes et l'utilisation de ressorts dramatiques tels le déguisement, le quiproquo ou le coup de théâtre jouent un vrai rôle dans l'avancée de l'intrigue. À la différence du « détail inutile⁷¹ » commenté par Barthes dans son célèbre article, la description précise de ces scènes invite le lecteur à se croire au théâtre, et le pose ainsi comme spectateur attentif d'une pièce dont il connaît les illusions et les supercheries. Ensuite, la dramatisation du romanesque hugolien interroge la délimitation entre le réel et l'idéal. Si Hugo – on l'aura assez dit – s'oppose frontalement à la suppression des rampes au théâtre, qu'il considère comme la frontière, justement, entre réel et idéal, il n'en est pas exactement de même lorsqu'il s'agit du roman. En effet, chaque scène n'est pas d'abord clairement identifiée comme telle, puisqu'elle est tout à la fois scène de théâtre dans tel extrait et logis dans un autre. La Green-Box est même à la fois l'une et l'autre, selon qu'elle est ouverte sur l'extérieur – usage public – ou refermée sur elle-même – usage privé. L'espace de la famille se fait ainsi jonction du réel et de l'idéal, en tant que plaque tournante permettant d'osciller entre l'un et l'autre. Le risque, comme on a vu avec les Thénardier, c'est que l'illusion devienne réalité et désamorce la possibilité d'un idéal familial au profit d'un réel hypertrophié.

En aucun cas cette étude ne vise à lire le romanesque comme s'il s'agissait d'une pièce de théâtre. Il faut simplement considérer la manière dont les ressorts, outils et réflexes dramatiques coïncident, lorsqu'il s'agit de la question du foyer familial en tout cas, avec les spécificités du roman. À travers ce prisme, il est plus facile de lire la famille non plus comme une structure mais comme une représentation plus ou moins illusionniste de la réalité. On ne contredira sans doute pas le Platon de la *République* en affirmant désormais que la famille est dans le romanesque hugolien une sorte d'illusion à plusieurs niveaux : illusion romanesque – les membres sont fictifs –, illusion sociale parfois – les familles se décomposent au profit de structures neuves –, illusion enfin dramatique – on l'a bien assez vu. La famille est alors une sorte de vaste jeu de rôles auquel on ne joue que sur la scène privilégiée du foyer familial. Chez Hugo, il semblerait qu'on joue toujours à faire famille.

⁶⁸Jean Gaudon, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie*, Paris, Eurédit, 2008, p. 69.

⁶⁹Virginie Geisler, *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 300.

⁷⁰Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *L'Esthétique [Vorlesungen über die Ästhetik, 1835]*, cité in Marie Panter, « 'Réel mais idéal' : l'idéalisme du roman selon Victor Hugo, Theodor Fontane et Thomas Hardy », *Société des études romantiques et dix-neuviémistes* [en ligne : IdealismeMariePanter.pdf (hypotheses.org)], 2018.

⁷¹Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communication. 11. Recherches sémiologiques. Le vraisemblable* [en ligne : Communications, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. - Persée (persee.fr)], 1968.

Bibliographie

- HUGO Victor, *Han d'Islande* [1823], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981.
HUGO Victor, *Notre-Dame de Paris* [1831], Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1975.
HUGO Victor, *Les Misérables* [1862], Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2018.
HUGO Victor, *L'Homme qui rit* [1869], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Classiques », 2002.
- ALBOUY Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963.
BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Communication. 11. Recherches sémiologiques. Le vraisemblable* [en ligne : Communications, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. - Persée (persee.fr)], 1968.
BERNARD Claudie, *Le Jeu des familles dans le roman français du XIX^{ème} siècle*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^{ème} siècle en représentation(s) », 2013.
BERNARD Claudie, *Penser la famille au XIX^{ème} siècle (1789-1870)*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^{ème} siècle en représentation(s) », 2007.
GAUDON Jean, *Victor Hugo et le théâtre : stratégie et dramaturgie*, Paris, Eurédit, 2008.
GEISLER Virginie, *Victor Hugo, chiffonnier de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2014.
LARROUX Guy, « La chambre et le bouge. Sur deux dispositifs topographiques chez Hugo et Zola », in *Poétique*, Paris, Seuil, 2008.
PANTER Marie, « Réel mais idéal : l'idéalisme du roman selon Victor Hugo, Théodore Fontane et Thomas Hardy » [en ligne : IdealismeMariePanter.pdf (hypotheses.org)]
PAVEL Thomas, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. « essais », 2003.
UBERSFELD Anne, *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 2001.
- Maxime Sayer, agrégé de Lettres Modernes, est doctorant à l'Université Toulouse Jean Jaurès en littérature française. Il s'intéresse, sous la direction du Professeur Guy Larroux et au sein du laboratoire de recherche L.L.A.-C.R.É.A.T.I.S. (Lettres, Langages et Arts – Création, Recherche, Émergence en Arts, Textes, Images, Spectacles), aux problématiques familiales dans les romans de Victor Hugo.