

## Pratiques utopiques du *Théâtre en liberté*

---

Stéphane Desvignes,  
Université de Paris-Sorbonne

Du mois de juin 1865 au mois de juillet 1869, soit plus de vingt ans après *Les Burgraves* et plus de quinze ans après le coup d'État, dans une période où son répertoire était pourtant banni des scènes parisiennes, Hugo composa en exil à Guernesey des pièces de théâtre nouvelles, variées, différentes de ses œuvres des années 1830, des comédies et des drames, des pièces courtes et longues, fantaisistes ou réalistes, à sujet contemporain ou légendaire, nommées *La Grand'Mère*, *Mille francs de récompense*, *L'Intervention*, *Mangeront-ils ?*, *Zut, dit Mémorency*, *Margarita*, *L'Épée*, *Esca*, *Torquemada*, et *Welf, castellan d'Osbor*<sup>1</sup>, qu'il envisagea longtemps de publier sous le titre du *Théâtre en liberté*, faute de pouvoir les faire jouer « sur nos scènes telles qu'elles existent »<sup>2</sup>. Le *Théâtre en liberté* est ainsi, pleinement, un théâtre de l'exil, composé par un proscrit qui sut transformer sa situation en mauvaise conscience du théâtre contemporain à l'heure des autosatisfactions de « l'esprit français », engageant des enjeux plus nombreux que ceux de la seule censure politique »<sup>3</sup>. Cette mise en question de la réalité reporte ainsi temporairement ces pièces au « théâtre idéal que tout homme a dans l'esprit »<sup>4</sup> alors même que leur auteur affirme à l'occasion leur complète adaptation « à l'optique scénique »<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Les œuvres citées le sont, majoritairement, dans l'édition chronologique du Club français du livre dirigée par Jean Massin, qui sera désignée par les lettres « CFL ». L'édition du *Théâtre en liberté* établie et annotée par Arnaud Laster (Victor Hugo, *Le Théâtre en liberté*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002) sera désignée par la mention « Folio ».

<sup>2</sup> Projet de préface cité par Arnaud Laster dans sa Préface au *Théâtre en liberté*, « Folio », p. XII.

<sup>3</sup> Voir, Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre et l'exil. Cahiers Hugo*, n°7, Minard, Revue des Lettres Modernes, 2009, en particulier Stéphane Desvignes, « Un fantôme au "mauvais esprit". Victor Hugo, mauvaise conscience du théâtre du Second Empire », p. 13-33.

<sup>4</sup> Projet de préface cité par Arnaud Laster dans sa Préface au *Théâtre en liberté*, « Folio », p. XII.

<sup>5</sup> Lettre de Victor Hugo à Marc Fournier, 18 avril 1868, CFL, t. XIII, p. 787.

Le *Théâtre en liberté* ne relève évidemment pas de l'utopie comme description d'un monde idéal. On y chercherait en vain la représentation scénique d'une société utopique. Toutefois le *Théâtre en liberté* peut être décrit comme entreprise utopique, dans la mesure où celle-ci « s'instaure dans la distance entre la réalité et son autre ; elle parcourt cet écart qui est celui de la transgression même »<sup>6</sup>. L'utopie se caractérise en effet par des modalités spatiales et temporelles particulières : « de même que l'utopie n'est pas réalisable et ne se réaliserait qu'en se niant elle-même, de même son lieu n'est pas ailleurs, mais ici et maintenant comme autre »<sup>7</sup>.

On aimerait montrer ici que le *Théâtre en liberté*, en tant qu'il fait de son exil un autre de l'ici et du maintenant du théâtre contemporain, apparaît comme convergence de pratiques utopiques d'un point de vue à la fois esthétique, scénique, dramaturgique et idéologique.

### Ubiquité générique

Les pièces du *Théâtre en liberté* frappent par leur diversité de genres, de volumes, de propos, de ton et de style. Les « drames » (*Mille francs de récompense*, *Les Deux Trouvailles de Gallus*, *Torquemada*, *L'Épée*) y voisinent avec les « comédies » (*L'Intervention*, *La Grand'mère*, *Mangeront-ils ?*) et une « légende » (*Welf, castellan d'Osbor*). Les œuvres longues (*Torquemada*, *Les Deux Trouvailles de Gallus*, *Mangeront-ils ?*, *Mille francs de récompense*) y côtoient les brèves (*L'Épée*, *L'Intervention*, *La Grand'mère*). Les sujets contemporains (*L'Intervention*, *Mille francs de récompense*) rencontrent les évocations historiques (*Torquemada*, et partiellement *Les Deux Trouvailles de Gallus*), légendaires (*L'Épée*, *Welf, castellan d'Osbor*) ou fabuleuses (*Mangeront-ils ?*, *La Grand'mère* et en partie *Les Deux Trouvailles de Gallus*). Les dénouements heureux (*Mangeront-ils ?*, *La Grand'mère*, *L'Intervention*), alternent avec les fins incertaines (*L'Épée*), amères (*Mille francs de récompense*), voire désespérées (*Les Deux Trouvailles de Gallus*, *Torquemada*, *Welf, castellan d'Osbor*). La suprématie des pièces en vers n'interdit pas l'existence de pièces en prose (*L'Intervention*, *Mille francs de récompense*).

Or cette diversité sans équivalent dans la production contemporaine a pu être analysée comme une façon d'occuper tous les possibles du théâtre contemporain de manière critique, au moment où la scène parisienne est dominée par le théâtre de divertissement, de la comédie sociale au vaudeville en passant par l'opérette<sup>8</sup>. *L'Intervention* regarde en effet vers le vaudeville<sup>9</sup>, *Mille francs de récompense* vers le mélodrame social ; la comédie parnassienne<sup>10</sup> est à l'horizon de *Mangeront-ils ?*,

<sup>6</sup> Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 252.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>8</sup> Stéphane Desvignes, *Le Théâtre en liberté de Victor Hugo*, « imaginez une chose qui n'est pas et qui rit », Paris, Garnier, à paraître courant 2015. Cet article s'appuie sur le travail de cet ouvrage.

<sup>9</sup> Voir notamment *L'Intervention*, éd. Florence Naugrette, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 2012.

<sup>10</sup> Les relations entre Hugo et les poètes parnassiens, mises en lumière par Jean-Marc Hovasse, engagent aussi un dialogique critique et nuancé à propos du théâtre, où Hugo

de *La Grand'mère* et des *Deux Trouvailles de Gallus*, où est aussi convoquée la féerie ; *L'Épée*, *Torquemada*, *Welf*, *Castellan d'Osbor* interrogent le statut de la légende sur scène<sup>11</sup>.

Mieux encore, le *Théâtre en liberté* confronte souvent simultanément et de manière critique diverses esthétiques théâtrales, le plus souvent incompatibles entre elles. *L'Intervention* mêle ainsi à la critique du vaudeville un traitement symbolique des objets ; *Mille francs de récompense* accapare « tout l'univers des théâtres parisiens, esthétique dominante avec laquelle Hugo feint de frayer pour mieux la dynamiter »<sup>12</sup>. Après l'exil, la publication des *Deux Trouvailles de Gallus* dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*, recueil qui propose une totalisation de l'inspiration poétique de Hugo, témoigna encore, quoique différemment, de cette richesse de l'œuvre, chargée à elle seule de représenter l'inspiration dramatique des années 1860<sup>13</sup>.

Cette ubiquité générique et esthétique, convoquant tour à tour et parfois simultanément comédie, vaudeville, drame, féerie et légende dramatique, entraîne une autre forme d'ubiquité : la programmation des pièces du *Théâtre en liberté* sur des scènes de types différents. Les pièces du *Théâtre en liberté*, diverses, supposent en effet des plateaux scéniques eux-mêmes variés. *La Grand'Mère*, *L'Intervention* et *Margarita* ne requièrent qu'une scène de dimension modeste, se prêtant notamment aux représentations dans de petites salles, voire dans des cadres privés. À l'inverse, les scènes de groupes et les espaces emboîtés de *Torquemada*, les décors et les épisodes dramatiques de *Mille francs de récompense*, les éléments féeriques d'*Esca* nécessitent – si l'on entend du moins donner à voir les didascalies telles que Hugo les rédigea<sup>14</sup> – les vastes plateaux, les machines et le savoir-faire techniques de la Porte-Saint-Martin, de l'Ambigu ou du Châtelet. Pièces à décor unique mais nécessitant la production d'effets épiques et l'installation d'un gouffre sur scène, *L'Épée* et *Welf, castellan d'Osbor* incarnent autrement cette pluralité des pratiques théâtrales exigée par le *Théâtre en liberté*. *L'Épée* relève ainsi à la fois du spectaculaire épique, révolutionnaire et montagnard de *Schamyl*, et de la profération poétique et du symbolisme des parnassiens. *Welf* multiplie les effets de masse, de richesse et de majesté tout en limitant l'action scénique à sa plus simple expression – la capture finale du vieux castellan. L'histoire des *Deux Trouvailles de Gallus* illustre ces remarques : *Margarita* fut jouée pour la première fois en

---

pointe les limites de l'impassibilité et oriente la Fantaisie vers le *Songe d'une Nuit d'été* plus que vers « l'esprit français ».

<sup>11</sup> Victor Hugo paraît même reprendre à son compte le projet d'une *Légende des siècles* au théâtre formulé dans la *Revue fantaisiste*.

<sup>12</sup> Olivier Bara, « Paroles de gueux et "prose de la vie" : *Mille francs de récompense* », dans *Année Victor Hugo*, revue internationale d'études hugoliennes, sous la direction de Pierre Laforgue, Paris, Eurédit, 2002, n°1, p. 161-181.

<sup>13</sup> *Les Quatre Vents de l'Esprit* forment, selon Hugo, « deux volumes de poésie donnant mes quatre aspects » (lettre du 26 mai 1870 à Paul Meurice, CFL, t. XIV, p. 1302).

<sup>14</sup> On sait que ce n'est nullement nécessaire. Cependant, ce type de mise en scène dominait encore largement dans les années 1860 – et même au-delà, comme en témoigne l'exemple de la création des *Deux Trouvailles* à la Comédie-Française.

1882 par le Cercle des arts intimes, dans le théâtre privé construit par le chanteur Gilbert-Louis Duprez dans son hôtel particulier ; mais quand le drame tout entier fut créé à la Comédie-Française en 1923, *Esca* se révéla exiger un plateau plus vaste encore ; on dut, en effet, renoncer à faire passer sur scène, au premier acte, le carrosse de Gallus évoqué dans les didascalies, le plateau du Français se révélant trop étroit pour faire tourner le véhicule en coulisses<sup>15</sup>. *Margarita* se prête donc à des représentations sur de petites scènes tandis qu'*Esca* nécessite les moyens techniques des salles à grand spectacle, si bien que *Les Deux Trouvailles de Gallus* semblent résumer l'ubiquité des lieux théâtraux visée par le *Théâtre en liberté*. Du théâtre intime aux grandes scènes populaires en passant par des dispositifs spécifiques combinant les deux, les pièces du *Théâtre en liberté* visaient ainsi à investir la totalité de l'espace théâtral contemporain.

Or si ces pièces requièrent des salles diverses, elles ne se plient pas pour autant à leurs usages respectifs, au contraire. Ainsi, envisageant la création de *Torquemada*, fin octobre 1869, Hugo affirma sa préférence pour la Porte-Saint-Martin sur le Théâtre-Français en mobilisant des comparaisons révélatrices :

Je penche vers la Porte-Saint-Martin, pays des *Funérailles de l'honneur*, de *Fanfan la Tulipe* et de *Marion de Lorme*<sup>16</sup>.

La mention des *Funérailles de l'honneur* et de *Fanfan la Tulipe* ne s'explique pas seulement par la délicatesse de Hugo, rappelant à Auguste Vacquerie et à Paul Meurice leurs plus grandes réussites théâtrales. Elle convoque à la fois un succès critique (*Les Funérailles*) et un succès populaire (*Fanfan*), comme pour mieux souligner sa propre ambition de les combiner tous deux (ce qu'il fit précisément avec *Marion*) et l'espoir que la Porte-Saint-Martin le permettrait encore. La constitution particulière des *Deux Trouvailles de Gallus* illustre aussi ce point : la comédie *Margarita* s'accommodant d'une scène modeste alors que le drame *Esca* nécessite le vaste plateau des féeries, représenter les *Deux Trouvailles* relève de la fusion entre comédie parnassienne et spectacle populaire. Plus largement, c'est toute la thématique féerique qui se révèle porteuse d'une tension entre séduction spectaculaire destinée à tous et ambition poétique élitaires, qui suppose la contestation des pratiques à la fois des salles à grands spectacles et des scènes bourgeoises ou académiques. La féerie, située au confluent du théâtre de divertissement à machines et du théâtre de la fantaisie poétique<sup>17</sup>, pouvait se prêter tout particulièrement à cette double remise en cause. Encore fallait-il rendre perceptibles les limites, voire les dangers de la séduction spectaculaire. C'est le rôle que joue la

<sup>15</sup> Sur la création des *Deux Trouvailles*, voir John J. Janc, *Les Deux Trouvailles de Gallus*, édition critique, Laham, University Press of America, 1983, p. xxxi-xxxv et Henry Lyonnet, *Les Premières de Victor Hugo*, Paris, Delagrave, 1930, p. 192.

<sup>16</sup> Lettre de Victor Hugo à Auguste Vacquerie, 30 octobre 1869 (CFL, t. XIV, p. 1284).

<sup>17</sup> Voir notamment Robert Storey, *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press, 1985 et Roxane Martin, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes (1791-1864)*, Honoré Champion, 2007.

référence féerique dans *Mangeront-ils ?* – où les souvenirs du *Songe d'une nuit d'été* et les allusions magiques ne sont guère nécessaires à l'intrigue mais permettent la constitution d'un univers visuel symbolique – et dans *Les Deux Trouvailles* – où la féerie se révèle piège, au point que si le Châtelet avait monté cette pièce, cette production aurait valu condamnation implicite de son répertoire. Dans *L'Homme qui rit*, Ursus, montrant au public du Tarrinzeau-field une féerie allégorique dont le sens (la victoire jubilatoire de l'esprit sur la matière) est manqué par des spectateurs, qui vont « à Gwynplaine comme on va au gin », est victime des conditions matérielles où se joue sa pièce. Mais Victor Hugo dramaturge intégra dans les pièces du *Théâtre en liberté* les difficultés que le poète de son roman constate sans les avoir prévues, en contestant les pratiques mêmes des principales salles contemporaines dans des pièces qui les supposaient pourtant. L'ubiquité du *Théâtre en liberté* se révèle donc pratique et critique, attentive aux conditions matérielles d'exercice du théâtre contemporain et aux difficultés qu'elles supposent.

Ainsi, l'ubiquité du *Théâtre en liberté* se caractérise comme une mise en relation conflictuelle, polyphonique et critique de codes génériques, de styles et de pratiques.

### Atopie pratique

Le paradoxe de l'ubiquité du *Théâtre en liberté* ne s'arrête pas au constat de pièces explorant non sans distance critique tous les types d'écriture dramatique contemporain et exigeant tous les types de théâtres pour contester leurs divisions, leurs logiques et les attentes de leurs public. Il est aussi et surtout constitué de la contradiction au moins apparente qui consiste à programmer une occupation globale du théâtre contemporain mais à ne faire jouer aucune pièce : l'ubiquité visée du *Théâtre en liberté* se complique d'une atopie<sup>18</sup> effective. Ce théâtre aux enjeux embrassant toutes les dimensions de l'activité théâtrale contemporaine vit en effet son usage collectif repoussé *sine die* et remplacé par la lecture individuelle<sup>19</sup> ou limitée au cercle des amis<sup>20</sup>.

Le *Théâtre en liberté* apparaît ainsi libérateur, esthétiquement et idéologiquement et, simultanément, condamné au silence. Ces pièces, dans leur ubiquité positionnelle et leur intergénéricité, dans la diversité des pratiques théâtrales qu'elles requièrent, disent la liberté du génie envers les contraintes du théâtre contemporain et son opposition à la division croissante des formes et des publics qu'entérinent,

<sup>18</sup> Le terme d'« atopie » a été choisi pour désigner le fait d'être sans lieu. Jean-Jacques Delfour fait remarquer que « Socrate est dit dans les *Dialogues* de Platon, à plusieurs reprises, "atopos", atopique, sans lieu, hors lieu, bizarre, imprévisible, atypique » (Jean-Jacques Delfour, « Plus tard, ailleurs – sur l'utopie », *Le Portique*, Revue de philosophie et de sciences humaines, Université Paul Verlaine, 1, 2005 ([leportique.revues.org/document527.html](http://leportique.revues.org/document527.html))).

<sup>19</sup> Telle est la conséquence de la publication de *Welf* et des *Deux Trouvailles* dans des recueils poétiques.

<sup>20</sup> Comme ce fut notamment le cas pour *Torquemada*, fin octobre 1869.

chacune à sa manière, les formes dramatiques qu'il critique. Simultanément, la non publication du *Théâtre en liberté*<sup>21</sup> avoue les limites de cette liberté, condamnée à rester virtuelle.

En interrogeant dans et par ses créations dramatiques nouvelles les principes d'organisation et de domination du théâtre, Victor Hugo soulevait ainsi la question du rapport aux autres – autres auteurs, autres formes dramatiques – et à l'espace où se trouvaient ces autres – espace symbolique des positions d'auteurs et espace physique des scènes et des salles. Il fit du *Théâtre en liberté* un théâtre de l'exil, au sens le plus complet du terme, non seulement un théâtre écrit par un exilé, mais aussi un théâtre exilé et, dans la mesure même où il était exilé (a-topique, maintenu hors des scènes de théâtre), un théâtre libre.

Or ce dispositif si particulier, qui réalise son ubiquité au prix de son atopie, s'observe non seulement dans l'investissement générique, la diversité des sujets et les choix prosodiques et esthétiques les plus saillants mais s'incarne aussi dans les dispositifs nouveaux que les intrigues et les personnages du *Théâtre en liberté* proposent par rapport aux drames des années 1830. Arrivée de la nature sur scène, organisation différente des espaces, possibilité de fins heureuses, apparition d'un nouveau type de relations actantielles – ces principales évolutions dramaturgiques repérables dans le *Théâtre en liberté* s'incarnent dans un nouveau type de personnage et font elles aussi résonner, diversement mais de façon convergente, l'idéal d'une parole libre et libératrice.

### Utopie et dramaturgie du *Théâtre en liberté*

La plus spectaculaire transformation du théâtre hugolien de l'exil concerne sans doute les amoureux. Les drames des années 1830 présentaient des couples déséquilibrés, des amants aux statuts sociaux asymétriques, leur interdisant *in fine* tout amour heureux : la mort seule pouvait permettre la rencontre véritable, l'aveu de Lucrece à Gennaro, la reconnaissance de Ruy Blas par la reine. Le couple, reposant sur une dissimulation d'identité et un irréductible écart social, ne pouvait ainsi voir son amour s'accomplir que dans la destruction. Désormais les amants subissent le même sort et sont égaux l'un à l'autre<sup>22</sup>. Emma Gemma et Charles sont tous deux bannis. Lord Slada et lady Janet partagent le même titre de noblesse, la même faim, les mêmes dangers et le même amour. Edgar Marc et Cyprienne, Edmond Gombert et Marcinelle ont en commun pauvreté et probité. Aucune identité n'est plus dissimulée parce qu'aucune disparité sociale ne doit plus être

<sup>21</sup> Hugo envisagea et annonça même la publication d'un recueil de théâtre, qu'il démantela par la suite.

<sup>22</sup> Dans la deuxième scène de *Margarita*, la première des *Deux Trouvailles de Gallus*, George, amoureux de Nella, « fille noble », se fait bien l'écho de l'ancienne disparité qui frappait le couple hugolien : « Ah ! quel accablement ! j'aime au dessus de moi » (Victor Hugo, *Les Deux Trouvailles de Gallus, Margarita*, scène 2, v. 345, « Folio », p. 530). Mais ce déséquilibre n'est qu'apparent : George est de noble naissance et exilé lui aussi ; la fin de la comédie unit donc sans mal les deux amants. C'est *Esca* qui retrouve le déséquilibre fatal du couple dans le suicide de Lison.

surmontée. Ces couples d'amoureux égaux vivent retirés du monde, dans des refuges où ils tentent d'échapper aux puissances qui les persécutent. Ainsi, Charles et Emma Gemma se dissimulent au cœur de la forêt pour soustraire leur amour à la colère de la margrave de Bayreuth ; le bonheur de lord Slada et lady Janet comme celui de don Sanche et Doña Rose dépendent de l'interdiction de forcer les limites d'un cloître. Dans *L'Intervention*, c'est l'irruption de la « lumière brusque » du grand monde dans « la nuit » de la chambre d'Edmond Gombert et de Marcinelle qui met leur amour en péril. Plus largement, les personnages qui suscitent l'intérêt et la sympathie des spectateurs dès l'exposition des pièces sont cernés de tous côtés par de redoutables dangers. Ce sont souvent des amants, parfois des rebelles en politique, qui ont trouvé refuge dans des enclos les protégeant plus ou moins efficacement.

Ces situations dramatiques du *Théâtre en liberté* induisent donc des modifications spatiales (caractérisées par l'opposition entre abri des amoureux ou du rebelle et l'espace hostile contrôlé par les puissants) et des modifications actantielles (les pièces se construisent autour du désir du puissant de pénétrer dans le sanctuaire, d'étendre son pouvoir à cet espace et à ceux qui s'y trouvent).

Cette opposition entre intimité et intrusions inscrit ainsi dans l'espace dramaturgique et dans le personnel des pièces la question de savoir où et comment pourrait s'élever une parole libre, quand dominent les tyrannies politiques, religieuses et économiques. Le *Théâtre en liberté* répond par l'apparition d'un nouveau personnage grotesque – laid, marginal, ironique – aux caractéristiques actantielles originales, venu de nulle part, atypique et atopique, observateur, commentateur ironique et metteur en scène des autres personnages et de l'intrigue. Cette assumption du grotesque est porteuse d'utopie ; elle comporte aussi une fragilité certaine, que manifeste le retournement sinistre de ce dispositif dans *Torquemada* – de sorte que ce personnage hors de tout, omnipotent et libérateur dans le meilleur des cas, mais impuissant ou funeste dans d'autres, paraît inscrire dans la fiction les renouvellements esthétiques du *Théâtre en liberté*.

### Intimités en danger

Les pièces du *Théâtre en liberté* confrontent donc le plus souvent un espace restreint et protégé, où se réfugient les personnages désignés à la sympathie du spectateur, et l'espace extérieur à cet abri, dominé par un pouvoir menaçant. Or, à l'image de Charles et Emma espionnés par la margrave ou de Slada et Janet pourchassés par le roi de Man, les amants sont épiés, voire capturés (dans *Torquemada*) par les puissants. Les rebelles ne sont pas non plus à l'abri : le burg de Welf est envahi par les armées des princes. Les amoureux et les rebelles apparaissent donc comme des assiégés mais aussi comme des proies.

Les enceintes occupées par les amoureux et les rebelles apparaissent en effet comme fragiles. Le cimetière du monastère de Laterran avec son « aspect de jardin sauvage » n'est entouré que d'un mur « tombant en ruine »<sup>23</sup>, par les brèches

<sup>23</sup> Victor Hugo, *Torquemada*, didascalie initiale, CFL, t. XIV, p. 599.

duquel entrent le roi Philippe et sa troupe. La haie basse entourant le jardin de Charles et Emma Gemma dans *La Grand'mère* n'empêche pas la margrave d'inspecter leur maison en leur absence. Le cloître en ruine de la forêt de Man dans *Mangeront-ils ?* protège d'autant moins Slada et Janet de la faim qu'il est semé de poisons. Le château du baron d'Holburg, en ruine, avec sa « grande porte tout ouverte », ses « fenêtres démantelées [et ses] vitres cassées » n'oppose aucune résistance au duc Gallus<sup>24</sup>. Les portes de l'appartement d'Edmond Gombert et Marcinelle restent ouvertes en raison de leur pauvreté (Marcinelle attend une cliente), comme celles d'Etienne, par lesquelles vont et viennent huissiers et recors, personnages anonymes qui représentent la puissance tentaculaire de l'autorité financière et judiciaire, que résume la figure de Scabeau. Ces fissures exposent les faibles aux regards du voyeur (margrave de Bayreuth, duc Gallus, roi de Man ou d'Espagne). Quant aux formes indirectes d'intrusion des puissants chez les faibles, telles que la faim dans *Mangeront-ils ?* et la jalousie dans *L'Intervention*, elles mettent en péril, à court terme, la survie et les relations des protagonistes.

### *Échanges fragiles*

Les dialogues sont ainsi rares et fragiles. Seuls les duos amoureux constituent des moments où les deux intervenants sont à égalité<sup>25</sup>. Emma et Charles, Sanche et Rose, comme Slada et Janet ne prennent durablement la parole que pour célébrer leur amour. Quand ces personnages rencontrent les représentants du pouvoir et de l'argent, les échanges sont marqués par la dissymétrie : les puissants, eux, accèdent plus aisément au dialogue. Dans *Mille francs de récompense*, Cyprienne monologue en présence de son grand-père endormi, s'adresse en aparté à sa mère en présence de Rousselin, ou se réduit à une présence silencieuse sur scène<sup>26</sup>. Encore son dialogue avec Pontresme, à l'acte II, procède-t-il d'un appel à l'aide (Cyprienne a subi les avances insistantes d'un personnage masqué) et se conclut-il par un cri d'indignation quand le jeune aristocrate tente à son tour de profiter d'elle : le dialogue s'est changé en prédation. Cyprienne ne constitue pas une exception : le déséquilibre dialogique épouse les conditions sociales. Ainsi, à la scène 2 de *L'Intervention*, c'est Mademoiselle Eurydice qui pose les questions, alors que Gombert se contente de répondre, sans jamais prendre l'initiative. Dans la scène 4, Marcinelle n'ose s'adresser à Gerpivrac, dont le langage rappelle en permanence les abîmes sociaux qui les séparent :

LE BARON DE GERPIVRAC, à Marcinelle.

Mettez-moi à ce petit pied-là une fine bottine écuyère en cuir de Russie, un bas de soie blanc, ayez une jupe de crêpe indou nuance perle, avec des poches de taffetas bleu Léman, et un habit de garde-française en fil de chèvre blanc, avec

<sup>24</sup> *Les Deux Trouvailles de Gallus, Margarita*, didascalie initiale, « Folio », p. 511.

<sup>25</sup> Voir *supra*.

<sup>26</sup> Quatre fois, Cyprienne demeure silencieuse sur scène (acte IV, scènes 1, 2, 3 et 5). Dans trois autres scènes, ses interventions n'excèdent pas trois lignes (acte I, scènes 3, 4 et 6).



gilet en taffetas et ceinture en maroquin havane cloutée d'argent mat, vous êtes un bijou, vous serrez une merveille.

MARCINELLE, *à part*.

La tête me tourne. Comme on parle bien dans ce monde-là ! Je ne saisis pas le sens des paroles, mais il me semble que j'entends de la musique<sup>27</sup>.

C'est que le dialogue entre un faible et un puissant est piégé : le langage est sous le contrôle des assiégeants et des intrus, comme en témoigne l'échange entre Rousseline et Etiennette au quatrième acte de *Mille francs de récompense* :

ETIENNETTE

Il s'agit d'une somme qui est à mon père et dont vous avez le fidéi-commis. Je m'adresse à votre probité.

ROUSSELINE

Pardon, madame, je désire ne point être insulté.

ETIENNETTE

Mais, monsieur, ce que je dis est tout simple. Vous ne voudriez pas détenir une somme qui est à mon père. C'est une question de conscience.

ROUSSELINE

Encore, madame. Parlez-moi, je vous prie, avec respect. [...] Savez-vous ce que je suis, madame ? Je suis votre bienfaiteur. Vous êtes dans l'abîme. Je vous tends la main. Je consens à épouser votre fille<sup>28</sup>.

Toutes les apparences du dialogue sont réunies, pourtant Etiennette et Rousseline se livrent ici à ce qu'il est convenu d'appeler un dialogue de sourds. C'est que le pouvoir de Rousseline lui permet de donner à sa guise aux termes un sens différent, voire opposé à leur usage courant. Ainsi « probité » et « conscience » deviennent-ils des insultes, alors que le chantage de Rousseline se mue en consentement à épouser Cyprienne et en bienfait. Du reste, seuls les puissants comme Barutin « parlent » vraiment :

M. BARUTIN

J'ai parlé aujourd'hui.

M. DE PONTRESME

Où ça ?

M. BARUTIN

Où veux-tu qu'on parle ? À la Chambre<sup>29</sup>.

La domination des puissants peut s'introduire jusque dans le refuge des « faibles ». Elle se fait alors reproches ou non-dits, faim ou jalousie, qui inscrivent dans les corps et les esprits les conséquences de la pauvreté ou de la rébellion. Les différentes dysharmonies intervenant parfois au sein des couples trahissent toutes la présence oppressante du monde extérieur et de ses règles. Ainsi la jalousie, dans

<sup>27</sup> Victor Hugo, *L'Intervention*, scène 4, « Folio », p. 333.

<sup>28</sup> Victor Hugo, *Mille francs de récompense*, acte IV, scène 4, « Folio », p. 260 et suivante.

<sup>29</sup> *Ibid.*, acte II, scène 2, p. 168.

*L'Intervention*, dépasse-t-elle le motif de vaudeville pour révéler la diminution d'être que produit la misère. Elle introduit dans l'appartement ouvrier les valeurs du grand monde (le goût pour les beaux atours, le sentiment qu'allure et dignité vont de pair). Dans *La Grand'Mère*, la peur de la persécution maternelle pousse Charles d'abord à se taire afin de ne pas alarmer sa famille puis à préparer les moyens d'un suicide. Slada et Janet ne s'avouent pas la faim qui les tenaille depuis que le roi de Man les pourchasse. L'oppression, intériorisée par ses victimes, compromet aussi les liens amoureux et familiaux. Edmond Gombert et Marcinelle sont au bord de la séparation dans la dernière scène de *L'Intervention*. La rébellion de Slagistri a rompu les liens de la paternité : trois fois dans la scène 3 de *L'Épée*, Albos nomme « père » Prêtre-Pierre, alors qu'il se limite à opposer des refus aux appels de Slagistri<sup>30</sup>. Des raisons politiques ont gardé Sanche au secret, au point qu'il ignorera durant tout le drame, pour sa propre sécurité, que son bienfaiteur, le marquis de Fuentel est son grand-père.

La déliaison des couples et des familles, provoquée par la présence constante et intrusive des mécanismes d'oppression jusque dans les refuges, entraîne parfois la tentation du suicide, voire le passage à l'acte. Charles, à la scène 4 de *La Grand'Mère*, s'inquiète :

L'empereur aurait-il découvert mon asile ?  
J'ai vu des gens armés rôder dans le taillis.  
On ne me prendra pas vivant !<sup>31</sup>

Sans sa retraite qui lui garantit la liberté, sa vie est donc en danger, d'autant que

Ma mère que j'aime est contre nous, hélas !<sup>32</sup>

Ce sont donc l'oppression politique et la perte des liens familiaux qui, ensemble, lui font envisager et préparer sa mort. Dans *Les Deux Trouvailles de Gallus*, le suicide de Lison/Zabeth porte aussi la marque de cette invasion mortifère du pouvoir, qui a tiré une paysanne de sa pauvreté pour en faire un objet de moquerie : ce n'est plus la rupture du couple ni celle des liens familiaux qui est en cause (Lison est orpheline) dans l'invasion de l'enceinte protectrice, mais, plus radicalement, l'anéantissement de ce qui les fonde et les justifie tous deux – l'amour.

Dans le *Théâtre en liberté*, l'oppression donc est d'abord une invasion, suivant en cela une des logiques constitutives de l'hégémonie – étendre sa domination sur la totalité des espaces et des personnes. Les rebelles et les amoureux se voient alors marginalisés dans les échanges verbaux, menacés de mort ou poussés au

<sup>30</sup> Pour des précisions sur les relations de paternité dans *L'Épée* et une comparaison à ce sujet avec *Les Burgraves*, voir la Présentation de *L'Épée* par Yves Gohin dans l'édition chronologique dirigée par Jean Massin (CFL, t. XIV, p. 433-437).

<sup>31</sup> Victor Hugo, *La Grand'Mère*, scène 4, v. 344-346, « Folio », p. 70.

<sup>32</sup> *Ibid.*, scène 4, v. 358, p. 71.

suicide. La dramaturgie enregistre cette soumission : les faibles ne peuvent accéder au statut de sujet actantiel. Leur sort est décidé sans eux, pour eux, par d'autres qui règlent leur liberté ou leur captivité, la possibilité de leur amour ou leur malheur.

Mais alors que dans les drames hugoliens des années 1830, les puissants pouvaient faire des incursions momentanées dans les espaces dominés, d'où ils ressortaient indemnes, à l'image de François I<sup>er</sup> échappant à la mort dans la maison de Saltabadil, dans le *Théâtre en liberté*, des fins heureuses existent. Gallus s'avoue vaincu lors sa visite dans le burg en ruine où vit Nella ; la margrave de *La Grand'Mère* a envahi la forêt mais se convertit à l'amour maternel qui règne dans le refuge de Charles et Emma. Lord Slada et lady Janet, comme Charles et Emma Gemma, gagnent un trône. Slagistri est finalement écouté par les montagnards. Edgar Marc et Cyprienne pourront s'aimer, fût-ce au prix de la liberté de Glapieu. Ce dernier exemple fait apparaître un nouveau mécanisme dramaturgique, à l'œuvre dans les dénouements heureux : une intervention extérieure fait basculer le cours de l'intrigue, en faveur des faibles. Ces auxiliaires prennent des visages d'enfants dans *La Grand'Mère* (Charles, Alice et Adèle) et s'incarnent, dans *Mangeront-ils ?* et *Mille francs de récompense*, dans des personnages focalisant l'attention du public, omniprésents en scène, atypiques et grotesques, aux propriétés nouvelles dans la dramaturgie hugolienne.

### Glapieu et Aïrolo, sauveurs grotesques, incarnations utopiques

L'intervention extérieure libératrice qui participe de la singularité dramaturgique du *Théâtre en liberté* est un dispositif aux propriétés spatiales, idéologiques et poétiques. Dans *Mangeront-ils ?*, principale comédie de l'ensemble, et dans le long drame en prose *Mille francs de récompense*, ce dispositif s'incarne sur scène en un personnage désigné à l'attention des spectateurs par son omniprésence sur scène et par sa capacité à changer le cours de l'intrigue au profit des opprimés<sup>33</sup>.

Dans *Mille francs de récompense* et *Mangeront-ils ?*, Glapieu et Aïrolo composent, l'un en vers, l'autre en prose, les deux visages de ce nouveau type de personnage dans le théâtre de Victor Hugo, qui accomplit et singularise le dispositif de l'intervention salutaire. Anne Ubersfeld, commentant Bakhtine, caractérise le grotesque comme « inversion, retournement des catégories idéologiques et littéraires dominantes, prédominance des fonctions du corps et du bas matériel, alliance *orientée* des contraires (mort et vie, décomposition et renaissance),

<sup>33</sup> Il n'est guère étonnant qu'un personnage puisse être l'une des manifestations – certes privilégiée – d'un mécanisme dramaturgique : le personnage de théâtre doit, en effet, être tenu « non pas pour une substance (personne, âme, caractère, individu unique) mais pour un lieu, lieu géométrique de structures diverses, avec une fonction de médiation [...], il faut sans doute le tenir pour le point de rencontre de fonctionnements relativement indépendants » susceptibles de se réaliser aussi sous d'autres modalités, partiellement ou non (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1993, t. I, p. 92).

produisant le libérateur du *rire* »<sup>34</sup>. Elle précise que le personnage grotesque est un rieur laid aux multiples facettes, qui se présente comme étranger à l'homme et qui peut susciter l'horreur. Le contact libre et familier de Glapieu et Aïrolo avec les autres personnages, leur capacité à inverser la hiérarchie du monde social au profit des faibles, le rire qu'ils opposent aux puissants, leur laideur, leur pauvreté et leur marginalité les désignent comme grotesques. On nommera donc *sauveur grotesque* ce nouveau type de personnage.

### *Propriétés spatiales : atonie et ubiquité*

Dans *Mille francs de récompense* et *Mangeront-ils ?*, l'intervention salutaire provient d'un personnage extérieur, étranger aussi bien à l'espace du pouvoir qu'à celui de l'enceinte protectrice. Glapieu, voleur en cavale, pénètre dans l'appartement à la faveur d'un subterfuge, pour mieux « glisser et filer » dehors par la lucarne du réduit. « Excentrique en rupture de ban »<sup>35</sup>, il n'est lié à aucun espace : même le grand Paris, où il était venu « s[e] perdre et [s]e retrouver », ne lui laisse « que le choix de la cave ou du toit »<sup>36</sup>. Il décide d'aider Cyprienne après avoir observé les agissements de Rousseline entre deux périple au sommet des immeubles. L'acte II le présente encore comme un intrus à tout. Déambulant sur le quai des Ormes, il ne fait pas partie de la jeunesse dorée qui s'amuse, n'exerce aucune profession en ces lieux où interviennent un fripier et un agent de police et n'espère rien qu'un peu de chance. Mais le « farceur de hasard » lui permet tout à la fois de sauver la vie d'Edgar Marc (dont il ignore l'identité) et de gagner quatre mille francs – là aussi, comme en passant<sup>37</sup>. Glapieu vient de dehors et y retourne. Son entrée déguisée chez le baron Puencarral, à l'acte III, lui offre une capacité d'action temporaire dans les appartements du banquier puis au palais de justice, au dernier acte. Mais il demeure un intrus, affublé de vêtements de ville qui lui donnent un « aspect correct et grotesque »<sup>38</sup>, ou du nom de Galbieu<sup>39</sup>. Quand il retrouve son identité, offrant un avenir à Cyprienne et à ceux qu'elle aime, c'est pour quitter à nouveau la scène, condamné à la mise à l'écart radicale du bague.

Voleur en fuite, comme Glapieu, Aïrolo rejoint lui aussi temporairement le refuge des personnages qu'il sauvera :

<sup>34</sup> Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon, étude sur le théâtre de Hugo*, Paris, Corti, 2001 (1974), p. 570 pour la citation et p. 574-576.

<sup>35</sup> Victor Hugo, *Mille francs de récompense*, acte I, scène 1, « Folio », p. 91.

<sup>36</sup> *Ibid.*, acte I, scène 1, p. 86.

<sup>37</sup> La foule qui observe et commente le sauvetage d'Edgar Marc note qu'il « disparaît », « reparaît », qu'« on ne le voit plus » puis qu'on distingue « une espèce de silhouette à vau-l'eau dans la rivière, comme d'un homme qui porte un autre homme » (*Ibid.*, acte II, scène 4, p. 202-204). Comme Aïrolo, Glapieu échappe parfois aux regards.

<sup>38</sup> *Ibid.*, Acte III, scène 2, p. 229.

<sup>39</sup> *Ibid.*, Acte IV, scène 5, p. 269. Ce changement patronymique est dû non à la prudence de Glapieu mais à la négligence (socialement significative) de Puencarral.

Ma personnalité pourrait être empêtrée  
 Dans ce bois. Trop d'archers. L'asile est un répit.  
 Je m'y fourre<sup>40</sup>.

Il ne saurait pourtant y demeurer : ce véritable « farfadet » se caractérise par sa capacité à apparaître et disparaître en tous lieux. Dès la deuxième scène de *Mangeront-ils ?*, Aïrolo intervient<sup>41</sup> deux fois, toujours à l'insu du roi et de Mess Tityrus ; ces deux moments sont conclus par la didascalie « il disparaît ». Il « reparait » au cours de la scène suivante sans que Slada et Janet, tout à leur amour, ne le remarquent. Il se manifeste ensuite et révèle que, las « d'être épié par le guet » dans « l'ombre où [il] s'enfonce »<sup>42</sup>, il s'est « évadé » puis a pris comme eux

cet asile pour gîte.  
 Mais sans plaisir.  
 LORD SLADA  
 Pourquoi ?  
 AÏROLO  
 Voir un mur, ça m'agite.  
 LORD SLADA, *montrant l'espace autour d'eux.*  
 C'est un beau lieu pourtant. L'horizon enflammé,  
 Les bois, la mer, le ciel...  
 AÏROLO  
 Ça sent le renfermé.  
 On est captif ici. Cette enceinte me fâche.  
 Protégé, mais coffré<sup>43</sup>.

Ainsi Aïrolo se distingue-t-il des autres occupants du refuge par son goût pour une liberté sans entrave. Dès son autoportrait terminé, il quitte les ruines du cloître, pour « aller aux provisions ». Quand il revient, « on voit la tête d'Aïrolo *surgir* au-dessus du parapet, puis son buste »<sup>44</sup> ; la soudaineté de cette apparition s'ajoute au comique de situation, qui le fait « chercher une noisette », mais « rapporte[r] une femme ». Présent plus longuement dans la scène 6, Aïrolo conclut l'acte I en « ramenant les branches sur l'ogive du porche démantelé, de façon à cacher complètement l'intérieur où sont les deux endormis », puis « il enjambe le parapet [...] saute dehors et disparaît »<sup>45</sup>. L'acte II s'ouvre sur une scène où ce pouvoir d'évanescence rencontre un temps ses limites : traqué par « tout le guet de l'asile » à travers la forêt, Aïrolo échappe un temps à ses poursuivants mais est finalement arrêté. Garroté, condamné à la pendaison, il échappe pourtant à la mort, grâce à la crédulité d'un puissant qui consulte en tremblant les sorcières ; il parvient même à

<sup>40</sup> Victor Hugo, *Mangeront-ils ?*, acte I, scène 2, v. 76-78, « Folio », p. 354.

<sup>41</sup> La première fois il « apparaît » ; la seconde, il « survient ». Un mode d'entrée en scène conforme à ses sorties : insaisissable.

<sup>42</sup> *Ibid.*, acte I, scène 5, v. 671, p. 383.

<sup>43</sup> *Ibid.*, acte I, scène 4, v. 675-680, p. 383.

<sup>44</sup> *Ibid.*, acte I, didascalie de la fin de la scène 5, p. 387.

<sup>45</sup> *Ibid.*, acte II, scène 6, p. 403.

libérer Slada et Janet et à faire abdiquer le roi de Man. En somme, Aïrolo, invulnérable et providentiel, qui multiplie les apparitions et les franchissements de l'enceinte du cloître, ne tient dans aucun lieu. Dans *Mille francs de récompense* et dans *Mangeront-ils ?*, les sauveurs échappent donc à la division entre refuge et hégémonie intrusive du pouvoir, entrant et sortant, passant de l'un à l'autre au bénéfice des « faibles ».

Ce privilège est rapporté à leur appartenance à un ailleurs absolu – non pas un autre lieu géographique, mais un espace par nature illimité (et comme tel, inexpugnable). Glapieu fait un passage salutaire dans l'existence de Cyprienne mais il vient de nulle part (l'illégalité, la fuite) et y retourne, soustrait de la société par la loi. Après avoir fait éclater la vérité, celui qui a signalé son « besoin d'être seul dans les aventures possibles »<sup>46</sup> rétorque à la jeune femme qui le supplie de rester avec eux : « Impossible. Moi, je suis en dehors »<sup>47</sup>. Cette extériorité radicale permet que le sacrifice du bienfaiteur ne compromette ni les retrouvailles entre Etiennette et Cyprien/Puencarral, ni l'union d'Edgar et Cyprienne – ce qui n'aurait pas été le cas si Edgar Marc avait joué ce rôle, comme le suggère la substitution finale des personnages au moment du verdict. La liberté de tous a donc pour prix la condamnation de Glapieu. Aïrolo est lui aussi « un passant »<sup>48</sup>, dont la situation dans l'espace se complique de sa propre évanescence :

J'ignore si j'arrive et ne sais si je pars.  
Parfois, dans le zéphyr je me sens presque épars.  
Amants, soyez un feu ; je suis une fumée.  
La silhouette glisse et fond dans la ramée. [...]  
Je suis le néant, gai<sup>49</sup>.

L'autoportrait d'Aïrolo fait disparaître ses contours, jusqu'à le confondre d'abord avec la forêt, puis avec un concept. Ce personnage tend ainsi à l'abstraction – ce qui explique autrement qu'il soit insaisissable :

Mon chez-moi, c'est l'espace, et Rien est ma patrie<sup>50</sup>.

On le voit, l'extériorité absolue de Glapieu et d'Aïrolo est l'image à la fois de leur marginalité sociale et de l'idéal dont ils sont vecteurs.

De ces observations convergentes se dégagent les propriétés spatiales du nouveau type de personnage. Il est atopique : il n'appartient à aucun lieu scénique particulier ; plus encore, sa présentation tend à le rapprocher d'une abstraction, d'un non-lieu. Cette extériorité absolue lui permet d'aller et venir entre les refuges et les domaines des puissants. Il se montre capable d'intervenir efficacement partout, parce qu'il n'est de nulle part. Son atopie a ainsi pour conséquence une

<sup>46</sup> Victor Hugo, *Mille francs de récompense*, acte II, scène 4, « Folio », p. 210.

<sup>47</sup> *Ibid.*, acte IV, scène 6, p. 287.

<sup>48</sup> Victor Hugo, *Mangeront-ils ?*, acte I, scène 4, v. 488, « Folio », p. 377.

<sup>49</sup> *Ibid.*, acte I, scène 4, v. 537-540 et 547, p. 379.

<sup>50</sup> *Ibid.*, acte I, scène 4, v. 623, p. 381.

forme d'ubiquité – celle qui consiste à apparaître efficacement en tous lieux, œuvrant toujours avec succès au salut de ses protégés.

### *Assomption utopique d'un grotesque renouvelé*

Le grotesque dont le sauveur est porteur se présente ainsi comme un réaménagement de la catégorie des années 1830. À la fois homme du peuple et courtisan, valet et rival du roi, femme du peuple et prostituée de haut vol, le personnage grotesque des années 1830 était marqué par sa fracture intérieure, ses ambivalences. À l'image de Triboulet, bouffon rêvant que sa vengeance ferait « osciller le monde »<sup>51</sup>, « le grotesque échoue [dans ces drames] parce qu'il est représenté comme se prenant pour ce qu'il n'est pas ; négativité se prenant pour une positivité »<sup>52</sup>. De *Cromwell* à *Ruy Blas*, l'action dramatique exprimait les failles du personnage grotesque en faisant se succéder implacablement son accession au pouvoir et sa chute. *Mille francs de récompense* et *Mangeront-ils ?* présentent une division de la catégorie du grotesque différente. Sa part néfaste, liée au pouvoir, est réservée à des personnages tels que le roi de Man et Mess Tityrus. Sa part subversive, libératrice et sublime connaît, elle, une assomption miraculeuse<sup>53</sup>. Sa fécondité polysémique, ses ressources poétiques, sa portée critique se déploient et atteignent une forme de souveraineté dramaturgique. Dans *Mille francs de récompense* et *Mangeront-ils ?* le sauveur grotesque proclame qu'il est « en dehors », se manifeste comme « le néant gai », renonce jusqu'au bout au pouvoir ou à l'illusion de son intégration dans la société. Il proclame sa négativité. Dès lors, l'action dramatique n'a plus pour centre son intronisation puis son détronement, mais le salut qu'il apporte aux opprimés et le camouflet moqueur qu'il inflige aux puissants. Ce personnage, qui suggère que n'être personne est le plus sûr moyen d'échapper à la souffrance<sup>54</sup>, fait ainsi de son atopie le signe de l'utopie dont il est porteur.

Cette utopie ne se confond pas avec une leçon. Le sauveur grotesque n'est pas un « raisonneur » mais un principe de négativité libératrice, le rêve du roi de Carnaval renversant le pouvoir du roi<sup>55</sup>, une inversion comique et euphorique des propriétés du pouvoir – comme si le Rien pouvait devenir tout-puissant. On chercherait en vain une leçon dispensée par Aïrolo ou par Glapieu : ils incarnent ce principe mais ne professent aucune doctrine. Comme l'illustre Aïrolo :

<sup>51</sup> Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, acte I, scène 3, CFL, t. IV, p. 612.

<sup>52</sup> Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, éd. cit., p. 605.

<sup>53</sup> En cela, il introduit dans le cadre d'une pièce l'épanouissement du grotesque constatée par Anne Ubersfeld dans les fragments dramatiques de Victor Hugo (Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, éd. cit., p. 780).

<sup>54</sup> Ce qui assure, au niveau de l'interprétation psychologique, sa proximité relative avec la tentation du suicide des faibles – ainsi qu'en témoigne le simulacre de suicide d'Aïrolo.

<sup>55</sup> Sur ce point, voir Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon*, éd. cit., p. 505.

Être un bandit céleste errant au firmament,  
 Un esprit ouragan changeant cent fois de formes,  
 Faisant en plein azur des sottises énormes !  
 Ça m'irait. Mais qu'importe ! est-il rien de certain ?  
 Je n'ai jamais le soir mon avis du matin<sup>56</sup>.

### Doutes

Le dispositif de l'intervention extérieure salvatrice se nuance et se fragilise dans les autres pièces du *Théâtre en liberté*, où l'intervention extérieure libératrice ne prend pas les traits du sauveur grotesque mais ceux d'enfants, qui réalisent une partie des propriétés d'Aïrolo et de Glapieu, dans des proportions variables. Dans *La Grand'Mère*, le jeu des enfants fait miraculeusement basculer le dénouement en faveur de Charles et Emma Gemma. *L'Intervention*, plaçant dans la mort l'idéal porté par l'enfant défunte du couple protagoniste, présente un écart maximum entre les faibles et l'intervenant, incapables du moindre échange, au point que la notion même d'intervention devient problématique : si le mot de la fin est pour Marcinelle glissant à Edmond « tu vois bien que la petite le veut », le public, lui, ne « voit » – ni n'entend – rien. Dès lors, rien ne garantit plus l'existence de la vérité dont l'enfance est la représentante utopique.

L'utopie incarnée par l'enfant innocent, que *L'Intervention* place à l'écart de tout dans l'au-delà, rencontre le risque de sa propre mort dans *Welf, castellan d'Osbor*. Le dénouement du drame fait intervenir une mendicante, qui présente de nombreux traits communs avec le sauveur grotesque. Celle qui vient du côté opposé aux rois est un être atopique qui « n'[a] pas de pays sur la terre »<sup>57</sup>. Orpheline, glacée et affamée, elle est exclue de la société et agit en toute innocence. Pourtant, cette intervention extérieure entraîne la capture et l'humiliation du rebelle. Le dispositif de l'intervention extérieure enfantine, dans la dernière pièce du *Théâtre en liberté* composée par Victor Hugo, perd ainsi ses capacités libératrices et débouche sur une mise en question.

La singularité de *Welf, castellan d'Osbor* tient à l'absence de conversion dans ce drame. Dans les autres pièces où n'intervient pas le sauveur grotesque, l'action voit en effet son cours changé par la transformation des cœurs. La margrave devient soudain grand-mère et remet son pouvoir entre les mains de Charles, le marquis de Fuentel se découvre grand-père et change d'existence, Edmond et Marcinelle renoncent en un instant à se séparer, Albos le soumis sonne la révolte des montagnards, Gallus, tremblant malgré lui devant la jeune femme qu'il était venu séduire, s'aperçoit qu'il était « un honnête homme à [son] insu »<sup>58</sup> et renonce à Nella. La conversion plaide la cause de l'idéal dans de nombreuses pièces – avant de révéler ses propres abîmes.

<sup>56</sup> Victor Hugo, *Mangeront-ils ?*, acte I, scène 4, v. 570-574, « Folio », p. 380.

<sup>57</sup> Victor Hugo, *Welf, castellan d'Osbor*, scène 5, v. 365, CFL, t. XIV, p. 742.

<sup>58</sup> Victor Hugo, *Les Deux Trouvailles de Gallus, Margarita*, scène 3, v. 577, « Folio », p. 545.



En effet, d'une pièce à l'autre, la conversion révèle ses incertitudes, ouvrant même les abîmes angoissés de *Torquemada*, où les bienfaits du sauveur grotesque s'inversent dramatiquement.

### Illuminations et éblouissements de la conversion

Les conversions du *Théâtre en liberté* procèdent de l'opacité des personnages à eux-mêmes. Guy Rosa a montré que, dans la continuité des fragments dramatiques, le *Théâtre en liberté* présente souvent une « opposition entre la situation et le personnage, ou [une contradiction qui] contamine ce dernier dont le discours constate le décalage interne qui l'affecte[,] la dissonance du vers [prenant] en charge le démenti du personnage par sa parole »<sup>59</sup>. Les puissants se trouvent divisés entre leur humanité et leur statut, à l'image de la margrave de Bayreuth, duchesse et mère, et du roi de Man, despote sous le charme de lady Janet. Au lieu de tenir un discours, le personnage « lâche une parole venue d'au-dessus, d'en-dessous ou d'à côté de lui-même, de nulle part peut-être, une parole, qui, au sens propre, lui échappe »<sup>60</sup>. Le *Théâtre en liberté* montre ainsi « l'être humain non plus comme sujet plein, autonome et conscient, mais comme champ de force, chambre d'échos, lieu de surprise »<sup>61</sup>. Guy Rosa conclut que ces pièces ne composent plus « un théâtre de la passion, de l'action et de la désillusion, mais de la conversion »<sup>62</sup>. Ces conversions participent de la dimension utopique du *Théâtre en liberté*, dans la mesure où elles témoignent d'une confiance dans la capacité de l'idéal à s'imposer malgré les impasses du réel. C'est que l'idéal qui s'affirme ainsi n'est pas une abstraction rationnelle, mais, souligne Guy Rosa, « un idéal irréflecti, immédiat, instinctif, vital »<sup>63</sup>, comme la paternité et la liberté.

Ainsi, les conversions du *Théâtre en liberté* indiquent moins des contenus utopiques (fort généraux au demeurant) que des conditions de possibilité de l'utopie : que l'idéal soit à la fois une force qui s'impose au personnage sur le mode de l'illumination, de l'agenouillement soudain de l'être et une vérité incorporée – une intervention extérieure en même temps déjà là ; et que le personnage soit capable de reconnaître l'idéal et de le suivre. C'est ce que montrent les conversions de la margrave de Bayreuth transformée par le spectacle de ses petits enfants, du duc Gallus se découvrant honnête homme dans l'émotion que lui inspire la fière innocence de Nella et du marquis de Fuentel se découvrant grand-père :

Je sens s'éveiller quelque chose  
Que je ne savais pas avoir en moi, le cœur.

<sup>59</sup> Guy Rosa : « Vers brisé, comédies cassées : sur l'emploi du vers dans "second théâtre" de V. Hugo », communication au Groupe Hugo du 11 avril 1992 (grouphugo.div.jussieu.fr), publiée aussi dans la *Revue d'histoire du théâtre* 45, 02-3, 1993.04/09, p. 88.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 92.

Coup de foudre béni ! choc sublime et vainqueur !  
 Moi qui haïssais, j'aime. Ô mon fils ! je m'enivre  
 D'être père. À présent, c'est la peine de vivre. [...]  
 Et je suis un autre homme, et je pleure, et j'adore,  
 Et ma sinistre nuit voit un lever d'aurore<sup>64</sup> !

Dans la conversion, c'est ainsi le « cœur » qui prend impérieusement le pouvoir, figurant dans l'individu la révolution qui intervient entre les personnages dans le dénouement de *Mangeront-ils ?* À la fois réveil d'une faculté d'aimer endormie et irruption violente de la lumière divine, la contemplation de Sanche par le marquis de Fuentel fait s'élever cet hymne à l'amour paternel mais transforme aussi le statut du personnage : le conseiller du roi devient le plus sûr appui des faibles. La conversion relève donc d'une confiance non seulement dans l'idéal mais aussi dans l'individu, dont le cœur n'attend que le « choc sublime et vainqueur » qui le rendra à son humanité perdue.

C'est donc de foi qu'il s'agit. Non pas de foi religieuse mais de foi dans l'idéal et dans l'homme. L'opacité des personnages à eux-mêmes, les dissonances du vers, les invraisemblances de l'intrigue, les ruptures dans la conduite de l'action suggèrent qu'il existe autre chose à l'œuvre dans le monde que ce qu'établissent les explications déterministes et matérialistes. Que cette puissance qui s'impose à tous se nomme Dieu, le cœur, la liberté ou l'honnêteté importe peu : cet idéal est accessible à chacun, immédiatement et sa manifestation suffit au salut de l'individu.

Mais du moment que la dramaturgie s'engage sur la voie de la conversion s'impose la question de savoir ce qui garantit la vérité de l'idéal ainsi révélé. La jubilation du converti, son changement de vie, ne suffisent pas. On a vu que le dénouement de *L'Intervention* laisse ouverte la question d'une manifestation effective de l'enfant morte : le public ne peut que constater que la destruction du couple est évitée au nom de la défunte. Dans *Torquemada*, la conversion est même ouvertement mise en question. Torquemada, en effet, a conçu son projet inquisitorial dans l'éblouissement d'une révélation comparable à celle qui saisit le marquis de Fuentel : le planisphère de Sainte-Croix de Gégovie lui a donné la « vision »<sup>65</sup> d'une terre rendue au ciel par la main ferme de l'Église. Elle s'impose à lui avec la force du devoir « implacable, inclément »<sup>66</sup>, qui « arrache au cloître »<sup>67</sup> l'homme de prière, et le fait s'indigner devant la vie érémitique de François de Paule :

Tu n'as donc pas en toi, comme le Dieu qui crée,  
 Une paternité formidable et sacrée !  
 Et la famille humaine, est-ce que ce n'est rien ?<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Victor Hugo, *Torquemada*, partie I, acte I, scène 3, v.419-425, CFL, t. XIV, p. 615.

<sup>65</sup> *Ibid.*, partie I, acte II, scène 3, v. 875, p. 630.

<sup>66</sup> *Ibid.*, partie I, acte II, scène 3, v. 983, p. 641.

<sup>67</sup> *Ibid.*, partie I, acte II, scène 3, v. 985, p. 641.

<sup>68</sup> *Ibid.*, partie I, acte II, scène 3, v. 965-967, p. 640.

Illumination divine et découverte de l'autre par l'amour paternel, la conversion de Torquemada se dit avec les mêmes mots que celle du marquis et se manifeste avec la même force. Or tout le drame déploie les conséquences dévastatrices de cette conversion, du bûcher où périssent les juifs de Séville à celui qui attend Sanche et Rose. *Torquemada* interroge ainsi ce qui fonde la conversion au théâtre et semble révéler que, sur scène, rien ne distingue formellement la conversion au vrai de l'égarement de l'illuminé, sinon leurs conséquences respectives sur l'action, en particulier sur le sort des faibles. L'analyse des Utopies a montré qu'elles intègrent d'emblée leur propre critique<sup>69</sup>. *Le Théâtre en liberté* procède lui aussi de la sorte, d'une pièce à l'autre, compliquant le dispositif utopique du sauveur grotesque et révélant une mise en perspective critique de l'utopie elle-même.

*Le Théâtre en liberté* ne propose pas de programme utopique sur scène. Quand une de ses pièces s'y engage, c'est au contraire par la voie dystopique du fanatisme religieux incarné par Torquemada. En revanche, les dispositifs poétiques, dramaturgiques, scéniques de ses pièces relèvent de pratiques utopiques et dessinent les contours d'une utopie théâtrale. De même que l'ensemble des pièces du *Théâtre en liberté* programme tout un autre théâtre en lieu et place du théâtre contemporain, de même le sauveur grotesque fait advenir un idéal d'égalité libre figurée sur scène par l'amour en lieu et place de l'hégémonie des puissants. *Théâtre en liberté* et sauveurs grotesques supposent aussi tous deux, pour réaliser les idéaux dont ils sont porteurs, des conditions autres, un « non-lieu » utopique.

*Le Théâtre en liberté* constitue donc un exemple atypique d'utopie théâtrale. Il est utopique parce qu'il est atopique, situé dans un exil factuel et symbolique, un ailleurs qui interroge la légitimité esthétique, politique, sociale du théâtre comme il va. Il est utopique aussi dans la mesure où l'idéal grotesque dont il est porteur relève d'un monde où les faibles voient leurs droits l'emporter sur les puissants. Il est utopique encore en ce qu'il se complique de sa propre mise en question, permettant que « "l'intentionnalité émancipatrice" [de l'utopie] ne risque pas de se retourner en son contraire »<sup>70</sup>. Louis Marin note que la pratique utopique « parcourt cet écart qui est celui de la transgression même, en produisant le terme qui ne le réduit ni ne l'annule comme le font l'idéal social ou le projet politique, mais qui le dissimule ou le révèle : la figure utopique »<sup>71</sup>. *Le Théâtre en liberté*, parcourant l'espace de la transgression censure, esthétique et pratique avec le théâtre contemporain, produit sa propre figure dans la transfiguration de l'exil opérée par le personnage en rupture de ban du sauveur grotesque.

---

<sup>69</sup> Voir Jacques Berchtold, « Regards sur l'utopie », dans *Regards sur l'utopie, Europe*, 985, mai 2011, p. 5.

<sup>70</sup> Miguel Abensour, « L'utopie, au risque de l'incandescence », *Regards sur l'utopie, Europe*, 985, mai 2011, p. 334.

<sup>71</sup> Louis Marin, *op. cit.*, p. 252.