

Université de Montréal

Les voix du saltimbanque et leur mise en scène dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo

par
Viviane Marcotte

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Juillet, 2016

© Viviane Marcotte, 2016

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Les voix du saltimbanque et leur mise en scène dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo

présenté par :
Viviane Marcotte

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christian Ndiaye

Pierre Popovic
directeur de recherche

Jeanne Bovet

RÉSUMÉ

Malgré sa disparition progressive dans l'espace public, le saltimbanque, objet constant de méfiance et de mépris du côté des élites sociales, connaît un regain dans l'art et la littérature du XIX^e siècle. Publié en 1869, *L'Homme qui rit* de Victor Hugo offre une représentation particulièrement élaborée de cette figure. Le roman déploie un encyclopédisme et une polyphonie qui permettent de situer l'art du saltimbanque dans l'ensemble des théâtralisations de la parole publique qu'il passe en revue. Les deux personnages principaux, des bateleurs du nom de Gwynplaine et d'Ursus, sont conduits à franchir des frontières sociales et culturelles habituellement étanches : ils évoluent entre autres dans les villes, sur les places, sur les routes, dans les tribunaux, dans les caves pénales, dans les auberges et dans les chambres parlementaires. L'étude sociocritique de leurs parcours met en lumière le dialogue que le roman hugolien entretient avec l'imaginaire social du Second Empire, tout particulièrement à l'égard des débats sur la misère, sur le sens du pouvoir et sur la valeur du théâtre qui le traversent.

Mots-clés : Victor Hugo ; *L'Homme qui rit* ; le saltimbanque ; sociocritique ; imaginaire social et littérature française.

ABSTRACT

Although the mountebanks as progressively disappeared from the public space, led by the constant mistrust and the aversion of the elite society, the subject knows a renewal of popularity in art and literature of the 19th century. Published in 1869, *L'Homme qui rit* written by Victor Hugo offers an especially elaborated representation of that figure. The book unfolds an encyclopaedism and an impressive polyphony that help to narrow the art of the mountebanks into the entirety of the theatricalisation of the public voice. The two main characters, both street performers named Gwynplaine and Ursus, are led to step over social and cultural frontiers that are normally hermetic: they evolve inter alia in the cities, on the places, the roads, through court houses, jails, inns and parliament chambers. The sociocritic study of those different paths clarifies the dialogue between the novel and the spirit of the second empire's society, particularly with regard to the debates on misery, the meaning of the authority and the value of the theatre which cross it.

Keywords : Victor Hugo ; *L'Homme qui rit* ; mountebank ; sociocriticism ; social imagination and french literature

TABLE DES MATIÈRES

Page de titre	i
Identification du jury	ii
Résumé en français et mots-clés	iii
Résumé en anglais et mots-clés	iv
Table des matières	v
Remerciements.....	vii
INTRODUCTION	1
DU BON USAGE DE L'EXCÈS ET DE L'IRONIE	18
Méfiances et simulacres : les origines	18
Combat de coqs à Bishopsgate	20
La vérité au banc des accusés	22
Ursus, saltimbanque « gambler »	24
De quelques pratiques douteuses	26
Un « no man's land » social.....	31
Boniment et grandiloquence dans l'inn Tadcaster	32
Ce qu'Ursus propose	37
Les aléas de l'espoir	40
DE QUELQUES POINTS DE VUE SUR LA JUSTICE	43
Les coïncidences heureuses	43
Les tempêtes qui viennent d'en haut	44
Le vieillard	46
Fou, mais prophète	48
Criminels, mais résilients	50
Une constellation de destins	51
Barkilphedro, le mauvais saltimbanque.....	52
Le Wapentake : une armure sans âme	54
Le tombeau pénal et les protocoles de déshumanisation	56
Souvenirs d'un pendu	61
Le rire qui accuse	62
Les aléas du pardon	63
L'enfer sur terre	64

TÉNÈBRES AU CARNAVAL	66
Penser le carnaval au XIX ^e siècle	70
L'inn Tadcaster et le réalisme grotesque	72
La Green-Box	75
Micro-lecture d'un chaos à peine vaincu	77
Micro-lecture d'un dernier tour de danse	85
<i>L'Homme qui rit</i> : un carnaval funèbre	90
RIRES EN CHAMBRE HAUTE.....	92
La prise de parole politique	92
Opulence et artifices à la chambre	94
La parade aristocrate	95
L'intrus	97
Les marginalités de Gwynplaine	99
Le charivari	103
Le rire des dieux	105
Monstruosités	106
Le bouffon	107
Pourquoi tant de « ténèbres » ?	109
CONCLUSION	114
ANNEXES	118
Annexe I : Chapitre IX, livre deuxième.....	118
Annexe II : Chapitre II, livre sixième	123
BIBLIOGRAPHIE.....	129

REMERCIEMENTS

Ma reconnaissance va d'abord à mon directeur de recherche, Pierre Popovic, qui m'a insufflé une passion sans borne pour les écrits de Victor Hugo, puis m'a immédiatement *challengeé* pendant plus de deux ans pour que je consolide cet élan, pour que je forme mon esprit critique et pour que je puisse voir émerger dans l'éblouissement de mes premières flammes littéraires toutes les fondations sur lesquelles elles reposaient. Je le remercie pour son immense générosité, son soutien, sa patience et aussi (et surtout !) pour ses critiques qui m'ont poussée à remettre la meilleure version de ce mémoire. Ma gratitude va ensuite à ma famille, plus particulièrement à mes parents, qui sont depuis toujours des sources intarissables de résilience, de courage et de dévouement et sans qui il m'aurait été impossible de franchir les portes de l'Université. À mon père qui a lu « d'une traite » les 767 pages de *L'Homme qui rit* pour en discuter avec une infinie justesse les dimanches soirs ; à mes deux sœurs qui m'encouragent tous les jours ; à ma mère qui a donné tout ce qu'elle n'a elle-même jamais reçu, merci.

INTRODUCTION

Malgré sa disparition progressive de l'espace public, le saltimbanque, objet constant de méfiance et de mépris des élites sociales, reste un personnage phare dans l'art et la littérature du XIX^e siècle. Nous n'avons qu'à penser au personnage de Christian Waldo dans *L'Homme de neige*¹ de George Sand ou au tableau *Les saltimbanques*² de Gustave Doré pour comprendre que, quoiqu'elle paraisse anachronique par rapport à la modernisation en cours, la figure du saltimbanque continue de susciter de nombreuses œuvres, et pour en déduire qu'elle occupe une place bien particulière dans l'imaginaire social. Si sa nature, ses significations et ses représentations n'ont cessé de varier au cours de l'histoire, elles sont si bien reprises et reliées entre elles au XIX^e siècle qu'elles participent alors à la construction d'« une image syncrétique du saltimbanque³ ». Par l'intermédiaire d'un panorama historique condensé des différents rôles que le bateleur a tenus dans la société et des statuts variables que les institutions lui ont accordés au fil du temps, il est possible de saisir la complexité de cette figure et de comprendre les raisons pour lesquelles elle hante l'imaginaire social du siècle de Charles Baudelaire. C'est bien à ce poète que nous pensons en écrivant ces lignes, tant sont remarquables les lignes du « Vieux saltimbanque⁴ » publié dans *Le Spleen de Paris* :

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanque, voûté, caduc, décrépit, une ruine d'homme, adossée contre un des poteaux de sa cahute [...]. Je

¹ George Sand, *L'Homme de neige*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1990 [1859], 2 vol., 454 p.

² Gustave Doré, *Les saltimbanques*, 1874, huile sur toile, 224 cm x 184 cm, musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand.

³ Sandrine Bazile, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, thèse de doctorat sous la direction de Gérard Peylet, Bordeaux, Université de Bordeaux 3, 2000, p. 12.

⁴ Charles Baudelaire, « Le Vieux Saltimbanque » dans *Le Spleen de Paris*, Paris, Gallimard, 2006 [1869], p. 133.

viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !

Le saltimbanque au fil des âges

Au Moyen Âge, le saltimbanque est présenté soit comme un sot, soit comme un artiste agile et audacieux, les deux possibilités pouvant dans certains cas se fondre l'une dans l'autre. Il est omniprésent dans les farces et les soties : il est chargé de divertir et de faire rire, et les comédiens qui l'incarnent se costumant avec les attributs des fous. Sous l'Ancien Régime, tandis que le Pont-Neuf recycle les farces médiévales et fourmille de numéros d'habileté, il devient davantage un être de langage. Il trouve alors ses meilleurs emplois dans les personnages rusés et comiques des valets de la Commedia dell'arte. Plus tard, aux XVIII^e et XIX^e siècles, l'émergence du capitalisme et les développements de l'industrialisation et de l'urbanisation installent au pouvoir une nouvelle classe bourgeoise et créent de nouvelles formes de pauvreté. Dans ce nouvel univers, la profession de saltimbanque donne naissance à deux cas de figure. Dans le premier cas, le saltimbanque devient lui-même un marchand puisqu'il intègre cette entreprise culturelle qui a pour nom « le cirque », où il n'est pas rare de le voir vendre des remèdes, des potions d'amour, des poudres de perlimpinpin et d'autres babioles. Dans le second, il reste un saltimbanque de rue, tenu pour un marginal ou un excentrique et pour un anachronisme vivant, que le bourgeois contemple ravi, car il est à la fois ce qu'il méprise, ce qu'il tient pour un vestige du temps passé et ce qui travaille à lui donner du plaisir.

C'est donc dire que, très tôt dans l'histoire, il existe une contradiction interne au personnage du saltimbanque : aimé pour le divertissement qu'il procure, il est néanmoins l'objet d'un dédain sévère à telle enseigne qu'il peut être persécuté et excommunié par les institutions qui jugent négativement son mode de vie. La naissance même des foires résulte de l'interdiction faite aux bateleurs de tenir leurs représentations sur la voie publique, excommunication urbaine décrétée par Louis XIV en personne. Par conséquent, à partir du XVII^e siècle, les foires, ces lieux « de commerce, agrémentés de spectacles qui coïncident toujours avec une fête religieuse et [qui] se composent d'exhibitions d'animaux, d'exploits acrobatiques, de tours de force [et] d'adresse⁵ », prolifèrent. Or, ces divertissements forains entrent souvent en conflit avec les institutions sociopolitiques ou artistiques, lesquelles les considèrent « comme des foyers d'agitation⁶ » et n'hésitent pas à leur nuire du mieux qu'elles peuvent. C'est par exemple le cas de *La Comédie Française* qui défend aux forains de parler lors de leurs spectacles. En conséquence de quoi, le saltimbanque est perçu comme une menace pour l'ordre public et il n'est pas rare de le voir associé au mendiant ou au voleur d'enfants dans les journaux ou les documents législatifs de l'époque.

Entraîné par l'évolution sociale (première phase du capitalisme, modernisation de l'économie et des transports, urbanisation, accroissement démographique) et par les changements politiques et socioculturels qui l'accompagnent, le sort des amuseurs publics change grandement au XIX^e siècle. Il se modifie entre autres en raison des projets urbains imaginés pour Paris par le Baron Haussman, lesquels ont pour conséquence de provoquer la décentralisation des théâtres et des foires. Lorsque « le boulevard du Temple disparaît [...],

⁵ Sandrine Bazile, *op. cit.*, p. 9.

⁶ *Ibid.*

les foires sont victimes d'une sévère réglementation qui les contraint à se déplacer vers les faubourgs⁷ ». Malgré ces nouvelles lois, les fêtes foraines et les spectacles pour grand public deviennent de plus en plus nombreux et se diversifient dans la deuxième moitié du siècle. Le cirque, implanté en France à la fin du XVIII^e siècle par Philip Astley, et les music-halls deviennent de plus en plus populaires. Sandrine Bazile note à ce propos que « les artistes semblent glisser de l'un à l'autre : les mimes, transfuges du théâtre, passent au cirque ; les acrobates se produisent au gré des époques sur la piste du cirque, sur les tréteaux des loges ou dans la rue⁸ ».

Ainsi que le suggère cette synthèse, l'intérêt des artistes et des écrivains pour la figure du bateleur s'explique par plusieurs causes : par la tension qui s'installe entre le bourgeois et lui, par les transformations qui affectent les formes de son métier, par la contradiction fascinante qu'il y a entre la pratique de son art et la modernisation environnante. À cela s'adjoint l'engouement populaire pour les diverses formes de divertissement auxquelles il a désormais accès et qui « favorisent la rencontre de toutes les classes sociales, bourgeois, ouvriers, gens du monde, artistes⁹ ».

Ursus et Gwynplaine : les deux faces d'une même médaille

Ce syncrétisme ainsi que cette habileté à faire converger vers un spectacle des éléments de toutes les classes est au cœur de l'expérience du monde social que vivent les personnages principaux de *L'Homme qui rit* de Victor Hugo. Publié en 1869, ce roman offre

⁷ Sandrine Bazile, *op. cit.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

une représentation particulièrement élaborée de cette figure puisque son projet esthétique est animé par un encyclopédisme qui conduit d'une part à recueillir toutes les caractéristiques comprises dans la longue tradition des représentations du bateleur¹⁰ et d'autre part à situer son art dans l'ensemble des théâtralisations de la parole publique que le roman passe en revue. À cet effet, le roman distribue la figure du saltimbanque sur deux personnages centraux, Gwynplaine et Ursus, qui incarnent chacun à sa manière des visions différentes de l'artiste populaire et de sa relation avec la société.

Ursus représente l'artiste (pré)jugé corrompu et immoral que l'Église excommunie encore au XIX^e siècle, au même titre que les prostituées, puisqu'il « engage son corps, l'exhibe, le dénude éventuellement, le travestit, le libère, transgresse le sexe¹¹ ». Revêche, ce misanthrope n'hésite pas à affronter et à désobliger les instances religieuses et judiciaires : il affirme qu'« un homme n'est pas déshonoré pour avoir vu une femme nue¹² » (*LHQR*, p. 436), nie la virginité de Marie, mêle la poésie à l'interlude et aime généralement les mélanges de quelque nature qu'ils soient. Il symbolise cette idée que l'acteur est « esthète, indiscipliné, fantaisiste, libidinal [et] être de plaisir¹³. »

Gwynplaine, quant à lui, est porteur d'une contradiction violente qui n'est pas sans lien avec une représentation de l'artiste élaborée par le premier XIX^e siècle. Pour Bazile, il est le « double possible de l'artiste romantique, luttant en marge de la société pour reconquérir à la fois une fonction sociale et une place créative, [et cachant], derrière un physique

¹⁰ Nous employons indifféremment les mots « bateleur » et « saltimbanque » dans cette étude afin d'éviter les répétitions.

¹¹ Christian Gury, *Académiciens et saltimbanques*, Paris, Éditions Kimé, 1997, p. 16.

¹² Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002 [1869], p. 436. Cette référence sera désormais indiquée à l'intérieur du texte par l'abréviation « *LHQR* ».

¹³ Christian Gury, *op. cit.*, p. 16.

repoussant, une âme noble¹⁴ » qui, à la manière du bouffon, agit comme un « levain de vérité¹⁵ ».

D'un triple débat

Tout au long du roman, en raison de leur mode de vie nomade et de la grande popularité de leur pantomime *Chaos vaincu*, Ursus et Gwynplaine sont amenés à circuler dans les caves pénales, dans les châteaux, dans les tribunaux, dans les auberges, dans les ruelles et dans les chambres parlementaires. Leur statut de saltimbanque les autorise de la sorte à traverser des frontières sociales et culturelles habituellement étanches qui séparent tant les sphères judiciaire, religieuse, politique et populaire que les traditions et les savoirs religieux, littéraire, philosophique et scientifique. C'est parce qu'il se met constamment en scène et qu'il adapte son spectacle à l'espace public dans lequel il se trouve que l'écriture romanesque peut enrégimenter le personnage du saltimbanque afin d'offrir une lecture singulière et polyphonique de la société du roman. À cet égard il importe de préciser que, même si l'action se passe en Angleterre au début du XVIII^e siècle sous le règne de la Reine Anne, c'est bien avec l'imaginaire social du Second Empire que la représentation des deux artistes a maille à partir. Le texte définit leur place et leurs responsabilités à l'intérieur d'une société qui produit des discours contradictoires dès lors qu'ils sont pris dans le triple débat sur la nature de la misère, sur le sens du pouvoir et sur la valeur du théâtre. Partant de ce constat, nous avançons l'hypothèse que la figure du saltimbanque est au foyer de ces interactions discursives et que c'est en raison de la position sociale et artistique du bateleur

¹⁴ Sandrine Bazile, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*

que le roman de Hugo peut faire étalage de voix multiples. Pour développer et vérifier cette hypothèse, il nous semble primordial de commencer par dresser le portrait du saltimbanque tel qu'il est donné à lire dans le roman en analysant de près l'incipit, mais avant de le faire, nous voulons préciser le cadre heuristique dont relèvera notre analyse de la polyphonie de *L'Homme qui rit*.

Une pratique de lecture : la sociocritique

Dans l'élaboration du personnage du saltimbanque, *L'Homme qui rit* intègre les différentes définitions historiques qui ont été données de sa personne et de son rôle au fil des siècles. Hugo ne se contente pas de rappeler les représentations du bateleur telles qu'elles se sont échelonnées sur l'axe diachronique. Augmentant la complexité du personnage, faisant valoir les contradictions et les paradoxes qui l'habitent, le mettant aux prises avec des problèmes modernes (la « question sociale », la justice sociale, la légitimation de la représentation politique), le roman le transforme et montre qu'il est traversé par les tensions et les débats qui enflamment la France du XIX^e siècle. D'une certaine manière, ce que nous venons de dire appelle le domaine de recherche duquel notre étude relève. Parce qu'elle privilégie l'analyse interne des textes et part d'elle pour penser le social, parce qu'elle est attentive au travail opéré par les textes sur les représentations sociales, parce qu'elle a pour visée de dégager l'historicité et la socialité des textes à partir de l'examen de leur mise en forme, la sociocritique est la perspective toute désignée de notre travail. Elle considère en effet le texte en tant que « matière langagière, procès esthétique et dispositif sémiotique¹⁶ »

¹⁶ Pierre Popovic, « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir » dans *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 19.

de manière à mettre en évidence ses particularités linguistiques, formelles et sémantiques. Elle porte attention à ses mouvements de sens et à ses contradictions, à ses éventuelles apories narratives, à ses éléments inutiles, à ses dérives et à son pouvoir d'invention. Consciente que tout dispositif scriptural s'appuie sur un déjà-là qu'il absorbe et transforme, elle met en exergue les savoirs et les discours qui squattent le texte et examine la manière dont ils sont « reconfigurés, transformés [et] ouverts à la polysémie¹⁷ ». *L'Homme qui rit* n'est aucunement un reflet de la société qui l'entoure, pas plus qu'il n'est le « produit » d'un contexte ; c'est un texte qui est en interaction dynamique avec les mots, les images, les paroles, les chants, les pensées de son temps, il les travaille, rompt ou négocie avec eux, les déforme, les excentre et leur apporte sa propre capacité de création.

Incipit : théâtralité et encyclopédisme

Défini de la façon la plus directe possible, le but de la sociocritique est d'étudier l'interaction entre un texte et la « semiosis sociale » qui l'entoure, laquelle désigne l'ensemble des façons dont une société, par tous les moyens langagiers dont elle dispose, se représente ce qu'elle est, ce qu'elle a été et ce qu'elle pourrait devenir¹⁸. Pour appréhender en partie ou en tout cette semiosis, les sociocriticiens usent de concepts particularisants (le sociolecte de Pierre V. Zima, par exemple) ou totalisants (le discours social de Marc Angenot, par exemple). Ce sont à la fois la forme du texte considéré et la question qui anime le chercheur qui le poussent à choisir tel ou tel (type de) concept. L'encyclopédisme qui anime

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ Voir à ce sujet le manifeste du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes qui est disponible à l'adresse suivante : <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>.

le projet romanesque de Hugo, que ce soit dans *Les Travailleurs de la Mer*, dans *Les Misérables* ou dans *L'Homme qui rit*, c'est-à-dire sa propension à passer en revue toutes les représentations disponibles d'une question ou d'un phénomène¹⁹, ainsi que la façon dont l'écriture mêle les questions sociales, linguistiques, métaphysiques, politiques, érotiques, passant de l'une à l'autre au gré du développement de la fiction, nous a conduit à user du concept d'« imaginaire social » proposé et travaillé par Pierre Popovic. Le travail de conceptualisation réalisé par ce dernier le mène à poser que « l'imaginaire social est le lieu d'une littérarité générale, laquelle se définit comme le produit de l'action de cinq modes majeurs de sémiotisation²⁰ » : *la narrativité, la poéticité, la cognitivité, la théâtralité et l'iconicité*. Afin de montrer comment ces dimensions sociosémiotiques de l'imaginaire social sont ingérées et travaillées par le texte (la sociocritique est avant tout une pratique de lecture), prenons par exemple le chapitre « Ursus », dans lequel ce sont la poéticité et la cognitivité qui sont les plus largement exploitées.

La poéticité désigne tout ce qui, dans l'imaginaire social, « vise la performance du langage et multiplie à cette fin les figures de sens, métaphores, métonymies ou synecdoques, diffuse des signifiants phares et impose une rythmicité qui scande et module les élans de la parole²¹. » Combinant les figures de sens, le rythme et l'humour, les paroles rapportées d'Ursus mobilisent de telles ressources poétiques d'une façon bien particulière :

Il résultait de sa familiarité avec les vénérables rythmes et mètres des anciens qu'il avait des images à lui, et toute une famille de métaphores classiques. Il disait d'une mère précédée de ses deux filles : c'est un dactyle, d'un père suivi de ses deux

¹⁹ Toutes les représentations disponibles de la mer dans *Les Travailleurs de la mer*, toutes les représentations disponibles de la pauvreté dans *Les Misérables*, etc.

²⁰ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 39.

²¹ *Ibid.*

filis : c'est un anapeste, et d'un petit enfant marchant entre son grand-père et sa grand'mère : c'est un amphimacre. (*LHQR*, p. 686-705)

Les métaphores employées établissent des analogies entre les membres d'une famille et la composition des vers latins. Le dactyle, rythme d'un vers composé d'une syllabe longue et de deux syllabes brèves, image la coprésence de l'âge d'une mère et de la jeunesse de ses deux filles. En utilisant le mot « famille », le narrateur se montre complice de l'humour du personnage quand il parle de « toute une famille de métaphores classiques » (*LHQR*, p. 58). Cette convocation du poétique pour dire le moment présent est à l'œuvre dans cette variation sur le motif de la consolation à laquelle Ursus s'adonne quand il déclare que « " l'expectoration d'une sentence soulage [, que le] loup est consolé par le hurlement, le mouton par la laine, la forêt par la fauvette, la femme par l'amour, et le philosophe par l'épiphonème " » (*LHQR*, p. 58). L'épiphonème est le plus souvent une figure rhétorique qui consiste en une « exclamation sentencieuse par laquelle se termine un récit²² », mais le mot désigne également une digression brève afin d'émettre un commentaire sur le texte, laquelle a un effet relaxant. Or, c'est tout un usage spécifique de la parole qui se dessine là. Ursus est le personnage bavard par excellence. Il ne cesse d'émettre des commentaires plus ou moins pertinents sur tout ce qu'il voit, il parsème ses interventions publiques de digressions interminables, il prononce des sentences dans une prose traversée d'éclats rhétoriques et poétiques. Il joue librement avec les mots, usant d'un ton calme. Sa parole prend ainsi distance par rapport à un imaginaire social dominé par une poétique où prévalent les arguments hargneux, les images violentes, les propos dédaigneux. Ursus connaît le langage

²² Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1875, tome 7, p. 726.

des puissants et l'intègre dans son propre discours avec du flegme, ce qui a pour effet de rabattre cette brutalité langagière sur elle-même. Le vieux saltimbanque récupère la dimension poétique de l'imaginaire social, rongée par la violence, et interagit avec elle pour la tordre.

La *cognitivité*, pour sa part, se compose « des façons de connaître et de faire connaître, basées sur des approximations, des choses vues, lues et entendues, des éléments d'ordre mythologique ou religieux, des considérations corrélées avec ce qui est appelé " science " à tel ou tel moment de l'histoire²³. » Philosophe à ses heures, le maître d'Homo est critique à l'égard de la façon dont le monde est connu dans l'univers social qui l'environne. C'est son métier de saltimbanque qui explique que les quatre types de savoir qu'il observe avec scepticisme ou dérision sont les lettres, la magie, la science et tout ce qui relève d'une connaissance du corps humain. Le bateleur doit en effet avoir des compétences dans ces quatre domaines.

Le vieux misanthrope est homme de lettres en raison de ses connaissances en métrique et en poésie, ainsi que de ses talents d'auteur, car « au besoin, il fabriquait des comédies », dont une « bergerade héroïque en l'honneur du chevalier Hugh Middleton » (*LHQR*, p. 58).

Il est aussi magicien et sorcier. Il affirme se considérer lui-même comme un « marchand de superstition » (*LHQR*, p. 57) qui regarde « dans la main des quidams, ouvr[e] des livres au hasard et conclu[t], prédi[t] les sorts, enseign[e] qu'il est dangereux de rencontrer une jument noire et plus dangereux encore de s'entendre, au moment où l'on part

²³ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 40.

pour un voyage, appeler par quelqu'un qui ne sait pas où vous allez » (*LHQR*, p. 57). Dans l'imaginaire social conjoncturel, polarisé sur le plan cognitif entre la religion prônée par « la Fille aînée de l'Église » et un positivisme en pleine ascension, un tel savoir est associé de manière assez classique à la charlatanerie et à l'escroquerie. Cette double qualité est partagée par le saltimbanque, ainsi que le montre le *Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, qui le définit comme un « cambrioleur et [un] dupeur ». La citation donnée ci-dessus et son comportement général indiquent que le personnage d'Ursus est en interaction avec la dimension cognitive de l'imaginaire social, lui qui pastiche et parodie le boniment pseudo-scientifique des charlatans. À l'exemple de cette histoire saugrenue de « jument noire », où « jument » laisse résonner « je mens », les formulations qu'il emploie sont claires : elles ont tout pour tuer la crédulité et pour inviter celui qui écoute à raison garder. Et ce n'est pas sans tristesse que le saltimbanque constate que la crédulité humaine est immense.

Lettré, vendeur d'orviétan, Ursus est aussi un homme de sciences, puisqu'il est dit qu'il est « médecin » (*LHQR*, p. 57), qu'« il pratiqu[e] les aromates » et qu'il « tir[e] parti de la profonde puissance qui est dans un tas de plantes dédaignées [comme] la coudre moissine, la bourdaine blanche, le hardeau, la mancienne, la bourg-épine, la viorne [et] le nerpum » (*LHQR*, p. 57). Cette définition de tâche et ce lien à un savoir des plus nobles sont sans doute les plus intrigants, car s'il est vrai que, dans l'imaginaire social global, le saltimbanque peut être associé aux plantes médicinales par l'entremise de la sorcellerie ou de la charlatanerie ambulante, Ursus est bel et bien affilié dans le roman à une tradition pharmaceutique et médicale qui n'apparaît pas commune pour un artiste de rue. À nouveau cependant, le personnage hugolien a des attitudes et des manières d'exercer son art qui le distinguent de la doxa médicale du XIX^e siècle. Il use d'un vieux savoir, celui issu de la

connaissance des plantes, pour essayer de soulager la souffrance. Il n'a rien de M. Homais, prototype doxique du pharmacien positiviste imaginé — non sans charge, bien sûr — par Flaubert dans *Madame Bovary*.

Enfin, Ursus est très habile de son corps, et c'est peut-être là le savoir le plus valorisé par la narration. Sa capacité à parler sans que sa bouche bouge a des effets de fascination : « Il copiait, à s'y méprendre, l'accent et la prononciation du premier venu ; il imitait les voix à croire entendre les personnes. À lui tout seul, il faisait le murmure d'une foule, ce qui lui donnait droit au titre d'engastrimythe » (*LHQR*, p. 56). Sa ventriloquie a des utilités importantes dans le roman, lequel met en évidence ses talents d'imitateur. Être ventriloque et pratiquer l'imitation sont des bases du métier de bateleur, note Mikhaïl Bakhtine : « l'acteur ambulant le plus médiocre [est] toujours censé disposer, comme "minimum professionnel", de deux talents : imiter le cri des oiseaux et des animaux et contrefaire le parler, la mimique, les gesticulations de l'esclave, du paysan, du proxénète²⁴ ». Mais, dans l'imaginaire social du XIX^e siècle, tout travail effectué avec le corps est dévalorisé. Le travailleur manuel est inféodé au travailleur intellectuel et son corps marqué par le travail est déclassé par le corps bien nourri du bourgeois. À cela s'ajoute la supériorité de l'esprit et de l'âme sur un corps toujours déjà menacé de péché et suspecté de vice, décrétée et transmise par l'institution culturelle. On note que, si les auteurs dramatiques sont rarement excommuniés, ce n'est pas le cas des acteurs et des saltimbanques, car leur travail engage le corps. Mais Ursus contredit ce dédain envers le corps et son travail : « Il y avait au plafond de sa cahute un trou par où passait le tuyau d'un poêle de fonte [...]. Ce poêle avait

²⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001, p. 415.

deux compartiments ; Ursus dans l'un faisait cuire de l'alchimie, et dans l'autre des pommes de terre » (*LHQR*, p. 62). Son poêle lui permet à la fois de manger, besoin physiologique, et de pratiquer une science occulte qui a la prétention de pouvoir transmuier les métaux vils en or. En utilisant le verbe « cuire » pour parler de cette pratique ésotérique, le texte compare l'alchimie à un aliment dont on peut se nourrir. Ursus est en cela héritier de la conception de l'artiste reprise de la Renaissance par le romantisme, il unit le corps et l'esprit dans ses imitations comme dans ses discours.

Ce tableau démontre qu'Ursus est de quelque manière un personnage « total » : misanthrope et guérisseur; savant et charlatan; spirituel et physique; intellectuel et manuel; à la marge et au milieu des gens. Les quelques études portant sur ce personnage singulier, comme c'est le cas dans l'ouvrage collectif "*L'Homme qui rit " ou la parole-monstre de Victor Hugo*"²⁵ ou dans un essai de Maxime Prévost²⁶, ont tendance à ne l'aborder que par un seul aspect, celui de sa faconde et de son bavardage. Les adaptations cinématographiques comme celle réalisée par Jean-Pierre Améris, par exemple, ne gardent généralement que la charlatanerie d'Ursus, évacuant par le fait même ses relations nombreuses avec la culture savante. Pourtant, le narrateur insiste sur la complexité et sur la palette très large du personnage, par exemple lorsqu'il affirme qu'Ursus a « beaucoup d'industrie et d'arrière-pensée et un grand art en toute chose pour guérir, opérer, tirer les gens de maladie, et accomplir des particularités surprenantes; [qu'] il [est] considéré comme bon

²⁵ Michel Collot [et al.], "*L'Homme qui rit " ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Sedes, Paris, 1985, 250 p.

²⁶ Maxime Prévost, *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2002, 378 p.

saltimbanque et bon médecin [et qu']il pass[e] aussi, on le comprend, pour magicien » (*LHQR*, p. 60).

Polyphonie, bouffonnerie et carnavalesque

Le désir d'encyclopédisme, la captation des savoirs et des voix, ainsi que le personnage même du saltimbanque, sont une invitation à lire *L'Homme qui rit* à l'aide des travaux de Mikhaïl Bakhtine, lesquels ont une influence indéniable sur la théorie de l'imaginaire social qui a été résumée et illustrée d'un bref exemple ci-dessus. Mobilisant de façon attendue les concepts bakhtiniens de polyphonie, de dialogisme²⁷ et d'interdiscursivité²⁸, nous porterons une attention soutenue d'une part au motif du rire qui est omniprésent dans le roman, et cela dès son titre, et qui est relié à la figure du bouffon et à la bouffonnerie, d'autre part à la manière dont le texte hugolien utilise des ressources stylistiques et poétiques associées au carnavalesque. Par la force des choses et par la folie des hommes, Gwynplaine porte un masque, mais est-elle pour autant masque de carnaval, cette balafre qui lui traverse le visage et qui donne l'impression qu'il rit ? C'est dans cet esprit que nous commencerons ce mémoire par une lecture de l'incipit de *L'Homme qui rit*.

Le recours à l'œuvre de Bakhtine nous mènera aussi à prendre en considération tout ce qui est de l'ordre du pluriel dans le texte, particulièrement la multiplicité des voix qu'il convoque et son plurilinguisme, lesquels sont deux des armes mises au service de son encyclopédisme militant. Étudiant l'œuvre de Rabelais, le critique russe remarque qu'elle est

²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2001 [1978 pour la traduction, 1971 pour l'édition en russe], 488 p.

²⁸ Mikhaïl Bahktine. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012 [1970 pour la traduction française], 471 p.

le lieu d'une « évocation parodique de presque toutes les couches du langage littéraire parlé et écrit de son temps²⁹ » et qu'elle incorpore sans distinction des « commérages des pécores, [de] pédantes élucubrations des savants, [du] noble style épique ou biblique, [du] ton bigot du prêche moralisateur, enfin [de] la manière de parler de tel personnage concrètement et socialement défini³⁰ ». Dans *L'Homme qui rit*, c'est par l'entremise du saltimbanque qu'une semblable hétérogénéité foisonnante est perceptible. Ursus parle aussi bien le français et l'anglais que le latin ; il utilise des formes issues des discours poétique, rhétorique, scientifique, religieux, médical; il enseigne à Gwynplaine à maîtriser avec une égale aisance les discours religieux, politique, juridique, littéraire et populaire. C'est lui qui est ainsi le foyer de la polyphonie du roman. Mais il y a plus. Cette profusion agrégée sur le bateleur contribue à composer une vision complexe de la société du roman par l'entremise du langage et elle est métonymique de la capacité des personnages à se promener d'un groupe social à un autre. Ursus et Gwynplaine traversent en effet les différentes sphères sociales parce que le saltimbanque jouit d'un privilège qu'il a hérité du bouffon et du sot. Tous trois bénéficient « d'une particularité et d'un droit insolite : étrangers dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas [...] le bouffon et le sot " ne sont pas de ce monde ", et donc, disposent de droits et de privilèges spéciaux³¹ ». Cette insularité et cette extranéité, c'est ce que le narrateur qualifie de « misanthropie » chez Ursus. Ursus et Gwynplaine sont bien « hors de ce monde », car ils sont, par leur métier de saltimbanque, aux frontières du rêve et de la désillusion, sur des arènes publiques où le peuple, le bourgeois et l'aristocrate

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 122.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 306.

se côtoient, où l'art populaire et la culture savante fraient ensemble. Cet héritage du bouffon permet d'envisager le saltimbanque comme un personnage liminaire ou, mieux, comme un paradoxal marginal du milieu. Le début du roman le donne à voir comme un nomade qui voyage « à l'aventure dans une friche, dans une clairière, dans la patte d'oie d'un entrecroisement de routes, à l'entrée des hameaux, aux portes des bourgs, dans les halles, dans les mails publics, sur la lisière des parcs, sur les parvis d'églises » (*LHQR*, p. 56). Il est en quelque sorte au cœur mais au seuil de toute société : il côtoie les hommes lorsqu'il fait le commerce de ses talents, mais il vit reclus dans sa vie privée, dormant toujours aux limites de la civilisation.

Ce jeu des frontières et des traversées donne au bateleur le statut d'un observateur participant, capable d'avoir un regard critique et privilégié sur la société humaine. De ce fait, il sait *jouer* des conventions sociales et culturelles pour s'infiltrer dans tous les groupes sans perdre sa distance objectivante. En toute logique, ce marginal du milieu est à la fois banni et sollicité, méprisé et applaudi, rieur et mélancolique, ce qui, chez Ursus, se traduit par l'étonnante conjonction de l'ours et de l'humaniste. Cette tension entre la haine et l'amour des hommes traverse tout le roman et dépeint un monde dominé par l'hypocrisie. Nous nous proposons de lire le plus noir des romans hugoliens en mettant en évidence les deux voies de résistance à cette domination qu'il met en texte, celle de la résignation (Ursus) et celle de la révolte (Gwynplaine).

PREMIER CHAPITRE

DU BON USAGE DE L'EXCÈS ET DE L'IRONIE

Méfiances et simulacres : les origines

En préface de son roman, Victor Hugo déclare qu'il aspire à l'écriture d'un livre qui étudierait le « phénomène » de la « Seigneurie » en Angleterre et dont « le vrai titre [...] serait *L'Aristocratie*³² ». Étonnamment, la plongée dans cette Angleterre où « tout est grand » s'effectue par la description d'un homme à peu près méconnu du monde, qui s'apprête pourtant à devenir un témoin privilégié de l'Histoire. Tout commence avec un saltimbanque, un saltimbanque « très pauvre et très âpre » (*LHQR*, p. 60) du nom d'Ursus que la narration qualifie de « savantasse » (*LHQR*, p. 58), de « vieux homme » affichant une « loquacité de charlatan » (*LHQR*, p. 62) et à qui chacun reconnaît « quelque fatuité » (*LHQR*, p. 60). Qu'Ursus soit bonimenteur, il n'y a là rien de surprenant puisque, dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse définit le saltimbanque comme un « jongleur, [un] bateleur, [un] charlatan qui se montre en public pour faire des exercices ou débiter des drogues³³ ». Historiquement, le mot « charlatan³⁴ » n'a pas toujours eu la connotation péjorative qu'on lui connaît. Il provient du mot italien *ciarlare*, qui signifie babiller, et du mot *circulatanus*, qui désigne celui qui va de ville en ville. Le saltimbanque est par conséquent vraiment un « charlatan », c'est-à-dire un nomade qui multiplie les harangues et les apostrophes dans l'espoir d'attirer l'attention des passants. Pour vendre ses produits, il doit

³² Victor Hugo, « Préface », *L'Homme qui Rit*, Paris, Gallimard, 2002 [1869].

³³ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1875, tome 14, p. 147.

³⁴ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1867, tome 3, p. 1000.

être également éloquent, séduisant et persuasif, et c'est pour cela que l'idée d'imposture s'est immiscée dans la signification du mot « charlatan », lequel évoque aujourd'hui celui qui n'hésite pas à exploiter la crédulité des autres en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas. Une telle inadéquation à soi jalonne tout le roman, de telle sorte que la relation entre être soi et devenir autre prend les allures d'un « bovarysme joué ». Ursus se fait passer pour quelqu'un d'autre grâce à son métier, mais dans les faits, la société du roman l'empêche de changer réellement d'état ou de s'élever dans la hiérarchie sociale. Gwynplaine, pour sa part, est obligé de changer de statut lorsque Barkilphedro manigance son retour à la noblesse, de sorte que la désobligeance des lords s'explique en partie par leur surprise de voir un individu qui est au bas de l'échelle sociale devenir leur égal.

Or, se transformer en un autre est au fondement même du métier de saltimbanque, qui est, à juste propos, un *comédien*³⁵. Ursus, qui est bavard et qui voyage de village en village avec sa cahute afin de vendre des remèdes bon marché, correspond à l'archétype du saltimbanque et n'échappe pas par conséquent aux accusations de supercherie. Pourtant, celui qui écoute ses discours avec une oreille attentive découvre qu'il réfute les superstitions, les mensonges et les idées préconçues qui constituent en somme les vraies impostures. Défiant les dogmes, Ursus dévoile l'absurdité de certaines « vérités » et redéfinit les notions de savoir et de foi. Nous le montrerons en étudiant le chapitre six du livre troisième, où il se mesure aux prétentions des institutions sociales, politiques et religieuses, ainsi que le chapitre deux du même livre, où il confronte la doxa savante ainsi que ses représentations sur la place

³⁵ Notons que dans le dictionnaire, le terme « comédien » peut aussi désigner une personne hypocrite.

publique. Dans les deux cas, l'excessivité de son personnage est jouée et laisse poindre une blessure originelle qui se perçoit dans son attitude ironique et résignée.

Combat de coqs à Bishopsgate

Dans le chapitre VI du livre troisième, intitulé « La souris interrogée par les chats », Ursus est convoqué par trois juges, « trois visages désagréables » (*LHQR*, p. 434), qui sont les garants du savoir puisqu'ils sont « trois experts *in omni re scibili* » (*LHQR*, p. 434), soit des spécialistes « de toutes les choses qu'on peut savoir ». La description qui est faite de ces trois juges insiste sur l'importance que la société du roman accorde aux docteurs, c'est-à-dire à ceux « qui instruisent ». Le premier juge est « un docteur en théologie », le deuxième « un docteur en médecine » et le troisième « un docteur en histoire et droit civil » (*LHQR*, p. 434), ce qui indique que l'ensemble des savoirs se limite à ces trois domaines. Dans ce monde clos, les objets de la connaissance du monde se résument à la foi, au corps humain et aux structures sociales, mais comme ils sont tous les trois regroupés sous le terme de « juridictions théologiques » (*LHQR*, p. 434), les trois savoirs qui les concernent sont en réalité subordonnés à la théologie et restreints à ce seul domaine. Au-dessus de chacune des têtes des juges trône le buste encastré d'un des trois juges de l'enfer : Rhadamante, Éaque ou Minos. Ces trois personnages mythologiques sont des dieux civilisateurs, ce qui souligne que les trois présumés « savants » représentent à eux seuls l'ensemble des phénomènes sociaux et culturels communs à la société du roman.

Les trois magistrats sont assis « sur trois chaises à bras en cuir noir, [...] une table devant eux, et à leurs pieds une sellette » (*LHQR*, p. 435). Le contraste est grand entre la chaise de cuir et le petit banc de bois. Cette mise en scène indique qu'ils sont en position de

supériorité puisqu'ils ont une vue en plongée sur Ursus. Comme il est seul face à trois figures d'autorité qui représentent tout le poids institutionnel de l'Angleterre, Ursus devrait être dans une position de vulnérabilité. Pourtant, il arrive à faire de sa condition de « souris » une position de force. En effet, contredisant les indices qui semblaient indiquer qu'il n'aurait aucun moyen de jouer un rôle dans ce théâtre de la justice, le ton ironique du narrateur laisse présager une réserve du personnage par rapport au cadre qu'on lui impose.

Cette distanciation se perçoit lorsqu'il précise que les trois docteurs sont juges de toutes les paroles prononcées dans de nombreuses « juridictions théologiques [...] en Angleterre [et qu'] elles sévissent utilement » (*LHQR*, p. 434), car l'exemple qu'il fournit par la suite prouve la futilité de leurs interventions : « Le 23 décembre 1868, par sentence de la cour des Arches confirmée par arrêt des lords du conseil privé, le révérend Macknochie a été condamné au blâme, plus aux dépens, pour avoir allumé des chandelles sur une table. La liturgie ne plaisante pas » (*LHQR*, p. 434). L'aspect austère et « désagréable » des trois juges entre en contradiction avec la banalité des causes qu'ils défendent.

De plus, la tyrannie des trois hommes est sévèrement moquée quand le narrateur rapporte qu'Ursus « frémiss[ait] à l'idée qu'il pouvait être considéré comme donnant prise jusqu'au point d'avoir l'air de pouvoir être soupçonné d'être peut-être, dans une certaine mesure, téméraire » (*LHQR*, p. 435). Par l'accumulation de termes mimant l'hésitation et l'incertitude, la phrase révèle l'aspect arbitraire de ces comparutions qui sont essentiellement fondées sur des présomptions d'une précision toute relative. La comparaison avec les juges de l'enfer indique par surcroît qu'Ursus remet en cause l'institution juridique, et au-delà d'elle la structure sociale qu'elle protège, parce qu'il l'estime dysfonctionnelle et infernale. Cette

opposition franche entre Ursus et les docteurs entraîne une confrontation entre deux rhétoriques différentes, animées par deux visions distinctes du monde.

Contrairement à ce que laissait supposer le début du chapitre, c'est essentiellement Ursus qui a l'avantage sur ses adversaires, car il s'adapte facilement et rapidement. Il observe et il devine les trois hommes en leur attribuant avec justesse le nom d'un des juges de l'enfer qu'ils ont au-dessus de leur tête. De la sorte, il sait par avance quel est le domaine de chacun et adapte son discours selon le docteur qui prend la parole. Jouant son rôle à la perfection, il connaît et maîtrise les codes de bienséance. Il « salu[e] correctement, c'est-à-dire jusqu'à terre, et [...] sachant qu'on enchante les ours avec du miel et les docteurs avec du latin, dit, en restant à demi courbé par respect : " Tres faciunt capitulum " » (*LHQR*, p. 435). Il s'agit là d'un paradoxe pragmatique, car ses gestes et son attitude représentent exactement le contraire de ce qu'il pense. En effet, il reproduit « correctement » le salut, fait étalage de sa connaissance du latin et vient s'asseoir « la tête basse [puisque] la modestie désarme » (*LHQR*, p. 435). Or, l'attitude est totalement trompeuse, car Ursus puise justement ses armes dans ce jeu d'humilité et de vulnérabilité apparentes.

La vérité au banc des accusés

Malgré son salut et ses tentatives de séduction, une première accusation est portée contre lui : « Comme saltimbanque, vous pouvez parler, mais comme philosophe, vous devez vous taire » (*LHQR*, p. 435). Cette ordonnance aporétique³⁶ révèle la valeur accordée au métier de saltimbanque. Le discours philosophique apparaît plus menaçant que celui du

³⁶ Car le saltimbanque, en Ursus, est inséparable du philosophe.

comédien, ce qui implique que les juges accordent plus de sérieux et plus de crédibilité aux dires d'un philosophe qu'aux propos d'un bateleur qui n'a que le droit d'être divertissant, léger et futile. Cela permet d'expliquer en partie la raison pour laquelle les saltimbanques arrivent aussi facilement à traverser des sphères sociales dont les limites sont généralement étanches, et cela dans l'entièreté de *L'Homme qui rit*. Parce que le saltimbanque n'est pas une figure menaçante pour l'ordre social, Ursus et Gwynplaine passent la majeure partie du temps inaperçus. Du fait que les accusations portées contre Ursus tendent essentiellement à établir qu'il « ni[e] les vérités les plus évidentes » (*LHQR*, p. 436), il se défend souvent en invoquant un malentendu, en alléguant qu'on l'a mal compris. Plutôt que de contester ouvertement les affirmations des docteurs, il modifie des mots, ajoute une exception ou prétend vouloir compléter les faits. Par exemple, il ne récuse pas les propos selon lesquels la bataille de Pharsale a été « perdue parce que Brutus et Cassius avaient rencontré un nègre » (*LHQR*, p. 436), mais il précise que « cela tenait aussi³⁷ à ce que César était un meilleur capitaine » (*LHQR*, p. 436). De la même manière, il ne nie pas que « la virginité exclu[t] la maternité », il prétend que « la maternité exclu[t] la virginité » (*LHQR*, p. 436). Que le juge ne se rende pas compte du subterfuge prouve que ses accusateurs ne maîtrisent pas les notions dont ils sont prétendument connaisseurs. Alors que les docteurs l'accusent d'avoir nié des « faits » historiques et religieux, Ursus, lui, se contente de montrer que loin de nier quoi que ce soit, il fait miroiter leurs propos en déployant leur polysémie. Il considère le langage comme un univers infini de possibles alors que les docteurs ne portent pas de

³⁷ Je souligne.

regard critique sur la plausibilité des faits qu'ils rapportent, pour la simple raison qu'ils les tiennent pour des vérités inébranlables, à faire sonner de façon monosémique.

Il n'y a pas de réelle cohésion entre les différents juges. Le spécialiste de la médecine « appu[ie] Ursus de très haut » au détriment de « Minos [qui fait] une moue affreuse » (LHQR, p. 437). Ursus s'appuie sur la science de l'un pour déjouer l'autre et mise sur la rivalité qui existe entre eux. Leur manque de solidarité et de respect mutuel constitue la faille principale de leur statut d'autorité puisque les suppositions de l'un contrefont ou contrepasent les suppositions des autres, ce qui ne manque pas de souligner l'absurdité et les contradictions de ce qu'ils avancent. De ce fait, leur rôle consiste moins à empêcher la circulation de paroles fallacieuses qu'à veiller à ce que personne ne réfléchisse aux « vérités » établies. C'est par conséquent leur incapacité à analyser le contenu et le sens d'un discours qui permet à Ursus de les manipuler habilement en jouant avec et sur les mots. Le saltimbanque est un extravagant madré et solitaire qui fait de l'extravagance un véritable moyen de résistance. Ses armes sont des figures rhétoriques et stylistiques comme l'hyperbole, la répétition, les métaphores inattendues et les pastiches ironiques, ainsi que nous allons le montrer.

Ursus, saltimbanque « gambler »

La rhétorique d'Ursus repose principalement sur son habileté à exploiter ce que Roman Jakobson appelait la « fonction poétique du langage³⁸ ». L'engastrimythe est conscient de l'importance de l'ordre des mots dans la construction d'une phrase et il n'hésite

³⁸ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tome 2, Paris, Éditions de Minuit, 1963-1973, 260 p.

pas à confondre les juges en modifiant leur disposition ou en jouant sur l'ambiguïté d'un terme. Il fait également appel au sens abstrait de certaines tournures en ayant recours à la métaphore et à la comparaison. Ce sont par exemple des métaphores qui lui permettent de se sortir du pétrin lorsqu'il est accusé d'avoir dit que certaines fleurs « sont lumineuses le soir » (*LHQR*, p. 441). En guise de défense, il rétorque que des fleurs peuvent très bien devenir des « étoiles la nuit » (*LHQR*, p. 441) puisque « toute plante est lampe [et que] le parfum est de la lumière » (*LHQR*, p. 441). Les juges, qui se limitent généralement à la fonction référentielle du langage, prennent les allusions poétiques d'Ursus au pied de la lettre et cela leur donne l'impression qu'il tient des propos impies. Le narrateur affirme lui-même qu'« Ursus avait [eu] l'effronterie de se servir des mots qui rendaient sa pensée » (*LHQR*, p. 443). L'utilisation du verbe « servir » montre que les mots sont des outils aux yeux du propriétaire de la Green-Box et qu'il sait s'en servir pour tirer profit de la situation. Il s'ensuit qu'il n'est pas condamné, car l'excessivité de son personnage ainsi que son métier de saltimbanque laissent planer un doute sur ses motifs, de telle sorte qu'il passe davantage pour un fou que pour un blasphémateur.

Son métier de bateleur et de bonimenteur le rend très conscient du sens réversible des mots : il les considère comme une matière pétrissable qu'il peut modeler à sa guise. Si son attitude est soumise, car il reste « à demi courbé » (*LHQR*, p. 435) et répond docilement aux accusations en prétendant qu'il « a énormément tort » (*LHQR*, p. 442), ses apartés, la réversibilité de ses propos et les interventions pointées par le narrateur à l'égard de la « profondeur de [l']imbécillité » (*LHQR*, p. 436) de Minos, montrent hors de tout doute qu'il s'agit en fait d'une pantalonnade. Les adverbes d'intensité qu'il utilise (« énormément tort ») et les gestes sciemment malhabiles qu'il exécute (« à demi courbé ») rendent sa prestation

extravagante et ridiculisent en douce les codes des institutions sociales. C'est grâce à ses qualités de comédien qu'il arrive à donner l'impression d'un homme repentant qui souffre des calomnies et des malentendus qui circulent à son sujet. Il s'agit pour lui d'un jeu dans le sens théâtral du terme, mais aussi d'un jeu qui peut être dangereux. « Gambler », conscient de son avantage et de son pouvoir d'acteur, il a du plaisir à manipuler ces trois hommes qui jouent eux aussi dans une scène de théâtre, mais d'un théâtre officiel, figé, aux répliques indéfiniment répétées et prévisibles. L'effronterie d'Ursus va jusqu'à glisser çà et là des remarques qui pourraient facilement le trahir.

De quelques pratiques douteuses

En étudiant les accusations portées contre Ursus dans le chapitre « La souris interrogée par les chats », nous arrivons à mieux cerner les raisons qui motivent la méfiance et l'inquiétude des autorités. Au premier abord, il semblerait que le saltimbanque est convoqué à Bishopsgate pour avoir tenu des propos choquants sur la place publique. Or, lorsque nous nous penchons sur les termes utilisés par les juges pour condamner sa conduite, nous découvrons que les motifs du procès sont plus profonds et qu'ils révèlent les raisons pour lesquelles l'artiste populaire, et surtout l'artiste de rue, est l'objet de tant de suspicion au XIX^e siècle.

Magie et superstitions

Non seulement Ursus manipule les docteurs, mais il les « enchante » (*LHQR*, p. 435). En plus de signifier « subjuguier », le verbe « enchanter » signifie aussi « ensorceler ». C'est bien de cela qu'il s'agit puisqu'il lui est reproché à plusieurs reprises de « cotoye[r] la sorcellerie » (*LHQR*, p. 440). Cette association du saltimbanque au magicien revient à

plusieurs endroits dans le roman. Le tout premier chapitre du livre dit qu'il passait « pour un magicien » (*LHQR*, p.61) et qu'il « n'était jamais allé dans les Pays-Bas [parce qu'] on l'y eût certainement voulu peser pour savoir s'il avait le poids normal au-delà ou en deçà duquel un homme est sorcier » (*LHQR*, p. 60). Ce propos entretient des liens avec le discours sur les superstitions qui jalonnent le chapitre en entier. En effet, si la société du roman accuse Ursus d'être un sorcier en raison des soins qu'il prodigue et de la science dont il se dit défenseur, ses répliques ironiques en réponse aux affirmations des juges tendent à démontrer que ce que les docteurs appellent des « vérités » ne sont en réalité que des superstitions. Ainsi se défend-il de l'une des allégations portées contre lui en confessant avoir « seulement dit qu'éternuer à gauche était un signe malheureux » (*LHQR*, p. 439). La corrélation entre l'éternuement et le malheur est inepte et sans fondement. Elle correspond à la perception d'une superstition, laquelle repose sur la croyance irrationnelle en l'idée que certains rites peuvent mener à une issue heureuse ou malheureuse. Or, comme cette allusion d'Ursus fait écho aux propos de Minos qui l'accuse d'avoir « nié que le quatrième doigt de la main gauche [a] une vertu cordiale » (*LHQR*, p. 438), les deux énoncés apparaissent tout aussi ridicules.

Pourtant, Minos, en tant que docteur de théologie, a pour mission d'étudier et de commenter les questions religieuses afin de départager ce qui appartient à la foi légitime et ce qui appartient à la superstition. Or, la distinction entre le religieux et le superstitieux devrait reposer sur l'idée que la « foi n'est qu'une superstition et une folie si elle n'a la raison pour base [...]. Définir ce qu'on ne sait pas, c'est une ignorance présomptueuse; affirmer positivement ce qu'on ignore, c'est mentir³⁹ ». C'est en quelque sorte le reproche implicite

³⁹ Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*, Paris, Éditions Niclus, 1977 [1856], p. 360.

qui est adressé à l'endroit des trois juges. Ils tiennent pour vrais des énoncés qui ne peuvent être vérifiés, comme c'est le cas pour le cristal qui deviendrait, selon eux, du « diamant en mille siècles ». Devant cette déclaration, Ursus se permet de feindre la naïveté et de susurrer que « mille siècles, [c'est] malaisé à compter » (*LHQR*, p. 439). Pourtant, les juges n'hésitent pas à lui demander de fournir des preuves pour appuyer son dire, ce qu'il peut « difficilement » faire (*LHQR*, p. 438) : « vous avez ajouté que Poerius [...] avait vu un [serpent] qui avait une tête de faucon. Pourriez-vous le prouver? » (*LHQR*, p. 438) Ce qui sépare Ursus des docteurs est clair. Ces derniers disputent de ce qu'ils ne savent pas et sont, en ce sens, des ignorants qui confondent les preuves et les indices, alors que le saltimbanque, pour sa part, est un « menteur qui dit vrai ». Par ses mensonges ridicules et sa grandiloquence volontaire, Ursus met au grand jour la fausseté de leurs énoncés.

Dans le chapitre « Éloquence en plein vent », Ursus n'a pas honte de dire devant son public qu'il enseigne « deux espèces de choses : celles qu'[il] sai[t] et celles qu'[il] ignore » (*LHQR*, p. 414). Être conscient des limites de son savoir le prémunit contre l'imbécilité, contrairement à Minos qui voit flotter au-dessus de sa tête « un bonnet d'âne » (*LHQR*, p. 442). Mais cela ne garantit pas qu'Ursus soit honnête, bien au contraire. Non seulement il nous annonce lui-même à quelques endroits qu'il flirte avec les interdits, mais il profite de son métier de saltimbanque pour brouiller les cartes : en raison de ses dons d'acteur, il est impossible pour les autres personnages d'examiner avec soin le rôle qu'il joue.

Nomadisme

Parmi toutes les récriminations qu'ils lui adressent, les juges reprochent à Ursus d'être audacieux, lui qui a « l'insolence » de pratiquer des sciences pour lesquelles il n'est pas « qualifié préposé » (*LHQR*, p. 434). Ils lui en veulent d'être un « homme nomade [qui] err[e]

par l'esprit autant que par les pieds ». (*LHQR*, p. 440) Le mot « audace » éclaire les liens qui unissent le vagabond et le saltimbanque. L'audace désigne une « manière de faire » qui va à l'encontre de la coutume et des habitudes. Le vagabond et le saltimbanque partagent un trait en commun : leur nomadisme. Le nomadisme d'Ursus est l'un des traits qui inquiète le plus les autorités, car il est à leurs yeux synonyme d'errance, d'instabilité, de trouble. Celui qui n'a pas de domicile fixe et qui n'a pas de métier est insaisissable, suspect. C'est pour contrer le vagabondage et la paresse des « mauvais pauvres » que les « lois contre les vagabonds ont toujours été très rigoureuses en Angleterre. [...] On n'inquiétait ni le saltimbanque, ni le barbier ambulancier, ni le physicien, ni le colporteur, ni le savant en plein vent, attendu qu'ils ont un métier pour vivre » (*LHQR*, p. 90). Puisqu'on « n'inquiétait [pas] le saltimbanque », comment se fait-il qu'Ursus soit accusé d'errance dangereuse ? En réalité, « l'espèce d'homme libre qu'il y a dans l'homme errant fai[t] peur à la loi » (*LHQR*, p. 90). L'homme libre est imprévisible, il échappe aux normes établies et il est difficile à appréhender.

Cette méfiance à l'égard du saltimbanque est également due au rapprochement captieux avec les comprachicos et les gypsies :

Les comprachicos [...] viv[ent] entre eux, en bandes, un peu baladins, mais par prétexte. [...] [Ils sont] graves, religieux et n'[ont] avec les autres nomades aucune ressemblance, incapables de vol. [...] Errer était la loi d'existence des comprachicos. Apparaître, puis disparaître. Qui n'est toléré ne prend pas racine. (*LHQR*, p.87-88)

La comparaison entre ces bandits et des baladins illustre la confusion qui existe entre les différentes figures qui, sous le couvert du nomadisme, sont amalgamées et marquées au sceau de la criminalité. Celle-ci est une criminalité bien précise, celle du vol. Le dialogisme de la phrase laisse entendre que les comprachicos n'ont rien en commun avec les autres bandes de

nomades, car ils ne sont ni voleurs ni mendiants. Ces « bandes de nomades » font référence aux gypsies, aux romanichels et aux bohémiens qui ont longuement été persécutés en Europe.

Or, la narration trace une ligne très nette entre les comprachicos et les gypsies :

Les comprachicos, insistons-y, n'avaient rien de commun avec les gypsies. Les gypsies étaient une nation, les comprachicos étaient un composé de toutes les nations; un résidu [...]. Les comprachicos n'avaient point, comme les gypsies, un idiome à eux [...] leur lien commun était l'affiliation, non la race. [...] Les gypsies étaient une famille; les comprachicos étaient une franc-maçonnerie [...]. Dernière différence, la religion. Les gypsies étaient païens, les comprachicos étaient chrétiens. (*LHQR*, p. 87-91)

Les gypsies se différencient des comprachicos du fait qu'ils sont unis par des valeurs de fraternité et de solidarité, et parce qu'ils partagent une culture commune, différente de celles qui dominent en Angleterre et en France. C'est cette étrangeté et cette résistance à l'assimilation qui dérangent réellement les autorités. Elles sont les raisons véritables de leur persécution, laquelle se base sur le prétexte commode qu'ils sont tous des voleurs. Le narrateur relève l'ironie de cette généralisation abusive en précisant que les comprachicos sont, somme toute, bien pire que des voleurs : ils sont « toute la gueuserie de l'univers ayant pour industrie un crime » (*LHQR*, p. 91). Tenus pour des gueux, ils sont des pauvres malhonnêtes et forment un groupe chaotique sans unité. Les gypsies ne sont pas jugés aussi négativement parce qu'ils ont une identité construite, une nation organisée et des conventions culturelles. Les comprachicos, quant à eux, ont des éléments culturels communs avec l'Angleterre, notamment la religion chrétienne, ce qui les rend apparemment plus acceptables.

Rassemblement et popularité

Ursus, pour sa part, arrive à se faufiler « à travers les mailles du filet de police tendu à cette époque par toute l'Angleterre pour épilucher les bandes nomades » (*LHQR*, p. 76). La raison en est qu'il est « celui qui est seul » (*LHQR*, p. 76). Avant d'être convoqué par les juges, son errance était acceptée, car elle équivalait à de la solitude : « Le solitaire est un diminutif du sauvage, accepté par la civilisation » (*LHQR*, p. 76). À l'époque où « Ursus vivait avec Ursus » et qu'il n'appartenait à « aucune bande » (*LHQR*, p. 76), il n'était pas inquiété par la police. Mais voilà qu'il n'est plus seul. Avec Gwynplaine, Déa et Homo, il forme désormais une petite troupe et le discours qu'il tient à Londres dérange les conventions culturelles et religieuses. Le succès de la Green-Box est retentissant et trouble l'ordre social établi. Naguère, il y avait plusieurs petites foules qui se répartissaient entre les différents spectacles proposés, mais avec la venue de Gwynplaine, ces petits groupes ne forment plus qu'une seule foule : « la foule grossissait à *Chaos vaincu* » (*LHQR*, p. 429). En raison du succès du jeune homme, « le vide ne [se faisait pas] seulement dans les baraques, mais [aussi] dans les églises » (*LHQR*, p. 426). Le divertissement fait plus que détourner la population de ses malheurs et des enjeux politiques, il réunit dorénavant une large partie du corps social et la détourne des institutions qui assurent l'ordre et le respect des hiérarchies sociales.

Un « no man's land » social

Les menaces prononcées contre Ursus le relèguent dans les marges, dans un « no man's land » marginal. Elles l'obligent à l'invisibilité, voire à ne plus exister. En effet, Éaque l'avertit que s'il pratique la médecine, il s'expose à être sanctionné, quels que soient les résultats qu'il obtient : « s'il y a mort, on punit l'ânerie [;] s'il y a guérison, on punit

l'outrecuidance », mais c'est la « potence dans les deux cas » (*LHQR*, p. 442). Ce jugement condamne le saltimbanque à n'être ni idiot ni intelligent, et le confine à un non-lieu social où il ne peut qu'être une sorte d'hapax invisible. C'est d'ailleurs ce qu'il se résigne à devenir, lui qui quitte la salle où se trouvent les trois juges en « disparaissant comme de l'ombre qui se dissipe » (*LHQR*, p. 443). Cette situation invivable justifie en partie sa misanthropie puisqu'il ne peut venir en aide aux autres sans en subir lui-même les conséquences. La peau d'ours qu'il traîne avec lui est le costume qu'il revêt pour se protéger de la justice. Les risques qu'il encourt en se prononçant en public ne l'empêchent pas de mettre en garde la population contre les affirmations mensongères qui circulent. Il cherche à faire savoir que les allégations portées contre lui sont imputables à de mauvaises interprétations de la part des docteurs (*LHQR*, p. 413-418).

Boniment et grandiloquence dans l'inn Tadcaster

Ces ennuis avec les docteurs ont pour origine le discours qu'il tient dans une cour, celle de l'inn Tadcaster, où il s'apprête à présenter son spectacle. La voix d'Ursus « pérorait » (*LHQR*, p. 413) et « venait jusqu'aux passants » (*LHQR*, p. 413). Il parle avec emphase et dans un style aussi grandiloquent que coloré et excessif. Afin de contrefaire le style pompeux des Londoniens et de le tourner en ironie, l'orateur de circonstance use de la fausse flatterie et de nombreuses figures d'exagération.

Ursus ne cesse de répéter l'adjectif « grand », mais l'utilisation ironique qu'il en fait tourne au ridicule la « grandeur » du peuple anglais. Son discours copie sous le couvert de l'humour la démesure qu'il dénonce chez les Londoniens. La pédanterie et la démesure du peuple anglais trahissent, selon lui, un penchant irrémédiable pour la puissance, la domination, la tyrannie et l'égoïsme. L'énumération, sous la forme d'un éloge, de tous les éléments

qui confèrent de la grandeur à Londres signale par rétroaction ironique la grande pauvreté qui règne dans la ville. Lorsqu'il acclame la « grande populace » (*LHQR*, p. 413), il joue avec sarcasme sur l'opposition entre deux « grandeurs » : celle de la ville de Londres et celle du nombre grandissant de sa classe la plus pauvre. Cette propension à l'éloge est typique du discours du bonimenteur qui commence toujours par flatter son auditoire. Ursus se prête outrancièrement au jeu dans l'espoir de mettre en relief le ridicule d'un tel discours et de mettre en garde ses destinataires contre les beaux parleurs. Pour y parvenir, plusieurs moyens rhétoriques sont mobilisés par le vieux saltimbanque dont la contradiction sémantique inattendue, le détournement de sens et le pastiche moqueur.

Les contradictions inattendues

Les contradictions inattendues apparaissent dès le moment où, se présentant en ces termes à son public : « ni anglais, ni homme, ayant l'honneur d'être un ours » (*LHQR*, p. 414), Ursus insiste sur le fait qu'il est plus près de la bête que de l'homme. Lorsqu'il est question des hommes et plus généralement des hommes au pouvoir, leur barbarisme et leur violence sont soulignés par le biais de comparaisons avec des animaux : « du temps que les hommes étaient un peu plus des loups qu'ils ne le sont aujourd'hui. Pas beaucoup plus » (*LHQR*, p. 62). Pourtant, Ursus, malgré les bonnes actions qu'il pose à l'égard de Gwynplaine et de Déa, se plaît à se comparer à un ours. Objet d'une métaphore animale, le mot ours désigne selon l'expression populaire « une personne d'allure bourrue qui fuit la société ». Il convient en conséquence parfaitement à ce vieil homme doté d'une « loquacité de charlatan, [d']une maigreur de prophète [et d']une irascibilité de mine chargée » (*LHQR*, p. 62) pour qui la « grande affaire était de haïr le genre humain » (*LHQR*, p. 76). N'y a-t-il pas chez lui une blessure ancienne qui le pousse à retourner contre l'humanité le mal qu'elle lui a fait,

exceptions faites de gens « bien » comme Gwynplaine, Déa et Homo ? Cependant que ses gestes à l'endroit de ces derniers entrent en contradiction avec son affirmation de vouloir du mal à tous, il tente de camoufler sa générosité en lui donnant des motifs malveillants. Il en va aussi toujours ainsi lorsqu'il « prolong[e] la vie des vieillards » ou qu'il remet « les culs-de-jatte sur leurs pieds » : il masque sa bonne action en prétendant qu'il les guérit, car « la mort [ne serait qu'] une délivrance » (*LHQR*, p. 77). Il faut en déduire que le discours hargneux qu'il tient contre l'humanité est une façon délibérée de se moquer du modèle de comportement officiellement valorisé par la société, lequel dissimule sous des vernis de conventions l'égoïsme, l'hypocrisie, la jalousie et la fausseté qui en sont les bases profondes.

Les détournements de sens

Malgré sa haine affichée du genre humain, Ursus continue de mettre en garde les hommes et les invite à se méfier de tout ce qui est donné pour parole d'Évangile. Dès le début, il assure être le « rectificateur des erreurs populaires » (*LHQR*, p. 414) et met son public en garde contre lui-même. La nature de son message et la convocation intertextuelle de la *Peusododoxia Epidemica* de Brown ont pour objectifs de montrer que tous les discours circulant dans l'espace social sont des mises en scène et qu'il est impératif de remettre en question les idées reçues sans se faire avoir par les parades et les pirouettes rhétoriques. De là sa philosophie expérimentale de la vie : si l'oreille de l'interlocuteur « est petite, elle tiendra peu de vérités [, alors que] si elle est grande, beaucoup de stupidité y entrera » (*LHQR*, p. 414). Par ce proverbe de son cru, il invite à la vigilance. Cette phrase laisse entendre que celui qui n'est pas curieux est ignorant alors que, au contraire, celui qui accorde de la crédibilité à tout ce qu'il entend est bête. Il faut comprendre dès lors que,

lorsqu'il dit avec affront qu'il croit « en Dieu, même quand il a tort » (*LHQR*, p. 414), il avise le peuple qu'il est primordial de se méfier de tout le monde et que nulle vérité n'est absolue.

Afin de prêcher le scepticisme par l'exemple, le bateleur décline une longue énumération d'erreurs populaires qu'il réfute avec humour. Dans le but de provoquer son auditoire et de produire une réaction (elle ne viendra d'ailleurs jamais), il attribue presque toujours la croyance déraisonnable de la population au dessein du diable ou de Lucifer : « les efforts de Lucifer sont la cause des fausses opinions » (*LHQR*, p. 415); « ce n'est pas un dieu, c'est un démon » (*LHQR*, p. 415); « la vérité est que Lucifer [avait] prévu la mort de Claudis Pulcher » (*LHQR*, p. 415). Pour Ursus, le mensonge et les fausses vérités sont diaboliques, de quelque bouche qu'ils viennent. La radicalité de cette équivalence des erreurs et du démonisme crée un effet comique. Comme « le rire [est] d'aussi bonne famille que le savoir » (*LHQR*, p. 414), c'est par la révélation de leurs aberrations qu'il apparaît possible de combattre les invraisemblances populaires. Mais il importe d'observer que les affirmations qu'il conteste sont pratiquement toutes liées à des superstitions, ainsi que le montrent les cas de « Dioscoride [qui] croyait qu'il y avait un dieu dans la jusquiame, Chrysippe dans le cynopaste, Josèphe dans la racine bauras, Homère dans la plante moly » (*LHQR*, p. 414-415). Cette phrase, qui est une citation directe du texte de Brown, fait allusion à des plantes magiques qui fleurissent principalement dans *Ulysse*. S'il est peu probable que le peuple lise Homère, l'intertexte est cependant passé dans la culture et la médecine populaire. Il en résulte que de nombreuses personnes attribuent aux plantes des pouvoirs surnaturels. Comme cela a été montré précédemment, Ursus s'amuse beaucoup en brouillant les limites entre la religion et la superstition. De la même manière, lorsqu'il soutient que « ce qui est dans ces herbes [le cynopaste, la racine bauras, la jusquiame et la moly], ce n'est pas un dieu, [mais] un démon »

parce qu'il l'a « vérifié » (*LHQR*, p. 415), il tourne en ridicule le poncif pseudo savant qui consiste à déclarer vraie une chose qui ne peut jamais être vérifiée. Il souligne ainsi que pour la plupart des gens, il suffit que quelqu'un affirme qu'une chose est vraie et vérifiée pour qu'elle le devienne à leurs yeux. Le lien établi entre les « erreurs populaires » et le diable est un pastiche ironique de la croyance populaire, mais aussi de ce que disent les docteurs au peuple. L'absurdité de l'un ruine la crédibilité de l'autre : si dire que « le sang de bouc dissout l'émeraude » (*LHQR*, p. 415-416) est une croyance ridicule, croire au diable en devient une tout autant.

Le pastiche ironique

Afin de savoir si son message a été entendu, Ursus se prête lui-même à l'exercice de la manipulation des esprits en énonçant lui-même « des vérités » (*LHQR*, p. 416). Elles apparaissent aussi superstitieuses que celles qu'il réfutait. Le caractère ridicule de la possibilité d'avoir un « scorpion qui fera une salamandre » si on fait « couvrir par un crapaud un œuf de coq » (*LHQR*, p. 416) démontre qu'il entend tester la crédulité de son auditoire. Bien entendu, toutes ces hypothèses sont fausses, mais le ton adopté respire l'assurance et la formulation a tout l'air d'être fondée sur une logique intelligente. De plus, il bombarde son public d'une très longue liste de « vérités », ce qui demande à ses interlocuteurs une grande vigilance et une grande attention pour discerner les mensonges et les contradictions. Il rêve ainsi de trouver un spectateur sceptique, une sorte d'alter ego dans le public. Mais il enchaîne les phrases si rapidement que la foule n'a pas le temps de s'arrêter pour réfléchir. Le maître de cérémonie s'empresse de « présenter [son] personnel » (*LHQR*, p. 416) et son spectacle en détournant l'attention des spectateurs. D'une certaine manière, *Chaos vaincu* est une fiction au même titre que toutes les « vérités » qu'il vient d'étaler. Le saltimbanque, personnage de

théâtre, se tient exactement sur le seuil qui sépare le vrai du faux et conserve cet entre-deux ambigu en tout lieu social : la méfiance populaire à l'égard du bateleur est due au fait qu'il rappelle sans cesse que la frontière est fragile entre la réalité et la fiction.

Ce qu'Ursus propose

La confrontation du discours scientifique, du discours religieux et du discours historique tout au long du chapitre permet de dénoncer les dangers de la croyance aveugle en des messages préconstruits, consacrés et qui se donnent pour irréfutables. Dans les trois systèmes discursifs, Ursus utilise les mêmes mécanismes que ceux utilisés par les locuteurs auxquels il s'oppose afin de construire son propre discours. Le recours au pastiche et à l'ironie est une manière pour lui de se donner en spectacle, de prouver qu'il a plus d'esprit critique que les autres, mais il le pratique dans l'espoir d'« enseigner » l'esprit critique aux spectateurs. Son plaidoyer vise les effets qui résultent de la confiance aveugle : « Sur ce, vous pouvez croire en Dieu de deux façons, ou comme la soif croit à l'orange, ou comme l'âne croit au fouet » (*LHQR*, p. 418). L'image de l'orange et de la croyance sous-entend que la foi est un élément essentiel à la survie, car l'orange peut être libératrice et permettre d'étancher la soif. En ce sens, croire en Dieu, et plus largement croire en *quelque chose*, est synonyme d'espoir. La foi et les convictions permettent d'avoir confiance en l'avenir. En revanche, la comparaison avec le fouet désigne un tout autre type de foi, qui implique la punition, les remords et la bêtise. Pour Ursus, croire en Dieu par peur de représailles est un signe de stupidité. L'homme curieux tente d'étancher sa soif de sens, il essaye de combler son ignorance. Il est guidé par l'espoir et l'amour, alors que celui qui est un âne est un homme bête pour qui la foi est synonyme de soumission et d'asservissement. Loin de n'être que dans

la dénonciation, Ursus propose des pistes de solution et de réflexion susceptibles de conduire à une émancipation des citoyens et à une libération rationnelle des esprits.

Réunir le corps et l'esprit

Dans le chapitre « La souris interrogée par les chats », le saltimbanque philosophe propose de soigner la bêtise gratuitement : « Je vends des drogues et je donne des idées » (*LHQR*, p. 414). Pour guérir les malades, il « vend » des remèdes, mais pour venir à bout de l'ignorance, il préfère « donner » des pistes de réflexion. Il considère en effet que la discussion avec les autres est un acte de générosité, un don qui n'engage aucun frais et qui peut avoir le pouvoir d'un remède. La coordination inattendue du discours médical et du discours philosophique montre qu'il joue beaucoup sur les subtilités qui unissent le corps et l'esprit : « Quant à moi, je ratiocine et je médicamente. Je pense et je panse. Chirurgus sum » (*LHQR*, p. 417). Le jeu homophonique entre les mots « pense » et « panse » montre que l'esprit et le corps font un, en une union que le jeu théâtral favorise puisqu'il conjugue dans sa pratique l'art de la danse et de la gestuelle aussi bien que l'art du texte. Les métaphores alimentaires prolongent cette conception qui trouverait en Rabelais son génial précurseur. En toute logique, Ursus convie son public à se « nourrir » de « ces évidences » (*LHQR*, p. 416).

Les autres personnages du roman peuvent facilement être répartis en deux grandes catégories, les personnages de l'esprit (les docteurs) et les personnages du corps (Josiane). Seuls les saltimbanques (Ursus, Gwynplaine et Déa) échappent à cette dichotomie, ainsi que Lord David Dirry-Moir qui est lui-même un comédien puisqu'il se déguise en matelot pour pouvoir visiter librement « les exhibitions de carrefours, les tréteaux à parade, les circus à bêtes curieuses, les baraques de saltimbanques, les clowns, les tartailles, les pasquins, les farces en plein vent et les prodiges de la foire » (*LHQR*, p. 292). Ce lord atypique, comme

nous le verrons plus loin, est le seul lord qui posera un regard critique sur la réaction provoquée par Gwynplaine à la chambre parlementaire.

Être un savant sauvage

Ursus invite également à trouver un équilibre entre la nature et la société afin de n'être ni asservi ni farouche. Pour ce faire, il établit une distinction claire qui l'oppose lui, « le savant sauvage », à eux, « les savants domestiques » (*LHQR*, p. 443). Les docteurs représentent pour lui le type même du savant domestique, l'*homo sapiens domesticus* qui, selon l'étymologie latine, est attaché à la maison. Pour les juges, leurs connaissances ne peuvent être questionnées au-delà des murs de leurs institutions sociales qui en réglementent la formulation et la transmission. Le savant « domestique » est celui qui est apprivoisé et qui respecte les règles imposées par une hiérarchie qu'il reconnaît comme légitime. À l'inverse, le « savant sauvage » est l'homme près de la nature. L'*homo salvaticus*⁴⁰ est attaché à la *silva*, c'est-à-dire à la forêt. Le savant « sauvage » refuse d'être dressé et préfère la liberté. Pour Ursus, homme nomade et sauvage, les sciences, les langues et l'art peuvent être discutés et questionnés dans et par la rue. À cet égard, Bishopsgate constitue un symbole fort de la position de seuil intermédiaire dans laquelle Ursus se trouve continûment⁴¹. Sa liminarité indique le nœud du problème et la raison principale de son procès : en tant que saltimbanque, il franchit continuellement les frontières qui séparent la sphère privée de la sphère publique, discourant de maladies et de grossesses sur les mêmes tréteaux où il parle d'aristocratie et de Plutarque.

⁴⁰ En latin tardif, le terme « salvaticus » désigne « ce qui appartient à la forêt ».

⁴¹ Bishopsgate tient son nom de l'une des six portes qui permettait de traverser le mur de Londres et qui séparait ce qui était à l'extérieur, la rue, de ce qui était à l'intérieur du mur, le quartier. Voir l'ouvrage suivant : W.W. Hutchings, *London town : past and present*, Londres, Éditions Cassel, 1909, vol. 1, p. 126 et p. 315-331.

Le terme « sauvage » renvoie également à des significations plus péjoratives. Celui qui est sauvage apparaît souvent comme un être hostile, inhospitalier, qui aime la solitude et qui est plus près de la bête que de l'homme. Ce portrait général est assez près de l'image d'Ursus, lui qui prétend que sa peau d'ours est sa « vraie » peau (*LHQR*, p. 61), même si ses actions disent le contraire. Cet homme qui élève Gwynplaine et Déa enseigne en fait des valeurs humanistes, il guérit les malades et a une sensibilité pour les arts et la littérature. Il n'est pas aussi sauvage qu'il aime le prétendre. N'est-ce pas parce qu'il est attaché aux biens matériels qu'il décide d'aller à Londres pour accroître leur fortune ? Il adopte l'image que la société du roman attend de lui afin de ne pas attirer l'attention, mais il profite de cette invisibilité pour remettre en question sur la place publique un modèle social qui entretient la haine et l'abrutissement. S'il joue au misanthrope sauvage jusqu'à la caricature, c'est d'abord et avant tout pour rendre évident le besoin d'un équilibre entre civilisation et liberté.

Les aléas de l'espoir

Or, même si Ursus prétend départager le vrai du faux pour que son auditoire prenne conscience de l'importance de critiquer tous les propos qu'il entend de force, Ursus n'est guère confiant d'atteindre les résultats qu'il espère. À l'âge de cinquante ou soixante ans, il a déjà échoué à plusieurs reprises. Il constate rapidement qu'il est incapable de réellement rejoindre les gens et que, somme toute, sa parole reste stérile : « je parle, et je ne vois pas que vous êtes des sourds⁴² » (*LHQR*, p. 417). Il continue de parler en public, mais adopte une attitude de

⁴² Ursus prononce cet énoncé devant son public au moment où il présente sa petite troupe de théâtre dans le chapitre « Éloquence en plein vent ».

résignation face à l'inefficacité de ses paroles. Son « éloquence », aussi séduisante soit-elle, ne rejoint personne et s'envole « en plein vent ».

Cette résignation s'accompagne d'amertume. Dès le début du roman, il est présenté comme un être « très pauvre et très âpre » (*LHQR*, p. 60), comme un homme « ployé et mélancolique » (*LHQR*, p. 62). Il est très difficile de cerner avec justesse la raison de cette tristesse, qui se mue quelquefois en cynisme. Peut-être est-elle causée par le « tassement de la vie » (*LHQR*, p. 62) ou parce qu'il a toujours été « le mécontent de la création » et qu'il était « dans [sa] nature [de faire] de l'opposition » (*LHQR*, p. 75). La raison la plus plausible est la suivante : « Une loquacité de charlatan, une maigreur de prophète, une irascibilité de mine chargée, tel était Ursus. Dans sa jeunesse il avait été philosophe chez un lord » (*LHQR*, p. 62). La juxtaposition parataxique de ces deux phrases suggèrent que sa vie chez le lord est la cause de son caractère. Sa profession de philosophe lui a donné un esprit critique et des connaissances, mais elle lui a peut-être aussi du même coup fait réaliser les écarts de statut social qui le séparaient du seigneur qui l'hébergeait. Étant si près d'un homme appartenant à la noblesse, mais pourtant si loin de son rang social, le jeune Ursus a peut-être vécu là sa première désillusion. Il n'est pas possible de changer de statut à l'intérieur de la société telle qu'elle va. Cette cassure l'aurait alors amené à préférer à la comédie humaine la vie errante et un loup, à l'extérieur de cette société des hommes qui ne lui permet pas de se transfigurer.

Pourtant, il termine son discours avec ce conseil : « du côté d'où vient la lumière, cultivez la vertu, la modestie, la probité, la justice et l'amour. Chacun ici-bas peut, comme cela, avoir son petit pot de fleurs sur sa fenêtre » (*LHQR*, p. 418). Ursus affiche et défend ici un optimisme modéré. L'image du « pot de fleurs » indique qu'il faut « cultiver » l'amour et

la beauté dans un monde de laideur et de haine, ce qui suggère qu'il faut aussi se cultiver soi-même afin de ne pas être ignorant dans un monde d'injustice et de manipulations. Ainsi, les querelles qui l'opposent aux docteurs sont révélatrices de ce qui fait défaut dans cette société où la science, la raison et la foi sont compartimentées et isolées les unes des autres. Les trois juges perdent leur procès parce qu'ils ne sont pas solidaires, parce que la science de l'un n'appuie pas la science de l'autre. Tout le discours d'Ursus pourrait se résumer à cela : à la bêtise, il faut répondre par le rire; à la haine et à la peur, il faut répondre par l'amour et par l'espoir. Mais son incapacité à rejoindre le public populaire rend son destin analogue à celui de Gwynplaine : Ursus échoue devant le peuple, Gwynplaine échoue devant l'aristocratie.

DEUXIÈME CHAPITRE

DE QUELQUES POINTS DE VUE SUR LA JUSTICE

Le thème de la justice est si bien traité de manière polyphonique dans *L'Homme qui rit* qu'il est possible d'y déceler plusieurs discours qui polarisent différentes conceptions de ce qui est juste ou injuste et qui questionnent le système judiciaire et ses procédures. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier la convocation de trois de ces discours, lesquels portent sur la justice divine, la justice sociale et la justice morale.

Les coïncidences heureuses

Le XIX^e siècle ne fait pas bon accueil à *L'Homme qui rit* et Hugo lui-même admet son « insuccès », qu'il attribue à l'incompétence de son éditeur, mais aussi à son désir d'avoir trop « voulu abuser du roman⁴³ ». Il faudra du temps à la critique pour qu'elle réhabilite *L'Homme qui rit*, elle qui a longtemps reproché à Hugo d'en avoir trop fait : « trop de personnages, trop de décors, trop de libertés prises avec la réalité historique, trop de coups de théâtre, trop de morceaux de bravoure, trop de boniments d'Ursus, trop de coïncidences miraculeuses, trop de mots d'auteur, trop de mots tout court⁴⁴ ». Si elle déplore le manque de vraisemblance et les nombreuses « coïncidences miraculeuses » dans la trame narrative, c'est parce qu'elle les perçoit comme des raccourcis ou des ficelles trop grosses. En réalité, ces coïncidences servent à montrer que ces « choses déconcertantes que nous nommons, dans la

⁴³ Victor Hugo, cité par Roger Borderie dans « Notice », *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002 [1869], p. 778.

⁴⁴ Roger Bourderie dans « Notice », *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002 [1869], p. 779.

nature, caprice, et, dans la destinée, hasard, sont des tronçons de loi entrevus » (LHQR, p. 165). Dans le roman, ces prototypes de lois se distribuent sur deux grands axes, celui de la justice divine et celui de la justice sociale et ils produisent des récits et des discours bien différents.

Dans le livre « L'ourque en mer », les comprachicos sont confrontés à une force supérieure qui les force à reconnaître des crimes que l'état a longtemps cautionnés, alors que dans le livre « La cave pénale », Gwynplaine est témoin de la barbarie et des sévices perpétrés au nom de l'organisation judiciaire. La tension entre ces deux discours permet de problématiser la figure du criminel et de l'exclu en posant les questions suivantes : comment la société du roman produit-elle elle-même les criminels qu'elle condamne ? L'inhumanité des agents de la justice entraîne-t-elle inexorablement la violence sociale ? Si tel est le cas, ces « lois qui sont hors de l'homme » sont-elles les seules qui puissent rétablir l'ordre dans le chaos ? La présence simultanée de ces deux discours de l'aveu et du témoignage dans l'espace du roman participe à sa polyphonie. En prenant pour appui ces deux chapitres, nous étudierons comment le saltimbanque gravite autour de ce nœud de tensions, qui montre qu'en l'occurrence le destin de Gwynplaine est intimement lié aussi bien à la justice des hommes qu'à la justice divine.

Les tempêtes qui viennent d'en haut

Le texte prétend que les hommes tentent toujours d'expliquer les phénomènes auxquels ils sont confrontés par des éléments visibles. Par exemple, pour comprendre les tempêtes de neige, « on veut tout expliquer par le vent et par le flot [...]. Le vent est visible par les nuées, le flot est visible par l'écume » (LHQR, p. 133). Dans le chapitre « L'ourque en

mer » (*LHQR*, p. 133), les passagers de la *Matutina* se voient justement confrontés aux puissantes forces des tempêtes marines. Or, la vraie puissance de la tempête réside dans un phénomène inobservable, l'effluve. Seul « l'effluve [...] est fluide », seul « l'effluve est un courant » et seul « l'effluve est invisible » (*LHQR*, p. 133). Ainsi, dès le premier chapitre du livre deuxième, intitulé « Les lois qui sont hors de l'homme », le roman laisse présager que le sort des passagers est entre les mains de forces invisibles qui ne dépendent pas de leur bon vouloir. Ce préambule annonce la coprésence des puissances du visible et de l'invisible, laquelle se traduit de deux manières : d'une part le destin des personnages est influencé par les lois humaines, d'autre part il est influencé par des lois « qui sont hors de l'homme », puisqu'elles relèvent de la transcendance divine.

La *Matutina* ne s'engage pas dans une simple tempête, mais bien dans une tempête de neige. Or, « dans le flocon de neige comme dans la strie de flamme, l'effluve est visible » (*LHQR*, p. 136). Cependant, bien qu'il constitue une force observable, apparente, elle devient imprévisible et surprenante, car étrangement personne sur la *Matutina* ne semble la voir. Dès lors, le bateau s'engage « résolument [...] dans ce grand hasard nocturne », il entre « dans toute cette menace avec une sorte d'audace tragique », alors que « insistons-y, [souligne le narrateur], l'avertissement ne lui [a] point manqué » (*LHQR*, p. 136). Que la nuit dans laquelle l'équipage s'engouffre soit décrite comme un « grand hasard nocturne », suggère que le péril qui l'attend résulte d'un concours de circonstances imprévisibles et inexplicables. Toutefois, l'adjectif « tragique » indique que les passagers sont soumis à leur destin et que leur sort résulte d'une puissance inéluctable qui les dirige vers la mort à laquelle ils étaient destinés. Afin de saisir toute la profondeur des personnages et la complexité de leur parcours, il faut en conséquence tenir compte de ces deux forces, car le texte ne cesse de

soutenir que le hasard ne fait pas forcément bien les choses et que ne « voir dans la mer qu'une masse d'eau, c'est ne pas voir la mer » (*LHQR*, p. 135).

Le vieillard

Le soulagement qu'ils éprouvent d'avoir pu quitter Portland et de s'être soustraits aux accusations qui pèsent contre eux les conduit à mépriser les obstacles et les dangers qui se présentent. Pourtant, les signes de la tempête sont évidents, ainsi que le montre l'éloquente opposition entre la colère du ciel et les réjouissances de l'équipage : « le ciel, bien que de mauvaise mine, ne parut point assez gâté pour préoccuper les fugitifs. On se sauvait, on s'échappait, on était brutalement gai. L'un riait, l'autre chantait. Ce rire était sec, mais libre ; ce chant était bas, mais insouciant » (*LHQR*, p. 139). L'oxymore « brutalement gai » traduit la violence qui réside dans cette joie spontanée. Il y a quelque chose d'inattendu, de brusque et de grossier dans leur brutalité qui donne à ces réjouissances un aspect grotesque. Le Languedocien crie « caoucagno! » (*LHQR*, p. 139) alors que le Provençal, tandis qu'il prépare la soupe, se met « par instants dans la bouche le goulot d'une gourde », avale « un coup d'aguardiente » (*LHQR*, p. 140) et chante « un couplet d'une de ces chansons campagnardes dont le sujet est rien du tout » (*LHQR*, p. 140).

Le seul qui ne se réjouit pas et qui est lucide face à la tempête qui se prépare, c'est le vieillard :

Chaque fois qu'il passait devant la Sainte-Vierge de la proue, il soulevait son feutre [...]. Ses deux mains tendaient à l'entrecroisement et avaient la jonction machinale de la prière habituelle. [...] Cette physionomie était évidemment la surface d'un étrange état intérieur, la résultante d'un composé de contradictions allant se perdre les unes dans le bien, les autres dans le mal [...]. On pouvait affirmer, car le monstrueux a sa

manière d'être complet, que tout lui était possible [...]. Un songeur tragique. C'était l'homme que le crime a laissé pensif. Il avait le sourcil d'un trabucaire modifié par le regard d'un archevêque. [...] On sentait en lui le chrétien, compliqué de fatalisme turc. [...] Ses prunelles étaient vaguement pleines de la lueur fixe d'une âme attentive aux ténèbres et sujette à des réapparitions de conscience. (*LHQR*, p. 140-141)

Ce vieillard est le résultat « d'un composé de contradictions ». Il est le monstre dans la meilleure tradition hugolienne, représentant à la fois le bien et le mal, l'homme d'Église et le criminel, le chrétien et le musulman. Il joue un rôle bien particulier dans le personnel du roman, car il partage plusieurs points communs avec la figure du saltimbanque, surtout avec le personnage d'Ursus.

Tout comme le saltimbanque, le docteur possède une grande habileté à jouer avec les frontières qui séparent l'intérieur de l'extérieur. Il déplace à son gré son regard vers le monde ou vers soi. S'il cohabite sans peine avec tout un équipage, son attitude générale révèle qu'il est peu à l'aise avec les conventions sociales et qu'il possède lui aussi les traits distinctifs de la figure de l'ermite. Alors que le patron se tient derrière le vieillard, le docteur, « soit qu'il eût l'habitude parler quelquefois seul, soit que sentir quelqu'un derrière lui l'excitât à parler, se mit à monologuer, en considérant l'étendue » (*LHQR*, p. 147). Cette propension au monologue ne va pas sans rappeler le talent particulier d'Ursus pour le soliloque. Longtemps habitués de vivre seuls et reclus, ces deux personnages ont l'habitude de discourir avec eux-mêmes, comme s'ils considéraient qu'il n'y a pas de meilleur destinataire que soi-même.

Mais ce qui le distingue du reste de l'équipage, c'est justement cette attitude pensive et réflexive. Alors que « le patron [est] absorbé par la mer, le vieillard [l'est] par le ciel. L'un ne quitt[e] pas des yeux la vague, l'autre attach[e] sa surveillance aux nuages. La conduite de

l'eau était le souci du patron, le vieillard semblait suspecter le zénith. Il guettait les astres par toutes les ouvertures de la nuée » (*LHQR*, p. 142). Les comprachicos, dont fait partie le patron, sont cartésiens, rationnels et s'en tiennent à l'étude des courants marins et des vents, alors que le vieillard entretient avec le ciel un rapport religieux et mystique. Tout comme Ursus, il incarne le conflit entre les sciences et la religion, entre le savoir rationnel et le surnaturel : il y a « en lui du magister et de l'augure » (*LHQR*, p. 148). Dans le cas du vieillard, son état réflexif est toujours relié à un aspect négatif, sombre ou péjoratif; ce trait laisse entendre que c'est son passé de criminel qui l'a conduit à se livrer à l'introspection et au recueillement : cet homme est un « songeur tragique » (*LHQR*, p. 141), il est celui que « le crime a laissé pensif » (*LHQR*, p. 141), il a « une âme attentive aux ténèbres » (*LHQR*, p. 141), il est un « bandit vieilli et pensif » (*LHQR*, p. 204).

Fou, mais prophète

Il est bien un « augure » (*LHQR*, p. 148) puisqu'il annonce le naufrage. Il s'adresse au patron par des phrases courtes, affirmatives, parfois impératives, qui dénotent son assurance et le caractère irrévocable de ce qu'il avance : « Contente-toi d'observer. » (*LHQR*, p. 150); « Mets-toi vite sur le parallèle du lieu de l'arrivée. » (*LHQR*, p. 150) ; « Méfie-toi des vents et des courants » (*LHQR*, p. 150). Le ton qu'il adopte est de plus en plus biblique, prophétique, voire apocalyptique : « Toutes les minutes amènent l'heure. La volonté d'en haut s'entrouvre. » (*LHQR*, p. 154); « Le moment est venu pour les âmes noires de se laver » (*LHQR*, p. 157). Il incarne l'allégorie de cette force invisible qui est au-dessus des hommes : il est « Le Sage » aussi bien que « Le Fou » (*LHQR*, p. 145), et le Suprême savant

comme dira Rimbaud, puisqu'il connaît « toutes les choses et [parle] toutes les langues » (*LHQR*, p. 145).

Une telle personnalité intrigue. Lorsque le patron interroge le chef au sujet du vieil homme, le chef lui dit qu'il est l'« Âme » (*LHQR*, p. 145). Or, l'âme est « un principe spirituel qui est dissocié du corps et qui est susceptible d'être jugé par Dieu⁴⁵ ». C'est par conséquent à juste titre qu'il sera celui qui invitera les comprachicos de la *Matutina* à se joindre à lui pour racheter leurs péchés. Le mot « âme » réfère également à une personne qui dirige un projet et qui est au cœur d'une communauté. En ce sens, le docteur est aussi un guide qui accompagne les membres de l'équipage dans la mort qui les attend et parvient à leur faire trouver la paix en reconnaissant les torts qu'ils ont commis. Mais le mot « âme », qui provient du terme latin *anima*, a aussi le sens de « souffle ». Or, le souffle et le vent sont les éléments déclencheurs de la tempête : le « vent froid et lourd de la mer se précipite sur la terre pour le remplacer. C'est pourquoi dans le grand ciel le vent souffle de tous les côtés » (*LHQR*, p. 148). C'est aussi « la houle, le flot [et] les souffles » (*LHQR*, p. 161), que les fugitifs voient au départ comme des bénédictions, qui les conduisent à leur perte.

Le docteur incarne la tempête de telle manière qu'il est en étrange communion avec la cloche qui annonce le début de leurs malheurs : « La cloche, pendant que le docteur parlait, apaisée par une baisse de brise, sonnait lentement, un coup après l'autre, et ce tintement intermittent semblait prendre acte des paroles du vieillard. [...] Tous écoutaient haletants, tantôt cette voix, tantôt cette cloche » (*LHQR*, p. 170). Associé à des symboles funestes, il est « insensible au froid » (*LHQR*, p. 144), son visage est « glacial » et possède « toute la

⁴⁵ Article « âme », Dictionnaire de définitions, *Antidote HD*, version 1 [Logiciel], Montréal, Druide informatique, 2009.

quantité d'effroi possible à un masque de pierre » (*LHQR*, p. 152), il semble parler « à quelqu'un dans l'abîme » (*LHQR*, p. 152). Tous ces éléments renforcent l'idée selon laquelle le destin des passagers est régi par une force supérieure, une forme de fatalité qui est personnifiée par la mer et le vieillard, et qui servira plus tard à Gwynplaine.

Criminels, mais résilients

Le récit épique du naufrage en dit beaucoup sur le combat qui se joue entre la résilience des hommes et leur destin. Jusqu'à la toute fin plane une hésitation sur le vainqueur. La victoire oscille entre les deux protagonistes : l'équipage et la mer. À certains moments, les hommes peuvent avoir le dessus et paraissent en mesure de faire dévier leur destinée : « La marée pourtant, c'est éternel; mais l'éternel obéit à l'homme plus qu'on ne croit » (*LHQR*, p. 147). Le verbe « obéir » pose que le temps se soumet aux volontés de l'équipage. Les hommes, en ce sens, sont en position de force et détiennent le contrôle sur le déroulement de leur existence. La narration elle-même hésite sur le dénouement de la lutte, puisqu'elle affirme que l'on « se tromperait [...] de croire le naufrage absolument inévitable » (*LHQR*, p. 167).

À plusieurs reprises lors des mésaventures de la *Matutina*, le sort des matelots semble scellé. Mais ils continuent tout de même à se battre avec acharnement et refusent de céder à la fatalité sans avoir tout essayé. Ainsi, lorsque le patron crie dans le porte-voix que « tout n'est pas désespéré », le docteur se contente de leur répondre : « Essayez » (*LHQR*, p. 171). D'un courage décuplé par l'instinct de conservation, l'équipage arrive à repousser le moment du naufrage à plusieurs reprises : « C'était la deuxième victoire. Pour la seconde fois l'ourque

était arrivé au bord du naufrage, et avait reculé à temps » (*LHQR*, p. 185). Chaque nouveau danger annonce leur fin, mais ils parviennent à trois reprises à échapper au trépas. Il est toutefois bien précisé que leurs victoires sont éphémères : elles ne font que repousser le moment de leur mort, et non pas « reculer le temps ».

Une constellation de destins

La justice divine l'emporte sur les hommes et la vaillance de la *Matutina*. L'équipage est le « jouet » (*LHQR*, p. 187) de l'Océan qui est un acteur narratologique important dans la lutte symbolique des marins contre la fatalité. Ses membres sont des marionnettes dans les mains du destin. Ils détiennent cependant aussi un certain libre arbitre, car même s'ils ne peuvent pas changer leur destinée, ils peuvent au moins différer l'inévitable. La *Matutina* sombre malgré la résilience courageuse de son équipage. Cependant, c'est dans la bataille que les hommes trouvent la rédemption ainsi que la paix et le repos. Après avoir combattu des heures, les comprachicos décident d'expier leurs péchés : « Si l'enfant nous survit, venons-lui en aide. S'il meurt, tâchons qu'il nous pardonne » (*LHQR*, p. 199). C'est grâce à cette bouteille à la mer que Gwynplaine découvre qui il est réellement et qu'il décide de prendre la parole à la chambre parlementaire. Il existe donc bien un dialogue constant entre le destin des uns et le destin des autres, sous l'effet d'une force double : les hommes suivent le chemin que le destin leur trace, mais la force et la combativité leur permettent de tracer un chemin qui leur est propre malgré la fin qui leur est réservée.

Barkilphedro, le mauvais saltimbanque

Non seulement le destin joue un rôle important lors du naufrage de la *Matutina* en offrant à Gwynplaine la possibilité d'un jour rétablir la justice, mais il joue également un rôle important dans la découverte de la gourde par Barkilphedro. La récupération de la bouteille jetée à la mer par l'équipage de la *Matutina* peut être jugée invraisemblable. Les chances de retrouver un tel objet après tant d'années sont pratiquement nulles. Mais, du point de vue de Barkilphedro, le monde est régi par les forces du mal et la découverte de la gourde n'échappe pas à cet état de fait. C'est pourquoi « tout à coup, à point nommé, [...] la gourde de Hardquanonne vient, de vague en vague, se placer entre ses mains » (*LHQR*, p. 537). Pour lui, cela va de soi, car « l'immense aventure universelle se plaît à ces coïncidences » (*LHQR*, p. 537). Le verbe « se placer » indique que l'objet a rejoint l'endroit exact où il devait se trouver et que Barkilphedro était destiné à s'en servir. De la même manière, l'expression « à point nommé » insiste sur l'idée que tout s'est produit comme prévu, que le moment et l'endroit où la gourde a été repêchée correspondent à ce qui avait été planifié.

Cette lecture du destin donne à penser qu'« il y a dans l'inconnu on ne sait quoi d'apprivoisé qui semble être aux ordres du mal » (*LHQR*, p. 537) et que la société du roman est un univers régi par la haine. Le saltimbanque apparaît comme le témoin de cette société et est le seul personnage qui tente de s'opposer à cette dynamique de l'hostilité et de l'aversion. En tant que mauvais saltimbanque, Barkilphedro symbolise le malheur et la haine qui gouvernent la société du roman. Selon lui, le destin travaille à accomplir ses vengeances et à servir ses intérêts personnels quelque obscurs qu'ils soient. Dans les chapitres sur le naufrage de la *Matutina*, la mer, symbole de la justice divine, est personnifiée et comparée à

une bête puissante impossible à vaincre, à un opposant démesuré. La vision qu'en a Barkilphedro est cependant bien différente. Il a l'impression que l'Océan est sous son emprise, comme s'il était un adjuvant :

Pendant ces quinze années, l'Océan n'avait pas été une minute sans y travailler. Les flots s'étaient transmis de l'un à l'autre la bouteille surnageante, les écueils avaient esquivé le choc du verre, aucune fêlure n'avait lézardé la gourde, aucun frottement n'avait usé le bouchon, les algues n'avaient point pourri l'osier, les coquillages n'avaient point rongé le mot Hardquanonne, l'eau n'avait pas pénétré dans l'épave, la moisissure n'avait pas dissous le parchemin, l'humidité n'avait pas effacé l'écriture, que de soins l'abîme avait dû se donner ! (*LHQR*, p. 537)

Pour lui, « ce que Gernardus avait jeté à l'ombre, l'ombre [le lui] avait remis [...], et le message envoyé à Dieu était parvenu au démon » (*LHQR*, p. 538). D'un côté, le destin des personnages semble être au service du mal, il est « une montagne de ténèbres [...] du haut de laquelle le colossal spectre du mal laisse tomber des poignées de serpents sur la terre » (*LHQR*, p. 313). D'un autre côté, la narration « réhabilite le hasard » en précisant que Barkilphedro « se trompait » et que l'« Océan se faisant père et mère d'un orphelin, envoyait la tourmente à ses bourreaux » (*LHQR*, p. 539). Dans cette description des événements, l'Océan n'est plus un monstre ni l'instrument des ténèbres. Il devient « une panthère qui se fait nourrice, et se me[t] à bercer, non l'enfant, mais sa destinée » (*LHQR*, p. 538). La mer est par conséquent la protectrice de Gwynplaine et le bourreau des comprachicos. Il en résulte que deux lectures très différentes du rôle que jouent ces « lois qui sont hors de l'homme » sont possibles. Elles sont parfois infernales, parfois bienveillantes : « Toutes les combinaisons les plus haineuses peuvent être dépassées par la munificence infernale de l'imprévu » (*LHQR*, p. 540). C'est dans cet oxymore, « munificence infernale », que toute la

polyphonie du roman est condensée. Ce qui semble contradictoire au premier regard constitue en réalité un nœud de sens qui permet de considérer le parcours des personnages comme un lieu où s'affrontent plusieurs forces : la haine et l'amour; la résignation et la résistance; le bien et le mal; la vie et la mort.

Le wapentake : une armure sans âme

Dans le livre « La cave pénale », Gwynplaine fait l'expérience du monde et des pratiques judiciaires. La description du wapentake, de la cave pénale, et plus largement celle des procédures du droit dans *L'Homme qui rit*, tend à signaler l'inhumanité des lois. Elle indique du coup les inégalités inhérentes à la structure sociale et politique de l'Angleterre.

La description du wapentake montre le directivisme et la solennité des représentants de la justice, mais elle met aussi en évidence leur théâtralité. Son uniforme est d'ailleurs si imposant qu'il fait penser à un costume : il porte « une perruque jusqu'aux sourcils », il est « vêtu de noir », il a une « cape de justice » et il tient dans sa main « un bâton de fer sculpté en couronne aux deux bouts » (*LHQR*, p. 479). De ce portrait se dégage un sentiment d'austérité : le magistrat incarne l'attitude grave et sévère d'une justice qui ne permet pas aux citoyens de prendre la parole. La narration insiste à plusieurs reprises sur le silence qui règne lors de l'arrestation, précisant que l' « individu sur lequel venait de se poser l'iron-weapon n'avait d'autre droit que le droit d'obéir. Nulle réplique à cet ordre muet » (*LHQR*, p. 480). L'ambiance protocolaire de la scène apparaît comme une mise en scène où tous les personnages présents dans la cahute connaissent le rôle qu'ils doivent jouer :

L'homme, sans dire une parole, et personnifiant cette Muta Themis des vieilles chartes, abaissa son bras droit par-dessus

Dea rayonnante, et toucha du bâton de fer l'épaule de Gwynplaine, pendant que, du pouce de sa main gauche, il montrait derrière lui la porte de la Green-Box. Ce double geste, d'autant plus impérieux qu'il était silencieux, voulait dire : Suivez-moi. (*LHQR*, p. 480)

Cette mise en scène « impérieuse » rappelle le déroulement d'une cérémonie et d'un spectacle hyper-codé où chaque geste est immédiatement signifiant et reconnaissable par tous les citoyens. Le silence qui règne lors de l'arrestation mime la censure sociale qui empêche les citoyens de questionner les décisions et l'ordre établi.

Les vêtements, la pose et les gestes du wapentake dénotent sa fermeté et son inflexibilité, mais aussi son inhumanité, sa froideur : « Le wapentake, d'un seul mouvement, et comme une pièce mécanique qui pivote sur elle-même, tourna le dos, et se dirigea d'un pas magistral et grave vers l'issue de la Green-Box » (*LHQR*, p. 481). La comparaison du wapentake à une « pièce mécanique » indique qu'il est en réalité un outil, un pion dans une machinerie bien huilée qui le dépasse et qu'il ne questionne pas. En le comparant à une machine, la narration traduit une fois de plus son manque d'humanité. De plus, ses gestes prennent la forme d'un signal archi-conventionnel : « le wapentake [...] ramena à lui le bâton de fer qu'il tint droit dans la posture du commandement, attitude de police comprise alors de tout le peuple, et qui intimait l'ordre que voici : " Que cet homme me suive, et personne d'autre. Restez tous où vous êtes. Silence " » (*LHQR*, p. 481). Sa présence signifie pour tout Anglais que toute réaction est exclue. Les « quelques passants groupés » sont « stupéfaits, et sans souffler mot, [ils...] se rang[...]ent avec la discipline anglaise devant le bâton du constable » (*LHQR*, p. 482). Près de la cave pénale, « on entend[...] un bruit continu comme

si la ruette [était] parallèle à un torrent » (*LHQR*, p. 491). Cette cave est un lieu silencieux et lugubre qui n'a rien d'un lieu vivant et animé. La sphère judiciaire évolue parallèlement à la civilisation de telle manière qu'il n'y a aucune possibilité réelle qu'elles se croisent. La justice sociale n'est pas fondée sur des considérations sociales ou humaines, elle se développe comme un dispositif autonome et purement technique, sans rapport avec une vie qui, elle, se traduit par le bruit, par le « torrent ».

La loi dans la société du roman est toujours synonyme de froideur, de dureté et de mort, ce qui explique que Gwynplaine soit décrit « comme une statue qui suit un spectre » (*LHQR*, p. 482-483). La comparaison du wapentake à un fantôme met en lumière son manque de substance. Il a la forme d'un être humain, mais il n'en a ni l'essence ni la consistance. Vidé de toute son humanité, il ne reste plus de lui qu'une enveloppe, funeste et creuse. Représentant l'autorité et la force, il symbolise aussi le devoir d'obéissance et la domination de l'appareil d'état aux yeux des citoyens. Son manque de profondeur et la mécanisation de ses gestes soulignent qu'il est un agent au service de la loi, lui-même soumis au système judiciaire et à l'institution qui l'emploie.

Le tombeau pénal et les protocoles de déshumanisation

Synecdoque de l'institution judiciaire, la cave pénale figure comme un univers sombre et monstrueux. Lorsque Gwynplaine y arrive, la « pesante porte de chêne et de fer tourn[e] sur ses gonds, et une ouverture livide et froide s'offr[e], pareille à une bouche d'antre. Une voûte hideuse se prolong[e] dans l'ombre » (*LHQR*, p. 491). Cette entrée tératologique est prête à dévorer tous ceux qui s'introduisent. Les mots « livide », « froide » et « ombre » accentuent si bien son aspect funeste qu'elle figure une tombe gloutonne. La noirceur de ces

sinistres entrailles sociales trouve un écho dans le fait que « la justice de l'homme n'est que crépusculaire, et [...que] le juge s'y meut à tâtons » (*LHQR*, p. 500). Il faut en déduire que les lois humaines ne résultent pas de décisions éclairées et que ceux qui sont mandatés pour les faire respecter sont aveugles. Dans le monde de *L'Homme qui rit*, le système judiciaire est une machine horrible et cruelle, inféodée à un pouvoir dont Gwynplaine verra la barbarie et la logique.

Les hommes qui ont le pouvoir ne savent gouverner que par la domination et la punition. Gwynplaine se trouve confronté à cet état de fait et il se demande de « quelle façon se débattre avec cet anonyme horrible, la loi » (*LHQR*, p. 500). Cette description de la loi atteste qu'elle n'a pas de visage, qu'elle est désincarnée. La narration insiste sur la différence qui existe entre la loi et le droit : « La loi ignore presque le droit. Il y a d'un côté la pénalité, de l'autre l'humanité. Les philosophes protestent ; mais il se passera du temps encore avant que la justice des hommes ait fait sa jonction avec la justice » (*LHQR*, p. 506). Les oppositions entre la justice des hommes et la justice, c'est-à-dire entre le cadre légal et le respect des droits et de l'équité, et entre la « pénalité » et « l'humanité », ont pour conséquence d'établir que tout se règle par le châtement, la vengeance et la souffrance. Avoir de l'humanité exigerait au contraire qu'il soit possible de vivre ensemble sur la base de valeurs telles que la compassion, la bienveillance et le pardon. Les châtements infligés à Hardquanonne prouvent l'inhumanité du système judiciaire et le rôle prépondérant que joue la répression dans la reconduction infinie du pouvoir.

Avant que son identité soit révélée à Gwynplaine et au lecteur, Hardquanonne est décrit comme une « chose », comme une « espèce de larve terrassée et enchaînée » (*LHQR*, p. 508).

L'emploi de déterminants indéfinis et démonstratifs intensifie l'effet d'anonymat et donne l'impression qu'il ne s'agit plus d'un être humain :

C'était couché sur le dos. On voyait une tête dont les yeux étaient fermés, un corps dont le torse disparaissait sous on ne sait quel monceau informe, quatre membres se rattachant au torse en croix de saint André et tirés vers les quatre piliers par quatre chaînes liées aux pieds et aux mains. [...] Cette forme, immobilisée dans l'atroce posture de l'écartèlement, avait la lividité glacée du cadavre. C'était nu, c'était un homme. [...] Ce cadavre était vivant. (*LHQR*, p. 504)

Pour le shérif, le prisonnier est un animal et il le traite comme tel puisqu'il dira de son cadavre, qu'il n'est qu'une « carcasse à emporter d'ici cette nuit » (*LHQR*, p. 527). La vie et la survie du criminel n'ont jamais compté pour le geôlier qui croit que, « après l'aveu, vivre ou mourir n'est plus qu'une formalité » (*LHQR*, p. 527). Or, dans son adresse à Gwynplaine, l'horreur des événements tranche avec la structure formelle et protocolaire du discours du shérif :

" À vous qui êtes ici présent, nous Philippe Denzill Parsons, chevalier, shérif du comté de Surrey, assisté d'Aubrie Docminique, écuyer, notre clerc et greffier, et de nos officiers ordinaires, dûment pourvu de commandements directs et spéciaux de sa majesté, en vertu de notre commission, et des droits et devoirs de notre charge, et avec le congé du lord chancelier d'Angleterre, procès verbaux dressés et actes pris, vu les pièces communiquées par l'amirauté, après vérification des attestations et signatures, après déclarations lues et ouïes, après confrontation faite, toutes les constatations et informations légales étant complétées, épuisées, et menées à bonne et juste fin, nous vous signifions et déclarons, afin qu'il en advienne ce que de droit, que vous êtes Fermain Clancharlie, baron Clancharlie et Hunkerville, marquis de Corleone en Sicile, pair d'Angleterre, et que Dieu garde votre seigneurie. " Et il salua. Le sergent en droit, le docteur, le justicier-quorum, le wapentake, le greffier, tous les assistants, excepté le bourreau,

répétèrent ce salut plus profondément encore, et s'inclinèrent jusqu'à terre devant Gwynplaine. " Ah ça, cria Gwynplaine, réveillez-moi ! " (*LHQR*, p. 527-528)

Par rapport aux formulations légales et impersonnelles du shérif, la réaction de Gwynplaine détonne. Le verbe « crier » ainsi que l'emploi du point d'exclamation sont à mille lieues de l'impassibilité des officiers de justice, et expriment la concrétude de l'émotion et de la surprise. Le théâtre glacé auquel le héros assiste prend une forme très cérémonieuse : « rien de plus sombre que cette monotonie imperturbable; la voix lugubre répondait à la voix sinistre; on eût dit le prêtre et le diacre du supplice, célébrant la messe féroce de la loi » (*LHQR*, p. 511-512).

L'officier de justice passe néanmoins au pronom personnel « je » au moment où il doit énumérer les châtiments qu'il a exécutés :

La loi exige que je vous en informe authentiquement. Vous avez été amené dans cette basse-fosse, vous avez été dépouillé de vos vêtements, vous avez été couché tout nu à terre sur le dos, vos quatre membres ont été tendus et liés aux quatre colonnes de la loi, une planche de fer vous a été appliquée au ventre, et l'on vous a mis sur le corps autant de pierres que vous en pouvez porter. (*LHQR*, p. 511)

À partir de cet instant, il éprouve de plus en plus de difficulté à conserver l'inflexibilité que son rôle lui impose. En fait, plus il parle à la première personne du singulier, moins il est en mesure de conserver une distance symbolique entre les souffrances d'Hardquanonne et les ordres qu'il a donnés. C'est pourquoi il s'adresse plusieurs fois au détenu en l'appelant « Homme » : « Homme qui êtes là couché à terre... »; « Homme, cria-t-il, m'entendez-vous? » ; « Homme, faites attention »; « Homme, le silence est un refuge » (*LHQR*, p. 512-513). En l'appelant ainsi, il signale que c'est bien la justice qui exerce son pouvoir de façon

impartiale (sans faire de cas particulier), mais du même coup l'énoncé indique que tout bourreau n'est jamais aussi satisfait que si sa victime l'écoute et reconnaît sa domination.

Anne Ubersfeld souligne avec justesse que, dans l'œuvre hugolienne, celui qui possède un prénom est celui qui est en « position de destinataire, et en particulier de destinataire d'amour⁴⁶ ». Le shérif de *L'Homme qui rit* est très loin de ce cas de figure. En refusant de prononcer le nom du détenu, il nie sa singularité et refuse de le considérer comme une personne à part entière. Sa tirade finale marque néanmoins une sorte d'adoucissement : « Écoute, mon frère, car je suis un chrétien ! Écoute, mon fils, car je suis le maître de ta souffrance » (*LHQR*, p. 515). La distance instaurée par ses propos formels et froids semble remplacée par une proximité et une intimité qui va jusqu'au lien filial, mais les raisons données pour cela, le partage d'une religion, la responsabilité du supplice qu'il assume, montrent qu'il s'agit encore bien là d'un lexique codé. Quoiqu'il se présente comme son frère ou son père, la violence des anaphores et des impératifs redit avec force sa domination absolue. Accoutumé aux procédures perverses que son travail exige, le magistrat banalise le mal et la brutalité dont il fait preuve dans le cadre de ses fonctions. L'appeler « fils » ou « frère » a pour effet de le déculpabiliser et de légitimer la barbarie de son devoir. Praticien d'une justice sans humanité, ce fonctionnaire a intégré une vision normalisée et légitimée de la torture qui le porte à croire qu'il agit et l'exécute avec l'accord de Dieu.

⁴⁶ Anne Ubersfeld, *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor Éditions sociales, 1985, p. 136-137.

Souvenirs d'un pendu

C'est lorsque Gwynplaine aperçoit le pendu au début du roman qu'il connaît sa première forte expérience de la justice. Cette dernière lui apparaît d'entrée de jeu sous la forme de la punition, de l'horreur et du châtement. La description du pendu est construite de la même manière que le portrait d'Hardquanonne. Elle accumule les déterminants démonstratifs et possessifs. Le docteur qui opérait les enfants volés par les comprachicos est présenté comme « cette chose qui avait été un homme » (*LHQR*, p. 116) et est lui aussi comparé à un « spectre » (*LHQR*, p. 504 et p. 117). Ce « hors la loi du cercueil » qui a été fouillé par « toutes les sombres mains de la nuit » (*LHQR*, p. 117) montre que la justice, par les peines qu'elle fixe, n'engendre que des morts et des fantômes. S'il est dit que « quelque chose d'immense s'appuyait sur [lui] », c'est parce que cette chose serait « peut-être l'équité entrevue et bravée qui est au-delà de notre justice » (*LHQR*, p. 118). Le déterminant possessif « notre », pour parler de la justice des hommes, indique qu'il existe une autre justice, supérieure aux jurisprudences humaines. De ce fait, l'horreur qui émane du pendu est due à « la vengeance des hommes [mais aussi à] sa vengeance à lui » (*LHQR*, p. 119), le pendu. La peur du petit Gwynplaine face à ce cadavre effrayant est représentative de cette violence qui engendre à son tour de la violence. Le caractère vicieux de ce cercle résulte du fait que les institutions judiciaires se servent elles-mêmes de la terreur comme d'une arme de dissuasion, mais aussi du spectacle offert par le pendu dont l'apparence atroce est en soi une vengeance contre les hommes qui l'ont torturé.

Exercée d'outre-mort, sa vengeance consiste à « dénoncer la loi d'en bas à la loi d'en haut. Mis là par l'homme, il attend[...] Dieu » (*LHQR*, p. 119). L'antithèse entre le « bas » et le « haut » fait du criminel un homme de l'entre-deux. Elle souligne ici non seulement que la

justice des hommes ne fonctionne pas selon les mêmes principes que la justice divine, mais aussi qu'elle est aussi condamnable aux yeux de Dieu que les actes du criminel. Le texte met aussi en évidence le côté très relatif de son efficacité. Alors que le corps qui ballote au bout d'une corde est supposé servir d'avertissement aux contrebandiers, le narrateur précise que « cela n'empêchait point la contrebande » (*LHQR*, p. 121). Au lieu de prémunir contre le crime, cette pratique ne fait que banaliser la violence et la mort, et par suite elle rejoint et reconduit la criminalité. Le passage montre bien que la société du roman, parce qu'elle ne pense à régler le problème de la criminalité par le martyre et la punition, ne résout rien. Dans sa critique du système judiciaire, le roman conclut que la violence engendre la criminalité et que la peine de mort n'est jamais qu'une mauvaise réponse au mal.

Le rire qui accuse

Il faut remarquer que le rôle du rire est prépondérant autant chez Hardquanonne que chez le pendu. Juste avant de mourir, Hardquanonne « éclat[e] de rire » (*LHQR*, p. 516). Quant à la bouche du pendu, elle exhibe des dents qui « avaient conservé le rire » (*LHQR*, p. 120). Le rire de ces deux hors-la-loi est exemplaire de la fonction du rire dans le reste du roman. Il témoigne de la colère des personnages et de la difficulté qu'ils ont à se défendre ou à s'opposer au sort qu'on leur réserve : « il y a du consentement dans le sourire, tandis que le rire est souvent un refus » (*LHQR*, p. 77). Le pendu, qui se balance au gré du vent, apparaît aux yeux du jeune Gwynplaine comme quelqu'un qui a « des soubresauts, des chocs, des accès de colère » (*LHQR*, p. 125). Hardquanonne, quant à lui, refuse longtemps d'avouer ses crimes, il « ne tourn[e] pas la tête et n'ouvr[e] pas les yeux » (*LHQR*, p. 515). Ces deux criminels, tous deux entre la vie et la mort, résistent et dénoncent la justice dont ils

sont les victimes. Alors qu'ils sont tous deux emprisonnés et soumis à la loi des hommes qui les contraint à mourir, le rire est leur seul moyen d'affirmer leur refus, catégorique et effrayant, d'accepter un système social et juridique qui les a conduits à la potence. En ce sens, Gwynplaine, l'homme dont le rire est sculpté à même le visage, n'est pas sans lien avec ce criminel qui se révolte contre la gouvernance d'une société dont les institutions devraient protéger le peuple au lieu de le contraindre à la respecter par la terreur. De cette manière, le jeune héros incarne la figure toute nouvelle du révolté légitime.

Les aléas du pardon

La présence de ces différents discours sur la justice permet de mettre en lumière l'espace accordé à la figure du criminel et de l'artiste dans une société régie par la violence et le manque d'humanité. Dans le livre « L'ourque en mer » autant que dans le livre « La cave pénale », l'issue est fatale pour les criminels : les comprachicos meurent noyés et Hardquanonne succombe à ses blessures. La différence principale réside dans le fait que les comprachicos, face au vieillard dont la « majesté de Dieu compris était sur son visage », meurent avec « on ne sait quel reflet vénérable » sur leur « fac[e] scélérate[e] » (*LHQR*, p. 204). L'antithèse entre l'adjectif « vénérable » et l'adjectif « scélérate » montre que les comprachicos sont l'objet d'une transfiguration. Sous le regard de la justice divine, ils prennent volontairement la décision de racheter leurs péchés en se confessant. Ils rétablissent l'ordre des choses. À l'opposé, la mort d'Harquanonne est douloureuse et inhumaine. En voyant le visage de Gwynplaine, il devient hystérique, « il a ri et cela l'a tué » (*LHQR*, p. 527). Le visage de Gwynplaine produit chez lui la même réaction que chez les spectateurs de *Chaos vaincu* ou chez les lords au moment de l'assemblée

parlementaire : le rire. L'horreur de son visage ramène ceux qui le regardent à l'horreur de leurs propres gestes et à la violence de leur société. Il n'existe en conséquence aucune alternative à ceux qui vivent dans la violence et la pauvreté, sinon que d'adopter à leur tour les gestes cruels dont ils sont victimes. La justice divine est fondée sur le pardon et la rédemption alors que le système judiciaire ne repose que sur la pénalité et la torture.

L'enfer sur terre

Pour Ursus, l'accès au bonheur est une question aussi sociale que circonstancielle. Estimant qu'il existe simultanément dans le monde tel qu'il va des « heureux de droit et [des] heureux de raccroc » (*LHQR*, p. 396), il classe Gwynplaine parmi ces derniers. C'est ce qu'il tente de lui expliquer quand il lui dit que le succès qu'il vit a fait de lui « l'heureux du hasard » : « Tu es le filou du bonheur dont ils sont les propriétaires. Ils sont les légitimes, tu es l'intrus, tu vis en concubinage avec la chance » (*LHQR*, p. 396). Pour l'ami d'Homo, qui est largement pessimiste, le bonheur du jeune homme ne peut être dû qu'à une erreur du destin. Il s'agit pour lui d'une « chance » qu'il doit absolument dissimuler pour ne pas la perdre. S'il lui dit qu'il est un « intrus », un « filou », c'est parce qu'il a compris qu'aux yeux des lords, ces « propriétaires » du bonheur, le jeune homme ne sera jamais qu'un individu malhonnête et tricheur.

En somme, pour Ursus, le lien entre la justice divine et la justice sociale est un lien mensonger, fabriqué, mais concret : « Tu n'as pas de patente, eux ils en ont une. Jupiter, Allah, Vishnou, Sabaoth, n'importe, leur a donné le visa pour être heureux » (*LHQR*, p. 397). Le syntagme « n'importe » concentre l'ironie du propos. Quel que soit le dieu, le droit divin dont les élites sociales se disent les héritières est artificiel. De la même manière, le ton

sarcastique qu'il emploie pour parler des « pairs [qui] ont fait une foule de lois sages, entre autres celle qui condamne à mort l'homme qui coupe un peuplier de trois ans » (*LHQR*, p. 401) suggère que les lords se donnent un droit de vie ou de mort, droit divin s'il en est, par l'entremise de lois absurdes et arbitraires qui assurent la pérennité de leur pouvoir et de leur statut d'exception.

Le ridicule de ces lois est l'indice de l'absurdité des hiérarchies sociales et de la violence institutionnelle qui prévalent dans le roman, ce qui explique le fatalisme bougon d'Ursus. Lorsqu'il affirme que l'« écrasement est une loi » (*LHQR*, p. 399), il nomme la défaillance principale de l'organisation collective. Quand l'oppression et l'inégalité deviennent des lois et que ces lois sont souveraines et de droit divin, il ne reste plus qu'à tout faire pour devenir invisible. Mais à Gwynplaine, l'iniquité apparaît comme une déficience sociale, comme un problème tangible, non comme une fatalité, et son histoire personnelle même est ou sera là pour le prouver. En concluant que « c'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches » (*LHQR*, p. 404), le descendant légitime des Clancharlie met en tension le rapport entre le discours sur la justice divine et le discours sur la justice sociale. L'enfer et le paradis sont ramenés à des lieux terrestres, construits par les hommes et contre les hommes. Confronté à cet état de fait, il ne reste plus qu'à rendre ces questions sociales et politiques, ce qu'il fera en prenant la parole à la chambre parlementaire.

TROISIÈME CHAPITRE

TÉNÈBRES AU CARNAVAL

La polysémie attachée au saltimbanque fait graviter autour de lui une multitude de discours, dont la coprésence est à la fois paradoxale, tant ils sont incompatibles et conflictuels, et nécessaire, car leur variété sert l'encyclopédisme du roman. Chaque sphère de la société, que ce soit la sphère religieuse, judiciaire ou parlementaire, est ouverte, éclatée et s'offre au regard du lecteur par le trou d'un kaléidoscope : tous les discours, toutes les paroles des personnages, tous les intertextes sont semblables à des fragments de verre coloré qui, en se réfléchissant, génèrent une infinité d'images. En ce sens, il est réducteur de croire que l'art dans *L'Homme qui rit* se limite à Ursus et aux spectacles qu'il produit. En réalité, la petite cahute, « partie [du] grand ensemble bohémien et littéraire » (*LHQR*, p. 381), est en dialogue avec toute la culture populaire et savante. Le saltimbanque, « comme les charlatans, les joueurs de farces, les danseurs de corde, les diseurs de bonne aventure [...], enfin [comme] tous les sujets de cette bohème [...], [vient] sur la place publique pour amuser la populace⁴⁷. » Le bateleur appartient à la « bohème » des amuseurs *publics*, c'est-à-dire à un ensemble d'individus disparates qui forment un groupe aux yeux de la société parce qu'ils partagent un lieu, la place publique, et un auditoire, le peuple.

Les représentations de la Green-Box se déroulent « dehors, dans la rue, sur la place arrondie en demi-cercle » (*LHQR*, p. 382). Le public est décrit comme un « auditoire déguenillé et enthousiaste » constitué de « bateliers, [de] porte-chaises, [de] charpentiers de

⁴⁷ Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1875, tome 2, p. 143.

bord, [de] cochers de coches de rivière, [de] matelots frais débarqués dépensant leur solde en ripailles et en filles [...], [d'] estafiers, [de] ruffians et [de] gardes noirs » (*LHQR*, p. 422). Confirmant la définition que donne Pierre Larousse de la « populace », les spectateurs de la Green-Box sont dépréciés et tenus pour inférieurs du fait de leur valeur marchande : « le bas prix appelle la basse classe » (*LHQR*, p. 393).

Les interludes joués par les saltimbanques de la Green-Box coïncident avec les attentes du public auquel ils s'adressent, puisqu'ils pratiquent un genre théâtral populaire. Leurs courtes représentations, souvent humoristiques, sont présentées lors des entractes des pièces sacrées. L'interlude, divertissement par excellence des banquets, est *a priori* un genre mineur⁴⁸. Dans *L'Homme qui rit*, ce genre est modifié par Ursus, qui n'aime rien tant que de créer des textes et des spectacles hybrides. En cette guise, il intègre à des canevas fixes des références savantes et littéraires, lesquelles s'adressent a priori à un autre type d'auditoire. Par exemple, *Ursus Rursus* est bien sur le plan structural et tonal à l'image de ces courtes pièces, simples et comiques : « Une fausse sortie suivie d'une rentrée, c'était [tout] le sujet, sobre et louable » (*LHQR*, p. 383). Cependant, le genre mineur favorisé par la Green-Box est renouvelé puisque le « titre des interludes [, comme *Ursus Rursus*, est] quelques fois en latin [...] et la poésie quelques fois en espagnol. Les vers espagnols [sont] rimés comme presque tous les sonnets castillans de ce temps-là » (*LHQR*, p. 383). De façon plus générale, de nombreuses références et allusions à la littérature parsèment le roman. Ursus prétend que ses interludes sont « dans le genre d'un nommé Shakespeare » (*LHQR*, p. 386). La référence

⁴⁸ Martha Fletcher-Bellinger, « Moralities, Interludes and Farces of the Middle Ages », *A short history of the drama*, New-York, Henry Holt and Company, 1927, p. 138-144, via l'URL : <http://www.imagination.com/moonstruck/spectop006.html>.

shakespearienne en dit beaucoup sur ce mélange de culture savante et populaire cultivé par le dernier des grands romans hugoliens. Le raccord à Shakespeare tire sur deux ficelles. D'abord, le dramaturge anglais a lui-même créé plusieurs « bouffons » remarquables, comme dans *Hamlet* ou *La Nuit des rois*, dont le grotesque « s'avère [un] principe de dérision temporaire et anti-dogmatique qui, radicalisant l'excessif ou l'anormal, met en évidence la proximité de l'homme et de la bête et la nécessité d'une reprise en main rationnelle et morale⁴⁹. » Mais l'identification d'Ursus à Shakespeare est aussi un clin d'œil aux propos de Voltaire, et plus précisément à une lettre adressée à l'Académie par ce dernier, où il compare le dramaturge à « un saltimbanque qui a des saillies heureuses⁵⁰. » Allier profondeur philosophique, souci de la forme poétique et référents familiers est au cœur de l'écriture d'Ursus. Quand il mêle la culture savante à ces discours, c'est sans aucune prétention. Il s'amuse et il amuse les spectateurs avec elle. Lorsqu'il interpelle le public, le narrateur note qu'« il harangu[e] [...] comme Cicéron » (*LHQR*, p. 422); lorsqu'il parle de ses talents de ventriloque, il emploie le terme d'« engastrimythe » (*LHQR*, p. 421) dont le caractère à la fois pompeux et médical ne peut que faire rire. Ces exemples montrent que le mariage des cultures populaire et savante ne se fait pas au détriment de la gaieté et de l'accessibilité. Il y a du Shakespeare, mais aussi du Rabelais, dans cette grigne du texte.

Cela fait cependant d'Ursus une manière d'original. Le saltimbanque a-t-il une dimension culturelle ou spirituelle dans l'imaginaire social ? Non, et les dictionnaires autant

⁴⁹ À cet égard, voir l'article de Line Cottagnies, « Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare », *Revue Sociétés et Représentations*, Publications de la Sorbonne, n° 10, 2000, p. 55-68, via l'URL : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-55.htm.

⁵⁰ Voltaire, « Lettre de M. Voltaire, à l'Académie française; lue dans cette académie, à la solennité de la Saint-Louis », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, tome quarante-neuvième, L'imprimerie de la société littéraire-typographique, 1785, p. 334.

que les essais le démontrent. Les définitions historiques courantes ne lui accordent aucune compétence littéraire ou savante. Elles n'ont que de la pitié pour ces « pauvre[s] saltimbanque[s] » qui, comme les gymnastes, ne travaillent que de leur corps :

On peut, à ce métier-là, gagner quelque argent [...] mais gare aux suites d'un pareil jeu ! La continuité de ces exercices use en peu de temps les ressorts des organes et conduit ceux qui s'y livrent à une décrépitude prématurée [...] le spectateur ne prend pas la peine de s'en occuper, et il perd de vue le pauvre saltimbanque, se traînant obscurément vers la tombe à un âge qui, pour le reste des hommes, est celui de la virilité et de la force⁵¹.

Dans *Les Misérables*, Champmathieu affirme que dans son état, on « est vieux tout jeune⁵² », lui qui est décrit par la narration « comme un idiot en présence de toutes ces intelligences rangées en bataille autour de lui, comme un étranger au milieu de cette société qui le saisissait⁵³. » À plus d'un égard, le saltimbanque est victime des mêmes préjugés sociaux que le pauvre : il est méprisable, dangereux et abruti. La représentation doxique du bateleur présuppose que la pauvreté sociale et culturelle (qui est entre autres la sienne) est naturelle. Par conséquent, elle ne peut et/ou ne veut pas imaginer qu'un homme comme Ursus *est devenu* saltimbanque, elle ne peut et/ou ne veut pas concevoir qu'il ne l'a pas toujours été et qu'il pourrait en aller tout autrement.

⁵¹ The Lancet, « Les dangers de la gymnastique » dans *La Revue Britannique ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, Tome XXI, décembre 1828, p. 194.

⁵² Victor Hugo, *Les Misérables*, tome 1, Paris, Gallimard, 1995 [1962], p. 365.

⁵³ *Ibid.*, p. 359.

Penser le carnaval au XIX^e siècle

Dans son *Rabelais*, Mikhaïl Bakhtine souligne l'importance que joue la culture du carnaval pour quiconque souhaite comprendre la vision du monde des hommes du Moyen Âge et de la Renaissance. Publié pour la première fois à Moscou en 1965, l'ouvrage de Bakhtine contredit une lecture jusque-là largement acceptée selon laquelle l'époque médiévale est une période sombre, ignorante et funeste. *A contrario*, le critique russe reconnaît dans les formes théâtrales comiques et populaires du Moyen Âge une force vivifiante et contestataire qui, loin de n'être que violemment destructrice, est en fait régénératrice. Les réjouissances liées à ce rite socioculturel marquent et rythment si bien la vie de l'homme médiéval qu'elles donnent à penser que toutes les « formes de rites et spectacles, organisées sur le mode comique [avaient] édifié à côté du monde officiel un second monde et une seconde vie auxquels tous les hommes du Moyen Age étaient mêlés⁵⁴. » En toute logique, il est impossible de comprendre « la conscience culturelle » du Moyen Age et de la Renaissance si on néglige cette « dualité du monde ».

Ainsi, la subversion du théâtre farcesque scinde le monde en deux catégories qui se livrent bataille et se nourrissent : celle de la culture classique et celle de la culture populaire. C'est à partir de cette dernière que Bakhtine fonde son concept de « carnavalesque » pour parler d'une œuvre littéraire qui suppose et mobilise cette dualité tout en possédant cette force joyeuse et subversive du carnaval. L'« expression suprême » de cette carnavalisation du monde serait le travail de Rabelais, notamment dans le *Gargantua* et le *Pantagruel*, dont les caractéristiques principales sont les suivantes : le rire universel et ambivalent, le

⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2012 [1970 pour la traduction française], p. 13.

dialogisme, le renversement du haut et du bas, le corps grotesque, la polyphonie et le renouvellement du monde. Parmi les topoï récurrents dont use l'esthétique du réalisme grotesque figurent des discours rapportés du langage de la foire, l'inclusion de scènes de banquet et la représentation du corps biologique en pleine action.

Puisque *L'Homme qui rit* met en scène des saltimbanques et que la Green-Box est décrite comme un « ensemble » où sont réunis le savant et le populaire, elle s'offre en quelque sorte comme un objet bakhtinien. Le critique russe observe que la « place publique en fête réuni[t] un nombre considérable de genres et de formes majeurs et mineurs⁵⁵ » et que « " les cris de Paris ", la réclame des bateleurs de foire et des marchands de drogues [...] ne sont pas isolés par une muraille de Chine des genres littéraires et spectaculaires des fêtes populaires, ils en sont des composantes⁵⁶. » Or, pour Bakhtine, si le rire carnavalesque permet d'inverser le haut et le bas, cette inversion « n'a pas seulement une valeur destructive, négative, [elle a aussi nécessairement une valeur] positive et régénératrice⁵⁷. » Au vu des analyses du roman hugolien développées dans les pages qui précèdent, cette *pars construens* n'est pas évidente du tout. Il faut en déduire que la mise en récit de traits stylistiques et rhétoriques propres au carnavalesque dans un roman du XIX^e siècle oblige à réévaluer leur sens esthétique et la teneur de leur portée critique. Il est fort probable que, s'il est du carnavalesque dans *L'Homme qui rit*, ce soit sous une forme pervertie et funèbre.

Pour explorer cette hypothèse, il n'est rien de mieux que d'analyser les représentations théâtrales de *Chaos vaincu* qui sont détaillées à deux moments précis du récit.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

La première description⁵⁸ présente le déroulement habituel de la pièce telle qu'elle est ordinairement donnée en public. La deuxième⁵⁹ est une simulation de la part d'Ursus qui tente de faire croire à Déa que Gwynplaine est en train de jouer la comédie auprès d'eux. Bien qu'il s'agisse du même spectacle, les deux passages en offrent des lectures différentes qui, par comparaison, font voir que le rire populaire ne conduit pas ici à la célébration d'une possible transformation du monde. La textualisation romanesque procède au contraire à la mise à nu d'un monde sinistre qui n'offre aucune possibilité de renaissance. La capacité des saltimbanques à remettre en question les hiérarchies sociales est inopérante : la société dans laquelle ils évoluent est si rigide et comporte de tels fossés entre les groupes sociaux qu'elle empêche tout renversement. La place sociale, la fonction et les géantes possibilités d'action de Grandgousier, Gargantua et Pantagruel sont sans aucune mesure avec celles d'Ursus.

L'inn Tadcaster et le réalisme grotesque

Dans *L'Homme qui rit*, le réalisme grotesque pourrait être particulièrement à l'honneur lorsqu'il est question de l'inn Tadcaster où les saltimbanques travaillent la matière et la présence physique du monde qui les entoure. L'inn Tadcaster est une petite auberge qui se trouve dans le faubourg Southwark relié à la ville de Londres par le seul pont qui existait à cette époque. La grande ville et le district sont donc deux endroits séparés par la Tamise, ils sont à l'image même de cette « dualité du monde ». Bien que distincts, ils restent connectés l'un à l'autre. Cette banlieue londonienne est décrite comme un bourg « pavé et

⁵⁸ Il s'agit du chapitre IX du livre deuxième de la deuxième partie, « Extravagance que les gens sans goût appellent poésie », p. 382-389.

⁵⁹ Il s'agit du chapitre II du livre sixième de la deuxième partie, « Ce qu'il fait », p. 566-580.

caillouté avec des galets de la Tamise, tout en ruelles et ruelles, ayant des lieux forts serrés et, comme la cité, quantité de bâtisses, logis et cahutes de bois, pêle-mêle combustible où l'incendie a ses aises » (*LHQR*, p.409). Il se dégage de cet endroit un effet de saturation : le grand nombre de demeures se confronte à la petitesse des espaces. L'encombrement de Southwark est propice au brasier, comme le prouve d'ailleurs le narrateur en donnant pour exemple le grand incendie de Londres en 1666, mais le motif de l'embrasement renvoie également à l'échauffement des esprits et possiblement à l'insurrection. Or, cette perspective révolutionnaire annoncée dès le début du chapitre est rapidement anéantie par la description du bowling-green de Southwark où les aubergistes de l'inn Tadcaster vivent et travaillent : « Le bowling-green de Southwark s'appelait Tarrinzeau-field [...]. Des lords Hastings, le Tarrinzeau-field avait passé aux lords Tadcaster, lesquels l'avaient exploité en lieu public [...]. Puis le Tarrinzeau-field était devenue vaine pâture et propriété paroissiale » (*LHQR*, p. 411). Si Southwark était décrit comme un endroit fourmillant de logis, le Tarrinzeau-field, lui, est comparé à un pré, à un terrain où l'on nourrit les animaux. Le « lieu public » est devenu une simple circonscription ecclésiastique vide de sens, inutile, figée. Il y a bien encore des amuseurs publics dans cette « sorte de champ de foire permanent » (*LHQR*, p. 411), « plusieurs inns, qui prenaient et envoyaient du public à ces théâtres forains, s'ouvraient sur cette place fériée toute l'année et y prospéraient. Ces inns étaient de simples échoppes, habitées seulement le jour. Le soir le tavernier mettait dans sa poche la clef de la taverne et s'en allait » (*LHQR*, p. 411-412). Il n'y a aucune place à la spontanéité, à une vie grouillante et excitante. Au contraire, le spectacle est un commerce soumis au même horaire qu'un petit commerce bourgeois. La taverne, qui est généralement le lieu de l'ivrognerie et des grivoiseries, ferme ses portes bien avant que quelque excès ne

puisse se produire. L'antithèse de « cette place fériée toute l'année » indique bien la contradiction liée à ce champ de foire, endroit carnavalesque par excellence, qui transforme les courtes réjouissances médiévales en une petite entreprise qui détruit toute possibilité de subversion. Le seul inn de tout Tarrinzeau-field qui soit aussi une maison, c'est l'inn Tadcaster. Il a « une porte cochère, ouvrant de la cour sur la place, [qui est] la porte légitime [...] et [a] à côté d'elle une porte bâtarde par où l'on entr[e]. Qui dit bâtarde dit préférée. Cette porte basse [est] la seule par où l'on pass[e]. [...] La grande porte, barrée et verrouillée à demeure, restait fermée » (*LHQR*, p. 412). La présence de deux portes, l'une « basse » et l'autre « grande », indique une fois de plus la présence d'une dualité. Mais, en l'occurrence, elle insiste non pas sur l'existence de deux lieux, mais plutôt sur deux manières d'entrer dans un seul et même endroit. L'adjectif « bâtard », du germanique *bantsu*, désigne l'union avec une seconde femme de rang inférieur à la première et met donc l'accent sur le fait que la porte la plus fréquentée, la porte populaire, est celle que l'on juge illégitime. À l'opposé, la grande porte, la porte « officielle », est inaccessible, ce qui montre une fois de plus l'herméticité des classes sociales : il est impossible pour les gens du peuple d'entrer par la « grande porte ». En outre, même s'il y a « un compartiment [...] réservé entre deux cloisons " pour la noblesse " » (*LHQR*, p. 420) aucun noble ne vient assister aux représentations qui se donnent à l'inn Tadcaster, hormis quelques aristocrates qui, en se déguisant en matelots, entrent eux aussi par la seconde porte.

Dans cette « hôtellerie » travaillent « un maître et un boy », Nicless et Govicum : « Maître Nicless [...] était un veuf avare et tremblant et ayant le respect des lois. [...] Quant au garçon de quatorze ans qui versait à boire et répondait au nom de Govicum, c'était une grosse tête joyeuse avec un tablier. Il était tondu ras, signe de

servitude. » (*LHQR*, p. 412) Le patron de l'auberge, dont le nom rappelle ironiquement la pièce de monnaie américaine « nickel », incarne la figure type de l'homme soumis qui prend plaisir à dominer plus faible que lui. L'euphémisme « ayant le respect des lois » montre l'obéissance d'un tavernier radin qui fait coucher son employé dans « un réduit où l'on avait jadis mis un chien » (*LHQR*, p. 412). Govicum, quant à lui, un peu bonasse et faible d'esprit, joue parfaitement son rôle de bouffon docile. En somme, le chapitre se clôt de façon radicalement opposée à la manière dont il a commencé : toute promesse d'un embrasement est annulée, le lieu se révèle un endroit où se figent les servitudes et les pensées.

La Green-Box

C'est donc dans cet inn, à l'intérieur d'une petite cahute, que vit et travaille la petite troupe de *Chaos vaincu*. La Green-Box est elle-même divisée en deux espaces distincts : l'intérieur est consacré à la petite famille des saltimbanques, l'extérieur au spectacle que Déa, Gwynplaine et Ursus présentent au cabaret de l'inn Tadcaster.

L'intérieur de la cahute est petit, sobre et sans artifices. Quoique les membres de la troupe gagnent décemment leur vie depuis qu'ils se produisent à l'inn Tadcaster, ils se contentent de peu, par exemple d'une simple tasse de thé pour le repas du matin. À l'heure du « déjeuner, comme [du] souper, [tout] se fai[...]t dans le compartiment du centre. De la façon dont la table très étroite était placée, [...] leurs genoux se touchaient » (*LHQR*, p. 476). La petitesse de la place, loin d'être un inconvénient, favorise l'intimité et le resserrement des liens familiaux. Selon Ursus, dont la philosophie de l'existence a quelque chose de celle de Diogène, le bonheur « doit se fourrer dans des trous » (*LHQR*, p. 478) et « Dieu mesure la grandeur du bonheur à la petitesse des heureux » (*LHQR*, p. 478). Le mode de vie modeste

qu'ils adoptent implique qu'ils associent le bonheur à la frugalité et au partage, et qu'ils refusent le gaspillage et le superflu.

Pourtant, avec le succès de Gwynplaine, l'inn Tadcaster gagne en popularité et attire une foule de plus en plus nombreuse : « Tout le public de faubourg que pouvait donner Southwark abondait à tel point aux représentations [...] que [...] les fenêtres regorgeaient de spectateurs [et que] le balcon était envahi » (*LHQR*, p. 444). Les verbes « regorger » et « envahir » montrent que *Chaos vaincu* génère de l'abondance. Cet essor de popularité est tel que « l'hôtelier et son boy ne suffis[ent] pas à verser l'ale, le stout et le porter » tant l'auberge devient « de plus en plus une fournaise de joie et de rire » (*LHQR*, p. 444). Le motif de l'embrasement qui ouvrait le chapitre sur la description de Southwark est ici repris par la métaphore de la « fournaise » qui rend explicite l'aspect positif du brasier. Bien que l'analogie au feu puisse avoir une connotation péjorative, la chaleur intense qui se dégage de l'inn Tadcaster n'est pas synonyme de destruction, elle est plutôt la conséquence heureuse de l'achalandage dans l'établissement, et surtout, de la vitalité qui émane soudainement de l'endroit. Alléguant aussi un grand fourneau, la métaphore de la « fournaise » s'ajoute à l'énumération des différents alcools qui coulent à flot pour donner la double image d'un creuset où mijote une façon de chimie ou d'alchimie et d'un grand banquet propice à tous les excès de la fête et du ventre.

D'ailleurs, le peuple anglais avait déjà été comparé à un large ensemble de gloutons dans le chapitre « Éloquence en plein vent » lorsqu'Ursus, mariant l'art de la louange à l'art de l'injure, avait joué d'ambiguïté en corrélant la force politico-militaire de son auditoire et la bassesse de ses barbaries coutumières :

Hommes et femmes de Londres, me voici. Je vous félicite cordialement d'être anglais. Vous êtes un grand peuple. Je dis plus, vous êtes une grande populace. Vos coups de poing sont encore plus beaux que vos coups d'épée. Vous avez de l'appétit. Vous êtes la nation qui mange les autres. (*LHQR*, p. 413)

Le glissement de « peuple » à « populace » est typique de la dimension critique et ironique de l'art d'Ursus. Il ramène avec habileté la fierté anglaise à la corporéité des habitants d'Albion (les poings remplacent l'épée, la faim remplace la beauté) jusqu'à ce que le corps devienne une métaphore plus générale du pays tout entier. Ainsi, par l'entremise de termes qui renvoient à la nourriture et à la glotonnerie, l'Angleterre prend les allures d'une ogresse insatiable. Cette image de l'ogresse renvoie de manière indirecte à la façon dont les géants rabelaisiens sont capables d'ingurgiter des tonnes de nourriture et d'absorber des kilolitres de boisson. Cependant, la comparaison à la glotonnerie n'est pas présentée comme une qualité dans ce chapitre, elle n'entraîne ni la « joie » ni le « rire ». Elle marque davantage le plaisir bestial de l'Angleterre pour la domination, la guerre et l'exploitation. Le spectacle à l'inn Tadcaster, et plus particulièrement la présence des saltimbanques, renverse cette image d'abord disgracieuse du peuple « qui mange les autres » pour en faire une autre, plus positive et plus festive, de citoyens qui boivent pour célébrer la joie et l'abondance.

Micro-lecture d'un chaos à peine vaincu

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le genre de prédilection d'Ursus est l'interlude, et c'est de lui que relèvent les deux spectacles présentés sur les tréteaux de l'inn Tadcaster : *Ursus Rursus* et *Chaos vaincu*.

Le chapitre « Extravagances que les gens sans goût appellent poésie » offre une description détaillée de cette représentation de *Chaos vaincu*. Le titre du chapitre indique d'entrée le ton ironique, car le syntagme ne laisse pas entendre la voix du narrateur, mais plutôt une voix qui doit appartenir à l'aristocratie, laquelle ne considère pas le théâtre populaire de la Green-Box comme de la « vraie » poésie. Le terme « extravagances » fait écho au reproche adressé à Ursus par les trois docteurs qui jugeaient avec mépris les propos philosophiques d'un vieux saltimbanque. Ce dialogisme est aussi perceptible à la fin de cet extrait : « Tels étaient les plaisirs grossiers du peuple. Ils lui suffisaient. Le peuple n'avait pas le moyen d'aller aux " nobles matches " de la gentry, et ne pouvait, comme les seigneurs et gentilshommes, parier mille guinées pour Helmsgail contre Phelemghe-madone » (*LHQR*, p. 389). L'emploi des guillemets confirme qu'il s'agit bien du discours de ces « seigneurs et gentilshommes » et met en évidence leur condescendance. L'ironie qui accompagne la mention de ce snobisme tient à ce que la description du combat de boxe entre Helmsgail et Phelemghe-madone dans un chapitre précédent montrait la barbarie pathologique de ce « divertissement » :

Helmsgail, l'Écossais, était un petit d'à peine dix-neuf ans, mais il avait déjà le front recousu [...]. Le mois précédent il avait enfoncé une côte et crevé les deux yeux au boxeur. [...] Il était leste et alerte. Il était haut comme une femme petite, ramassé, trapu [...]. Son adversaire était vaste et large [...]. Il avait six pieds de haut, un poitrail d'hippopotame et l'air doux. [...] Espèce de Rostbeef pas assez cuit, difficile à mordre et impossible à manger. Il était ce qu'on appelle en argot local, de la viande crue, *raw flesh*. (*LHQR*, p. 340-341)

Ces effets de dialogisme indiquent que la pièce d'Ursus rejoint un public essentiellement populaire et marquent de manière frappante la disparité sociale : les nobles et le peuple ne se

mêlent jamais ensemble. Ce premier constat diminue considérablement la possibilité de dresser un portrait optimiste des changements provoqués par *Chaos vaincu*. Cependant, une certaine équivocité reste palpable dès lors que la lecture se fait plus attentive au déroulement de la pièce et aux réactions de la foule⁶⁰.

Le combat de l'invisible

Le premier paragraphe met en scène deux motifs antithétiques, celui de l'ombre et de la lumière. De la ligne dix-huit à la ligne vingt-neuf, le texte accumule les termes renvoyant à la noirceur : « nuit », « noir », « obscurité », « ténèbres », « lugubre », « ombre ». Cette accumulation met en évidence le « chaos combattant l'homme » (l. 21-22) et l'« agonie de l'homme » (l. 25). Pourtant, face à l'horreur et à la mort imminente du personnage, les spectateurs réagissent de manière surprenante : « la foule regardait haletante » (l. 26). L'adjectif « haletante » signifie que l'auditoire est dans un état d'attente, voire d'excitation, à l'approche du « chaos [qui va] résorber l'homme » (l. 27). Cette réaction perverse montre l'absence de compassion pour la détresse humaine et la délectation morose à voir souffrir une autre personne que soi. Que ce soit lors de combats de boxe ou lors d'un interlude qui met en scène un combat métaphorique, le roman propose une représentation très sombre de cette société qui ignore toute forme de solidarité. Cependant, le champ lexical de la lumière qui succède à celui de la noirceur nuance cette première analyse : « blancheur », « lumière », « nimbe », « clarté », « aurore », « aube », « éblouissement ». Cette lumière apparaît « tout à coup » (l. 93), « subitement » (l. 28), sous la forme

⁶⁰ Voir Annexe I.

d'un « chant » et d'une « voix » qui est celle de Déa. L'onomastique du prénom de la jeune aveugle — « déa » qui signifie « déesse » en latin — illustre le contraste entre l'ombre et la clarté, entre la matière et l'esprit. Ce qui attire l'attention des spectateurs lors de l'entrée de la jeune fille sur scène, c'est sa voix qui ressemble à une « chanson d'ange » (l. 32-33), c'est l'« invisible faite visible » (l. 32), alors que dans le cas de Gwynplaine, c'est la mutilation de son visage et son aspect physique qui fascinent. Si au départ les personnages « se mouvaient, à l'état reptile » (l. 19), l'entrée de Déa est annoncée quant à elle par un « souffle ». Des « musiques mystérieuses flott[ent] » (l. 27-28) et accompagnent son chant, comparé à l'« hymne d'un oiseau » (l. 33). Sous l'effet de la présence de la belle saltimbanque, le spectacle acquiert de la légèreté et une aura aérienne. Cette bouffée d'air et de grâce annonce le mouvement d'élévation par lequel passera le personnage incarné par Gwynplaine dans la deuxième partie de ce passage.

On monte...

Les lignes trente-cinq à cinquante-cinq constituent la deuxième partie de l'interlude. À la présentation de l'être humain en train d'essayer de combattre le mal succède le surgissement de la lumière divine susceptible de donner la force et le courage nécessaire pour terrasser le chaos. Dans ce second segment, les premières (et seules) paroles sont prononcées ou plutôt chantées, et les spectateurs assistent à une scène romantique entre Déa et Gwynplaine, allégorie de la matière qui s'unit à l'esprit pour affronter l'obscurité.

La description du chant et de sa mise en scène insiste dès le début sur l'opacité de cette partie de l'interlude : « Alors la vision, portée sur un glissement difficile à comprendre et d'autant plus admiré, chantait ces vers, d'une pureté espagnole suffisante pour les matelots

anglais qui écoutaient » (l. 35-36). Déa, rendue encore plus divine et surnaturelle par la désignation métonymique de « vision », chante dans une langue inconnue des spectateurs, ce qui pose un problème de taille puisqu'il en résulte que le message de la pièce, quel qu'il soit, ne sera jamais compris. Bien qu'elle soit fascinée par la beauté et le mystère de la scène, la foule pourrait difficilement adhérer aux propos pensés par Ursus. Ce segment suppose que, mise à part le vieux saltimbanque, seuls Gwynplaine et Déa savent réellement ce qu'ils se disent de telle sorte que les spectateurs assistent à une scène à laquelle ils n'ont que partiellement accès.

La voix féminine est directive, elle emploie avec insistance l'impératif, des verbes d'obligation et une ponctuation forte : « Prie ! Pleure ! »; « Nuit, va-t'en ! »; « Il faut aller au ciel et rire »; « Brise le joug »; « Quitte [...] ta noire carapace » (l. 37-52). Ce ton ressemble d'autant plus à une sommation que ces paroles sont dites sur le ton d'une oraison prophétique. En effet, la « vision » tente de convaincre le personnage incarné par Gwynplaine de la rejoindre dans la mort : « À mesure qu'elle chantait, l'homme se levait de plus en plus, et, de gisant, il était maintenant agenouillé, les mains levées vers la vision [...]. Elle continuait, tournée vers lui : Il faut aller au ciel, - et rire, toi qui pleurais » (l. 43-47). Cet appel à monter au ciel n'a pas de connotation mortifère ou sacrificielle. Au contraire, sur terre, l'être à qui s'adresse cette invitation gît, souffre, agonise, alors qu'il se rend au ciel en se « levant », en acquérant une forme de hauteur et d'élévation qui annonce une délivrance ou une transfiguration qui le fera passer de la tristesse au bonheur, de la douleur à la joie. Cette curieuse mort vitale est très proche de la mort véritable de Gwynplaine lorsqu'il rejoindra Déa dans la lumière des étoiles à la fin du roman, où elle sera comparée à un « astre ».

Quand « l'homme » enchaîne et prend la parole, c'est pour laisser libre cours à un discours à la fois amoureux, érotique et touchant. Le contact physique de Déa déclenche la déclaration d'amour : « Alors une autre voix s'élevait, plus profonde et par conséquent plus douce encore, voix navrée et ravie, d'une gravité tendre et farouche, et c'était le chant humain répondant au chant sidéral. Gwynplaine, [...] la tête sous la main de Déa, chantait : Oh! viens! aime! – tu es âme, - je suis cœur » (l. 54-59). L'injonction « aime » invite à la réunion du corps et de l'esprit, à la communion de l'homme avec le « sidéral », c'est-à-dire avec une transcendance dont il faut bien voir qu'elle ne renvoie à aucune religion révélée. Déa ne joue ni le Messie ni un prêtre. Elle chante une invitation à l'amour humain, et il n'est pas anodin que cet interlude soit joué par le seul couple réel du roman. Son exhortation à quitter la bassesse, répétée de bien des façons, est au centre du roman ; elle constitue le moteur de la célébrité de la Green-Box et est au fondement des liens qui unissent la petite troupe. Que le message soit crypté par Ursus dès le début doit se comprendre comme suit : dans la société du texte, il n'est de transfiguration possible que de cette manière, entre deux individus précis, amoureux. Un tel programme ne peut être proposé à une collectivité. La réaction de la foule sera symptomatique de son incompréhension devant un tel diagnostic.

Pour mieux redescendre.

La pièce atteint son paroxysme lorsque « brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frapp[e] Gwynplaine en pleine face [et qu'on voit] dans ces ténèbres le monstre épanoui » (l. 60-61). L'oxymore du « monstre épanoui » traduit l'ambiguïté de cette dernière image offerte au public. L'adjectif suppose l'aboutissement d'un parcours initiatique qui a permis à Gwynplaine, le « monstre », de se réaliser de manière complète et harmonieuse. Comme le ferait un rite initiatique, *Chaos vaincu* est le récit symbolique d'une révélation ou

d'une transfiguration, d'un homme qui passe de l'ombre à la lumière. Toutefois, même si l'adjectif « épanoui » est par définition ce qui manifeste de la joie et de la sérénité, il est contrebalancé par le « jet » de clarté qui insiste sur le fait que la transformation ne se fait pas sans heurt. La lumière « frapp[e] » Gwynplaine en plein visage comme le ferait une gifle et provoque une « commotion » (l. 62) chez les spectateurs. La violence du jaillissement, le choc provoqué, la secousse ressentie, tout concourt à mettre en évidence l'exceptionnalité et l'inimitabilité de ce qui se passe.

La réponse de la foule est dominée par des métaphores ambivalentes, qui anticipent sur la métaphore surréaliste, liées à la lumière et au soleil : un « soleil de rire surgi[t] » (l. 62) ; il n'y a « pas de saisissement comparable à ce soufflet de lumière sur ce masque bouffon et terrible » (l. 63-64). La coprésence antithétique de la lumière et de la terreur, celle-là giflant de sublimité celle-ci, qui est grotesque, donne au rire des spectateurs un caractère double : il tient à la fois de la joie et de l'inquiétude. Le rictus que Gwynplaine esquisse malgré lui entraîne le rire des gens, comme par un effet de miroir de sorte que le « monstre épanoui » bien sûr c'est lui, mais pour un court moment, c'est aussi tout le monde. Il faudrait pratiquement dire que le monstre épanoui qui est sur scène fait naître un épanouissement monstrueux dans le public. La joie troublante et momentanément universelle qui en résulte est exprimée par le champ sémantique de la contamination. Le rire de la foule est comparé à une « peste que l'homme ne fuit pas » (l. 70) et à une « contagion » (l. 71). La narration signale qu'on riait « partout, en haut, en bas, sur le devant, au fond, les hommes, les femmes, les vieilles faces chauves, les roses figures d'enfants, les bons, les méchants, les gens gais, les gens tristes, tout le monde ; et même dans la rue, ceux qui ne voyaient pas

[riaient] » (*LHQR*, p. 386). Cette ambivalence se manifeste par une nouvelle antithèse : l'hilarité est à la fois « maladi[ve] » (*LHQR*, p. 386) et réjouissante.

La propagation de la rigolade est également lisible dans les nombreuses répétitions du mot « rire » : « On riait autour de ce rire ; [...] tout le monde [...] en entendant rire, riait. [...] Les insouciances venaient rire, les mélancolies venaient rire, les mauvaises consciences venaient rire » (l. 64-67). L'universalisme de ce rire reste toutefois fort ambigu et n'a rien de sublime, ainsi que le montre cette dernière énumération dont tous les composants sont des gens affligés, superficiels ou suspects qui se réjouissent. Les spectateurs viennent assister à la pièce dans l'espoir de mettre leurs soucis au second plan pendant un bref moment. En ce sens, le spectacle d'Ursus est cathartique, car il permet à la foule de se consoler. En voyant le visage meurtri de Gwynplaine, les spectateurs se rassurent de ne pas être eux-mêmes victimes de telles souffrances et se réconfortent dans l'idée qu'il existe plus petit, plus misérable qu'eux : « le dernier calfat du dernier équipage de la dernière caraque amarrée dans le dernier des ports d'Angleterre se considérait incommensurablement supérieur à cet amuseur de la " canaille ", et estimait qu'un calfat est autant au-dessus d'un saltimbanque qu'un lord est au-dessus d'un calfat » (*LHQR*, p. 390). Le rire n'est donc pas ici une occasion de rapprochement. Tout comme à la chambre parlementaire, il marque l'isolement et il est un moyen pour celui qui rit d'indiquer sa supériorité. En somme, le sourire sculpté à même le visage de Gwynplaine incarne un rire carnavalesque dépité : signe d'une violence physique et sociale hégémonique, il ne peut se transfigurer en élan de joie que par un retrait hors du monde. Quand il est montré aux autres (Ursus, Déa et Homo exceptés), il engendre une universalité grotesque, puisque tout le monde rit de tout et de tout le monde. Le texte démontre ainsi que tout monstre est par définition une exception qui, par réfraction, indique

ce que c'est que la norme. De cette manière, il pose que l'humanité trouve toujours son bonheur dans le malheur d'autrui et dans la certitude qu'il existe plus misérable que soi, et démontre en quelque sorte que l'humanité est elle-même tératologique.

*Micro-lecture d'un dernier tour de danse*⁶¹

La description de l'inn Tadcaster après l'arrivée de la Green-Box est prometteuse d'un renouvellement à Southwark et d'un rire carnavalesque dont l'éventuelle vigueur pourrait indiquer la possibilité d'un éveil de la population. Or, contre toute attente, Gwynplaine est arrêté par le wapentake et est conduit à la cave pénale où il découvre sa vraie identité. Ce qui devrait être une révélation heureuse pour le jeune saltimbanque marque en fait l'avortement des changements amorcés par la petite troupe. Ursus, convaincu que son protégé est décédé, pleure la perte d'un enfant, mais aussi la perte de ses derniers espoirs comme saltimbanque et philosophe de voir un jour ses spectacles changer radicalement la vision du monde des gens. En guise de dernière tentative désespérée, le vieil homme simule ce qui sera la dernière représentation de *Chaos vaincu*. Il le fait certes pour cacher à Déa la mort de son amoureux, mais aussi pour faire ce qu'il aime le plus une dernière fois. Même s'il sait que c'est inutile, le misanthrope sent la nécessité de devoir tout donner dans cet ultime spectacle de sorte que tous les éléments de la représentation sont tout à coup amplifiés, grossis, surjoués.

⁶¹ Il s'agit d'un extrait du chapitre II du livre sixième de la deuxième partie, « Ce qu'il fait », p. 573-580. Voir Annexe II.

La polyphonie fabriquée

Bien que la prestation d'Ursus soit digne d'une « ventriloquie prodigieuse » (l. 3), des différences notables par rapport au spectacle habituel parsèment cette imitation de *Chaos vaincu*, et elles deviennent de plus en plus vives à mesure que la « représentation » avance. Dans cette deuxième description, les héros principaux ne sont plus les personnages joués par Déa et Gwynplaine. Tous les efforts d'Ursus sont concentrés sur l'imitation de la foule et de ses réactions : « Ursus devint extraordinaire. Ce ne fut plus un homme, ce fut une foule » (l. 2). Cette métaphore montre que la polyphonie à laquelle se livre Ursus sert à donner l'illusion d'un tout. Dans la foule ainsi (re)créée, dans « la confusion claire du brouhaha » (l. 8), se conglomèrent une multiplicité de bruits et de sons. La bouche unique d'Ursus est le moteur d'une multitude de voix puisqu' « il était lui et tous. Soliloque et polyglotte » (l. 14-15). En cela, « l'ours » de *L'Homme qui rit* se souvient du rêve romantique du cœur solitaire dans lequel battraient un grand nombre d'autres cœurs. De nombreuses antithèses ont pour but de rendre tangible la pluralité et la multiplicité qui définissent cet attroupement d'où « serpentaient, comme dans une fumée, des cacophonies étranges, des gloussements d'oiseaux, des jurements de chats, des vagissements d'enfants qui têtent [et...] l'enrouement des ivrognes » (l. 9-10). Par l'accumulation de termes qui renvoient à des animaux, la foule apparaît tout à la fois grossière, bestiale, impersonnelle, grouillante et déshumanisée. De plus, la comparaison avec la « fumée » montre qu'elle est insaisissable, ignée et dense. L'accent est mis sur le bruit discordant, sur un vacarme qui est à l'image de la foule dont il provient, alors que, au contraire, dans la version normale de *Chaos vaincu*, c'est le silence et le chant harmonieux qui sont mis de l'avant.

Prétextes au raccourci

Le brouhaha ainsi reproduit est utilisé par Ursus pour prétexter des risques de désordre qui nuiraient au bon déroulement de la pièce et qui justifient l'ajournement de la représentation. Jugeant qu'il vaut mieux ne pas prolonger inutilement la mascarade et risquer d'éveiller les soupçons de Déa, il déplore un surnombre de spectateurs qui occasionnerait selon lui du mécontentement et des emportements : « La huée, assaisonnement du triomphe. Et puis les gens sont trop nombreux. Ils sont mal à leur aise. L'angle des coudes du voisin ne dispose pas à la bienveillance. Pourvu qu'ils ne cassent pas les banquettes ! » (l. 27-30) Il ne s'agit plus de « la foule », mais d'un « ils », qui transforme ce qui aurait pu être un jour de fête en un danger d'émeute. D'ailleurs, Ursus grossit et surjoue la colère de cet auditoire fictif en accumulant les injures que ses membres lui lanceraient : « À bas le vieux » (l. 38); « Triple baudet » (l. 62); « Que la fièvre t'étrangle avec tes sourcils en épis de seigle ! » (l. 91). Il apostrophe lui-même son public en mêlant l'insulte et la louange, exactement comme le fait le langage lié au carnaval et à la foire. Le cabotin misanthrope arrête son regard sur les difformités physiques de l'auditoire qu'il invente : « Salut, population grouillante. [...] J'ai le plus grand respect pour messieurs les sacripants qui m'honorent de leur pratique. Il y a parmi vous des êtres difformes, je ne m'en offense point. Messieurs les boiteux et messieurs les bossus sont dans la nature » (*LHQR*, p. 576). Même lorsqu'il est question d'imaginer les spectateurs qui assistent à ce fac-similé, le bateleur caricature leurs traits de manière à les rendre plus grotesques et ridicules. D'ailleurs, outre les quelques répliques qu'ils assènent au harangueur, ils éructent et répètent un grognement étrange pour marquer leur mécontentement. L'onomatopée « Grumphll ! » (l. 50 et 72) ne déparerait pas un album de bande dessinée. Elle confère une fois de plus un aspect burlesque à cette foule qui n'hésite

pas non plus à lancer des « trognon[s] de choux » (l. 79-80). Personne n'est épargné par les insultes d'Ursus. Dans la fresque qu'il improvise, tous semblent avoir une apparence repoussante, fantasque et caricaturale. Les pauvres « ont des souliers à travers lesquels passent leurs orteils » (l. 97) alors que les « bourgeois [tiennent] à [leur] argent plus qu'à [leur] beauté » (l. 102). Cependant, Ursus ne fait intervenir aucun noble dans son spectacle simulé, pas même les lords qui se déguisaient en marins pour passer inaperçus : « Ah ! si notre ami Tom-Jim-Jack était là ! mais il ne vient plus » (l. 30). Cette affirmation de la part d'Ursus laisse poindre son désenchantement et deviner le constat qu'une période heureuse et prospère est maintenant révolue. S'il avait entretenu par le passé l'espoir que *Chaos vaincu* rejoigne autant les classes populaires que les classes nobiliaires et forme les bases d'une nouvelle société, cet ultime spectacle, présenté seulement devant ce qui lui reste de famille et les hôteliers, marque la fin de ce rêve. En dépit du souci qu'il se fait pour Déa, son abattement est tel qu'il soutient par dépit que « l'art est aussi respectable que la débauche » (l. 88).

On le voit à tout ce commentaire. Contrairement à l'esthétique carnavalesque élaborée par Rabelais, le lexique festif et grivois employé dans cet extrait ne conduit pas à libérer les corps ni à affranchir les frontières qui divisent les arts populaires des arts institutionnels. Au contraire, les dénnotations et les connotations sont péjoratives, et la langue du texte participe à accentuer l'aspect grotesque, voire infâme, de la foule :

Les hommes sont infects, les femmes sont hideuses. Luxure, soit. Pourtant il faut que l'orgie ait de la tenue. Vous êtes gais, mais bruyants. Vous imitez avec distinction les cris des bêtes ; mais que diriez-vous si, quand vous parlez d'amour avec une lady dans un bouge, je passais mon temps à aboyer après vous ? [...] Nul n'est exempt de la vermine de ses péchés. [...]

N'avons-nous pas tous nos démangeaisons ? Dieu se gratte à l'endroit du diable. (*LHQR*, p. 577-578)

Ursus compare ceux qu'il désigne à distance par le pronom « Vous » à des animaux, à des chiens, qui nuisent à la bonne conduite du spectacle. La fête dont ils sont est perçue comme une grossièreté, une bamboche, un obstacle : les coordonnants « mais » indiquent que la « gaieté » n'a ici rien de régénérateur ou de positif. En fait, la sexualité des fêtards, leurs hurlements, leur ivrognerie les déshumanisent au point où ils deviennent des bêtes en proie à leurs instincts. Or, Ursus se fait à lui-même des reproches à la fin de la citation lorsqu'il passe du « ils » au « nous » (« N'avons-nous pas tous [...] ? »). Ce passage et cette inclusion du locuteur dans ce qu'il dénonce attestent la profondeur de la désillusion du saltimbanque qui, sorte de Jean Vilar avant la lettre, avait longtemps espéré que le théâtre soit le vecteur de grands changements sociaux.

La représentation

La représentation avortée est si crédible que « Govicum, émerveillé, trépign[e], applaudit, ba[t] des mains, produi[t] un vacarme olympien, et rit à lui tout seul comme une troupe de dieux » (l. 132-133). Cette comparaison n'est pas sans rappeler celle du rire des lords à la chambre parlementaire. Cependant, la joie de Govicum n'apparaît pas comme une marque de condescendance ou de domination à l'égard d'Ursus comme cela était le cas pour les aristocrates envers Gwynplaine. Au contraire, le spectacle de l'engastrimythe, convaincant et grotesque, déclenche un sentiment réel d'hilarité qui fait de l'idiot de la taverne un dieu olympien. Or, cette tentative de carnavalisation ne se réalise que dans le simulacre, ce qui rappelle qu'elle est impossible dans le contexte de la vie réelle tel qu'il est

décrit dans la fiction romanesque. Elle ne fait que rendre plus évident l'échec d'Ursus qui ne peut entraîner un changement chez le peuple que par le mensonge qu'il construit ou que par la substitution à laquelle il se prête, et ce changement est déplorable. S'il n'y a personne pour l'écouter et si l'objectif réel est de taire les soupçons de Déa, pourquoi s'étend-il aussi longtemps sur sa harangue ? N'est-ce pas parce qu'au fond, il sait déjà qu'il se joue cette comédie à lui-même pour la dernière fois ? Force est d'admettre que le fac-similé de *Chaos vaincu*, bien que fondé sur de louables intentions, se termine sur l'annonce de la mort de Gwynplaine et signe, par le fait même, l'acte de décès de la Green-Box et de sa gloire : « [Déa] reprit avec un ineffable sourire désespéré : "Je sais, il nous a quittés. Il est parti. Je savais bien qu'il avait des ailes. " Et, levant vers l'infini ses yeux blancs, elle ajouta : " À quand moi ? " » (l. 147-159) En d'autres termes, la figure du saltimbanque dans *L'Homme qui rit* est au centre d'un faux-semblant de carnaval qui, loin d'engendrer un renouveau et la liberté, tourne au cauchemar, puisqu'il ne peut empêcher la perpétuation d'une société sclérosée et agonisante.

***L'Homme qui rit* : un carnaval funèbre**

À l'ordinaire, le « bonimenteur de foire n'[est] jamais accusé d'hérésie, quoi qu'il [débite], à condition qu'il s'exprim[e] sur le mode bouffon⁶². » Tel n'est pas le cas d'Ursus. Rend-il trop évidente l'ironie de ses propos ? Son théâtre est-il trop critique ? et trop poétique ? Sans aucun doute. Mais le roman suggère davantage que c'est la société anglaise du XVIII^e siècle, et par suite la société française du XIX^e siècle, qui a changé et qui ne tolère

⁶² *Ibid.*, p. 166.

plus « l'aspect comique du monde⁶³ » et qui a oublié ce qu'il peut y avoir de substantiel et de «substantifique» (disait Rabelais) dans le rire. Dans ce cas de figure, quelle place reste-t-il au bouffon, au saltimbanque ? Si le saltimbanque n'a plus que le rôle de « distributeur d'oubli » (*LHQR*, p. 395), le monde peut-il, faute de pouvoir entendre un théâtre « régénérateur et rénovateur⁶⁴ », faute d'être baigné par le « rire printanier⁶⁵ », être autre chose qu'un carnaval de rencontre, interrompu au seuil de la tombe et de la mort ?

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 149.

QUATRIÈME CHAPITRE

RIRES EN CHAMBRE HAUTE

La prise de parole politique

Si les chapitres précédents se sont surtout penchés sur Ursus, c'est parce qu'il est le personnage le plus bavard de *L'Homme qui rit* et que, durant une grande partie du roman, il est celui qui monopolise la parole. Il dénonce, parodie, écrit et enseigne de manière à se substituer aux institutions sociales et aux hommes de pouvoir qui devraient être des guides éclairés pour le peuple qu'ils représentent. Or, l'inertie de la foule indique qu'Ursus ne parvient pas à la convaincre qu'un changement est possible et nécessaire. Dans le chapitre « Les tempêtes d'hommes pires que les tempêtes d'océans », lorsque Gwynplaine prend la parole à la chambre parlementaire, il le fait en reprenant le message de son père adoptif, mais dans une rhétorique qui lui est propre et qui diffère de la sienne. Si Ursus est ironique et provocateur, Gwynplaine lui est beaucoup plus direct et fonde son discours sur des arguments pragmatiques et concrets. Pour dénoncer les conditions de vie misérables des gens du peuple, il énumère les obstacles et les malheurs par lesquels il est lui-même passé.

Jean Gaudon observe que Gwynplaine est un personnage silencieux qui répond par monosyllabes avant la séance de la chambre des lords. Jusqu'alors, sa parole n'avait été qu'« informative, sans fioritures, et [allant] droit au but⁶⁶. » Il est vrai qu'il est l'objet constant du regard d'autrui puisque « l'existence sociale de Gwynplaine, baladin, est tout entière dévouée au spectacle [...]. [Dès lors, il] est l'objet du regard que le peuple porte sur lui, rien

⁶⁶ Jean Gaudon, « L'Homme qui rit ou la Parole impossible », dans *L'information littéraire*, vol. 36, n° 5, 1984, p. 197.

d'autre, et Ursus l'invite à respecter le code⁶⁷. » Mais Gwynplaine est aussi et surtout un observateur. Il voit, il médite, il contemple. Ursus le lui reproche d'ailleurs sévèrement : « Tu me fais l'effet d'un observateur, imbécile ! » (*LHQR*, p.395) C'est que, comme le suggère Gaudon, la parole suit elle aussi un chemin initiatique. Il aura fallu non seulement la révélation de son identité d'aristocrate, mais aussi des années d'observation et de réflexion avant que le jeune héros accède à une maturité et à une prise de conscience qui lui permettent de prendre publiquement la parole.

Au centre de cette querelle entre le jeune saltimbanque et les lords figure le grand débat social qui traverse le XIX^e siècle sur les rôles que doivent jouer l'état, les citoyens et les institutions lorsqu'il est question de chercher des solutions au problème de la misère. Quoique certains conservateurs catholiques héritiers de l'Ancien Régime persistent à voir la pauvreté comme un état naturel, le XIX^e siècle la conçoit de plus en plus « comme une chose qui fait problème, une *question* dite *sociale* parce qu'elle implique la responsabilité de tout le monde⁶⁸. » La prise de parole de Gwynplaine dans le roman cristallise toute une série de débats récurrents concernant les droits du pauvre dans la société, plus particulièrement son statut juridique et son droit au suffrage universel. Le discours du jeune orateur prend la forme d'un procès. S'il endosse la responsabilité civile et politique des lords, il se présente comme le défenseur et le représentant des pauvres. Fort de ce statut, affirmant qu'il est avant tout un saltimbanque, Lord Clancharlie prend la parole au nom du peuple et comme un homme du peuple. Il tire ainsi sa légitimité du fait que, la majeure partie de sa vie, il a été un orphelin et

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Pierre Popovic, *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 57.

un saltimbanque qui mène une « vie errante » (*LHQR*, p. 370), malgré « la fortune prédite par Ursus » (*LHQR*, p. 378) grâce aux recettes de *Chaos vaincu*. De cette façon, le roman permet ainsi à un individu des classes populaires de parler au parlement même si cela n'est possible que parce que Gwynplaine détient aussi un titre nobiliaire. Cependant, cette prise de parole n'est pas prise au sérieux. Elle est à peine entendue, car les lords de la chambre parlementaire continuent de ne voir en lui qu'une curiosité, qu'un intrus, qu'un saltimbanque, qu'un pauvre.

Opulence et artifices à la chambre

Dès le début du chapitre, la description de la chambre parlementaire souligne le fossé social qui sépare les lords et Gwynplaine. L'apparat de la grande salle close avec le « large in-folio exhaussé sur un pupitre doré » (*LHQR*, p. 686) témoigne immédiatement de la richesse de la classe dominante. L'étranger qui entre en ce lieu pour la première fois est d'entrée tenu à l'écart des propriétaires du lieu. Si la chambre est représentée comme une scène de théâtre, Gwynplaine, qui s'y est infiltré avant tout le monde dans l'espoir de passer inaperçu, ne joue plus le rôle de saltimbanque. Le voici dorénavant spectateur d'une scène qui n'a rien de sa cahute. Il est bien placé pour voir que la séance de l'assemblée a tout d'une mise en scène, qu'elle respecte des codes qui lui sont propres et que tous les lords présents connaissent par cœur le rôle qu'ils doivent tenir.

Cette pièce de théâtre débute lorsque les « portes se [referment] » (*LHQR*, p. 686) et que l'huissier de la verge noire entre le premier en scène. Les lords prennent la place qui leur est coutumièrement attribuée. Ils « [quittent] le banc d'état et [viennent] s'asseoir en tête du banc des ducs, aux places de leurs charges » (*LHQR*, p. 686), prêts à jouer le rôle qui leur est

assigné. C'est seulement lorsque tout le monde est à sa place et que l'auditoire est attentif que « le lord-chancelier [prend] la parole » (*LHQR*, p. 686). Étrangement, même si l'assemblée se déroule le soir, la chambre est peu éclairée comme le serait une salle de théâtre. Les lumières éclairent essentiellement l'acteur principal de la pièce, Gwynplaine. Le jeune homme tranche singulièrement au milieu de la scénographie officielle : « les gerbes de chandelles placées des deux côtés du trône éclairaient vivement sa face, et la faisaient saillir dans la vaste salle obscure avec le relief qu'aurait un masque sur un fond de fumée » (*LHQR*, p. 688). Ces jeux lumineux accentuent l'effet théâtral. Le clair-obscur marginalise Gwynplaine, comme s'il était un personnage ou un acteur jeté dans une esthétique dramaturgique qui n'est pas la sienne.

La parade aristocrate

Le pouvoir conféré aux lords ne vient pas d'une élection démocratique, mais de leur naissance et de leur filiation. À l'intérieur de ce groupe de privilégiés, certains individus détiennent plus de pouvoir que d'autres. C'est principalement lors de la procession que les lords se distinguent les uns des autres. Éternellement soucieux de faire valoir leur statut puisqu'il est la force seule de leur pouvoir, ils ont des gestes ampoulés, exagérés, surjoués. Lord Barnard, par exemple, met « quelque lenteur à se rasseoir, ayant un rabat de dentelle qui valait la peine d'être remarqué » (*LHQR*, p. 688). Ces petits jeux laissent sous-entendre que cette assemblée est davantage un lieu où se faire voir avec ostentation plutôt qu'un lieu de décision politique. La cérémonie de désignation souligne l'importance du nom et du titre, alors que la pompe et le décorum qui sont de mise autour de l'événement servent à symboliser la respectabilité des personnes présentes et leur pouvoir réel. Ainsi, lorsqu'ils sont invités à

voter sur quelque cause que ce soit, leurs réponses servent à préserver un système social fondé sur la valeur du nom, de la famille et de la réputation. À cet égard, la réponse de Lord Halifax en dit long sur le lien étroit qui existe entre la justice législative et l'appartenance à l'aristocratie :

Le prince Georges a une dotation comme mari de sa majesté ; il en a une autre comme prince du Danemark, une autre comme duc de Cumberland, et une autre comme lord haut-amiral d'Angleterre et d'Irlande, mais il n'en a point comme généralissime. C'est là une injustice. Il faut faire cesser ce désordre, dans l'intérêt du peuple anglais. (*LHQR*, p. 688)

Les nombreux titres du prince Georges montrent l'omniprésence des nobles et des aristocrates dans les sphères importantes de l'état. Un nombre réduit d'aristocrates contrôle l'ensemble des territoires, escortés de quelques fonctionnaires voués à la bonne marche de l'état. Le pseudo-argument de « l'intérêt du peuple anglais » utilisé par Lord Halifax pour justifier son vote rappelle que la fonction officielle de la chambre parlementaire — œuvrer pour le bien du peuple — est pure hypocrisie, car les décisions ne sont prises que pour satisfaire des intérêts de classe et pour maintenir l'aristocratie au pouvoir.

Dans le même esprit, la brièveté des échanges, lesquels se résument majoritairement à « content », montre que tout débat est superficiel et que tout enjeu social réel est par avance écarté. Tous ces éléments prouvent que la chambre parlementaire n'est le lieu que d'une justice d'apparat, aussi superficielle que ses représentants. Les séances de la chambre ne servent qu'à donner l'illusion d'une monarchie parlementaire. L'aspect théâtral de l'assemblée révèle une comédie et un art de la simagrée qui contrastent violemment avec la Green-Box.

Le jeu sur l'obscurité et sur la lumière souligne avec ironie ce que peut vouloir dire à cette époque l'expression « monarchie éclairée ».

L'intrus

En antithèse avec cette figure de l'aristocrate, Gwynplaine, lui, est décrit comme un animal. Ses cheveux hérissés et son regard farouche entraînent plusieurs comparaisons avec des monstres. Quand il arrive, il se montre animé « par une concentration de volonté égale à celle qu'il faudrait pour dompter un tigre, [...] [et tente de] ramener pour un moment au sérieux le fatal rictus de son visage » (*LHQR*, p. 688). Les lords ne voient pas encore la mutilation de son visage, mais « un frémissement indescriptible [court pourtant] sur tous les bancs » (*LHQR*, p. 688) et Gwynplaine est illico comparé à un monstre du « Caucase » (*LHQR*, p. 688). Aux yeux des lords, sa monstruosité ne vient pas de son apparence physique, elle est liée à quelque chose de beaucoup plus profond. Le monstre hugolien « est le mal en même temps que le bien et se trouve contraint de se revendiquer double et monstrueux⁶⁹ », dit Anne Ubersfeld. Cette dualité traduit la dichotomie sociale qui habite Gwynplaine, dont le visage horrible et souriant mêle « l'ombre et la lumière ». L'amoureux de Déa est à la fois monstrueux et grandiose, misérable et glorieux : « D'où sortez-vous ? Gwynplaine répondit : Du gouffre » (*LHQR*, p. 689). Le gouffre s'oppose à la métaphore de la « montagne réservée aux dieux » (*LHQR*, p. 689), laquelle désigne la chambre parlementaire.

⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p. 482.

Certes ce portrait rapproche Gwynplaine de Prométhée. Tous deux sont répudiés par leur famille. Si Prométhée est assailli « par les coups de bec du vautour » (*LHQR*, p. 689), Gwynplaine a été mutilé par ordre du roi. Si Prométhée défie la colère de Zeus, Gwynplaine défie celle des lords en refusant de se conformer aux procédures de la chambre. Les reproches qu'il leur adresse les bousculent et les provoquent. De plus, à l'instar du saltimbanque, Prométhée est un héros empathique et juste, porte-parole de la cause des hommes. Ce rapprochement souligne l'héroïsme de Gwynplaine et son rôle de porte-parole du peuple dont la mission est de plaider la cause du « genre humain » devant les dieux. Le héros hugolien n'a pas les dieux de l'Olympe devant lui, mais il prend néanmoins conscience du fait que les aristocrates du parlement n'appartiennent plus à l'espèce commune des hommes, surtout à leurs propres yeux. Cette séparation n'a plus aucun rapport avec du divin ! Elle est la conséquence de la morale inhumaine des lords et de leurs machinations pour garder le pouvoir et maintenir les hiérarchies sociales.

Le parcours de Gwynplaine suit un cheminement commun à plusieurs des grands héros de l'œuvre hugolienne : chute, expiation, rédemption. La chute de Gwynplaine survient dans le chapitre « Satan » lorsqu'il se laisse séduire par Josiane et se détourne de Déa. Dans le chapitre « les tempêtes d'hommes pires que les tempêtes d'océans », le débat moral qui le tiraille avant qu'il décide de prendre la parole est décrit en ces termes :

Gwynplaine n'était plus l'homme qui, la nuit précédente, avait été, un instant, presque petit. Les fumées de cette élévation subite, qui l'avaient troublé, s'étaient allégées et avaient pris de la transparence, et là où Gwynplaine avait été séduit par une vanité, il voyait maintenant une fonction. (*LHQR*, p. 690)

L'expiation passe pour lui par la prise de parole. Il la considère comme un devoir envers Dieu et envers ses pairs. C'est pourquoi il affirme qu'« [il] parle parce qu' [il sait] » (*LHQR*, p. 691), soulignant la révélation qui l'a frappé la nuit précédente et qui prouve la justesse de ses propos. Cette révélation est décrite comme l'un « de ces grands éclairs qui viennent du devoir » (*LHQR*, p. 690). Si par le passé son titre de noblesse le rendait faible (*LHQR*, p. 627), il voit désormais en lui « une fonction » (*LHQR*, p. 690). La phrase « je parle, parce que je sais » est proche de celle de Descartes : « Je pense donc je suis », car toutes deux projettent le sujet dans l'acte qui le constitue, acte de raison pour le philosophe, acte de parole pour le jeune homme. Dans le cas de Gwynplaine, la prise de parole affirme son humanité. Elle scelle sa solidarité avec le genre humain et, par rétroaction, dénote que les lords trahissent la mission qui devrait être la leur aux bénéfices de leurs seuls intérêts. Muet tout au long du roman, Gwynplaine ne prend la parole que lorsqu'il « sait » les injustices qui sévissent et sent le devoir qu'il a envers le peuple qu'il représente. Sa parole à lui est authentique, utile et transmissible.

Les marginalités de Gwynplaine

Dans le chapitre suivant, « Serait bon frère s'il n'était bon fils », Lord David affirme que le discours de Gwynplaine a été mal reçu à la Chambre parce qu'il avait une rhétorique inhabituelle et différente : « Ce nouveau venu est étrange [...]. C'était confus, indigeste et mal dit; soit, il a répété trop souvent savez-vous, savez-vous; mais un homme [...] n'est pas forcé de parler comme Aristote » (*LHQR*, p. 706). Il en est ainsi parce que le discours de Gwynplaine est construit de manière diamétralement opposée à celui des lords, ce qui

témoigne de leurs conceptions antagonistes du rôle de l'artiste et de la place du pauvre au sein de la société.

Réveil poétique

En fait, leurs critiques à l'égard du discours de Gwynplaine distinguent le fond de la forme et plutôt que de se pencher sur ce que le jeune saltimbanque tente de leur dire et de transmettre, ils se contentent de pointer de soi-disant imperfections formelles. Les traits récurrents qui caractérisent le discours de Lord Clancharlie sont principalement l'antithèse et l'allégorie : « C'est pour prendre la parole parmi les rassasiés que Dieu m'avait mêlé aux affamés. » (*LHQR*, p. 692); « Qui je suis? Je suis la misère » (*LHQR*, p. 689). Ces utilisations poétiques du langage sont considérées par l'assistance comme des « extravagances ». L'emploi de l'antithèse, emblème du style hugolien, est également une figure récurrente dans le discours du XIX^e siècle lorsqu'il s'agit de définir le pauvre. Dans *La Mélancolie des Misérables*⁷⁰, Pierre Popovic démontre que le « noyau conflictuel » (Claude Duchet) figurant au centre de la représentation du pauvre colportée par l'imaginaire social du XIX^e siècle est repris dans *Les Misérables*. Hugo en donne une version hyperbolique, assurant un maximum d'écart entre les deux termes : Valjean incarne le cas de figure «forçat, mais juste». *L'Homme qui rit* développe un programme narratif issu de la double identité de Gwynplaine et que condense cette fois l'oxymore « pauvre, mais noble ». Toutefois, la noblesse d'âme affichée par le jeune héros en face des lords, qui ne voient en lui qu'un bouffon, conduit à soutenir que cet oxymore est lui-même en tension avec un autre oxymore, issu de l'opposition entre

⁷⁰ Pierre Popovic, *La Mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, 2013, p. 70.

la fiction et la comédie d'un côté et la vérité et la justice de l'autre. Aristocrate et saltimbanque, Gwynplaine est tout uniment « pauvre, mais noble » et « comédien⁷¹, mais droit ».

Détournement de sens

Outre diverses figures d'analogie et d'opposition, Gwynplaine détourne le vocabulaire judiciaire, ainsi que le montre ce jeu sur les sens de l'expression « cause perdue » : « Mylords, je suis l'avocat désespéré, et je plaide la cause perdue » (*LHQR*, p. 691). Anne Ubersfeld écrit dans *Le roi et le bouffon* qu'il « est possible de lire le drame hugolien comme le fragment, la brisure d'un procès; non pas comme un procès dans sa totalité, mais comme un procès interrompu, inversé ou caricaturé. Il y a une part d'éloquence judiciaire dans le discours dramatique chez Hugo⁷² ». Ce qui caractérise le drame a quelques échos dans le roman hugolien : la fiction est parsemée ici et là d'arguments et de délibérations. Gwynplaine, lui, se voit comme un messenger de Dieu. Il justifie sa prise de parole et sa révélation en disant « que l'obscur main de Dieu [le] poussait de ce côté, et [qu'il a] obéi » (*LHQR*, p. 692). Par l'entremise de cette figure de messenger, il emprunte un ton de plus en plus prophétique et annonce que, dans le futur, les lords n'auront d'autre choix que d'avouer et d'admettre qu'ils commettent des crimes et des injustices : « Vous m'entendrez, mylords. [...] Et je la [la peste] revomirai devant, et ce vomissement de toutes les misères

⁷¹ Notons que le terme « comédien » au XIX^e siècle revêt une signification péjorative. Le comédien est un individu hypocrite qui feint d'être quelqu'un qu'il n'est pas tout en travaillant de son corps au même titre que la prostituée.

⁷² Anne Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, p. 540.

éclaboussera vos pieds et flamboiera » (*LHQR*, p. 692). Son monologue tire toute sa force du fait que l'orateur est à la fois l'accusateur et l'égal des coupables.

Gwynplaine l'autoritaire

Cependant, lorsqu'il constate que son auditoire n'est pas sensible à son message, Gwynplaine passe du ton prophétique à l'injonction : « Silence, pairs d'Angleterre » ; « Ne riez pas. Méditez. » ; « Soyez fraternels [...] Soyez doux » (*LHQR*, p. 694). Cette suite d'impératifs fait glisser le personnage de l'avocat au juge. Son propos d'abord courtois et respectueux devient ferme et presque vindicatif quand il perçoit la cruauté de ceux qui l'entendent plus qu'ils ne l'écoutent. Donnant des exemples concrets de pauvreté, il dénonce l'écart entre les classes sociales et stigmatise l'indifférence des nantis devant la situation des miséreux. Tout comme dans *Les Misérables*, la faim est la preuve la plus concrète de cette misère. S'il signale avec force et précision que « la disette est en permanence » (*LHQR*, p. 695) à Ailesbury, qu'« il y a dans les mines des hommes qui mâchent du charbon pour s'emplier l'estomac et tromper la faim » (*LHQR*, p. 695), que « les pêcheurs de hareng de Harlech mangent de l'herbe quand la pêche manque. » (*LHQR*, p. 695), son discours n'est cependant pas que dénonciation. En bon parlementaire, il formule des propositions et des remèdes. Sa proposition principale consiste à exiger des hommes au pouvoir qu'ils fassent preuve de douceur, de fraternité et de compassion. Il en appelle à la pitié de son auditoire et rappelle à ses membres qu'ils sont « pères, fils et frères [et] donc [qu'ils devraient être] attendris » (*LHQR*, p. 694). Lorsqu'il leur dit que « celui [...] qui a regardé ce matin le réveil de son petit enfant est bon » (*LHQR*, p. 694), il expose l'essentiel de son message : si l'énoncé est un peu paternaliste puisqu'il invite à penser que les

détenteurs du pouvoir se doivent d'être des pères plus que des maîtres, il vise plus profondément à poser qu'un ordre social vraiment humain se fonde sur la reconnaissance d'une continuité universelle entre le pauvre et le riche.

Le charivari

Nous avons vu l'échec du rire de fête dans le chapitre précédent de ce mémoire et nous avons constaté que le saltimbanque, figure emblématique du carnaval, ne parvient pas à générer un rire d'où naîtrait un feu de joie, annonciateur d'un monde nouveau. Il n'est que le témoin d'un carnaval pervers, sinistre, qui célèbre le statu quo et la haine. Lors de l'assemblée parlementaire, le saltimbanque se substitue malgré lui à la figure du bouffon et la réponse des lords indique que le rire de fête qui suit normalement la prestation du saltimbanque sur la place publique est remplacé dans le roman par un rire qui humilie et qui assassine.

Les réponses au discours de Gwynplaine sont symptomatiques d'un refus d'entendre qui, à défaut de se dire comme tel, est transposé dans l'ordre du langage. À Gwynplaine qui procède à une utilisation poétique du langage tournée vers l'avenir, les lords répondent par des expressions latines et par des références savantes et bibliques. La narration insiste également sur l'aspect théâtral de l'assemblée en comparant le parlement à la Green-Box. Les lords sont décrits comme un « auditoire », leurs réactions ressemblent à des réactions de spectateurs. Certains crient « Encore! Encore! [...] Il nous amuse! hurrah! hep! hep! hep [...] » alors qu'un vicomte tire « de sa poche un penny, et le [jette] » (*LHQR*, p. 698-699). La scène tourne vite au burlesque ou au grotesque. Les parlementaires sont tour à tour comparés à des enfants dont « les incidents sont leur boîte à surprises » (*LHQR*, p. 690), à

une « foule échappée » (*LHQR*, p. 693), à un cheval tenu par « le mors » de l'éloquence et à une « boussole perdue » (*LHQR*, p. 704). Dans le chapitre suivant, Lord David dira de son frère qu'il est peut-être « monstre, soit. Mais livré aux bêtes » (*LHQR*, p. 708).

Il est intéressant de remarquer que les lords passent d'hommes nobles et bien parés à des enfants incontrôlables et ridicules : « On bondissait, on criait *bis*, on se roulait. On battait du pied. On s'empoignait au rabat. La majesté du lieu, la pourpre des robes, la pudeur des hermines, l'in-folio des perruques, n'y faisait rien » (*LHQR*, p. 703). Le lieu divin, le parlement, devient progressivement un lieu diabolique, où règne un « tumulte de pandémonium ou de panthéon » (*LHQR*, p. 699). L'assemblée parlementaire, lieu de noblesse où prédominent la bienséance et l'apparat, devient grotesque.

Ce qui déclenche le rire, c'est « l'émotion poignante » qui lui fait monter « à la gorge les sanglots » (*LHQR*, p. 692) et qui entraîne ainsi la réapparition incontrôlable du rictus. Ce rire est destructeur en ce sens qu'il brise les codes comportementaux obligatoires au parlement, mais il ne s'agit pas ici d'hommes du peuple riant d'un bouffon déguisé en roi. Ce sont des puissants qui élisent un nouveau pair qu'ils déguisent en bouffon. Il n'y a pas d'échange possible entre les classes sociales et le rire n'a plus rien de régénérateur : les lords quittent rapidement la chambre, et cela « se fait très vite, et presque sans transition », de sorte que le lieu des « tumultes [est] tout de suite repris par le silence » (*LHQR*, p. 704). Aussi bien dire que l'incident ne sort pas de la salle, que le discours restera cloisonné et qu'il n'aura pas été l'amorce des changements souhaités par Gwynplaine.

Le rire des dieux

Non content d'être une arme de réfutation commode, le rire renforce la complicité des lords. Il resserre les liens étroits qui les unissent et atteste de l'imperméabilité de certaines sphères sociales auxquelles le pauvre et ses représentants n'ont jamais accès. Dans le passage clef de *L'Homme qui rit*, mais aussi lors du procès de Champmathieu dans *Les Misérables*, l'auditoire « éclate de rire », et le narrateur décrit ce moment comme étant « sinistre ». Cependant, dans *Les Misérables*, le rire est déclenché par les gestes grotesques de Champmathieu et par ses « hoquets ». Il est un déclassé qui n'a pas de manières, et c'est pour cela que les gens dans la salle se moquent de lui. Dans *L'Homme qui rit*, c'est le rire qui engendre le rire. Du point de vue du narrateur, ce rire est pathologique, puisqu'il cause une « contagion » (*LHQR*, p. 693). Il est par conséquent un moyen de perpétuer l'ordre social. En effet, en riant, les lords établissent leur position de supériorité, leur « rire de rois ressemble à un rire de dieux » (*LHQR*, p. 693). Devant cette imperméabilité, le rire involontaire de Gwynplaine rebondit et se retourne si bien contre lui que sa parole est tuée dans l'œuf, tandis que ses auditeurs se savent hors d'atteinte du poids de ses dénonciations.

L'échec du discours du jeune homme n'est pourtant pas total. Il convainc au moins lord David, qui osera dire à ses pairs qu'on leur « a parlé, [mais qu'ils n'ont] pas compris » (*LHQR*, p. 706). Cette incompréhension confine à la surdité professionnelle, symbolisée par un lord sourd, James Butler, qui fait « de sa main à son oreille un cornet acoustique » (*LHQR*, p. 693). Ursus faisait en d'autres lieux le même constat : « Moi je suis aveugle; je parle, et je ne vois pas que vous êtes des sourds » (*LHQR*, p. 417). Gwynplaine arrive à la même constatation que son père adoptif : son discours s'adresse à des destinataires sourds qui refusent de l'entendre. Il n'a alors d'autre choix que de se parler à lui-même : « Ils

sont joyeux, ces hommes ! [...] Ils sont tout-puissants ! [...] Ô mes frères d'en bas, je leur dirai votre dénuement » (*LHQR*, p. 697). Au bord du délire tant sa désolation est grande, il s'adresse aux destinataires absents, ceux dont il est le porte-parole, puis va jusqu'à dire aux sous-clerics agenouillés de se lever, sous prétexte qu'ils sont « des hommes » (*LHQR*, p. 697). Son intervention tombe à plat, les subalternes non plus ne l'écoutent pas. C'est alors que se perçoit le plus fortement la solitude du juste, tant nous pouvons nous demander à qui est réellement destiné ce discours.

Monstruosités

S'il fallait résumer la représentation du saltimbanque dans ce passage, il serait sage d'user du même mot que celui que les lords emploient pour résumer la présence de Gwynplaine devant eux : « Il y a toujours quelqu'un qui dit le mot où tout se résume. Lord Scarsdale traduisit en un cri l'impression de l'assemblée : " qu'est-ce que ce monstre vient faire ici ? " » (*LHQR*, p. 700) Le monstre est personnifié par Gwynplaine en raison de son aspect physique, en raison de sa mutilation, mais aussi en raison de ce qu'il est socialement aux yeux de ses pairs : l'autre absolu, un paria, un étranger. N'étant ni tout à fait pauvre ni tout à fait noble, il est mis en marge à la fois par la classe aristocrate et par la « populace ». De la part des lords, Gwynplaine attire le mépris et la haine. De la part du peuple, ça ne va pas jusque-là. À son égard, « la populace est moins féroce. Elle ne [le] haïssait point [...]. Elle ne le méprisait pas non plus » (*LHQR*, p. 390). Il est une source de consolation, de délivrance. Il est un « distributeur d'oubli » (*LHQR*, p. 395) qui guérit « les hypocondries rien qu'en se montrant » (*LHQR*, p. 350). Si les lords le méprisent parce qu'ils appartiennent à une classe dite supérieure, le peuple se reconforte parce qu'il est encore plus inférieur et plus

infortuné que lui : « Pour la foule, [...] Gwynplaine était un clown, un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un peu plus et un peu moins qu'une bête » (*LHQR*, p. 359). Le roman étire les antithèses au maximum : Gwynplaine est un être au bas de l'échelle sociale qui possède un titre nobiliaire. Voilà qui est monstrueux !

Le monstre traduit une impossibilité, celle du mélange et du refus de l'unité. Il subsiste pour Hugo l'idée qu'« une langue [...] ne se fixe pas [et que l]'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui.⁷³ » Le roman, en tant que genre nouveau offre cet espace de liberté et permet à des personnages comme Gwynplaine d'évoquer « l'esprit en marche » que des « Josués littéraires⁷⁴ » ne peuvent arrêter indéfiniment. Cependant, le mélange du grotesque et du sublime n'entraîne pas aussi facilement une remise en question dans ce roman pessimiste. Le discours du jeune lord est perçu par les autorités comme un ramassis d'« extravagances » irrecevables à la chambre parlementaire. Ursus s'est endurci contre ce type de mépris en s'armant d'ironie, mais un rejet aussi abrupt pour Gwynplaine, encore jeune et naïf, l'entraîne vers le suicide.

Le bouffon

Le rire grotesque à la chambre parlementaire ne laisse aucun doute : il est impossible pour les membres des classes populaires de changer de condition de vie et de devenir les agents d'un quelconque changement social. L'aristocrate rit du faible afin de souligner sa supériorité : « Être puissant, être beau, être jeune, être bien portant, ne suffit pas; c'est même fastidieux, si l'on n'a pas près de soi le faible, le laid, le vieux, le malade, pour jouer avec.

⁷³ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2009 [1827], p. 71.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 72.

L'infortune d'autrui, douce comparaison perpétuelle qui rehausse votre félicité⁷⁵. » Le rire de Gwynplaine est inscrit à même son visage par un ordre du roi. Cela fait de lui un saltimbanque mutilé, un monstre de foire, un objet de curiosité pour ceux qui veulent se divertir. En d'autres mots, il est l'équivalent populaire du bouffon, dont le rôle est d'égayer ceux qui l'ont défiguré : « Volupté et cruauté sont synonymes. Sentir souffrir, et voir rire, quel raffinement ! Le bouffon de cour procure aux maîtres cette satisfaction⁷⁶. » Il est toléré, voire apprécié, tant et aussi longtemps qu'il reste dans l'ordre de la rigolade qu'on lui a attribué.

La relation entre le bouffon et l'aristocrate est équivoque, animée par la haine et le mépris : « Ce bouffon vous hait, et vous le savez, et vous le voulez. S'il ne vous haïssait pas, son adoration aurait moins de saveur⁷⁷. » C'est à la même conclusion que la narration en arrive lorsqu'elle rapporte les paroles des « classes riches » (*LHQR*, p. 390) à l'égard du comédien : « " Cet être me charme, me divertit, me distrait, m'enseigne, m'enchanté, me console, me verse l'idéal, m'est agréable et utile, quel mal puis-je lui rendre ? " » (*LHQR*, p. 389) Lorsque le texte annonce que Gwynplaine « éclat[e] de rire », il s'agit de la perception qu'ont les lords de la mutilation inattendue de Clancharlie, car pour le jeune saltimbanque, il s'agit d'un échec : il n'a pas réussi à maintenir le sérieux de son visage et la légitimité de son message est tout à coup anéantie. Pour Ursus, « il y a du consentement dans le sourire, tandis que le rire est souvent un refus.⁷⁸ » Le rictus du nouveau lord en est un

⁷⁵ Victor Hugo, « Fragments », *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris, Librairie Ollendorff, 1907 [1869], vol. 8, tome VIII, p. 551.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 552.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

de dépit puisque le bouffon est dans une position toujours ambiguë : il se refuse à adhérer au rire qui est la marque de sa soumission, mais il s'en sert pour gagner sa vie. Il est « le banni, il entre, et il reste le banni.⁷⁹ »

Pourquoi tant de « ténèbres » ?

S'il est vrai que *L'Homme qui rit* offre un univers très sombre, nous pouvons tout de même nous demander pourquoi on a reproché à ce roman, plus qu'aux *Misérables*, d'être une œuvre « malheureusement [...] pleine de ténèbres⁸⁰. » La principale raison en est la suivante. Dans *Les Misérables*, le mariage de Cosette et Marius est porteur d'avenir. C'est la jeunesse qui subsiste et qui laisse derrière elle Jean Valjean, dont elle a hérité la leçon, alors que dans *L'Homme qui rit*, c'est le vieillard qui survit, c'est le passé qui subsiste et qui regarde s'évanouir dans la nuit noire le jeune couple qui aurait peut-être apporté la clairvoyance, la tolérance et l'amour. Il est aussi vrai que les lords usent du rire comme d'un outil qui rappelle à l'ordre ceux qui pourraient oublier la distance entre les classes sociales. Cependant, est-il possible de déceler des éléments symboliques qui seraient des sédiments pour l'avenir dans la fin du roman ?

Lord David Dirry-Moir et Tom-Jim-Jack

Le roman prouve à plusieurs reprises, notamment lors de l'humiliation que subit Gwynplaine à la chambre parlementaire, que la société est figée. Les classes dirigeantes

⁷⁹ *Ibid.*, p. 551.

⁸⁰ Pierre Larousse, *Le grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, tome 8, Paris, 1872, p. 551.

apparaissent comme imperméables et closes sur elles-mêmes, ce qui rend le progrès social impossible et condamne chacun à sa condition de naissance. Ainsi, lorsque Gwynplaine découvre qu'il est un lord, il passe du statut de saltimbanque à celui d'aristocrate, mais l'issue de son passage au Capitole montre qu'il ne peut accéder réellement à la caste des privilégiés — car il s'agit au bout du compte d'une caste, bien plus que d'une classe. Il y a cependant un personnage qui contrevient à cette loi, Lord David Dirry-Moir. Lui aussi possède deux identités, celle de noble et celle d'un marin nommé Tom-Jim-Jack, qui se divertit dans les foires et les bars clandestins. Cette identité hybride fait de lui un homme éclairé et juste. Il n'hésite pas à dénoncer la cruauté et la lâcheté dont ont fait preuve les membres de sa caste : « Je vous ai dit que vous étiez des lâches. [...] Vous êtes des idiots. [...] Enfin, moi, mylords, je n'aime pas qu'on s'acharne plusieurs sur un seul. [...] Vous avez ri de ce rire. On ne rit pas d'un malheur. Vous êtes des niais. Et des niais cruels » (*LHQR*, p. 706-707). Cette forme de compassion à l'égard de Gwynplaine correspond à ce que le jeune saltimbanque demandait de la part des hommes au pouvoir : traiter son prochain avec bienveillance, protéger le peuple qu'ils gouvernent et être à l'écoute de ses demandes. Lord David Dirry-Moir représente l'une des rares espérances dans la société du roman. Elle repose sur la dualité sociale. Si le noble ouvert et généreux est en mesure d'admettre que Gwynplaine dit des « choses vraies » (*LHQR*, p. 706), comme « ce qu'il a raconté sur les lépreux de Burton-Lazers [qui] est incontestable » (*LHQR*, p. 707), c'est parce qu'en tant que Tom-Jim-Jack il s'est promené dans d'autres milieux sociaux que le sien et a constaté par lui-même la véracité des propos de l'amoureux de Déa. Par contre, ce qui le différencie de ce dernier, c'est qu'il appartient d'abord et avant tout à l'aristocratie, ce qui lui permet de parler et de débattre dans

le langage des lords : « Je suis assez un des vôtres pour vous dire vos vérités » (*LHQR*, p. 706).

De la sensibilité d'Ursus

Une deuxième trace d'espoir réside dans l'apparition d'une sensibilité nouvelle chez Ursus, lui qui se vante de n'avoir jamais versé une larme : « Je n'ai, moi, qu'un mérite. C'est l'œil sec, tel que vous me voyez, je n'ai jamais pleuré » (*LHQR*, p. 576). Gwynplaine avait espéré que son discours à la chambre parlementaire aurait fait naître chez ses pairs de la compassion, mais « au lieu de l'émotion, il avait recueilli la moquerie » (*LHQR*, p. 725). Il s'agit pour lui de la plus grande défaite, celle de ne pas avoir réussi à émouvoir leur humanité : « Les cœurs sont les mêmes. L'humanité n'est pas autre chose qu'un cœur [...] puisque vous êtes puissants, soyez fraternels ; puisque vous êtes grands, soyez doux » (*LHQR*, p. 693). Lorsqu'Ursus constate que Déa est morte et qu'il « enfouit son visage sanglotant dans les plis de la robe de Déa » (*LHQR*, p. 766), il ne faut pas y voir la simple marque d'une profonde tristesse et d'un grand désespoir. Ses larmes sont aussi les traces d'un changement qui révèle sa vulnérabilité. En vieillissant, Ursus laisse de côté sa peau d'ours pour devenir « ce pauvre vieux bonhomme » (*LHQR*, p. 766) qui pleure sa fille. Au moment où Gwynplaine, seul et découragé, s'apprête à se suicider, il se reproche d'avoir négligé sa famille au profit de la mission sociale dont il s'était chargé : « Envers qui est le premier devoir ? Est-ce envers ses proches ? Est-ce envers le genre humain ? Ne passe-t-on pas de la petite famille à la

grande ? » (*LHQR*, p. 723) S'il n'a pas réussi à changer la « grande famille », il a au moins réussi à changer la petite famille en faisant d'Ursus un personnage plus sensible et plus tolérant. Et si Gwynplaine a accompli son devoir avec la « petite famille », tout n'est peut-être pas perdu pour la grande. C'est en accomplissant de petits gestes, en commençant par des changements à un niveau individuel que des changements plus importants finiront peut-être par se faire.

Les lumières

Un dernier élément permet de proposer une lecture légèrement moins sombre du roman. Il s'agit du motif récurrent de la lumière dans les deux derniers chapitres de *L'Homme qui rit*. Quoique Gwynplaine se suicide à la fin du récit, le côté tragique de sa mort est atténué par le fait qu'il n'est pas du tout dans le même état d'esprit que lorsqu'il avait tenté de se lancer du parapet dans le chapitre précédent. En effet, dans le chapitre « En ruine » qui précède la « Conclusion », l'accumulation de mots comme « ténèbres », « ombre » et « gouffre » préfigure la mort imminente de Gwynplaine et la présente comme un événement sordide. Il est « égaré et tragique » (*LHQR*, p. 735) et lorsqu'il regarde l'eau dans laquelle il s'apprête à plonger, sa tête « s'abaiss[e] lentement comme tirée par le fil invisible des gouffres » (*LHQR*, p. 736). Quoique son plus grand souhait soit de revoir sa famille, il voit dans le fleuve un moyen de protéger Déa, Ursus et Homo : « La meilleure façon pour lui de les protéger, ce serait de disparaître, on n'aurait plus de raison de les persécuter » (*LHQR*, p. 735). Mais lorsqu'Homo le retrouve et l'empêche juste à temps de sauter à l'eau, le motif de la lumière se juxtapose à celui de la noirceur : « Homo remua la queue. Ses yeux brillaient dans l'ombre » (*LHQR*, p.739). Malgré l'échec de Gwynplaine à la

chambre parlementaire, les retrouvailles avec sa famille sont une forme de rédemption pour

le héros :

Depuis quarante-huit heures, il avait épuisé ce qu'on pourrait nommer toutes les variétés du coup de foudre ; il lui restait à recevoir le coup de foudre de la joie. C'était celui-là qui venait de tomber sur lui. La certitude ressaisie, ou du moins la clarté qui y mène, la soudaine intervention d'on ne sait quelle clémence mystérieuse qui est peut-être le destin, la vie disant : me voilà ! au plus noir de la tombe, la minute où l'on n'attend plus rien ébauchant brusquement la guérison et la délivrance, quelque chose comme le point d'appui retrouvé à l'instant le plus critique de l'écroulement, Homo était tout cela. Gwynplaine voyait le loup dans la lumière. (*LHQR*, p. 739)

Contrairement au suicide auquel il se préparait dans le chapitre précédent, Gwynplaine n'est plus seul. Il a désormais la certitude d'être aimé et pardonné par les membres de la Green-Box. Dès lors, la mort du héros n'est plus couverte d'une ombre inquiétante, mais bien nimbée de lumière et d'espoir. S'il était d'abord attiré par les profondeurs venues d'en bas, il étend à présent « les bras vers la profondeur d'en haut » (*LHQR*, p. 766), le regard fixé sur « un point du ciel, au plus haut de l'ombre » (*LHQR*, p. 767). Il semble voir une lumière, une étoile qu'il est le seul à apercevoir, mais qui est pourtant bien réelle : « Il allait droit devant lui. Il semblait voir quelque chose. Il avait dans la prunelle une lueur qui était comme la réverbération d'une âme aperçue de loin. [...] Le ciel était absolument noir, il n'y avait plus d'étoiles, mais évidemment il en voyait une » (*LHQR*, p. 766-767). Cette vision qu'il suit du regard, cette « âme aperçue de loin », c'est d'abord Déa, mais c'est ensuite l'indice que l'univers de *L'Homme qui rit*, quoique sombre et sinistre au premier regard, est également parsemé de petites lueurs d'espoir et de furtifs moments de fragile lumière.

CONCLUSION

Au cours de cet essai, nous avons parcouru les différents lieux dans lesquels les saltimbanques sont amenés à se dépêtrer, à se défendre, à s'exhiber et à lutter. À chaque fois, que ce soit devant les tribunaux, dans les caves pénales, sur les tréteaux d'une auberge ou face aux membres de la chambre parlementaire, Gwynplaine et Ursus sont confrontés à des discours qui les relèguent au dernier rang social : pire que le pauvre, pire que le bandit, pire que le philosophe ou le bohémien, le saltimbanque se retrouve en porte-en-faux par rapport à toutes ces figures puisqu'il les représente toutes un peu à la fois. Somme toute, sa force réside dans son habileté à se mettre en scène en toutes circonstances et à rendre évidente la théâtralisation de la parole publique qui dissimule souvent l'hypocrisie et la haine.

Dans les tribunaux de Bishopsgate, Ursus est contraint de défendre la valeur de ses paroles. Les docteurs tiennent pour des « vérités les plus évidentes » (*LHQR*, p. 436) des récits légendaires, mythologiques ou bibliques dont la véracité n'est attestée que par la foi religieuse, alors que l'approche d'Ursus, quant à elle, consiste à expérimenter le réel. En tant que saltimbanque, la permission de parler sur la place publique lui est accordée justement parce qu'aucune crédibilité, autre que celle de divertir, n'est attribuée aux mots d'un bateleur. La confusion qui règne parmi les trois docteurs, largement entretenue par les sarcasmes et les railleries du vieil homme, tient en partie au fait qu'il leur est impossible de concevoir qu'une personne puisse se définir par plus ou autre chose qu'une fonction sociale. Dans le cas d'Ursus, cela implique être saltimbanque, philosophe, médecin, écrivain, magicien et plus encore.

Le jour où Gwynplaine est amené contre son gré dans la cave pénale, il est témoin pour la seconde fois des lois et des protocoles établis par le système judiciaire lorsqu'il est question de punir des gestes répréhensibles. Dans le roman, la figure de l'artiste, plus particulièrement celle de l'artiste de rue, n'est jamais très loin de celle du criminel. À cet égard, Joan Kessler⁸¹ fait remarquer que les comprachicos, des voleurs d'enfants, sont comparés à des artistes : « On ne sait plus sculpter en pleine chair humaine; cela tient à ce que l'art des supplices se perd » (*LHQR*, p. 82). Il y a là une vision renversée du progrès où l'art ramène « en arrière », à l'état d'avorton : « On prenait un homme et l'on faisait un avorton » (*LHQR*, p. 80). Lorsque ceux-ci, sur le point de sombrer dans la *Matutina*, se repentent avant de mourir, leurs prières font penser aux « sombres voix de Babel » (*LHQR*, p.203). Gwynplaine reprendra l'expression à la chambre parlementaire au moment où il affirmera que l'écrasement des faibles par les lords est « de la faute de la Babel sociale » (*LHQR*, p. 694). Cette Babel sociale représente l'instabilité du système judiciaire qui repose sur les injustices sociales et l'oppression. Il y aurait ainsi deux « Babel ». La Babel des criminels dans laquelle s'inscrit la figure de l'artiste et la Babel des victimes dans laquelle se trouve Gwynplaine. Le saltimbanque, dans le roman, incarne ces deux pôles irréconciliables.

Sur les tréteaux de la Green-Box dans l'inn Tadcaster, le bilan n'est pas plus réjouissant. Malgré les nombreuses tentatives d'Ursus, ses pièces de théâtre passent à côté de l'objectif souhaité et *Chaos vaincu* n'y fait pas exception : « il [aurait] préféré plus de sourire

⁸¹ Joan C. Kessler, « Art, Criminality and the " Avorton " : The Sinister Vision of Hugo's L'Homme qui Rit », *Romantic Review*, vol. 75 n° 3, mai 1984, p. 312-334.

et moins de rire, et une admiration plus littéraire » (*LHQR*, p. 388). Il regrette que les spectateurs ne saisissent pas la profondeur poétique de la pièce, message d'espoir où l'homme passe de la noirceur à la lumière et qui encourage l'union du corps et de l'esprit. Au contraire, ce « rire » de la foule est empreint de mépris, de pitié, de cruauté et de la douce consolation d'être au moins supérieur à un autre. Même si Ursus se console en se disant « qu'après tout, ce rire passé, *Chaos vaincu* se retrouvait au fond des esprits et qu'il leur en restait quelque chose » et que le narrateur suggère qu' « il ne se trompait peut-être point tout à fait [, puisque] le tassement d'une œuvre se fait dans le public » (*LHQR*, p. 388), l'arrestation de Gwynplaine et sa mort présumée font avorter cette possibilité, entraînent la mort prématurée de Déa et ramènent le vieux saltimbanque à sa situation initiale, celle d'un vieil homme, seul et amer.

La prise de parole de Gwynplaine à la chambre parlementaire annonçait elle aussi une part d'espoir. Elle laissait présager le rétablissement d'une justice sociale : après avoir restauré le titre nobiliaire qui revenait de droit à Gwynplaine, un pauvre, pire un saltimbanque, pouvait être présent et parler à la chambre des lords. Cela promettait une fin heureuse, donnait un sens aux misères et aux embûches rencontrées depuis son enfance. Mais le rire des lords est finalement symétrique à celui de la foule à l'inn Tadcaster, il signale la distance qu'ils installent entre eux et le jeune homme. Tout comme au théâtre de la Green-Box, un mur invisible divise les spectateurs du saltimbanque et empêche les nobles d'entendre la profondeur du message de Gwynplaine. Ils ne voient que le grotesque de son visage et méprisent son discours. Les rires du peuple et des lords montrent l'impasse à la fois

sociale et politique devant laquelle la petite troupe se trouve et contre laquelle ses efforts se révèlent vains.

Dans tous les cas, peu importe la sphère sociale dans laquelle le bateleur se retrouve, il est confronté à la haine, à l'injustice et au cynisme. Or, cette vision sombre et pessimiste de la société du roman fait écho au XIX^e siècle de Hugo. Publié en 1869, *L'Homme qui rit* dresse un nouveau bilan du XIX^e siècle. Dix-huit ans après le coup d'État de 1851, tous ceux qui espéraient que Napoléon III ne serait pas au pouvoir longtemps réalisent que les Révolutions successives (1789, 1830, 1848) n'ont pas atteint leur but. L'amertume qui en résulte est celle d'Ursus, et le roman anticipe l'échec de la Commune de Paris. Pourtant, malgré l'aspect noir et sombre du récit, il ne faut pas oublier les quelques sillons de lumière que le roman trace, presque malgré lui, au fil des pages. Même si elles semblent en péril, le texte tient manifestement à honneur de nommer les valeurs de pureté, d'amour, de solidarité. Elles sont prises en charge par des personnages qui, comme des « astres », autrement dit : comme Déa, éclairent faiblement le théâtre du monde de leur lumière, malgré l'obscurité dans laquelle ils avancent. Aussi ne faut-il pas oublier le courage de Gwynplaine à la Chambre des Lords. Nous disions dans les pages qui précèdent que son discours au Parlement finissait par n'avoir aucun destinataire. C'était faux. Il n'en avait pas dans la société du roman (hormis Ursus, Déa et Homo), mais il en avait de nombreux à l'extérieur de cette société : ses lecteurs.

ANNEXES

ANNEXE 1 : EXTRAIT DU CHAPITRE IX LIVRE DEUXIÈME

EXTRAVAGANCES QUE LES GENS SANS GOUT APPELLENT POÉSIE⁸²

Les pièces d'Ursus étaient des interludes, genre un peu passé de mode aujourd'hui. Une de ces pièces, qui n'est pas venue jusqu' nous, était intitulée Ursus Rursus. Il est probable qu'il y jouait le principal rôle. Une fausse sortie suivie d'une rentrée, c'était vraisemblablement le sujet, sobre et louable.

Le titre des interludes d'Ursus était quelquefois en latin, comme on le voit, et la poésie quelquefois en espagnol. Les vers espagnols d'Ursus étaient rimés comme presque tous les sonnets castillans de ce temps-là. Cela ne gênait point le peuple. L'espagnol était alors une langue courante, et les marins anglais parlaient castillan de même que les soldats romains parlaient carthaginois. Voyez Plaute. D'ailleurs, au spectacle comme à la messe, la langue latine ou autre que l'auditoire ne comprenait pas, n'embarrassait personne. On s'en tirait en l'accompagnant gaîment de paroles connues. Notre vieille France gauloise particulièrement avait cette manière-là d'être dévote. A l'église, sur un *Immolatus* les fidèles chantaient *Liesse prendrai*, et sur un *Sanctus*, *Baise-moi, ma mie*. Il fallut le concile de Trente pour mettre fin à ces familiarités.

Ursus avait fait spécialement pour Gwynplaine un interlude, dont il était content. C'était son œuvre capitale. Il s'y était mis tout entier. Donner sa somme dans son produit, c'est le triomphe de quiconque crée. La crapaude qui fait un crapaud fait un chef-d'œuvre. Vous doutez ? Essayez d'en faire autant.

Ursus avait beaucoup léché cet interlude. Cet ourson était intitulé : *Chaos vaincu*.

Voici ce que c'était :

Un effet de nuit. Au moment où la triveline s'écartait, la foule massée devant la Green-Box ne voyait que du noir. Dans ce noir se mouvaient, à l'état reptile, trois formes confuses, un loup, un ours et un homme. Le loup était le loup, Ursus était l'ours, Gwynplaine était l'homme. Le loup et l'ours représentaient les forces féroces de la nature, les faims inconscientes, l'obscurité sauvage, et tous deux se ruaient sur Gwynplaine, et c'était le chaos combattant l'homme. On ne distinguait la figure d'aucun. Gwynplaine se débattait couvert

⁸² Victor Hugo, « Extravagances que les gens sans goût appellent poésie », *L'Homme qui rit*, chapitre IX, livre deuxième, deuxième partie, p. 382-389.

d'un linceul, et son visage était caché par ses épais cheveux tombants. D'ailleurs tout était ténèbres. L'ours grondait, le loup grinçait, l'homme criait. L'homme avait le dessous, les deux bêtes l'accablaient ; il demandait aide et secours, il jetait dans l'inconnu un profond appel. Il râlait. On assistait à cette agonie de l'homme ébauche, encore à peine distinct des brutes ; c'était lugubre, la foule regardait haletante ; une minute de plus, les fauves triomphaient, et le chaos allait résorber l'homme. Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence. Un chant dans l'ombre. Un souffle avait passé, on entendait une voix. Des musiques mystérieuses flottaient, accompagnant ce chant de l'invisible, et subitement, sans qu'on sut d'où ni comment, une blancheur surgissait. Cette blancheur était une lumière, cette lumière était une femme, cette femme était l'esprit. Dea, calme, candide, belle, formidable de sérénité et de douceur, apparaissait au centre d'un nimbe. Silhouette de clarté dans de l'aurore. La voix, c'était elle. Voix légère, profonde, ineffable. D'invisible faite visible, dans cette aube elle chantait. On croyait entendre une chanson d'ange ou un hymne d'oiseau. A cette apparition, l'homme, dressé dans un sursaut d'éblouissement, abattait ses deux poings sur les deux brutes terrassées.

Alors la vision, portée sur un glissement difficile à comprendre et d'autant plus admiré, chantait ces vers, d'une pureté espagnole suffisante pour les matelots anglais qui écoutaient :

*Ora ! llora !
De palabra
Nace rason,
Da luze el son*⁸³.

Puis elle baissait les yeux au-dessous d'elle comme si elle eût vu un gouffre, et reprenait :

*Noche quitta te de alli
El alba canta hallali*⁸⁴.

A mesure qu'elle chantait, l'homme se levait de plus en plus, et, de gisant, il était maintenant agenouillé, les mains levées vers la vision, ses deux genoux posés sur les deux bêtes immobiles et comme foudroyées. Elle continuait, tournée vers lui :

*Es menester a cielos ir,
Y tu que llorabas reir*⁸⁵.

Et s'approchant, avec une majesté d'astre, elle ajoutait :

⁸³ Prie ! pleure ! Du verbe naît la raison. Le chant crée la lumière.

⁸⁴ Nuit ! va-t'en ! L'aube chante hallali !

⁸⁵ Il faut aller au ciel, -et rire, toi qui pleurais.

*Gebra barzon !
Dexa, monstro,
A tu negro
Caparazon⁸⁶.*

Et elle lui posait la main sur le front.

Alors une autre voix s'élevait, plus profonde et par conséquent plus douce encore, voix navrée et ravie, d'une gravité tendre et farouche, et c'était le chant humain répondant au chant sidéral. Gwynplaine, toujours agenouillé dans l'obscurité sur l'ours et le loup vaincus, la tête sous la main de Dea, chantait :

*O ven ! ama !
Eres alma,
Soy corazon⁸⁷.*

Et brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frappait Gwynplaine en pleine face, On voyait dans ces ténèbres le monstre épanoui.

Dire la commotion de la foule est impossible. Un soleil de rire surgissant, tel était l'effet. Le rire naît de l'inattendu, et rien de plus inattendu que ce dénouement. Pas de saisissement comparable à ce soufflet de lumière sur ce masque bouffon et terrible. On riait autour de ce rire ; partout, en haut, en bas, sur le devant, au fond, les hommes, les femmes, les vieilles faces chauves, les roses figures d'enfants, les bons, les méchants, les gens gais, les gens tristes, tout le monde ; et même dans la rue, les passants, ceux qui ne voyaient pas, en entendant rire, riaient. Et ce rire s'achevait en battements de mains et en trépignements. La triveline refermée, on rappelait Gwynplaine avec frénésie. De là un succès énorme. Avez-vous vu Chaos vaincu ? On courait à Gwynplaine. Les insouciances venaient rire, les mélancolies venaient rire, les mauvaises consciences venaient rire. Rire si irrésistible que par moments il pouvait sembler maladif. Mais s'il y a une peste que l'homme ne fuit pas, c'est la contagion de la joie. Le succès au surplus ne dépassait point la populace. Grosse foule, c'est petit peuple. On voyait Chaos vaincu pour un penny. Le beau monde ne va pas où l'on va pour un sou.

Ursus ne haïssait point cette œuvre, longtemps couvée par lui.

— C'est dans le genre d'un nommé Shakespeare, disait-il avec modestie.

La juxtaposition de Dea ajoutait à l'inexprimable effet de Gwynplaine. Cette blanche figure à côté de ce gnome représentait ce qu'on pourrait appeler l'étonnement divin. Le

⁸⁶ Brise le joug ! --quitte, monstre,-ta noire--carapace.

⁸⁷ Oh ! viens ! aime ! --tu es âme, -je suis cœur.

peuple regardait Dea avec une sorte d'anxiété mystérieuse. Elle avait ce je ne sais quoi de suprême de la vierge et de la prêtresse, qui ignore l'homme et connaît Dieu. On voyait qu'elle était aveugle et l'on sentait qu'elle était voyante. Elle semblait debout sur le seuil du surnaturel. Elle paraissait être à moitié dans notre lumière et à moitié dans l'autre clarté. Elle venait travailler sur la terre, et travailler de la façon dont travaille le ciel, avec de l'aurore. Elle trouvait une hydre et faisait une âme. Elle avait l'air de la puissance créatrice, satisfaite et stupéfaite de sa création ; on croyait voir sur son visage adorablement effaré la volonté de la cause et la surprise du résultat. On sentait qu'elle aimait son monstre. Le savait-elle monstre ? Oui, puisqu'elle le touchait. Non, puisqu'elle l'acceptait. Toute cette nuit et tout ce jour mêlés se résolvaient dans l'esprit du spectateur en un clair-obscur où apparaissaient des perspectives infinies. Comment la divinité adhère à l'ébauche, de quelle façon s'accomplit la pénétration de l'âme dans la matière, comment le rayon solaire est un cordon ombilical, comment le défiguré se transfigure, comment l'informe devient paradisiaque, tous ces mystères entrevus compliquaient d'une émotion presque cosmique la convulsion d'hilarité soulevée par Gwynplaine. Sans aller au fond, car le spectateur n'aime point la fatigue de l'approfondissement, on comprenait quelque chose au-delà de ce qu'on apercevait, et ce spectacle étrange avait une transparence d'avatar.

Quant à Dea, ce qu'elle éprouvait échappe à la parole humaine. Elle se sentait au milieu d'une foule, et ne savait ce que c'était qu'une foule. Elle entendait une rumeur, et c'est tout. Pour elle une foule était un souffle ; et au fond ce n'est que cela. Les générations sont des baleines qui passent. L'homme respire, aspire et expire. Dans cette foule, Dea se sentait seule, et avait le frisson d'une suspension au-dessus d'un précipice. Tout à coup, dans ce trouble de l'innocent en détresse prêt à accuser l'inconnu, dans ce mécontentement de la chute possible, Dea, sereine pourtant, et supérieure à la vague angoisse du péril, mais intérieurement frémissante de son isolement, retrouvait sa certitude et son support ; elle ressaisissait son fil de sauvetage dans l'univers des ténèbres, elle posait sa main sur la puissante tête de Gwynplaine. Joie inouïe ! elle appuyait ses doigts roses sur cette forêt de cheveux crépus. La laine touchée éveille une idée de douceur. Dea touchait un mouton qu'elle savait être un lion. Tout son cœur se fondait en un ineffable amour. Elle se sentait hors de danger, elle trouvait le sauveur. Le public croyait voir le contraire. Pour les spectateurs, l'être sauvé, c'était Gwynplaine, et l'être sauveur, c'était Dea. Qu'importe ! pensait Ursus, pour qui le cœur de Dea était visible. Et Dea, rassurée, consolée, ravie, adorait l'ange, pendant que le peuple contemplait le monstre, et subissait, fasciné lui aussi, mais en sens inverse, cet immense rire prométhéen.

L'amour vrai ne se blase point. Étant tout âme, il ne peut s'attiédir. Une braise se couvre de cendre, une étoile non. Ces impressions exquises se renouvelaient tous les soirs pour Dea,

et elle était prête à pleurer de tendresse pendant qu'on se tordait de rire. Autour d'elle, on n'était que joyeux ; elle, elle était heureuse.

Du reste l'effet de gaîté, dû au rictus imprévu et stupéfiant de Gwynplaine, n'était évidemment pas voulu par Ursus. Il eût préféré plus de sourire et moins de rire, et une admiration plus littéraire. Mais triomphe console. Il se réconciliait tous les soirs avec son succès excessif, en comptant combien les piles de farthings faisaient de shellings, et combien les piles de shellings faisaient de pounds. Et puis il se disait qu'après tout, ce rire passé, Chaos vaincu se retrouvait au fond des esprits et qu'il leur en restait quelque chose. Il ne se trompait peut-être point tout à fait ; le tassement d'une œuvre se fait dans le public. La vérité est que cette populace, attentive à ce loup, à cet ours, à cet homme, puis à cette musique, à ces hurlements domptés par l'harmonie, à cette nuit dissipée par l'aube, à ce chant dégageant la lumière, acceptait avec une sympathie confuse et profonde, et même avec un certain respect attendri, ce drame-poème de Chaos vaincu, cette victoire de l'esprit sur la matière, aboutissant à la joie de l'homme.

Tels étaient les plaisirs grossiers du peuple.

Ils lui suffisaient. Le peuple n'avait pas le moyen d'aller aux « nobles matches » de la gentry, et ne pouvait, comme les seigneurs et gentilshommes, parier mille guinées pour Helmsgail contre Phelem-ghe-madone.

ANNEXE II : EXTRAIT DU CHAPITRE II, LIVRE SIXIÈME

CE QU'IL FAIT⁸⁸

Alors Ursus devint extraordinaire. Ce ne fut plus un homme, ce fut une foule. Force de faire la plénitude avec le vide, il appela à son secours une ventriloquie prodigieuse. Tout l'orchestre de voix humaines et bestiales qu'il avait en lui entra en branle à la fois. Il se fit légion. Quelqu'un qui eût fermé les yeux eût cru être dans une place publique un jour de fête ou un jour d'émeute. Le tourbillon de bégaiements et de clameurs qui sortait d'Ursus chantait, clabaudait, causait, toussait, crachait, éternuait, prenait du tabac, dialoguait, faisait les demandes et les réponses, tout cela à la fois. Les syllabes ébauchées rentraient les unes dans les autres. Dans cette cour où il n'y avait rien, on entendait des hommes, des femmes, des enfants. C'était la confusion claire du brouhaha. À travers ce fracas, serpentaient, comme dans une fumée, des cacophonies étranges, des gloussements d'oiseaux, des juréments de chats, des vagissements d'enfants qui têtent. On distinguait l'enrouement des ivrognes. Le mécontentement des dogues sous les pieds des gens bougonnait. Les voix venaient de loin et de près, d'en haut et d'en bas, du premier plan et du dernier. L'ensemble était une rumeur, le détail était un cri. Ursus cognait du poing, frappait du pied, jetait sa voix tout au fond de la cour, puis la faisait venir de dessous terre. C'était orageux et familier. Il passait du murmure au bruit, du bruit au tumulte, du tumulte à l'ouragan. Il était lui et tous. Soliloque et polyglotte. De même qu'il y a le trompe-l'œil, il y a le trompe-l'oreille. Ce que Protée faisait pour le regard, Ursus le faisait pour l'ouïe. Rien de merveilleux comme ce fac-similé de la multitude. De temps en temps il écartait la portière du gynécée et regardait Dea. Dea écoutait.

De son côté dans la cour le boy faisait rage.

Vinos et Fibi s'essoufflaient consciencieusement dans les trompettes et se démenaient sur les tambourins. Maître Nicless, spectateur unique, se donnait, comme elles, l'explication tranquille qu'Ursus était fou, ce qui du reste n'était qu'un détail grisâtre ajouté à sa mélancolie. Le brave hôtelier grommelait : Quel désordre ! Il était sérieux comme quelqu'un qui se souvient qu'il y a des lois.

Govicum, ravi d'être utile à du désordre, se démenait presque autant qu'Ursus. Cela l'amusait. De plus, il gagnait ses sous.

Homo était pensif.

À son vacarme, Ursus mêlait des paroles.

⁸⁸ Victor Hugo, « Ce qu'il fait » dans *L'Homme qui rit*, chapitre II, livre sixième, deuxième partie, p. 566-580.

— C'est comme à l'ordinaire, Gwynplaine, il y a de la cabale. Nos concurrents sapent nos succès. La huée, assaisonnement du triomphe. Et puis les gens sont trop nombreux. Ils sont mal leur aise. L'angle des coudes du voisin ne dispose pas à la bienveillance. Pourvu qu'ils ne cassent pas les banquettes ! Nous allons être en proie à une population insensée. Ah ! si notre ami Tom-Jim-Jack était là ! mais il ne vient plus. Vois donc toutes ces têtes les unes sur les autres. Ceux qui sont debout n'ont pas l'air content, quoique se tenir debout soit, selon Galien, un mouvement, que ce grand homme appelle « le mouvement tonique ». Nous abrègerons le spectacle. Comme il n'y a que *Chaos vaincu* d'affiché, nous ne jouerons pas *Ursus rursus*. C'est toujours ça de gagné. Quel hourvari ! O turbulence aveugle des masses ! Ils nous feront quelque dégât ! Ça ne peut pourtant pas continuer comme ça. Nous ne pourrions pas jouer. On ne saisirait pas un mot de la pièce. Je vais les haranguer. Gwynplaine, écarte un peu la triveline. Citoyens...

Ici Ursus se cria à lui-même d'une voix fébrile et pointue :

— À bas le vieux !

Et il reprit, de sa voix à lui :

— Je crois que le peuple m'insulte. Cicéron a raison : *plebs, fex urbis*. N'importe, admonestons la mob. J'aurai beaucoup de peine à me faire entendre. Je parlerai pourtant. Homme, fais ton devoir. Gwynplaine, vois donc cette mégère qui grince là-bas.

Ursus fit une pause où il plaça un grincement. Homo, provoqué, en ajouta un second, et Govicum un troisième.

Ursus poursuivit.

— Les femmes sont pires que les hommes. Moment peu propice. C'est égal, essayons le pouvoir d'un discours. Il est toujours l'heure d'être disert.--Écoute ça, Gwynplaine, exorde insinuant.--Citoyennes et citoyens, c'est moi qui suis l'ours. J'ôte ma tête pour vous parler. Je réclame humblement le silence.

Ursus prêta à la foule ce cri :

— Grumphll !

Et continua :

— Je vénère mon auditoire. Grumphll est un épiphonème comme un autre. Salut, population grouillante. Que vous soyez tous de la canaille, je n'en fais nul doute. Cela n'ôte rien à mon estime. Estime réfléchie. J'ai le plus profond respect pour messieurs les sacripants qui m'honorent de leur pratique. Il y a parmi vous des êtres difformes, je ne m'en offense point. Messieurs les boiteux et messieurs les bossus sont dans la nature. Le chameau est

gibbeux ; le bison est enflé du dos ; le blaireau a les jambes plus courtes à gauche qu'à droite ; le fait est déterminé par Aristote dans son traité du marcher des animaux. Ceux d'entre vous qui ont deux chemises en ont une sur le torse et l'autre chez l'usurier. Je sais que cela se fait. Albuquerque mettait en gage sa moustache et saint Denis son auréole. Les juifs prêtaient, même sur l'auréole. Grands exemples. Avoir des dettes, c'est avoir quelque chose. Je révère en vous des gueux.

Ursus se coupa par cette interruption en basse profonde :

— Triple baudet !

Et il répondit de son accent le plus poli :

— D'accord. Je suis un savant. Je m'en excuse comme je peux. Je méprise scientifiquement la science. L'ignorance est une réalité dont on se nourrit ; la science est une réalité dont on jeûne. En général on est forcé d'opter : être un savant, et maigrir ; brouter, et être un âne. O citoyens, broutez ! La science ne vaut pas une bouchée de quelque chose de bon. J'aime mieux manger de l'aloïau que de savoir qu'il s'appelle le muscle psoas. Je n'ai, moi, qu'un mérite. C'est l'œil sec. Tel que vous me voyez, je n'ai jamais pleuré. Il faut dire que je n'ai jamais été content. Jamais content. Pas même de moi. Je me dédaigne. Mais, je sou mets ceci aux membres de l'opposition ici présents, si Ursus n'est qu'un savant, Gwynplaine est un artiste.

Il renifla de nouveau :

— Grumphll !

Et il reprit :

— Encore Grumphll ! c'est une objection. Néanmoins je passe outre. Et Gwynplaine, ô messieurs, mesdames ! a près de lui un autre artiste, c'est ce personnage distingué et velu qui nous accompagne, le seigneur Homo, ancien chien sauvage, aujourd'hui loup civilisé, et fidèle sujet de sa majesté. Homo est un mime d'un talent fondu et supérieur. Soyez attentifs et recueillis. Vous allez tout à l'heure voir jouer Homo, ainsi que Gwynplaine, et il faut honorer l'art. Cela sied aux grandes nations. Êtes-vous des hommes des bois ? J'y souscris. En ce cas, *sylvae sint consule dignae*. Deux artistes valent bien un consul. Bon. Ils viennent de me jeter un trognon de chou. Mais je n'ai pas été touché. Cela ne m'empêchera pas de parler. Au contraire. Le danger esquivé est bavard. *Garrula pericula*, dit Juvénal. Peuple, il y a parmi vous des ivrognes, il y a aussi des ivrognesses. C'est très bien. Les hommes sont infects, les femmes sont hideuses. Vous avez toutes sortes d'excellentes raisons pour vous entasser ici sur ces bancs de cabaret, le désœuvrement, la paresse, l'intervalle entre deux vols, le porter, l'ale, le stout, le malt, le brandy, le gin, et l'attrait d'un sexe pour l'autre sexe.

À merveille. Un esprit tourné au badinage aurait ici un beau champ. Mais je m'abstiens. Luxure, soit. Pourtant il faut que l'orgie ait de la tenue. Vous êtes gais, mais bruyants. Vous imitez avec distinction les cris des bêtes ; mais que diriez-vous si, quand vous parlez d'amour avec une lady dans un bouge, je passais mon temps à aboyer après vous ? Cela vous gênerait. Eh bien, cela nous gêne. Je vous autorise vous taire. L'art est aussi respectable que la débauche. Je vous parle un langage honnête.

Il s'apostropha :

— Que la fièvre t'étrangle avec tes sourcils en épis de seigle !

Et il répliqua :

— Honorables messieurs, laissons les épis de seigle tranquilles. C'est une impiété de faire violence aux végétales pour leur trouver une ressemblance humaine ou animale. En outre, la fièvre n'étrangle pas. Fausse métaphore. De grâce, faites silence ! souffrez qu'on vous le dise, vous manquez un peu de cette majesté qui caractérise le vrai gentilhomme anglais ! Je constate que, parmi vous, ceux qui ont des souliers à travers lesquels passent leurs orteils en profitent pour poser leurs pieds sur les épaules des spectateurs qui sont devant eux, ce qui expose les dames faire la remarque que les semelles se crèvent toujours au point où est la tête des os métatarsiens. Montrez un peu moins vos pieds, et montrez un peu plus vos mains. J'aperçois d'ici des fripons qui plongent leurs griffes ingénieuses dans les goussets de leurs voisins imbéciles. Chers pick-pockets, de la pudeur ! Boxez le prochain, si vous voulez, ne le dévalisez pas. Vous fâchez moins les gens en leur pochant un œil qu'en leur chipant un sou. Endommagez les nez, soit. Le bourgeois tient son argent plus qu'à sa beauté. Du reste, agréez mes sympathies. Je n'ai point le pédantisme de blâmer les filous. Le mal existe. Chacun l'endure, et chacun le fait. Nul n'est exempt de la vermine de ses péchés. Je ne parle que de celle-là. N'avons-nous pas tous nos démangeaisons ? Dieu se gratte l'endroit du diable. Moi-même j'ai fait des fautes. Plaudite, cives.

Ursus exécuta un long groan qu'il domina par ces paroles finales :

— Milords et messieurs, je vois que mon discours a eu le bonheur de vous déplaire. Je prends congé de vos huées pour un moment. Maintenant je vais remettre ma tête, et la représentation va commencer.

Il quitta l'accent oratoire pour le ton intime.

— Referme la triveline. Respirons. J'ai été mielleux. J'ai bien parlé. Je les ai appelés milords et messieurs. Langage velouté, mais inutile. Que dis-tu de toute cette crapule, Gwynplaine ? Comme on se rend bien compte des maux que l'Angleterre a soufferts depuis quarante ans par l'emportement de ces esprits aigres et malicieux ! Les anciens anglais étaient

belliqueux, ceux-ci sont mélancoliques et illuminés, et ils se font gloire de mépriser les lois et de méconnaître l'autorité royale. J'ai fait tout ce que peut faire l'éloquence humaine. Je leur ai prodigué des métonymies gracieuses comme la joue en fleur d'un adolescent. Sont-ils adoucis ? J'en doute. Qu'attendre d'un peuple qui mange si extraordinairement, et qui se bourre de tabac, au point qu'en ce pays les gens de lettres eux-mêmes composent souvent leurs ouvrages avec une pipe à la bouche ! C'est égal, jouons la pièce.

On entendit glisser sur leur tringle les anneaux de la triveline. Le tambourinage des bréhaignes cessa. Ursus décrocha sa chiffonie, exécuta son prélude, dit à demi-voix : Hein ! Gwynplaine, comme c'est mystérieux ! puis se bouscula avec le loup.

Cependant, en même temps que la chiffonie, il avait ôté du clou une perruque très bourrue qu'il avait, et il l'avait jetée sur le plancher dans un coin à sa portée.

La représentation de Chaos vaincu eut lieu presque comme l'ordinaire, moins les effets de lumière bleue et les féeries d'éclairage. Le loup jouait de bonne foi. Au moment voulu, Dea fit son apparition et de sa voix tremblante et divine évoqua Gwynplaine. Elle étendit le bras, cherchant cette tête...

Ursus se rua sur la perruque, l'ébouriffa, s'en coiffa, et avança doucement, en retenant son souffle, sa tête ainsi hérissée sous la main de Dea.

Puis, appelant à lui tout son art et copiant la voix de Gwynplaine, il chanta avec un ineffable amour la réponse du monstre à l'appel de l'esprit.

L'imitation fut si parfaite que, cette fois encore, les deux bréhaignes cherchèrent des yeux Gwynplaine, effrayées de l'entendre sans le voir.

Govicum, émerveillé, trépigna, applaudit, battit des mains, produisit un vacarme olympien, et rit à lui tout seul comme une troupe de dieux. Ce boy, disons-le, déploya un rare talent de spectateur.

Fibi et Vinos, automates dont Ursus poussait les ressorts, firent le tohu-bohu habituel d'instruments, cuivre et peau d'âne mêlés, qui marquait la fin de la représentation et accompagnait le départ du public.

Ursus se releva en sueur.

Il dit tout bas à Homo : --Tu comprends qu'il s'agissait de gagner du temps. Je crois que nous avons réussi. Je ne m'en suis point mal tiré, moi qui avais pourtant le droit d'être assez éperdu. Gwynplaine peut encore revenir d'ici à demain. Il était inutile de tuer tout de suite Dea. Je t'explique la chose, à toi.

Il ôta la perruque et s'essuya le front.

— Je suis un ventriloque de génie, murmura-t-il. Quel talent j'ai eu ! J'ai égalé Brabant, l'engastrimythe du roi de France François Ier. Dea est convaincue que Gwynplaine est ici.

— Ursus, dit Dea, où est Gwynplaine ?

Ursus se retourna, en sursaut.

Dea était restée au fond du théâtre, debout sous la lanterne du plafond. Elle était pâle, d'une pâleur d'ombre.

Elle reprit avec un ineffable sourire désespéré :

— Je sais. Il nous a quittés. Il est parti. Je savais bien qu'il avait des ailes.

Et, levant vers l'infini ses yeux blancs, elle ajouta :

— À quand moi ?

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

1.1 Œuvre à l'étude

HUGO, Victor. *L'Homme qui rit*, Introduction de Pierre Albouy, Édition établie et annotée par Roger Borderie, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2002 [1869], 838 p.

1.2 Autres textes considérés

BAUDELAIRE, Charles « Le Vieux Saltimbanque » dans *Le Spleen de Paris*, Gallimard, Paris, 2006 [1869], 343 p.

HUGO, Victor, « Fragments » dans *Œuvres complètes de Victor Hugo, L'Homme qui rit*, Paris, Librairie Ollendorff, 1907 [1869], vol. 8, tome VIII, 627 p.

HUGO, Victor. *Les Misérables*, dans *Roman II - Œuvres Complètes*, Jacques Seebacher et Guy Rosa, éd., en collaboration avec le Groupe interuniversitaire de travail sur Victor Hugo, Paris, Robert Laffont, 1995[1862], 1270p.

HUGO, Victor. *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2009 [1827], 174 p.

2. Bibliographie secondaire

2.1 Sociocritique ; théorie, histoire, critique littéraire

Manifeste du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST), Montréal, 6 p., disponible via l'URL suivant : <http://www.site.sociocritique-crist.org/p/manifeste.html>.

ANGENOT, Marc. *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, coll. « L'univers des discours », 1167 p.

BAL, Mieke. *Narratology: introduction to the theory of narrative*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 164 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 2001 [1978 pour la traduction, 1971 pour l'édition en russe], 488 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

DUBOIS, Jacques et Raymond MAHIEU. « Sociocritique » dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Maurice Delcroix et Fernand, Hallyn (dir.), Paris, Duculot, 1987, p. 288-313.

DUCHET, Claude. « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit » dans *Littérature*, n° 1, 1971, p. 5-14.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, tome 2, Paris, Éditions de Minuit, 1963-1973, 260 p.

JOUVE, Vincent. « Le héros et ses masques », *Le personnage romanesque*, G. Lavergne (dir.), n° 6 : Cahier de narratologie, 1995, p. 253-255.

POPOVIC, Pierre. *La mélancolie des Misérables : essai de sociocritique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2013, 310 p.

POPOVIC, Pierre. « La Sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir » dans *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

POPOVIC, Pierre. « La sociocritique : présupposés, visées, cadre heuristique – L'École de Montréal », dans *La Revue des Sciences humaines*, n° 299, juillet-septembre 2010, p. 13-29.

ROBIN, Régine. « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n°S 1-2, hiver-printemps 1993, p. 7-32.

2.2 Ouvrages généraux (romantisme, théâtre et la pauvreté en littérature)

ANDRIES, Lise (dir.). *Le partage des savoirs : XVIIIe-XIXe siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003, 296 p.

BAZILE, Sandrine, *Le saltimbanque dans l'art et la littérature de 1850 à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux 3, 2000, 759 p.

BIRON, Michel et Pierre POPOVIC (dir.). *Écrire la pauvreté, Actes du VIe Colloque international de sociocritique*, Toronto, GREF, 1996, 389 p.

BUCHLER, Danière Josiane. *Le bouffon et le carnavalesque dans le théâtre français : d'Adam de la Halle à Samuel Beckett*, thèse de doctorat, Université de Floride, 2003, 211 p.

CELLIER, Léon. *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, coll. « Collection Tel », 1971 [Seconde édition de *L'Épopée Romantique*, 1954], 370 p.

COTTEGNIES, LINE. « Princes et bouffons : aspects du grotesque dans le théâtre de Shakespeare », *Revue Sociétés et Représentations*, Publications de la Sorbonne, n° 10, 2000, p. 55-68, disponible via l'URL suivant : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-55.html.

GURY, Christian. *Académiciens et Saltimbanques*, Paris, Éditions Kimé, 1997, 217 p.

LEY-DEUTSCH, Maria. *Le gueux chez Victor Hugo*, Paris, Librairie E.Droz, 1936, 490 p.

LOCHARD, Yves. *Fortune du pauvre : parcours et discours romanesques (1848-1914)*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1998, 252 p.

THE LANCET, « Les dangers de la gymnastique » dans *La Revue Britannique ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne*, Tome XXI, décembre 1828, p. 192-204.

UBERSFELD, Anne. *Le drame romantique*, Paris, Éditions Belin, 1993, 192 p.

HUTCHINGS, W.W. *London town : past and present*, Londres, Éditions Cassel, 1909, vol., 568p.

2.3 Études portant sur *L'Homme qui rit*

ALBOUY, Pierre. « Le grotesque qui se transfigure, la bouche qui s'ouvre, ou comment la parole vient au Peuple » et « Le bouffon chez Hugo » dans *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1963, p. 209-217; p. 229-260.

CELLIER, Léon. « "Chaos vaincu" Victor Hugo et le roman initiatique », *Parcours initiatiques*, Neuchtel, PU de Grenoble, coll. « Langages », 1977, p. 164-175.

C. KESSLER, Joan. « Art, Criminality and the " Avorton " : The Sinister Vision of Hugo's *L'Homme qui Rit* », *Romantic Review*, vol. 75 n° 3, Mai 1984, p. 312-334.

FOURCAULT, Laurent. « La parole du monstre dans *L'Homme qui rit* » dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Michel Collot (dir.), Paris, Sedes, 1985, p. 181-199.

FRIEDEMANN, Joë. « L'Homme qui rit ou les voix du silence » dans *Victor Hugo ou les frontières effacées*, Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumelais (dir.), Nantes, Pleins Feux, 2002, p. 197-210.

GAUDON, Jean. « L'Homme qui rit ou la Parole impossible », *L'information littéraire*, vol. 36, n° 5, 1984, p. 197-204.

GAUDON, Jean. « Les vicissitudes du savoir » dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, Sedes, 1985, p. 25-35.

GAUDON, Jean. « Savoir et effets de savoir, " L'Homme qui rit " », *Romans d'archives*, Raymonde Debray-Genette et Jacques Neefs (dir.), Lille, Presses de l'Université de Lille, 1987, p. 103-135.

GLEIZES, Delphine. « Les paradoxes de la cave pénale. De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, vol. 126, n° 4, 2004, p.17-28.

PRÉVOST, Maxime. *Rictus romantiques : politiques du rire chez Victor Hugo*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2002, 378 p.

SAVOIE, Pierre. *L'esthétique grotesque et l'Homme qui rit de Victor Hugo*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1995, 474 p.

UBERSFELD, Anne. « " Chaos vaincu " ou la transformation », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 84, n° 1, janvier-février, 1984, p. 67-76.

UBERSFELD, Anne. *Le roi et le bouffon*, Paris, Librairie José Corti, 1974, 686 p.

UBERSFELD, Anne. *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor Éditions sociales, 1985, 187 p.

3. Divers

DORÉ, Gustave. *Les saltimbanques*, 1874, huile sur toile, 224 cm x 184 cm, musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1866-1888, 17 volumes, disponible sur *Gallica*.

LÉVI, Éliphas. *Dogme et rituel de la haute magie*, Paris, Éditions Niclus, 1977 [1856], 400 p.

SAND, George. *L'Homme de neige*, Grenoble, Éditions de l'Aurore, 1990 [1859], 2 vol., 454 p.

VOLTAIRE, « Lettre de M. Voltaire, à l'Académie française; lue dans cette académie, à la solennité de la Saint-Louis », dans *Œuvres complètes de Voltaire*, tome quarante-neuvième, L'imprimerie de la société littéraire-typographique, 1785, 408 p.