



HAL
open science

Le spectaculaire dans *L'homme qui rit* de Victor Hugo : de la littérature aux images

Lou-Anna Reix

► **To cite this version:**

Lou-Anna Reix. Le spectaculaire dans *L'homme qui rit* de Victor Hugo : de la littérature aux images. Littératures. 2019. dumas-02434663

HAL Id: dumas-02434663

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02434663>

Submitted on 10 Jan 2020

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

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

Université Paul Valéry Montpellier III
Lou-Anna REIX



LE SPECTACULAIRE DANS
L'HOMME QUI RIT DE VICTOR HUGO:
DE LA LITTÉRATURE AUX IMAGES

Master 1 Littératures française et comparée
Sous la direction de Corinne Saminadayar-Perrin

JUIN 2019

Je souhaite remercier chaleureusement les personnes qui ont permis à ce mémoire de voir le jour, à commencer par ma directrice de recherche, Madame Corinne Saminadayar-Perrin, pour le temps qu'elle m'a accordé à travers ses encouragements bienveillants et un suivi rigoureux de mon travail.

Je remercie également Madame Marie-Ève Thérenty, professeure à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Mes amis méritent aussi de figurer sur cette page : Alexia, Nadia, Christopher, Damien, merci pour votre soutien émotionnel sans faille, Valentin merci pour ton aide précieuse dans la réalisation du visuel de ce mémoire.

Je n'oublie pas mon père, pour sa relecture attentive, et ma mère, pour sa présence.

Introduction

Béatrice Picon-Vallin dans *Le Spectaculaire*, ouvrage de référence sur l'étude de cette notion, tente de la définir par l'énumération : "Le champ du spectaculaire comprend encore le monumental, le grandiose, le colossal, ainsi que le surnaturel, le féerique, le merveilleux, le miraculeux, le monstrueux : tout ce qui semble irréprésentable en raison de son excès et qu'on représente malgré tout¹". Le spectaculaire représente une réalité excessive, défigurée, sublimée, grotesque. *L'Homme qui rit* de Victor Hugo s'expose et expose son lecteur au spectaculaire à travers le personnage de Gwynplaine, saltimbanque mutilé qui divertit peuple et aristocrates. Jean-Pierre Améris s'empare à nouveau de cette question du spectaculaire en 2012 avec son adaptation cinématographique, *L'Homme qui rit*.

Si on regarde l'étymologie du terme "spectaculaire", sa première apparition semble être en 1907 dans le dictionnaire *Larousse pour tous* de Claude Augé, comme étant "ce qui concerne les spectacles". Son absence du *Littré* n'est donc pas une surprise, néanmoins à l'entrée "spectacle", on peut lire des expressions telles que : "il y a beaucoup de spectacle dans cette pièce, beaucoup de pompe, de magnificence est déployée dans la représentation de cette pièce", dans un sens analogue on trouve "une pièce à spectacle, à grand spectacle". Les termes "spectacle" et "spectaculaire" sont tous deux absents du *GDU*, alors qu'un siècle plus tard ils seront au coeur du régime médiatique de la société occidentale. Ainsi en quoi l'utilisation de cette notion est-elle légitime dans l'étude d'un roman du XIX^e siècle, si le terme n'était pas encore employé à l'époque de Victor Hugo ? De plus c'est un terme qui appartient avant tout au monde du théâtre, dès lors comment peut-on l'appliquer à un roman ou à un film ?

L'emploi du terme "spectaculaire" pour un roman de 1869 peut d'abord être légitimé par le contexte historico-culturel. En effet le XIX^e siècle voit émerger ce qu'on a appelé rétroactivement la "culture médiatique", qui commence par l'apparition du feuilleton dans la presse. Sous le Second Empire les journaux s'adressent à un public de plus en plus large, volonté qui donne naissance à une culture de masse. À partir de là débute une certaine spectacularisation du journal, qui s'impose dans les rues par les affiches et la vente à la criée et qui travaille également une mise en scène interne, une théâtralisation de ses annonces avec interpellations du lecteur et envie d'établir une connivence avec lui. Il en découle aussi une tendance à la spectacularisation de l'événement, à travers la faits divers à sensation, les

¹ Béatrice Picon-Vallin, dans Christine Hamon-Siréjols, André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Cahiers du Gritec/Aléas, 1997.

accidents et les crimes sanglants. Le spectaculaire médiatique se développe au sein de la presse de masse tandis que dans l'espace public et les lieux de vie populaires éclosent différents types de spectacle : cirque, pantomime, théâtre d'ombres, café-concert... Le XIX^e siècle est souvent caractérisé de "civilisation du journal", pourtant la périphrase "civilisation des spectacles" lui correspondrait tout aussi bien, tant les lieux théâtraux se multiplient et se diversifient, oscillant sur une échelle qui va de la baraque foraine aux théâtres officiels. C'est dans ce contexte que naissent des oeuvres littéraires qui intègrent les arts du spectacle vivant à leur récit, comme *Chaos Vaincu* dans *L'Homme qui rit*, et des dispositifs spectaculaires. La fin du XIX^e siècle voit par exemple l'émergence d'un genre romanesque particuliers, le roman de cirque, où s'est notamment illustré Edmond de Goncourt (*Les Frères Zemganno*). En ce qui concerne l'adaptation de Jean-Pierre Améris au XXI^e siècle il apparaît évident que le réalisateur évolue dans une société où le divertissement et le spectacle sont omniprésents. Il s'empare finalement d'un sujet qu'il pressent lui-même comme étant d'actualité, comme il l'explique dans sa note d'intention : "C'est tout le génie de Victor HUGO : cette histoire située dans le passé nous parle aussi de notre société actuelle". Aux deux périodes est aussi commune la spectacularisation du corps. Au XIX^e siècle les corps des personnes venues des colonies sont exposés dans des parcs, comme des animaux dans un zoo, et les cirques ont pris l'habitude d'exhiber des corps monstrueux et difformes. Au XXI^e siècle la spectacularisation du corps est essentiellement véhiculé par la télévision puis par les vidéos sur internet, où la mise en scène du corps est mise au service de la construction d'une image de personnalités (discours politique, télé-réalité) ou de la violence (meurtre en direct par des groupes terroristes).

L'emploi du terme "spectaculaire" dans le cadre de ce mémoire peut aussi être justifié s'il en vient à être défini comme une poétique. C'est à la fois un style, dont les caractéristiques sont : pour la littérature l'utilisation d'hyperboles, d'images poétiques qui font appel au sublime, l'excès dans les descriptions ; pour le cinéma le faste des décors et des costumes, une musique qui exacerbe les sentiments des personnages, un cadre proche des acteurs pour capter leurs émotions et mettre en valeur leur jeu caricatural ; pour le théâtre des personnages symboliques forts, de la machinerie, un habillage sonore. Le spectaculaire est également un processus, un dispositif, mis en place autour d'une représentation, où la réception du spectacle et l'émotion qu'il suscite jouent un rôle important. En effet le spectateur doit être ébloui, surpris, admiratif devant le spectacle, il doit le vivre pleinement.

Suite à cette large définition il apparaît que *L'Homme qui rit*, film ou livre, est une oeuvre spectaculaire. La volonté de Victor Hugo avec ce roman était de faire réfléchir son lecteur à chaque page, celle de Jean-Pierre Améris était de faire un film grand public avec un message

“profondément humain”, capable de livrer des vérités sur les relations humaines. Cela semble contradictoire avec l’émotion et la fascination que le spectaculaire suscite. En effet en lisant ou en regardant leurs oeuvres on se rend compte que ce n’est pas l’immersion par une copie la plus juste possible de la réalité qui est recherchée, mais que, au contraire, cette réalité est sublimée ou défigurée. C’est par l’extraordinaire et l’excessif que le spectaculaire implique - ou pas - le spectateur/lecteur dans la fiction, et non par le vraisemblable. Le spectaculaire résulte d’une représentation qui a conscience d’elle-même et de son dispositif fictionnel, engageant ainsi une certaine forme de réflexion derrière le seul plaisir visuel et l’immersion émotionnelle. Comment le spectaculaire, qui sublime ou défigure la réalité, peut-il la dépeindre et en montrer les vérités ? Comment un processus de représentation et de réception qui privilégie l’affect et les émotions du lecteur-spectateur peut-il prétendre les faire réfléchir ?

Victor Hugo s’approprie la notion de spectaculaire dans *L’Homme qui rit* (1869) par la mise en scène du monstre, en tant que personnage principal du récit mais aussi en tant que comédien dans la diégèse. Jean-Pierre Améris, réalisateur des *Emotifs Anonymes*, décide de porter le roman de Victor Hugo à l’écran après Paul Leni (1928) et Sergio Corbucci (1966). Le cas de la transmédiatité pose diverses questions techniques et esthétiques dues au changement de système sémiotique : comment représenter la monstruosité au cinéma ? le spectaculaire provoque-t-il un processus de réception similaire selon le média ?

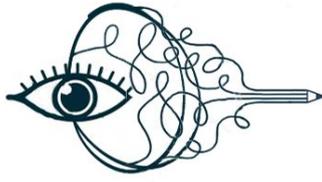
Jusqu’ici les études sur Victor Hugo et ses adaptations ont surtout été portées par Delphines Gleizes, notamment avec la publication de l’ouvrage qu’elle a dirigé, *L’œuvre de Victor Hugo à l’écran. Des rayons et des ombres*. Cependant ces études transmédiatiques n’ont pas encore été croisées avec la notion de spectaculaire, qui a pris de plus en plus d’importance au fil des années dans la recherche universitaire au vu de la multiplication des spectacles qui est la conséquence des évolutions technologiques et médiatiques. L’essai majeur qui a analysé cette notion est *Le Spectaculaire*, production collective dirigée par André Gardies et Christine Hamon-Siréjols.

En analysant la manière dont Victor Hugo et Jean-Pierre Améris à sa suite exploite la figure du monstre, il s’agira de s’intéresser à la spectacularisation du corps monstrueux : d’abord par le traitement figuratif et symbolique de Gwynplaine, l’Homme qui rit ; puis par sa fonction, son métier et même son destin de clown ; et enfin en mettant au jour les mécanismes de la fabrication de monstres comme divertissement.

Le spectaculaire est une notion intimement liée au monde du théâtre, pour le démontrer et l’appliquer à *L’Homme qui rit*, on abordera les différents spectacles présents dans l’oeuvre et

leur traitement cinématographique, les phénomènes de mise en abîme et l'effet de vertige qu'ils entraînent, avant de terminer par la réflexion théâtrale que porte cette oeuvre.

La réception est un aspect déterminant du spectaculaire, pour tenter de comprendre son processus on examinera en premier lieu la réception difficile du roman et du film, puis le lien que l'oeuvre peut avoir le concept de société du spectacle, et on clôturera ce mémoire sur une réflexion sur la puissance de l'image dans le spectaculaire.



PARTIE I

LE MONSTRE ET LE SPECTACULAIRE

Le monstre est un “individu dont la morphologie est anormale, soit par excès ou défaut d’un organe, soit par position anormale des membres¹”. Le monstre est une anomalie, il est une sorte d’image défigurée de la réalité. C’est aussi “une personne qui provoque la répulsion par sa laideur, sa difformité”, il y a dans le monstre une place importante de la réception, puisqu’il est perçu comme tel par rapport à une norme. Sa mise en spectacle provoque des émotions fortes, ambivalentes : peur mais aussi fascination, qui résulte de la dimension puissamment transgressive du monstre. Le terme vient du latin “monstrum” qui vient lui-même de “monere”, “avertir”, et qui désignait un fait prodigieux, un avertissement des dieux. Roger Bozetto relève cette particularité du monstre considéré comme un signe :

Pour l’Antiquité, et jusqu’à l’aube de ce siècle en Occident, le monstre comme objet du monde est un signe, c’est-à-dire qu’il est porteur d’un sens. De la même manière les phénomènes astronomiques comme les comètes, sont interprétées comme annonciatrices de grands événements. Si Aristote tient les monstres pour des “erreurs” de la nature, le frère de Cicéron les présente comme des moyens de divination, cautionnant une sorte de tératomancie. Puisque ces formes sont singulières et marquent un écart, elles doivent avoir une signification particulière à cause de cet écart. Ce seraient donc des signes par lesquels Dieu, ou la Nature, ou encore le diable se manifestent et donnent ainsi un avertissement aux hommes².

Dans le roman le monstre devient un signe pour le lecteur, il est un avertissement : il prévient que le sens du récit nécessitera réflexion et interprétation. Le lecteur doit également s’attendre à une présence forte du symbolique. En Occident l’idée selon laquelle le monstre est un signe s’impose avec la Bible et notamment avec l’Apocalypse, censée être une révélation pour les hommes et leur dévoiler ce qui est caché. Avec le Jugement Dernier s’est construit un schéma narratif classique autour du monstre : “une créature menace la Terre ; combattue par des forces positives, elle finit par être vaincue, ce qui correspond à la fin du monde, et au dénouement des récits bibliques³”. Dans l’imaginaire occidental le monstre est donc signe avant-coureur d’une apocalypse, un avertissement qui précède une catastrophe. Hugo joue avec cet aspect du monstre dans *L’Homme qui rit* : Gwynplaine n’est pas pris au sérieux, ni par le peuple ni par les aristocrates, il tente de les avertir à propos de la situation sociale du pays, des injustices, mais il est ignoré. Paradoxalement c’est son physique monstrueux qui empêche sa fonction de monstre de faire effet.

¹ Portail lexical : lexicographie. Nancy, France : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). En ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/>>

² Roger Bozetto, « Le monstre obscur objet d’une fascination », in *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence : Publications de l’Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001, pp. 111-119, p. 118.

³ Stéphane Audeguy, *Les Monstres si loins et si proches*, Paris, Gallimard, Culture et société, 2007, p. 26.

Gilbert Lascault théorise la “forme *m*”⁴ pour parler de la création et de la réception par le lecteur/spectateur du personnage monstrueux dans les oeuvres. Il décrit le phénomène de perception du monstre en commençant par distinguer trois régions à l’intérieur de l’univers des formes et leurs facteurs :

D’emblée, cette délimitation de régions particulières à l’intérieur de l’univers des formes met en jeu trois facteurs : les formes [les montres] rencontrées dans les oeuvres ; le “récepteur” auquel ces formes s’adressent ; le monde extérieur tel que ce récepteur le perçoit, référent extérieur dont le récepteur affirme, par rapport à la forme représentée, la ressemblance ou la dissemblance.

La “forme *m*” est “toujours comme un écart par rapport à la nature”, c’est pourquoi les monstres biologiques n’en font pas partie parce qu’ils naissent du hasard, contrairement aux monstres de la littérature et des arts plastiques qui résultent d’une volonté créatrice : “Au contraire la forme *m* naît d’une cause efficiente qui se veut toute puissante, d’une volonté qui veut rivaliser avec la nature et d’une matière torturée et dominée”⁵. Gwynplaine est un monstre littéraire, une “forme *m*”, née de la volonté d’un auteur-créateur. Par là même le personnage monstrueux porte en lui la dimension transgressive et l’hybris de l’écrivain à enfreindre les lois naturelles et les normes esthétiques traditionnelles. Le monstre, en étant par essence contre-nature et contre l’ordre, s’affirme comme une altérité par rapport au lecteur/spectateur et permet par opposition de définir l’identité humaine.

Gwynplaine est donc un monstre organique fabriqué par un homme, sa monstruosité est une construction : “Gwynplaine était horrible, artificiellement horrible, horrible de la main des hommes [...]”⁶. Stéphanie Dalleau explique la spécificité du monstre fabriqué : “Le terme «fabrication» nous permet de souligner le caractère artificiel des monstres analysés, qui sont les créations de l’activité humaine et non pas de la nature. En effet, l’éveil à la vie de ces êtres hors norme implique l’intervention d’un individu⁷ [...]” Le héros de Victor Hugo est devenu un monstre après l’intervention du Docteur Hardquanonne : “L’enfant était destiné par nous [les comprachicos] à être un masque de rire. *Masca ridens*. A cette intention, Hardquanonne lui a pratiqué l’opération *Bucca fissa usque ad aures*, qui met sur la face un rire éternel. L’enfant, par

⁴ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l’art occidental, un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, Collection d’esthétique sous la direction de Marc Jimenez, [Première édition 1973], 2004 : “La forme *m* est un être montré, représenté, figuré (dans les oeuvres plastiques), ou suggéré, figurable, représentable (dans les oeuvres littéraires)”, p. 21.

⁵ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l’art occidental, un problème esthétique, op. cit.*, p. 24.

⁶ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 386.

⁷ Stéphanie Dalleau, *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIXème et XXème siècles*, Littératures. Université de la Réunion, 2014, p. 13.

un moyen connu de Hardquanonne seul, ayant été endormi et fait insensible pendant ce travail, ignore l'opération qu'il a subie⁸". La mutilation subie par Gwynplaine a un nom scientifique et Hugo décrit le processus de l'opération avec anesthésie ; dans le même temps il évoque l'horreur des conséquences physiques de la déformation du visage de l'enfant ainsi que l'aspect mystérieux et démiurgique de l'opération, seulement connue du docteur-génie, alliant ainsi dans le même geste à la fois un acte cruel génial et un acte de raison et de science. Dans la lignée de Frankenstein, le Docteur Hardquanonne - inconscient de la valeur éthique de ses actes - réunit science et génie pour mener à bien la fabrication d'un monstre qu'il va abandonner.

La relation entre la science et le monstre au XIX^{ème} siècle est très forte, de nombreux dictionnaires et encyclopédies médicaux voient le jour, accompagnés de l'essor de la clinique et de l'anatomo-pathologie : les médecins et les scientifiques s'intéressent de près au monstre et à la monstruosité, tout comme les écrivains s'intéressent aux divers progrès scientifiques. Cette porosité entre les domaines entraîne la naissance de créatures qui repoussent les limites de la vie et de la mort, comme celle du docteur Frankenstein dans le roman de Mary Shelley. Dès le début du siècle le romantisme introduit la figure du monstre dans la littérature à travers des personnages comme Quasimodo dans *Notre-Dame-de-Paris*. Suite à la crise du mitan du siècle les fonctions de la tératologie sont redéfinies pour s'engager du côté du politique et de la question sociale. Le monstre est le miroir de la société et de ses malformations, sa monstruosité est la métaphore des souffrances, des douleurs et des aberrations que ressent le peuple, immédiatement en lien avec l'histoire post 1851 et le Second Empire. Gwynplaine s'affirme lui-même comme métaphore du corps social : "Je suis un monstre, dites-vous. Non, je suis le peuple⁹".

Gwynplaine est un être protéiforme, expression vivante de plusieurs figures - celles du monstre, du saltimbanque, du clown, voire de l'artiste lui-même - et de symboles, celui du peuple, de la marginalité, de l'esthétique romantique. Il incarne notamment la célèbre dualité hugolienne du sublime et du grotesque, théorisé par Hugo lui-même dans la *Préface de Cromwell*. Cette richesse d'interprétations de l'Homme qui rit permet d'interroger la représentation de la monstruosité - ainsi que ses accents spectaculaires - dans une perspective transmédiatique.

⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 563.

⁹ *Ibid*, p. 763.

Chapitre I — Le monstre qui rit

Le corps a subi de grandes brutalités, tolérées dans le corps social. Il s'est agi tout au long des siècles de légitimer le mépris du corps, de lui appliquer une haine systématique et révélatrice. Le monstrueux commence là, dans l'esprit qui s'en prend au corps¹.

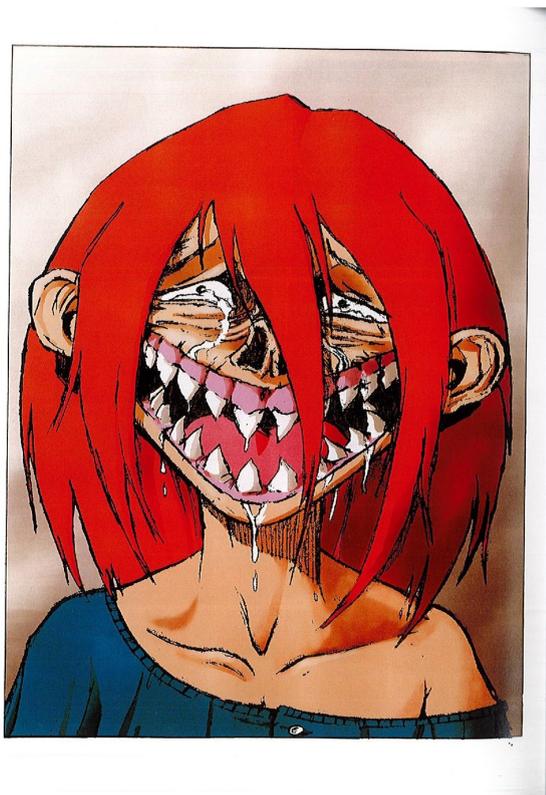
La monstruosité de Gwynplaine repose principalement dans son rire, dans l'étirement forcé des commissures de ses lèvres, néanmoins Hugo ne nous en fournit aucune description précise. Le roman n'indique pas la taille du sourire, sa couleur ou sa forme, et ne donne pas les autres caractéristiques physiques de Gwynplaine. La seule chose qui compte c'est ce rire qui provoque l'hilarité chez ceux qui l'observent, ainsi que sa laideur absolue : "Jamais on n'avait vu plus totale éclipse de l'homme sur le visage humain, jamais parodie n'avait été plus complète, jamais ébauche plus affreuse n'avait ricané dans un cauchemar, jamais tout ce qui peut repousser une femme n'avait été plus hideusement amalgamé dans un homme² [...]". La reprise anaphorique de l'adverbe "jamais" rend la monstruosité de Gwynplaine unique, il a l'exclusivité de la laideur abominable. Cependant, malgré cette indication du degré d'horreur du visage de Gwynplaine, le lecteur n'en connaît pas les détails. Pour s'en faire une idée plus précise il peut convoquer les dessins de l'écrivain, notamment celui utilisé pour la couverture de l'édition Livre de Poche. L'homme qui rit y est représenté sous son aspect de bouffon hideux : il est recroquevillé sur lui-même, il a les membres maigres, les cheveux en bataille, emmêlés, et un air antipathique. Il a un physique bestial et repoussant. Au vu du manque d'exhaustivité de la description physique de Gwynplaine dans le roman, les interprétations possibles sont multiples : Hugo a laissé un espace de liberté dans la représentation de son personnage, permettant ainsi une appropriation aisée de ses traits physiques. Jean-Pierre Améris n'a pas choisi d'actualiser à l'écran le potentiel monstrueux de



¹ Aurélie Martinez, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 8.

² Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 384.

Gwynplaine, son aspect menaçant et animal. Au contraire Marc-André Gondrin conserve son beau visage et son angélisme : les cicatrices de l'opération sont fines, roses et arrivent seulement à la moitié des joues. La bouche est normale hormis son prolongement un peu étrange. La mutilation renforce même le charme de Gwynplaine, qui physiquement n'est pas monstre par écart avec la nature. Une étude comparée de la représentation du visage de Gwynplaine dans les autres adaptations, films ou bandes-dessinées, peut permettre de se rendre compte davantage de la singularité du choix d'Améris. Paul Leni dans son adaptation de 1928 fait de Gwynplaine un personnage grimaçant et inquiétant : les dents de l'acteur sont toujours à découvert, ses lèvres figées dans un immense sourire crispé. Sa peau est très pâle, grimaçante de blanc, et ses cheveux crépus sont tant bien que mal tirés en arrière, dégageant ainsi toute l'horreur de son visage. C'est le modèle de Paul Leni qui a servi d'inspiration à la création de la figure du Joker, personnage radicalement fou, violent et sadique. Cette idée des dents toujours apparentes est reprise par les auteurs de bande-dessinée, qui actualisent eux aussi le potentiel effrayant de la monstruosité de Gwynplaine. C'est le cas dans l'adaptation de Morvan et Delcourt mais aussi dans celle de Fernando de Felipe : leur représentation de Gwynplaine est à la fois fascinante et repoussante.



Face à ces divers exemples apparaît la possibilité de représenter la monstruosité autrement que par un physique difforme et rebutant. Jean-Pierre Améris nous met sur la piste dans sa note d'intention :

Mais, que ce soit dans les romans ou les films, la figure du monstre humain est universelle et touche chacun au plus profond, sans être nécessairement différent physiquement soi-même, simplement parce que l'on se sent toujours le « monstre » de quelqu'un, que l'on se sent tous « pas comme les autres » ou bien exclu. C'est en cela que le personnage de Gwynplaine est une figure incroyablement humaine, que l'on peut tous s'identifier à lui, se projeter en lui.

Enfin pour se sentir monstre il n'est pas nécessaire d'être horrible. Le réalisateur éclipse volontairement la dimension sinistre du sourire de Gwynplaine pour lui rendre un visage auquel tout spectateur peut s'identifier facilement, même des enfants. C'est d'ailleurs manifeste dans la scène clé de la découverte du sourire de Gwynplaine par Ursus. Dans le livre et dans le film un effet de lumière (apparition du jour ou lampe à huile) éclaire le sourire du jeune garçon et le dévoile à Ursus qui vient de recueillir les deux enfants. Sa réaction est symbolique, elle détermine le mode de représentation de la monstruosité dans les deux oeuvres. Victor Hugo met en scène une réception du monstre "classique", telle que la définit Gilbert Lascault : "De façon générale, le monstre représenté, comme le monstre biologique, fascine en même temps qu'il angoisse et dégoûte. Il est à la fois refusé et désiré³". Ce sentiment paradoxal face au monstre semble être celui d'Ursus dans le roman :

Ursus l'interpelle brusquement :

— Qu'as-tu à rire ?

Le garçon répondit :

— Je ne ris pas.

Ursus eut une sorte de secousse, l'examina fixement et en silence pendant quelques instants, et dit :

— Alors tu es terrible.

[...] Il posa les deux paumes de ses mains sur les deux épaules de l'enfant, considéra encore avec une attention de plus en plus poignante son visage, et lui cria :

— Ne ris donc plus !

— Je ne ris pas, dit l'enfant.

Ursus eut un tremblement de la tête aux pieds.

— Tu ris, te dis-je⁴.

³ Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l'art occidental, un problème esthétique*, op. cit, p. 31.

⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 254.

La brusquerie d'Ursus, sa "secousse" et son "tremblement de la tête aux pieds" face au visage mutilé de l'enfant expriment l'angoisse et l'incompréhension de l'homme face à une anomalie énigmatique. Cependant le philosophe semble aussi fasciné par ce qu'il voit. L'adverbe "fixement" ainsi que les deux compléments circonstanciels de manière "en silence" et "pendant quelques instants" insistent sur la posture figée d'Ursus, qui ne peut plus faire autre chose que contempler le visage monstrueux de l'enfant. L'isotopie du verbe "rire", présente à travers cinq occurrences du verbe repris dans presque chaque phrase de dialogue, accentue la sensation d'oppression que provoque le rire de Gwynplaine. Et l'affirmation sans appel d'Ursus - "Alors tu es terrible" - assujettit irrémédiablement Gwynplaine à son identité de monstre : ce n'est pas seulement son sourire qui est terrible, c'est sa personne toute entière, affectée par les effets de son rire monstrueux. Jean-Pierre Améris, au contraire, fait d'Ursus une figure très paternelle, rassurante et aimante : il active le père en latence dans le personnage du roman. L'échange avec Gwynplaine sur l'origine de son sourire est empreint de sollicitude, le champ contre-champ est cadré seulement en gros plan, de manière à rendre la scène intimiste, comme un partage de confiance mutuelle entre un père et un fils. Dans le regard d'Ursus Gwynplaine n'est pas un monstre, c'est un orphelin abandonné de tous. Améris évoque dans sa note d'intention l'idée d'universalité de son récit, donc envisage de s'adresser aussi à un public d'enfants :

Mon intention n'est pas de traiter cette histoire à la manière d'une reconstitution historique mais bien plutôt d'un conte ou d'une fable. Nous sommes vraiment dans le « Il était une fois, dans une époque lointaine... » Ceci afin de rendre plus vivant le caractère intemporel et universel de ce récit, de fasciner, de captiver, d'émouvoir, de retrouver le plaisir enfantin de se laisser conter une belle histoire aux répercussions profondes.

S'il veut captiver l'attention des plus petits, et s'il fait primer la fascination et l'émotion du spectateur pour l'histoire, il est difficile pour Améris de représenter Gwynplaine avec un physique laid et inquiétant, il n'obtiendrait pas la même adhésion ou les réactions voulues. L'identification au personnage, primordiale pour entraîner le spectateur dans le récit comme il le souhaite, oblige à le rendre proche de nous. Le réalisateur doit donc passer par un autre moyen que l'image pour faire de Gwynplaine un monstre et le marginaliser par sa différence. Il semblerait qu'il ait choisi entre autres l'intermédiaire de la parole : en effet Gwynplaine est monstre parce qu'il est désigné comme tel par les autres. Il l'est dans *Chaos Vaincu* : le lieu et la manière dont il est exhibé l'identifie par analogie aux autres monstres de foire, comme les nains ou la femme à barbe. Il est appelé ainsi par Josiane et par les autres aristocrates, qui le comparent notamment au "cul d'un singe". En somme dans le film Gwynplaine n'est plus un monstre par le physique, mais par la parole et le regard d'autrui.

Quel que soit son mode de représentation et de dénomination, le monstre provoque émotion et attention dès qu'il se dévoile : sa différence en fait l'objet d'un spectacle. Comme l'explique Steven Bernas dans la préface de l'essai *Images du corps monstrueux* : "Les difformités physiques et monstrueuses entraînent des répulsions radicales et spectaculaires"⁵. Dans la suite de l'essai Aurélie Martinez justifie cette réaction : "En s'écartant violemment de la norme physique, que la société a établie dans l'éducation sociale et psychologique, un être difforme [...] subjugue l'attention car il réveille des peurs refoulées"⁶. Elle développe aussi la réaction habituelle face au monstre, qui consiste ordinairement dans un premier réflexe à être fasciné par le corps difforme, avant d'en détourner le regard, gêné ou dégoûté. Cela est la conséquence d'intériorisation de normes sociales, qui reposent sur le postulat de l'invisibilité des corps : celui-ci n'est pas censé susciter des réactions spécifiques, surtout s'il est différent. Étrangement dans le cas de Gwynplaine la réaction la plus fréquente est le rire : comment se fait-il que le monstre suscite le rire et non la pitié ? Ou l'empathie ? Quelle est la nature de ce rire incontrôlable qui agite tout spectateur devant le sourire forcé de Gwynplaine ? Cette malédiction du rire participe à entretenir l'aura monstrueuse du personnage.

Le visage de Gwynplaine provoque un rire irrésistible chez qui l'aperçoit : "Gwynplaine était saltimbanque. Il se faisait voir en public. Pas d'effet comparable au sien. Il guérissait les hypocondries rien qu'en se montrant. Il était à éviter pour des gens en deuil, confus et forcés, s'ils l'apercevaient, de rire indécemment. Un jour le bourreau vient et Gwynplaine le fit rire. On voyait Gwynplaine on se tenait les côtes ; il parlait, on se roulait par terre"⁷. Cette description burlesque du visage de Gwynplaine joue sur un phénomène de cause à effet absurde : grâce à son rire Gwynplaine soignerait les dépressifs et ferait rire les gens en deuil ainsi que le bourreau. Autrement dit son rire effacerait tout mal-être ou tristesse et dépasserait le poids de la mort. Cette étrange réaction qu'il provoque est presque surnaturelle, ce n'est pas celle qui serait attendue devant un visage laid et déformé. Hugo fait de la monstruosité quelque chose de risible. Il n'a pas créé un monstre qui suscite l'horreur, car l'horreur marginalise mais n'humilie pas. La monstruosité de Gwynplaine lui permet de s'exprimer - personne ne fuit devant lui - mais ce n'est pas pour autant qu'elle lui permet d'être entendu. Il est dans une impasse. Hugo met en place un paradoxe insoluble autour de son personnage et fait de lui une figure du tragique. De fait, Gwynplaine vit sa mutilation comme une malédiction : à cause d'elle il est sans cesse mis à part, réduit à son physique anormal, personne ne voit - ou ne veut voir - autre chose

⁵ Aurélie Martinez, *Images du corps monstrueux*, op. cit, p. 9.

⁶ *Ibid*, p. 20.

⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 373.

que le monstre, sauf Dea, qui n'a finalement pas le choix. D'ailleurs son identité disparaît dans la manière dont il est nommé : «L'Homme qui rit». Telle était la forme qu'avait prise la célébrité de Gwynplaine. Son nom, Gwynplaine, à peu près ignoré, avait disparu sous ce sobriquet, de même que sa face sous le rire. Sa popularité était comme son visage, un masque⁸. L'effet de symétrie et d'équivalence qui met au même niveau la perte du nom et la perte du visage, au profit d'un surnom et d'un rire monstre qu'il n'a pas choisi, assigne Gwynplaine à une perte complète de son essence et de sa véritable identité. Tant est si bien qu'il ne se reconnaît même plus lui-même: "Quand il se regardait, il voyait un inconnu. Mais cet inconnu était monstrueux. Gwynplaine vivait dans une sorte de décapitation, ayant un visage qui n'était pas lui"⁹. Le terme "décapitation" renvoie à une grande violence dans le rejet de soi : son âme est dans un corps qu'il n'arrive pas à s'approprier parce que d'autres s'en sont emparés. Sa malédiction se manifeste donc par le clivage qu'il ressent entre son intériorité et son physique monstrueux. Le motif du masque est ainsi récurrent¹⁰, constituant le malaise de Gwynplaine devant son impression permanente de jouer un rôle. Il est plus attendu du masque qu'il serve à cacher la défiguration, comme dans *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître où Dupontel a vraiment travaillé le masque et ses évolutions tout au long du film. En effet Edouard Penicourt, qui s'est fait arracher la bouche par un obus pendant la Première Guerre Mondiale, se fabrique des masques pour cacher son horrible blessure et plus il acquiert un savoir-faire plus les masques s'embellissent, à l'image de son état d'âme. Dans *L'Homme qui rit* c'est l'inverse, c'est la monstruosité qui est un masque, que Gwynplaine ne peut retirer. La conséquence c'est qu'il perçoit son apparence physique comme un costume qu'il n'aurait pas choisi :

C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non. L'espèce de visage inouï que le hasard ou une industrie bizarrement spéciale lui avait façonné, riait tout seul. Gwynplaine ne s'en mêlait pas. Le dehors ne dépendait pas du dedans. Ce rire qu'il n'avait point mis sur sa bouche il ne pouvait l'en ôter. On lui avait appliqué à jamais le rire sur le visage. C'était un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié. Personne ne se dérobait à ce rictus¹¹.

L'emploi isotopique du terme "rire" est oppressant chez Hugo dès qu'il veut décrire le visage de Gwynplaine : sa répétition excessive l'impose au lecteur et crée un sentiment de malaise. Cette invasion du rire, le personnage la ressent aussi puisqu'il contamine à tel point son physique qu'il

⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 433.

⁹ *Ibid*, p. 384.

¹⁰ "L'enfant était destiné par nous à être un masque de rire", *Ibid* p. 563 ; "Elle avait vu ce masque qui était le visage de Gwynplaine ! et ce masque ne la faisait pas reculer", p. 506.

¹¹ *Ibid*, p. 373.

n'arrive plus à mettre en adéquation son aspect intérieur et extérieur, comme l'exprime le parallélisme de construction : "Sa face riait, sa pensée non". La construction symétrique de la phrase, dont les deux syntagmes sont séparés par la virgule - barrière infranchissable - reflète l'impossibilité de l'union entre la face et la pensée de Gwynplaine. Dans le film Jean-Pierre Améris a repris cette malédiction de manière très simple : par la réaction des autres personnages devant le rire indécent. Spectateurs de *Chaos Vaincu*, valets de Corleone Lodge, aristocrates du bal ou de l'Assemblée : tous se moquent et rient en découvrant le visage de Gwynplaine. Rire qui vient toujours contrebalancer un moment émotionnellement important pour le saltimbanque. Le mal-être profond de Gwynplaine, si palpable dans les deux oeuvres, peut être rapproché *a posteriori* d'un concept psychanalytique élaboré par Didier Anzieu, le "moi-peau" : "Par moi-peau, je désigne une figuration dont le moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps"¹². La peau permet entre autre au moi d'établir une barrière avec l'extérieur, de marquer une distinction, mais c'est aussi un lieu et un moyen d'échanger avec autrui. La mutilation de la peau de Gwynplaine parasite son rapport aux autres et ne permet pas à son moi de se construire correctement. Gwynplaine n'est pas à l'aise avec lui-même ni avec les autres parce que - sa peau étant défigurée artificiellement - il n'a plus d'intermédiaire stable entre lui et le monde, ni une normalité à laquelle s'identifier. Néanmoins, et de façon paradoxale, la difformité de Gwynplaine fait aussi de lui un être unique :

Sans ce rictus qui faisait de lui un clown unique, il ne serait plus qu'un saltimbanque comme un autre, le premier équilibriste venu, un ramasseur de liards entre les fentes des pavés, et Dea n'aurait peut-être pas du pain tous les jours ! [...] Cette difformité le faisait supérieur à tout. Par elle il gagnait sa vie, et la vie des autres ; par elle il avait l'indépendance, la liberté, la célébrité, la satisfaction intime, la fierté. Dans cette difformité il était inaccessible. [...] Gwynplaine n'eût pas changé de visage avec Apollon. Être monstre était pour lui la forme du bonheur¹³.

La joie à la lecture du statut unique de Gwynplaine - on se réjouit qu'il ait enfin trouvé du bonheur dans son malheur - est néanmoins à nuancer : on a l'impression à la fois que sa monstruosité le rend unique mais que c'est pour de mauvaises raisons. Il y a une dimension matérialiste et superficielle dans le caractère exceptionnel du monstre chez Hugo, qui s'insère comme une dissonance dans l'exaltation positive de sa singularité. En effet l'affirmation méliorative "Cette difformité le faisait supérieur à tout" est immédiatement contrebalancée, dans la phrase suivante, par l'aspect pratique et pécunier de son rire : "Par elle il gagnait sa vie,

¹² Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 29.

¹³ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, pp. 417 - 419.

et la vie des autres". Ensuite dans l'énumération de ce que lui apporte personnellement sa mutilation on trouve des termes qui connotent le bien-être psychologique et moral - "indépendance", "liberté", "satisfaction intime", "fierté" - et au milieu de cette liste on découvre "la célébrité". En général la célébrité est synonyme de souffrance dans les oeuvres, romans ou films, car elle implique une exposition publique de l'artiste, qui n'arrive pas à gérer la différence entre sa personnalité propre et son personnage public. Nathalie Heinich explique que ce terme de "célébrité" prend un autre sens au XIX^e siècle avec l'apparition de la photographie : avant elle désignait une condition et avec l'avènement de l'ère de la reproductibilité technique, selon les termes de Benjamin, elle en vient à désigner une personne. Ce sont les moyens techniques qui fabriquent l'exposition médiatique - c'est-à-dire la diffusion d'images - et Nathalie Heinich affirme que "la raison de la popularité c'est la visibilité à grande échelle¹⁴". C'est la répétition de leur consommation qui fait la définition des stars : la diégèse de *L'Homme qui rit* se situe à une époque où la photographie n'existait pas encore, cependant ce sont les multiples représentations de *Chaos Vaincu* qui donne sa renommée à Gwynplaine. Même sans circulation d'images Gwynplaine parvient à devenir célèbre, dans le roman il a la condition de la célébrité. Jean-Pierre Améris va plus loin dans le film, il tend à faire de Gwynplaine une célébrité, une "rock star" comme il l'écrit dans sa note d'intention, en introduisant un élément nouveau par rapport au roman : un caricaturiste fait le portrait de Gwynplaine à la fin de la première représentation, sous-entend une circulation d'images de son visage. C'est ce statut de "star" qui est difficile à tenir pour Gwynplaine et qui va lui apporter, d'abord un état de grâce, puis une succession de malheur. Il est ce que les autres veulent qu'il soit, il ne s'appartient plus, Edgar Morin le traduit très bien : "La star appartient toute à son public. Glorieuse servitude dont s'apitoie ce même public qui l'exige. Comme les rois, comme les dieux, la star appartient d'autant plus à ses admirateurs qu'ils lui appartiennent". Cette relation d'interdépendance est vraiment travaillé par Hugo dans la relation entre Josiane et Gwynplaine : la duchesse est attirée - en plus de sa monstruosité - par la popularité du saltimbanque. Une fois qu'il cesse d'être cette "star" de la foire, qu'il redevient lord et son potentiel mari, il n'a plus aucun intérêt pour elle.

La célébrité du rire de Gwynplaine a également une dimension lucrative, à laquelle Jean-Pierre Améris fait référence plusieurs fois, notamment lorsque Ursus le fait se produire sur les planches quand il est enfant. Le réalisateur utilise un montage en surimpression de plusieurs gros plans pour imager un phénomène de cause à effet : lorsque Gwynplaine enlève son foulard les spectateurs rient, Ursus récolte quelques pièces ; puis Gwynplaine enlève son foulard une deuxième fois, cette fois les spectateurs rient et applaudissent et Ursus met des pièces dans une

¹⁴ Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 20.

bourse déjà bien pleine. Le processus est clair : dès que Gwynplaine montre son rire cela rapporte de l'argent à la Green-Box puis peu à peu la gloire. La gloire fascine et attire mais elle est un piège contre lequel Dea a tenté de prévenir Gwynplaine lorsqu'il a fait le choix d'aller se produire à Londres. Hugo affirme que pour Gwynplaine être monstre c'est être heureux, cependant il sera trompé une deuxième fois par son rire, quand il croit à l'amour de Josiane alors qu'elle n'a qu'une fascination perverse pour son visage et pour son succès :

Gwynplaine était flatté dans sa vanité de monstre. C'était comme être difforme qu'il était aimé. Lui aussi, autant et plus peut-être que les Jupiters et les Apollons, il était l'exception. Il se sentait surhumain, et tellement monstre qu'il était dieu. Éblouissement épouvantable¹⁵.

L'oxymore "éblouissement épouvantable" interroge : est-ce que cela décrit le sentiment impossible du monstre qui se sent dieu ? Ou est-ce que cet éblouissement de Gwynplaine est épouvantable pour lui parce qu'il la chute va être rude quand il se rendra compte de la fausseté de l'amour que Josiane lui porte ? Dans les deux cas cet oxymore nous fait sentir qu'être monstre ne peut pas être quelque chose de positif : c'est une malédiction. C'est impossible d'être monstre et d'être heureux. En définitive le rire de Gwynplaine est tristement spectaculaire. Il pousse aux extrêmes : réaction de rire irrépressible ou de fascination démesurée, c'est un éclat auquel personne ne peut résister. Il est tellement spectaculaire que c'est trop lourd à porter pour le saltimbanque, il n'est jamais autre chose qu'un spectacle ambulante, il n'a pas la place pour exister et se sent condamné par ce rire qu'on a greffé sur son visage : "Tout ce qu'il y avait en lui de générosité, d'enthousiasme, d'éloquence, de coeur, d'âme, de fureur, de colère, d'amour, d'inexprimable douleur, aboutissait à ceci, un éclat de rire !"¹⁶.

Le rire, dans son effet spectaculaire, est aussi synonyme de misère parce qu'il représente le peuple et plus largement le monde, dans toute sa hideur :

"Le meurt-de-faim rit, le mendiant rit, le forçat rit, la prostituée rit, l'orphelin pour gagner sa vie, rit, l'esclave rit, le soldat rit, le peuple rit ; la société humaine est faite de telle façon que toutes les pertes, toutes les fièvres, tous les ulcères, toutes les agonies, se résolvent au-dessus du gouffre en une épouvantable grimace de joie. Cette grimace totale, il était cela. Elle était lui. La loi d'en haut, la force inconnue qui gouverne, avait voulu qu'un spectre visible et palpable, un spectre en chair et en os, résumât la monstrueuse parodie que nous appelons le monde ; il était ce spectre."¹⁷

¹⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 507.

¹⁶ *Ibid*, p. 789.

¹⁷ *Ibid*, p. 789.

Gwynplaine est la grimace du monde, il est l'allégorie monstrueuse de sa violence et de ses souffrances. Et à travers d'autres "hommes qui ri[en]t" présents dans le roman Hugo manifeste la violence du rire monstrueux, effrayant, symptôme de la folie. Le premier "homme qui rit" est le pendu qu'enfant Gwynplaine croise lors de sa traversée de la tempête de neige. Face à son *alter ego* cadavérique, Gwynplaine dévisage le corps en décomposition :

Le visage était couleur de terre ; des limaces, qui avaient erré dessus, y avaient laissé de vagues rubans d'argent. La toile, collée aux os, offrait des reliefs, comme une robe de statue. Le crâne, fêlé et fendu, avait l'hiatus d'un fruit pourri. Les dents étaient demeurées humaines, elles avaient conservé le rire. Un reste de cri semblait bruire dans la bouche ouverte. Il y avait quelques poils de barbe sur les joues. La tête, penchée, avait un air d'attention¹⁸.

Sauf que contrairement à Gwynplaine ici la seule chose qui reste humaine c'est le rire, rire humain qui semble retranscrire la souffrance au moment de la mort puisqu'il s'est figé dans un cri. Le lien entre rire, souffrance et mort est réactualisé avec le personnage d'Hardquanonne au moment de son agonie en prison :

Il tressaillit autant qu'on peut tressaillir quand on a une montagne sur la poitrine, et il cria :

— C'est lui ! oui ! c'est lui !

Et terrible, il éclata de rire.

— C'est lui ! répéta-t-il.

Puis il laissa retomber sa tête sur le sol, et il referma les yeux. [...]

— C'est lui. Nous l'avons fait à nous deux : le roi par sa volonté, moi par mon art. Et, regardant Gwynplaine, il ajouta :

— Maintenant ris à jamais.

Et lui-même il se mit à rire. Ce second rire, plus farouche encore que le premier, aurait pu être pris pour un sanglot. Le rire cessa, et l'homme se recoucha. Ses paupières se refermèrent. [...]

— Il a ri, cela l'a tué.¹⁹

Hardquanonne devient véritablement un "homme qui rit", à la fois rire de la victime torturée et rire du bourreau sadique qui jouit du plaisir de voir sa création monstrueuse. Dans les deux cas le rire est malsain et malveillant, manifestation extrême de la folie d'un homme. Et au sens premier et sans figure, Hardquanonne est mort de rire : le caractère tragique et violent du rire chez Hugo ressort encore ici. Et c'est encore le cas avec d'autres personnages, avec le sourire du

¹⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 115.

¹⁹ *Ibid*, pp. 557-570.

boxeur par exemple : “Il souriait, et trois dents qu’il avait de moins s’ajoutaient à son sourire”, où le jeu absurde entre la soustraction et l’ajout accentue la monstruosité du sourire. Mais aussi avec celui de Josiane, se comparant à Gwynplaine et s’identifiant à lui parce qu’elle se sent monstre à l’intérieur : “Elle s’interrompt, et eut un effrayant sourire. [...] -Moi aussi je suis donc un monstre !”²⁰. On note qu’Hugo utilise ici le terme “sourire” plutôt que “rire”, sans doute pour accentuer la puissance de l’expression. En effet un sourire est en général une expression du visage positive, légère, qui manifeste une réaction de joie et de plaisir simple. Ainsi le syntagme “effrayant sourire” est un oxymore, dont l’opposition donne son caractère monstrueux au visage de Josiane. Le rire apparaît finalement comme la traduction compulsive des aspects sombres de la nature humaine : engendré par la mort, la folie ou la violence physique, il est la marque des monstres, essentiellement subversifs et synonyme de désordre.

Gwynplaine porte doublement la marque de la marginalité. En tant que monstre il est mis au ban de l’humanité. En tant que saltimbanque il est rejeté de la société. Il est doublement méprisée - autant par le peuple que par les aristocrates - pour l’horreur de son visage et pour son statut de bouffon. Josiane est d’ailleurs séduite par cette double marginalité de Gwynplaine : “Je t’aime non seulement parce que tu es difforme, mais parce que tu es vil. J’aime le monstre, et j’aime l’histriion. Un amant humilié, bafoué, grotesque, hideux, exposé aux rires sur ce pilori qu’on appelle un théâtre, cela a une saveur extraordinaire²¹”. Le rire comme trace physique, ainsi que sa vocation à faire rire, font donc de Gwynplaine un être à part, un être grotesque qui remet en question l’ordre de la société et du monde. Selon Myriam Roman le grotesque “confine au fantastique, à la caricature, à la difformité monstrueuse. Il triomphe dans *L’Homme qui rit*, où le rire est ce masque de bouffon que le roi grave sur son peuple à même la chair²²”. Le grotesque, dans son acceptation élémentaire, exprime l’idée d’outrance, de ridicule, de mauvais goût. Néanmoins dans le roman de Victor Hugo le rire grotesque de Gwynplaine prend une dimension plus complexe, comme tente de le définir Myriam Roman :

Le grotesque est ce mot, souvent ambigu et contradictoire, qui traduit les enjeux métaphysiques du rire, et plus largement une interrogation sur l’envers et le négatif. Il inclut en effet des formes de comique (l’humour, l’inversion carnalesque), mais aussi des formes limites où le rire suscite

²⁰ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, op. cit, pp. 675-677.

²¹ *Ibid*, p. 675.

²² Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1997, p. 112.

la terreur. Hugo emploie le terme pour décrire les forces du chaos qui semblent intégrées à la création²³.

Le rire grotesque de Gwynplaine, dans sa dimension monstrueuse et fantastique, est irréprouvable autant pour le saltimbanque lui-même que pour celui qui le voit. Le rire automatique et incontrôlable fait peur car il défie les lois de la raison. Ainsi Gwynplaine lorsqu'il tente de réprimer sa grimace devient terrifiant :

Pour une minute qu'il sentait solennelle, par une prodigieuse intensité de volonté, mais pour pas beaucoup plus de temps qu'un éclair, il avait jeté sur son front le sombre voile de son âme ; il tenait en suspens son incurable rire ; de cette face qu'on lui avait sculptée, il avait retiré la joie. Il n'était plus qu'effrayant²⁴.

Sous le rire, l'effroi. Gwynplaine assume cette dualité : "Je suis l'effrayant Homme qui Rit²⁵". C'est un personnage qui incarne le goût de Hugo pour les figures d'opposition : Gwynplaine est comme une allégorie de l'oxymore, il est effroyablement drôle. Dans la continuité de cette réflexion, Gwynplaine matérialise un autre concept hugolien. Il est en effet la représentation parfaite de la figure de contraste du grotesque et du sublime, qui définit le drame romantique :

Jamais l'éternelle loi fatale, le grotesque cramponné au sublime, le rire répercutant le rugissement, la parodie en croupe du désespoir, le contresens entre ce qu'on semble et ce qu'on est, n'avait éclaté avec plus d'horreur. Jamais lueur plus sinistre n'avait éclairé la profonde nuit humaine²⁶.

Le grotesque et le sublime sont spectacularisés chez le personnage de Gwynplaine. La grimace qu'il ne peut retenir lors de son discours à la Chambre des Lords "éclate" sur son visage, le beau et le laid se confrontent au même instant pour créer une vision d'horreur spectaculaire. L'effet exceptionnel de ce rire soudainement relâché est retranscrit par la reprise anaphorique de l'adverbe "jamais", qui rend unique ce moment terrifiant. Hugo définit dans la préface de *Cromwell* ce qu'il entend par "grotesque" : "Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon²⁷". Cette dualité entre l'horrible et le bouffon est l'essence même

²³ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 95.

²⁴ *Ibid*, p. 751.

²⁵ *Ibid*, p. 763.

²⁶ *Ibid*, p. 766.

²⁷ Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 71.

de Gwynplaine et elle se cristallise dans son rire. Pour Myriam Roman le rire grotesque est tendu entre deux point-limites, où à chacun d'eux il disparaît en tant que rire. Le premier est "sa dislocation dans la parodie ou le sarcasme satanique" et le second est au contraire "sa transfiguration en sublime²⁸". Ce rire artificiel qui balance entre le grotesque et le sublime fait de Gwynplaine un monstre spectaculaire. La cohabitation du beau et du laid en lui l'exclut, le rend monstrueux, et en même temps le fait briller, concentre les regards et l'attention sur sa personne.

Quelles sont les conséquences d'une telle dualité ? Le rejet, le mépris et l'incompréhension. Dans sa note d'intention Jean-Pierre Améris a intitulé une partie "Un hommage aux artistes, aux comédiens, aux clowns" où il pointe du doigt le tragique de la destinée de Gwynplaine : "Dans la vie, Gwynplaine fait peur, on le moque, on le pourchasse. Sur la scène on l'adore, on le porte aux nues. Il soulage la misère des spectateurs, il la leur fait oublier en les faisant rire et en les émouvant. [...] Faire rire est une bénédiction tout autant qu'une malédiction. Quand les bouffons entreprennent de dire la vérité, on ne les écoute pas, on les rejette. On ne veut d'eux que le rire et le divertissement". Les spectateurs - peuple comme aristocrates - ne voient que le côté bouffon et comique du grotesque, et refusent de considérer son aspect transgressif, de bouleversement d'un monde figé et établi. A travers l'aspect grotesque de Gwynplaine, Hugo fait naître et entretient une poétique du spectaculaire, dans l'excès : "Contre le travail de limitation, de pesée critique qui définit la raison philosophique, le grotesque hugolien repose sur l'excès du monde sensible, le refus de la modération, la revendication d'une déraison²⁹". Gwynplaine est l'incarnation d'un refus adressé à un monde rationnel, il est avant tout émotions - très bien représenté dans le film par le jeu "à fleur de peau" de Marc-André Grondin- et symboles. Par sa monstruosité, il est une forme de spectacularisation du réel, où, avec des images puissantes, il symbolise la révolte de l'homme contre ses propres limites et contre celles qui lui sont imposées par le monde extérieur.

²⁸ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit, p. 96.

²⁹ *Ibid*, p. 104.

Chapitre II — Le clown Gwynplaine

Le clown est le prince dérisoire du public, peuple d'une cité réduite au cirque ; il est aussi dans un élargissement du cirque au cosmos, l'homme ivre appelant par son désordre et ses débordements, la manifestation divine¹.

Gwynplaine est certes une des figures de monstre de la littérature du XIX^e siècle, mais il incarne également celle du clown, il n'est pas seulement "l'homme qui rit" mais aussi "l'homme qui fait rire". Il appartient à un monde du spectacle hybride, entre le théâtre et le cirque : il joue la comédie mais il évolue dans le monde du théâtre de foire. Cette hybridité se ressent aussi dans la réaction qu'il suscite : elle est celle du rire, comme face au clown, et non celle attendue, de l'émotion face au comédien. Le spectateur ne voit que son physique et non son jeu, son art. Gwynplaine est clown malgré lui, un clown monstre. Il fait partie du monde du cirque : il vit sur la Green Box, un théâtre ambulant, où cohabitent Ursus, Dea et Homo, et ils vont de ville en ville pour montrer leur spectacle. Victor Hugo exploite dans *L'Homme qui rit* un lieu commun du XIX^e siècle.

Le cirque au XIX^e siècle fait référence aux traditionnels divertissements du théâtre de foire (nains, tours d'animaux, Hercule, danseuses, acrobates, clowns). Plusieurs cirques voient le jour tout au long du siècle : celui associé à la dynastie Franconi, le Cirque d'Été et le Cirque d'Hiver, le Cirque Fernando, le Cirque Médrano ou encore le Nouveau Cirque. Le cirque américain est lui aussi en grande expansion, il est une "gigantesque machine à divertir qui annonce les techniques modernes de l'industrie du grand spectacle²", notamment avec des figures comme Barnum et Charles W. Rogers. Quant au clown il arrive en France depuis l'Angleterre, où exerçait le grand Joseph Grimaldi qui fixe le type du clown moderne avec son personnage Joey. En sachant que Victor Hugo, pendant son exil, a vécu sur les îles britanniques, on peut supposer une influence directe de ce nouvel art du spectacle sur l'écriture du roman et la constitution du personnage de Gwynplaine. L'évolution du terme "clown" soutient l'idée que c'est un art qui est de plus en plus pris au sérieux par les intellectuels et les écrivains au cours du XIX^e siècle. Il est orthographié à l'anglaise à partir de 1823. Au milieu du siècle le clown devient un artiste à part entière, comme l'indique Bescherelle dans son dictionnaire : "Il est à remarquer cependant que les clowns qui figurent aujourd'hui dans nos cirques [...] sont de

¹ Philippe Goudard, *Anatomie d'un clown suivi de Lire et écrire le cirque*, Vic-la-Gardiole, L'Entretiens, Collection Scénogrammes, 2005, p. 58.

² Alain Montandon, *Introduction* in Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 10.

véritables artistes ; leur talent consiste à exécuter des exercices d'équilibre, de souplesse et d'agilité avec une habileté et une dextérité vraiment remarquable³". Des écrivains l'affirment également dans presse, comme Gautier dans *Le Moniteur universel* le 6 août 1866 : "On ne fait pas assez de cas de l'acrobate : c'est un artiste sérieux , il tient ce qu'il promet ou il se tue"⁴". Victor Hugo, certainement imprégné de ce nouvel intérêt pour les arts du cirque, fait de Gwynplaine un véritable artiste de cirque et ce dès son enfance. Le romancier décrit ainsi la réaction de Gwynplaine, abandonné par les comprachicos : "Il étira ses petits bras maigres et bâilla. Puis, brusquement, comme quelqu'un qui prend son parti, hardi, et se dégourdissant, et avec une agilité d'écureuil, — de clown peut-être, — il tourna le dos à la crique et se mit à monter le long de la falaise⁵." L'épanorthose met en valeur la qualification de Gwynplaine comme "clown" par la ponctuation mais aussi par le rapprochement curieux entre l'écureuil et le clown. L'agilité de Gwynplaine est tout d'abord comparée à celle d'un animal, l'écureuil, comparaison nuancée, non pas par un autre animal, mais par le "clown". L'adverbe modalisateur présente Gwynplaine comme un clown en latence, c'est une qualité qui est encore à activer. En effet les comprachicos l'avait préparé à potentiellement devenir un artiste de ce type :

Outre ce visage, ceux qui l'avaient élevé lui avaient donné des ressources de gymnaste et d'athlète; ses articulations, utilement disloquées, et propres à des flexions en sens inverse, avaient reçu une éducation de clown et pouvaient, comme des gonds de porte, se mouvoir dans tous les sens. Dans son appropriation au métier de saltimbanque rien n'avait été négligé⁶.

Gwynplaine a ainsi été travaillé pour être monstre et clown : il a été façonné et éduqué pour être doublement amusant. Ursus active ces compétences latentes chez Gwynplaine et complète sa formation avec celle de comédien. Il fait de lui un homme de spectacle complet : spectaculaire par son physique comme par son talent. Dans la perspective transmedia, Jean-Pierre Améris active-t-il cette figure du clown ? Le travail sur la pantomime et la mise en scène de *Chaos Vaincu* laisse à penser que oui. Philippe Goudard dans "Lire et écrire le cirque" explique comment les clowns au XIX^e siècle sont venus à être très inventifs dans leur mise en scène :

En France entre 1807 et 1865, des exclusivités sont attribuées aux théâtres pour l'exploitation des différentes formes de spectacles, réservant dans chaque capitale les privilèges à quelques établissements. À Paris, le texte est au Théâtre français, la musique et le chant au Châtelet, et le

³ Louis-Nicolas Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Tome I, Paris, Garnier frères, 1856.

⁴ Cité par Noëlle Giret, in *Les Arts du cirque*, pp. 24-25.

⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 101.

⁶ *Ibid*, p. 377.

théâtre équestre, aux cirques, où l'utilisation de la parole est interdite d'abord, puis limitée aux monologues et aux dialogues⁷.

Ces contraintes obligent les circassiens à l'innovation scénique. Dans *Chaos Vaincu* il n'y a aucune parole, mise à part le chant de Dea. Il n'y a pas non plus de musique et le jeu corporel des acteurs est peu décrit, ainsi que les costumes et les décors. Améris a repéré ce creux dans le roman et il a construit sa propre interprétation et mise en scène du spectacle d'Ursus. En ce qui concerne cette partie c'est surtout le clown qui nous intéresse, et particulièrement la pantomime, jeu d'acteur muet où l'artiste ne s'exprime que par des gestes et des mimiques. Les attitudes et la maîtrise de son corps sont au cœur de cet art, très souvent employé par les clowns pour faire rire car l'accentuation de tous leurs mouvements crée un effet comique. Dans le film c'est exactement ce que fait Gwynplaine à l'ouverture de la pièce : en face du miroir il force les caractéristiques de son action, en se tournant pour s'observer et en se saluant profondément. Le jeu burlesque de la pantomime agit : le public rit comme en témoigne le son hors-champ et le gros plan sur le visage de Sylvain qui sourit face aux pitreries de Gwynplaine. Dans l'introduction des *Frères Zemganno* Alain Montandon écrit : "La pantomime, comme l'acte acrobatique, relève de cette mise en spectacle ou "mise en exposition" du corps, qui, selon Philippe Hamon, caractérise le XIX^e siècle⁸". Améris exploite cette dimension du clown pour spectaculariser le corps de Gwynplaine, c'est à travers lui que les émotions de la mise en scène sont communiquées aux spectateurs. En définitive la pantomime est très visuelle : Améris en travaillant sur le jeu du corps de Gwynplaine fait un geste transmedia fort puisqu'il parvient à activer la dimension clownesque du saltimbanque grâce à un élément puissamment cinématographique et non littéraire.

Par l'exploitation de l'imaginaire du cirque et de la foire, en faisant de son personnage principal un clown, Victor Hugo annonce le genre littéraire du roman de cirque. Il devient un genre littéraire à part entière à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, Sophie Basch en a d'ailleurs constitué une anthologie, *Romans de cirque (Le train 17, Boum-Boum, Les Frères Zemganno, Le Cirque solaire)*. Victor Hugo précède légèrement cet engouement littéraire pour le monde du cirque et s'approprie son imagerie alors que la foire et le saltimbanque connaissent un regain d'intérêt grâce à la presse. À ce titre le poème "Le Vieux saltimbanque" de Baudelaire est éclairant : publié dans la presse en 1862 il met en scène un vieux saltimbanque émouvant par sa misère et sa marginalité aux yeux du narrateur. Le poète décrit l'univers forain comme un lieu à part du monde et de la réalité quotidienne, où le peuple peut s'y détendre et se divertir :

⁷ Philippe Goudard, *Anatomie d'un clown suivi de Lire et écrire le cirque*, op. cit, p. 57.

⁸ Alain Montandon, *Introduction* in Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, op. cit, p. 97.

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanques, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année. En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelle. L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance⁹.

Baudelaire multiplie les expressions pour désigner ce jour particulier qu'est celui de la visite du champ de foire : "un jour de congé", "un armistice", "un répit", "jubilé populaire". Il établit ce jour-là comme une parenthèse, le cirque et le spectacle qu'il offre est une pause où "le peuple oublie tout", où il est "en vacances". Cette image positive du monde forain fait écho aux mots de Starobinski :

Le monde du cirque et de la fête foraine représentait, dans l'atmosphère charbonneuse d'une société en voie d'industrialisation, un îlot chatoyant de merveilleux, un morceau demeuré intact du pays d'enfance, un domaine où la spontanéité vitale, l'illusion, les prodiges simples de l'adresse ou de la maladresse mêlaient leurs séductions pour le spectateur lassé de la monotonie des tâches de la vie sérieuse¹⁰.

En lien avec un phénomène de société, le progrès et l'industrialisation des villes, un imaginaire spécifique au cirque se développe, comme l'explique Alain Montandon dans son introduction des *Frères Zemganno* : "Au XIX^e siècle, le cirque donne incontestablement lieu à une nouvelle "imagerie", à l'une de ces "nouvelles 'fabriques' d'images - et donc d'imaginaires" identifiées par Philippe Hamon¹¹ [...] ¹²". Cependant chez Baudelaire cet "îlot chatoyant de merveilleux" qu'est le monde du cirque tranche avec le personnage miséreux du saltimbanque, métaphore du véritable artiste : "Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait

⁹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, "Le Vieux Saltimbanque", Paris, Gallimard, col. Folio plus classiques, 2013, p. 37.

¹⁰ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004, p. 8.

¹¹ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001, p. 13.

¹² Alain Montandon, *Introduction* in Edmond de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, *op. cit.*, p. 8.

introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable !¹³. Cette évocation du rire nous renvoie immédiatement au personnage de Gwynplaine, lui aussi accablé en permanence de la tristesse d'être incompris. Il est l'archétype du clown tragique, c'est l'acteur qui cache sous son triomphe et ses joies feintes une âme désespérée. Gwynplaine est aussi un saltimbanque de la misère : "Détail étrange qui s'ajoutait à toutes ses surprises, pendant quinze ans, rôdant de carrefour en carrefour, clown d'un tréteau nomade, gagnant son pain au jour le jour, ramassant des liards et vivant de miettes, il avait voyagé avec sa fortune affichée sur sa misère¹⁴." Les noms des lords étaient inscrits sur la roulotte d'Ursus et Gwynplaine pendant toute son enfance miséreuse avait sous les yeux les noms de ses pairs.

Gwynplaine, en plus d'être un clown tragique qui souffre de l'inadéquation de son âme et de sa figure, est un clown monstre. Cette partie de lui est explicitée dans le parallélisme de construction après sa lecture de la première lettre de Josiane : "Cette femme ôtait de son front le chapeau ducal et le jetait sur le tréteau du clown ! Cette femme ôtait de sa tête l'auréole olympienne et la posait sur le crâne hérissé du gnome !¹⁵". La figure de construction permet, avec la symétrie entre les deux phrases, de lier "le tréteau du clown" au "crâne hérissé du gnome", d'établir une équivalence entre le métier de saltimbanque et le physique d'un nain difforme. Chez Gwynplaine la qualification de "clown" n'est pas positive, lorsqu'elle le définit elle est toujours allié à un terme qui renvoie à son physique monstrueux. Quand il ne s'agit pas d'un gnome c'est à une bête qu'il est assimilé : "[...] Gwynplaine était un clown, un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un peu plus et un peu moins qu'une bête¹⁶." Et ce physique repoussant, ainsi que son statut de saltimbanque qui le marginalise, lui permettent à la fois d'obtenir la gloire, la célébrité et la richesse et en même temps l'empêchent de porter et de faire entendre son message social, de réaliser son envie de changer la société, de la rendre plus juste. Gwynplaine vit ainsi la destinée de l'artiste théorisée par Baudelaire, celle de l'envol et de la chute. Au sommet de sa gloire et de sa puissance il subit la moquerie et le mépris. L'artiste, même dans sa réussite, est une apparition infiniment fragile. Gwynplaine incarne le destin du bouffon-martyr, qui dépend d'une autorité extérieure, le prince ou le public. L'un comme l'autre ne le prennent pas au sérieux et c'est ce qui le mène à l'abîme. À son grand désespoir il reste l'Homme qui rit :

Il se croyait fort, lui qui, pendant tant d'années, avait flotté, âme attentive, dans la vaste diffusion des souffrances, lui qui rapportait de toute cette ombre un cri lamentable. Il était venu s'échouer

¹³ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, op. cit, p. 39.

¹⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 594.

¹⁵ *Ibid*, p. 506.

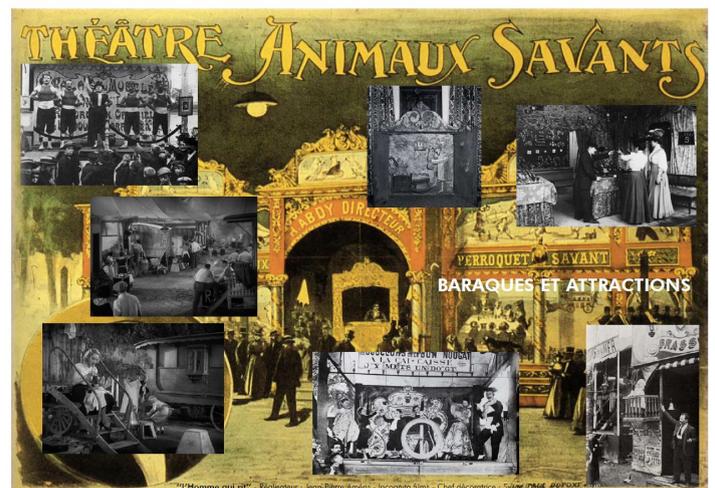
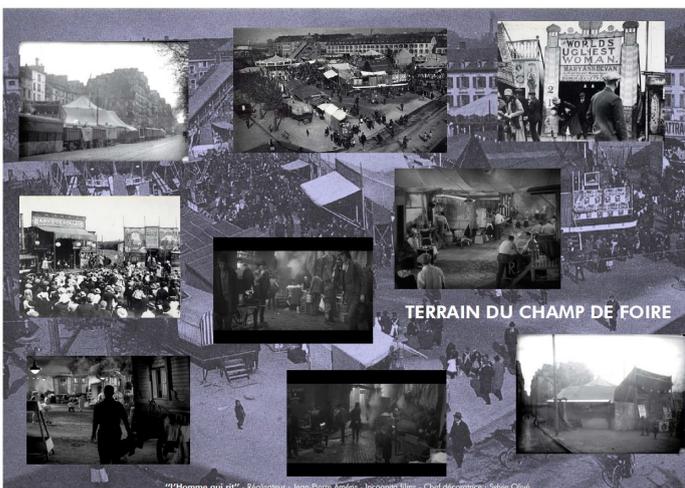
¹⁶ *Ibid*, p. 383.

à ce colossal écueil, la frivolité des heureux. Il se croyait un vengeur, il était un clown. Il croyait foudroyer, il avait chatouillé. Au lieu de l'émotion, il avait recueilli la moquerie. Il avait sangloté, on était entré en joie. Sous cette joie, il avait sombré. Engloutissement funèbre¹⁷.

Gwynplaine réalise son impuissance à changer le monde, toute son amertume devant ce constat se concentre dans cette dernière phrase nominale, où il exprime une forme de deuil de ses grands idéaux. Le clown ne peut-il donc pas être aussi un vengeur ? Hugo semble le condamner à la scène, au divertissement, au rire, en somme au spectaculaire.

Le monde forain ressemble à un rêve éveillé : couleurs vives, paillettes, magie, exposition de l'exotique et de l'étrange. C'est un lieu à part du réel, où le spectateur vient y vivre une expérience différente de son quotidien : son horizon d'attente est celui de l'extraordinaire. Le cirque et la foire sont donc des lieux propices à accueillir et mettre en scène le spectaculaire. L'étude de la représentation littéraire et cinématographique de cet ailleurs d'où vient le clown peut enrichir l'analyse de cette figure et de sa dimension irréelle.

Jean-Pierre Améris a beaucoup étudié avec son décorateur Franck Schwarz la conception des décors du champ de foire, dont les séquences ont été tournées en studio : un important travail de reconstitution a été engagé, comme le montre le dossier graphique des décors (réalisé par Sylvie Olivé). On y trouve des planches d'ambiances pour le champ de foire, les baraques et attractions, les roulottes et caravanes, ainsi qu'une maquette des décors. Ces planches réunissent



¹⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 787.

autant des photos d'archives que des images extraites de films comme *Freaks* (Tod Browning), *Le Capitaine Fracasse* (Pierre Gaspard-Huit) ou *L'imaginarium du docteur Parnassus* (Terry Gilliam). La vie foraine est déjà en soi un mode de vie original, qui sort de l'ordinaire, cependant sa représentation cinématographique lui adjoint une dimension fantasmagorique et une aura de l'étrange. Cela passe par plusieurs détails : la fumée ou le brouillard, presque toujours présents dans les plans et qui rendent l'atmosphère trouble, avec un jeu sur le visible et l'invisible, entre ce qui est caché et ce qui est exhibé. Ensuite les scènes dans le champ de foire se déroulent presque toujours la nuit, dans *Freaks* comme dans *L'Homme qui rit*, permettant de construire entièrement la lumière et notamment de jouer sur un éclairage avec du feu : bougies, braseros et cracheurs de feu illuminent l'espace par intermittence et créent des zones d'ombre. La nuit et les flammes renvoient à un espace-temps primitif où le spectateur peut laisser aller son imagination et libérer ses pulsions. Ainsi les rires et les bagarres sont fréquents sur le "bowling-green". En ce qui concerne les scènes et les différentes roulottes et caravanes elles ont une esthétique marquée par la vie nomade et miséreuse des saltimbanques : elles sont faites de bois, ont un aspect branlant et sont garnies de morceaux de tissus délavés et parfois déchirés. Les constructions ont un aspect éphémère, comme si elles pouvaient s'effacer ou s'écrouler à tout instant. D'ailleurs Victor Hugo nomme ces habitats des "baraques", qui, par définition, sont destinés à être provisoires et démontables. Lors de son retour à l'inn Tadcaster Gwynplaine trouve un champ de foire désert :

Il jeta les yeux autour de lui. La nuit était épaisse, mais il y avait assez d'étoiles pour que le champ de foire fût distinct. Il vit une chose lugubre, l'évanouissement de tout. Il n'y avait plus une seule baraque sur le bowling-green. Le circus n'y était plus. Pas une tente. Pas un tréteau. Pas un chariot. Ce vagabondage aux mille vacarmes qui avait fourmillé là avait fait place à on ne sait quelle farouche noirceur vide. Tout s'en était allé¹⁸.

C'est le destin de ces lieux, cirque et foire, de s'évanouir comme des songes au matin. Le travail sur les décors dans le film active cette impression de fugacité éphémère et fait du champ de foire un lieu clôt sur lui-même, un microcosme avec ses propres règles, notamment grâce à la barrière en bois qui encercle les roulottes et les coupe du monde extérieur. Lorsque Gwynplaine dans le film se sent étouffer par la foule suite au succès de *Chaos Vaincu*, Sylvain le fait sortir de l'espace du champ de foire en le faisant passer de l'autre côté de la barrière. L'absence de plan d'ensemble du champ de foire dans le film d'Améris participe aussi à créer un univers fermé, à part du reste du monde, que le spectateur doit construire avec l'aide son propre imaginaire pour combler les "blancs" entre les plans moyens et les plans rapprochés : c'est à lui de reconstituer

¹⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 778.

un espace rationnel. Dans le roman cet établissement du monde forain comme univers étrange, presque irréel, passe par d'autres moyens, comme des descriptions riches de mots inconnus et alambiqués :

Outre le menu peuple des avaleurs de sabres et des grimaciers, il y avait sur le bowling-green de vrais spectacles. Il y avait un circus à femmes retentissant du matin au soir d'une sonnerie magnifique de toutes sortes d'instruments, psaltérions, tambours, rubèbes, micamons, timbres, chalumelles, dulcaynes, gingues, chevrettes, cornemuses, cornets d'Allemagne, eschaqueils d'Angleterre, pipes, fistules, flajos et flageolets. Il y avait sous une large tente ronde des sauteurs que n'eussent point égalés nos coureurs actuels des Pyrénées, Dulma, Bordenave et Meylonga, lesquels du pic de Pierrefitte descendent au plateau du Limaçon, ce qui est presque tomber. Il y avait une ménagerie ambulante où l'on voyait un tigre bouffe, qui, fouaillé par un belluaire, tâchait de lui happer son fouet et d'en avaler la mèche. Ce comique à gueules et à griffes fut lui-même éclipsé¹⁹.

Les différentes figures de style décrivent les artistes de cirque de manière étrange et donnent la sensation qu'ils appartiennent à une autre réalité, différente de la nôtre. On trouve une longue énumération de différents instruments aux noms exotiques, dont certains peuvent avoir un double sens, par exemple la "chevrette" est l'ancien nom de la cornemuse mais c'est aussi une petite chèvre et le "flageolet" est autant une petite flûte qu'une sorte de haricot. Cette confusion sémantique brouille le système référentiel et rend comique l'image qu'on peut se faire de cet orchestre. La seconde énumération est celle de la comparaison entre sauteurs et coureurs, dont les origines sont diverses et inattendues : les Pyrénées sont en France, mais Dulma, Bordenave et Meylonga semblent être des lieux inventés par Hugo, tout comme le pic de Pierrefitte et le plateau du Limaçon. En commençant son énumération par un lieu très connu, les Pyrénées, Hugo nous fait croire qu'on se trouve dans notre système de référence actuel, alors que le reste de son énumération déstabilise complètement le lecteur qui ne reconnaît aucuns lieux dont il est question. C'est l'effet du champ de foire sur le spectateur que reproduit Hugo : lorsque le spectateur y entre il identifie des éléments connus cependant il est rapidement confronté à des actions, des personnes, des objets extraordinaires qui l'extraient de sa propre réalité. Hugo restitue aussi l'aspect ludique du cirque, son côté divertissant, en s'amusant avec les mots, par exemple avec l'allitération en [f] dans "tigre bouffe, qui, fouaillé" ou avec la périphrase "ce comique à gueules et à griffes" : il décrit sur un ton burlesque le tigre en train de se faire fouetter par le belluaire. En somme, dans le roman comme dans le film, on découvre un monde du cirque en décalage du monde réel, qui se situe entre le rêve et la cauchemar, où le clown saltimbanque

¹⁹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 452.

évolue. Dans ce songe éveillé que vivent les spectateurs la figure du clown prend une dimension irréaliste, il vient d'un ailleurs : "Tout vrai clown surgit d'un autre espace, d'un autre univers : son entrée doit figurer un franchissement des limites du réel, et, même dans la plus grande jovialité, il doit nous apparaître comme un *revenant* [...] Son apparition a pour fond un abîme béant d'où elle se projette vers nous²⁰". Le clown n'appartient pas au vraisemblable, mais à quelque chose qui se situe aux frontières du monde réel. Il est donc le parfait vecteur du spectaculaire, qui cherche à ajouter ou retirer quelque chose à la réalité, à l'altérer afin d'éblouir, de surprendre le public. Ursus dans *Chaos Vaincu* met en scène cet effet de révélation par un jeu de lumière :

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 terrible²¹.

Gwynplaine est ce clown qui sort de l'ombre, d'un autre monde, et qui, lorsqu'il arrive dans la lumière, dans notre réalité, suscite un rire irrésistible et irrationnel. Il amène au spectateur, par son "masque bouffon et terrible", l'étrangeté du cirque et ses phénomènes magiques : "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, riaient²²." Le rire de Gwynplaine est un rire qui touche tout le monde sans exception, même ceux qui ne sont pas témoins directs de son apparition. Il est comme une épidémie *quasi* pathologique, qui n'épargne personne.

L'universalité du rire expose le clown comme révélateur de conscience. Ce personnage du spectaculaire tend, derrière le rire et l'éclat qu'il provoque, à faire prendre conscience au spectateur de sa condition humaine : "Le clown est le révélateur qui porte la condition humaine à l'amère conscience d'elle-même. L'artiste doit devenir l'acteur qui se proclame acteur ; en s'humiliant sous la figure de l'amuseur, il éveillera le spectateur à la connaissance du rôle pitoyable que chacun joue à son insu dans la comédie du monde²³". Le spectaculaire, derrière l'émotion première, aurait pour vocation de faire réfléchir le spectateur sur le rôle qu'il a dans le

²⁰ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit, pp. 110-111.

²¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 411.

²² *Ibid*, pp. 411-412.

²³ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit, pp. 87-88.

monde. Le clown serait un intermédiaire pour le spectateur, qui, à travers lui s'ouvrirait sur la vérité de la réalité. Néanmoins ce statut de médium est une souffrance pour le clown :

Sous l'aspect de la victime expiatoire, le clown est expulsé du monde, il emporte nos péchés et notre honte, il passe dans la mort ; par son passage, il nous fait passer à notre tour dans le salut. Sous l'aspect du démon transgresseur, il surgit parmi nous comme un intrus venu des ténèbres extérieures. Il est peut-être celui qui a été expulsé au commencement, la menace qui ne supporte pas longtemps d'être oubliée et refoulée au-dehors. Et dans la mesure où il parvient à incarner *dans le jeu* ce bond de la puissance sombre qui revient, nous sentons la "vieille calamité" s'alléger, se muer en force vitale et se libérer dans la pure dépense du rire²⁴.

C'est comme si Starobinski évoquait précisément Gwynplaine, victime de son physique, il n'a pas choisi son destin mais y a été condamné. Fatalement il provoque ce rire expiatoire qui semble libérer le spectateur mais qui finalement aliène autant le public que l'artiste. En effet l'un comme l'autre sont privés de volonté face à ce rire : ils ne peuvent qu'y céder. L'aliénation dont le rire du clown est porteur serait, dans un second temps, positif selon Starobinski :

Le non-sens dont le clown est porteur prend alors, en un second temps, valeur de mise en question ; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. [...] Ainsi parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmation préexistants, il introduit, dans la cohérence massive de l'ordre établi, le vide grâce auquel le spectateur, enfin séparé de lui-même, peut rire de sa propre lourdeur²⁵.

Cela suppose une société structurée avec laquelle le clown peut entrer en contradiction, dans *L'Homme qui rit* elle est évidente : Gwynplaine s'oppose à une société où les aristocrates épuisent le peuple par leurs taxes, où l'injustice règne, où "c'est de l'enfer des pauvres qu'est fait le paradis des riches²⁶". Néanmoins ce rire que suscite Gwynplaine n'a pas l'effet de révélation et de prise de conscience qu'il devrait avoir. Lors de son discours à l'Assemblée les lords n'écoutent pas Gwynplaine : leur rire est moquerie et non puissance libératrice. C'est parce qu'à l'Assemblée Gwynplaine n'est plus sur scène, il n'est plus clown mais lord, son malheur est de s'être trompé dans sa manière de combattre l'injustice : il a voulu s'impliquer dans la vie réelle alors que son destin était de rester sur les planches. Cela le mène à une véritable aporie : la foire n'est pas le lieu du politique il ne peut donc pas y exprimer ses idées, cependant il ne parvient pas non plus à les communiquer ailleurs, même dans un lieu comme le parlement. Le clown

²⁴ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit, p. 108.

²⁵ *Ibid*, pp. 112-114.

²⁶ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 432.

est-il condamné à taire toutes formes d'expressions politiques ? Gwynplaine en sortant de la foire a suscité une collision entre l'art et la vie, perdition de l'artiste. Starobinski exprime cette incompatibilité lorsqu'il commente "Le pitre châtié" de Mallarmé :

L'artiste, à la fois exclu de la vie et séparé de l'idéal, doit rester le prisonnier d'un espace clos : histrion ou mauvais Hamlet, il ne doit pas quitter les tréteaux, l'univers factice où la suie des quinquets sert à représenter la plume ornant la joue de l'acteur. Le sacrilège est de vouloir abandonner le lieu de la figuration métaphorique pour conquérir les satisfactions de la vie²⁷.

Gwynplaine doit rester dans le spectaculaire pour révéler les vérités du monde à son public. Alors qu'au parlement il ne récolte qu'insultes et moqueries, lorsqu'il est sur la scène de la Green-Box il remporte le succès et la fascination des spectateurs. Hugo prend d'ailleurs soin d'insister sur son triomphe : "À cela près, le succès fut tel que de mémoire de saltimbanque on n'en avait pas vu de pareil. Tout Southwark accourut en cohue admirer l'Homme qui Rit²⁸", ou simplement "Southwark était captivé²⁹". Néanmoins, pour Gwynplaine qui aspire à la diffusion des valeurs et de ses idéaux politiques, ce succès ne suffit pas, il voudrait venir en aide aux pauvres en impactant les décisions du pouvoir. Mais il est rattrapé par son statut de clown, dont le rôle est seulement de faire rire le peuple : "Il [Gwynplaine] se trompait. Il pouvait beaucoup pour les malheureux. Il les faisait rire. Et, nous l'avons dit, faire rire, c'est faire oublier. Quel bienfaiteur sur la terre, qu'un distributeur d'oubli !³⁰". Le clown, par sa fonction de divertissement, ne peut faire qu'oublier au peuple sa misère et non pas agir directement pour modifier leur mode de vie. Cependant ce rire épidémique est aussi l'expression irrationnelle du désordre et du chaos, prêt à bouleverser la société sclérosée et injuste dans laquelle évolue les personnages de *L'Homme qui rit*.

Le clown par essence appartient à une réalité différente de la nôtre qui trouve son expression dans l'univers de rêve ou de cauchemar qu'est le cirque. Gwynplaine, à la fois monstre et clown, est défiguré mais il sublime la réalité par le rire qu'il provoque : dans un grand éclat spectaculaire il livre une vérité sur le monde en faisant reculer les incertitudes de chacun par le non-sens de sa figure.

²⁷ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit, p. 32.

²⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 452.

²⁹ *Ibid*, p. 454.

³⁰ *Ibid*, p. 422.

Chapitre III — Fabrication de monstres, divertissement et carnaval

Cela faisait des êtres dont la loi d'existence était monstrueusement simple : permission de souffrir, ordre d'amuser¹.

Gwynplaine est monstre et clown : ce statut l'inscrit dans la tradition des amuseurs de cours, des bouffons, volontairement horribles et grotesques pour divertir les riches. Il a été défiguré par ordre du roi ; cependant ce sont les comprachicos qui sont à l'origine de sa monstruosité, et Hugo, quand il les présente au début du roman, précise que pour eux la mutilation d'enfant est une entreprise lucrative :

Comprachicos, de même que comprapequeños, est un mot espagnol composé qui signifie « les achète-petits ».

Les comprachicos faisaient le commerce des enfants.

Ils en achetaient et ils en vendaient.

Ils n'en dérobaient point. Le vol des enfants est une autre industrie.

Et que faisaient-ils de ces enfants ?

Des monstres.

Pourquoi des monstres ?

Pour rire.

Le peuple a besoin de rire ; les rois aussi. Il faut aux carrefours le baladin ; il faut aux louvres le bouffon. L'un s'appelle Turlupin, l'autre Triboulet. Les efforts de l'homme pour se procurer de la joie sont parfois dignes de l'attention du philosophe².

Les comprachicos sont une fabrique dont les principaux acheteurs sont les aristocrates, sans cesse dans le besoin d'avoir de nouveaux objets pour rire et se divertir afin d'éviter l'ennui qui les accable, dans leur grande oisiveté. Hugo évoque aussi Turlupin et Triboulet, respectivement acteur de farce et bouffon nain de la cour de France au XVI^e siècle - dont l'auteur se servira pour créer son personnage de bouffon dans sa pièce *Le Roi s'amuse* - ce qui inscrit véritablement Gwynplaine dans cet héritage de la comédie et du divertissement. Les comprachicos élèvent des enfants et les déforment dans le seul but cruel de pouvoir les vendre au plus offrant pour divertir. Hugo l'exprime avec ironie : "On jouait de l'enfance. Mais un enfant droit, ce n'est pas

¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 71.

² *Ibid*, p. 68.

bien amusant. Un bossu, c'est plus gai³." Gwynplaine, dès son enfance, était donc voué à être exhibé et son corps à être spectacularisé : "Un enfant destiné à être un joujou pour les hommes, cela a existé⁴." Le terme "joujou" nous renvoie immédiatement au poème en prose de Baudelaire, "Le joujou du pauvre" (1962), où Gwynplaine serait comme le rat dans la cage du pauvre, un jouet "tiré de la vie elle-même⁵". L'enfant riche prend plus de plaisir à regarder le jouet du pauvre qu'à s'amuser avec son propre jouet, magnifique mais inerte : le Beau s'amuse du Laid, mais du Laid vivant. Néanmoins les aristocrates, eux, n'ont pas l'excuse de la misère pour aller chercher leur divertissement dans la vie même. Cet amusement prend une dimension d'artisanat dans les pratiques des comprachicos : "Cette production artificielle de cas tératologiques avait ses règles. C'était toute une science⁶". Comme l'explique Myriam Roman ils exercent un art perversi :

Dénaturation du lien social et perversions amoureuses s'accompagnent de la déchéance de l'"art", ironiquement associé dans le roman à la fabrique de monstres. Les bouffons de cour sont des "chefs d'oeuvre de la difformité complète" que seul l'"art" a pu concevoir : "la nature n'a pas besoin de talent pour ça". La société de *L'Homme qui rit* s'adonne à la forme perversie de l'art pour l'art, - le difforme pour le difforme. Dans la préface de *Cromwell*, Hugo affirmait la dignité du laid que l'on rejette au nom du beau. Ici, le grotesque lui-même semble perversi dans sa signification, puisque Hugo met au jour la jouissance perverse que le beau tire du laid. Le beau ne nie pas l'existence du laid ; il la cultive pour le plaisir : "son grotesque vous constate sublime".

Dans sa volonté de dépeindre le tableau d'une aristocratie décadente au point de pousser le raffinement jusqu'à faire de la fabrique de monstre un art, Hugo fait circuler une énergie carnavalesque dans le roman, où ce n'est pas le peuple qui se fait menaçant mais encore une fois les riches eux-mêmes.

Hugo dans *L'Homme qui rit* met en scène à plusieurs reprises les aristocrates s'amusant du peuple et de sa laideur, que ce soit à travers Gwynplaine, des boxeurs ou des bourgeoises que l'on fait danser sur la tête. Le personnage de Lord David Dirry-Moir, le fiancé de Josiane, est l'incarnation de cette figure de l'aristocrate qui se divertit avec et parmi le peuple. Par exemple un de ces passe-temps favoris est son "métier" d'entraîneur de boxe, qu'Hugo évoque avec ironie : "Cette sollicitude maternelle apportait sans cesse quelque nouveau perfectionnement à l'éducation du pupille. Il lui enseignait le coup de poing qui casse les dents et le coup de pouce

³ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 69.

⁴ *Ibid*, p. 68.

⁵ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, "Le joujou du pauvre", Paris, Gallimard, col. Folio plus classiques, 2013, p. 52.

⁶ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 69.

qui fait jaillir l'oeil. Rien de plus touchant⁷." L'antithèse entre une attitude et une éducation dite "maternelle" et le contenu violent de l'enseignement illustrent avec ironie la réalité des aristocrates. Lord David joue avec son boxeur, il est comme un chien qu'on dresse au combat : Hugo avec un ton ironique tente de retranscrire la vision qu'ont les nobles du peuple, c'est-à-dire des animaux dont on peut se servir à loisir pour tromper l'ennui, sans se préoccuper de savoir ce qu'ils ressentent. Il y a une déshumanisation du peuple très frappante, et la désinvolture des nobles la rend encore plus saisissante. Lord David ne s'arrête pas aux seuls matchs de boxe et parcourt les bas-fonds de Londres à la recherche de nouveaux divertissements :

Lord David Dirry-Moir aimait passionnément 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. Le vrai seigneur est celui qui goûte de l'homme du peuple ; c'est pourquoi lord David hantait les tavernes et les cours des miracles de Londres et des Cinq-Ports⁸.

Le groupe verbal "aimait passionnément" résume à lui seul la fascination du seigneur pour la laideur et la misère. Cette attirance pour le Laid peut paraître paradoxale : la laideur repousse, inquiète, contrairement au Beau, considéré en général comme rassurant. À ce sujet Murielle Gagnebin cite Sartre dans *Fascination de la laideur*⁹ : "[...] la laideur est une prophétie : il y a en elle je ne sais quelle extrémisme qui veut porter la négation jusqu'à l'horreur. Le Beau paraît indestructible ; son image sacrée nous protège : tant qu'il demeurera parmi nous, la catastrophe n'aura pas lieu¹⁰". Pourquoi les aristocrates ont-ils besoin de toujours repousser les limites de la négativité ? Il veulent sans cesse aller plus loin dans l'horreur, comme pour se droguer de sensations fortes. Par exemple Josiane apprécie la beauté du match de boxe sanglant où Helmsgail et Phelem-ghe-madone se sont entretués, comme des gladiateurs dans l'arène :

En sortant, Josiane prit le bras de lord David, ce qui est toléré entre « engaged ». Elle lui dit :
— C'est très beau. Mais...
— Mais quoi ?
— J'aurais cru que cela m'ôterait mon ennui. Eh bien, non.

⁷ *Ibid*, p. 306.

⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 306.

⁹ Murielle Gagnebin, *Fascination de la laideur : la main et le temps*, Lausanne, Editions L'âge d'homme, 1978.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, "Le séquestré de Venise", *Situations*, Paris, Gallimard, 1964, vol. IV, pp. 341-342.

Lord David s'arrêta, regarda Josiane, ferma la bouche et enfla les joues en secouant la tête, ce qui signifie : attention ! et dit à la duchesse :

— Pour l'ennui il n'y a qu'un remède.

— Lequel ?

— Gwynplaine.

La duchesse demanda :

— Qu'est-ce que c'est que Gwynplaine¹¹ ?

Cependant la beauté propre aux giclées de sang et à la destruction des dents ennue la duchesse, ce n'est pas encore assez horrible, assez tordu ou pervers pour combler le vide de sa vie. Elle en demande plus, comme dans la Rome antique où le public des arènes voulait du spectacle le plus grandiose possible, des combats sensationnels avec de la souffrance et du sang. Lord David lui propose alors d'aller voir le monstre, une véritable figure d'horreur : c'est la promesse d'un divertissement supérieur à tout ce qu'a connu Josiane, le meilleur remède à l'ennui. Il lui promet une intensité émotionnelle plus forte de par sa nouveauté. Il ne prononce qu'un nom, "Gwynplaine", comme s'il contenait toutes les réponses, toutes les solutions. On remarque que la dernière question de Josiane réifie Gwynplaine : au lieu d'utiliser le pronom interrogatif "qui", pour désigner une personne, elle emploie "que", qui fait référence à une chose. Cette réification illustre brillamment, et en peu de mots, le rapport qu'entretiennent les riches avec les pauvres : ils ne sont que des choses avec lesquels il est possible de se divertir.

Lord David est un personnage absent du film. Jean-Pierre Améris a néanmoins mis en scène cette fascination du Beau pour le Laid dans la scène du bal à Corleone Lodge, qui est une pure invention du réalisateur. Les nobles de la cour s'y rendent soit-disant pour accueillir le retour de Lord Clancharlie et lui présenter leurs respects, mais en vérité ils sont là pour voir l'attraction, pour se moquer de lui et profiter du spectacle de son humiliation. Leur attitude n'est pas bienveillante, ils portent une curiosité malsaine à Gwynplaine, ils sont comme des charognards, prêt à se jeter sur lui à la moindre faiblesse. Cette posture est retranscrite dès le premier plan dans la salle de bal : les nobles, lorsqu'ils s'inclinent devant Gwynplaine laissent leur tête relevée afin de voir le fameux Lord Clancharlie. Le plan est en point de vue subjectif de Gwynplaine : les deux battants de porte sur les côtés ne lui laissent aucune ouverture, il n'a d'autre choix que d'aller à la rencontre des nobles. Le travelling avant nous fait avancer dans l'allée formée par les nobles, on a l'impression qu'ils vont venir se refermer sur nous et nous englober. Un sentiment d'angoisse se dégage donc du plan, accentué par le maquillage identique des nobles, à la face blanche et aux yeux cerclés de noir. Dans la suite de la séquence, alors que Gwynplaine est seul dans un plan aéré, le montage le met face à des plans rapprochés des

¹¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 369.

visages des nobles, où ils emplissent tout l'espace. Gwynplaine est seul contre tous, face à une foule prête à se moquer de lui et à s'amuser de ses erreurs, ce qui se traduit aussi en termes de son où des murmures et des rires envahissent l'espace sonore. À son passage les nobles se couvrent la bouche pour masquer leur rire. Améris travaille un crescendo : d'abord il sont seulement en arrière-plan et on a la vague impression d'une dissonance. La sensation de malaise est ensuite confirmée par le gros plan sur une vieille aristocrate qui déclare en riant : "On dirait... le cul d'un singe !". Des mots sont mis en évidence dans la vague de murmures : "immonde", "repoussant", "obscène", "à vomir". Les nobles le trouvent laid et pourtant ils ne peuvent s'empêcher de le regarder et rire de chacune de ses erreurs, comme lorsqu'il boit le vin et en renverse sur lui parce qu'il a du mal à boire avec sa bouche déformée. Un plan demi-ensemble précède celui-ci : on a encore l'impression d'être en point de vue subjectif de Gwynplaine, les nobles ont fait un cercle autour de lui. Mais étrangement il est en légère contre-plongée, comme si Gwynplaine était plus petit physiquement : en fait cette contre-plongée est psychologique, elle exprime le manque de confiance de Gwynplaine dans son nouveau statut et son manque d'assurance. Les nobles le dominant, c'est eux qui ont le pouvoir et ils ont l'air d'être en attente de son humiliation, en attente du divertissement. Jean-Pierre Améris retranscrit un rapport de pouvoir assez évident : Gwynplaine, malgré son rang retrouvé, reste un objet de fascination et d'amusement pour les gens de cour. Même lord il reste un bouffon, et il a perdu la seule chose qui le rehaussait devant les puissants : les tréteaux.

La scène du discours au Parlement est l'expression ultime de ce rapport entre les aristocrates et le saltimbanque. En effet dans le roman comme dans le film Gwynplaine n'est absolument pas pris au sérieux par les lords du Parlement, qui voit seulement en lui un objet de divertissement :

— Bravo, Gwynplaine ! — Bravo, l'Homme qui Rit ! — Bravo, le museau de la Green-Box ! — Bravo, la hure du Tarrinzeau-field ! — Tu viens nous donner une représentation. C'est bon ! bavarde ! — En voilà un qui m'amuse ! — Mais rit-il bien, cet animal-là ! — Bonjour, pantin ! — Salut à lord Clown ! — Harangue, va ! — C'est un pair d'Angleterre, ça ! — Continue ! — Non ! non ! — Si ! si¹² !

Les multiples tirets de dialogue montrent que les phrases sont lancées par différents lords. Leur succession et leur brièveté les font ressembler à des stichomythies, qui s'enchaînent avec rapidité les unes à la suite des autres, voire se superposent, donnant ainsi une impression de cacophonie. Améris reproduit dans le film cette "grêle gaie et meurtrissante"¹³, les lords jettent à

¹² Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 756.

¹³ *Ibid*, p. 755.

la tête de Gwynplaine : “fais nous des grimaces, pas des discours”, “histrion”, “pantin”, “monstre”, ce qui soulève une vague de rire parmi la foule des lords en perruque qui recouvre la voix du saltimbanque. Les lords empêchent Gwynplaine de s’exprimer correctement, son discours est parasité verbalement par le rire, comme l’est sa tentative de porter un message politique par la marque du divertissement qu’il porte sur lui. Finalement Gwynplaine est - aux yeux des riches - seulement un divertissement qui sort de l’ordinaire, c’est un spectacle qui flatte leur propre image, qui les tire de leur ennui : “Les cénacles d’hommes souverains ne demandent pas mieux que de bouffonner. Ils se vengent ainsi de leur sérieux¹⁴”.

Les aristocrates dans *L’Homme qui rit* ne sont pas seulement fascinés et attirés par le monde qui s’étend sous leurs pieds, ils jouissent aussi d’en faire partie, de faire semblant d’être pauvres et misérables en se fondant dans la masse des bas-fonds et en la fréquentant. Hugo travaille ici - en lien avec l’esthétique du grotesque - la pratique littéraire, et populaire, du Carnaval. Annie Ubersfeld la théorise à partir des travaux de Bakhtine :

Le grotesque, dont le représentant le plus complet est, aux yeux de Bakhtine, Rabelais, est défini comme inversion, retournement des catégories idéologiques et littéraires dominantes, prédominance des fonctions du corps et du bas matériel, alliance orientée des contraires (mort et vie, décomposition et renaissance), produisant le phénomène libérateur du rire. Le grotesque est lié à une pratique populaire précise, auquel il emprunte son énergie, celle du Carnaval, c’est-à-dire de ce moment de la durée où s’inverse la hiérarchie du monde social, au profit d’une liberté populaire à la fois précieuse et provisoire¹⁵.

Lorsque Gwynplaine se produit en spectacle, il libère le rire de son public, qu’il soit pauvre ou riche. Il est l’incarnation de l’esthétique grotesque en elle-même : il épouse parfaitement la définition qu’en donne Hugo dans la *Préface de Cromwell*, il est à la fois rire, laideur et horreur ; il est également “l’image de la force populaire aliénée¹⁶”, saltimbanque, figure du peuple, il est aliéné par son propre visage, défiguré par un roi. Gwynplaine a aussi en lui l’énergie carnavalesque car il est l’expression physique de l’inversion sociale : naissance noble, vie de gueux, il retrouve son statut et son costume d’aristocrate pour le perdre à nouveau. À Corleone Lodge il quitte ses habits d’histrion pour revêtir un costume d’aristocrate :

Gwynplaine se tâta. Dans les surprises, on regarde, pour s’assurer que les choses existent, puis on se tâta, pour s’assurer qu’on existe soi-même. C’était bien à lui qu’on parlait ; mais lui-même était

¹⁴ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, op. cit, p. 755.

¹⁵ Annie Ubersfeld, “ Le Carnaval de « Cromwell » », *Romantisme*, 1971, n°1-2, *L’impossible unité ?*, p. 81.

¹⁶ *Ibid*, p. 82.

autre. Il n'avait plus son capingot et son esclavine de cuir. Il avait un gilet de drap d'argent, et un habit de satin qu'en le touchant il sentait brodé ; il sentait une grosse bourse pleine dans la poche du gilet. Un large haut-de-chausses de velours recouvrait son étroite culotte collante de clown ; il avait des souliers à hauts talons rouges. De même qu'on l'avait transporté dans ce palais, on lui avait changé ses vêtements¹⁷.

Gwynplaine n'a-t-il pas plus l'air d'un bouffon lorsqu'il est habillé en noble ? Dans le roman Hugo multiplie un lexique du vêtement pour montrer la richesse exagérée de sa tenue : "gilet de drap d'argent", "satin", "brodé", "haut-de-chausse de velours", "souliers à hauts talons rouges", ces termes sont opposés à la simplicité de la tenue de saltimbanque, composée d'un "capingot" et d'une "esclavine de cuir". Etymologiquement l'"esclavine" vient du latin médiéval "sclavia" qui est lui-même un dérivé du latin "slavus", "slave", qui a ensuite donné "esclave" : cela s'explique par le grand nombre de Slaves réduits en esclavage dans les Balkans par les peuples german et byzantin. Gwynplaine porte donc sur lui la marque de l'esclavage, son vêtement de saltimbanque est celui d'un serviteur. Néanmoins en le retirant et en le remplaçant par une tenue de maître s'affranchit-il réellement de son statut ? On a davantage l'impression que Gwynplaine porte un déguisement lorsqu'il est en noble que lorsqu'il est acteur. Jean-Pierre Améris le fait très bien ressentir dans le film, en jouant sur le faste des costumes des nobles. Il a exagéré leur tenue, leur a donné une dimension baroque : immenses perruques, pierreries brillantes aux oreilles, autour du cou, sur les doigts, beaucoup de tissus, des froufrous, de la dentelle, du tulle, des robes au style complexe et recherché, des perles, des plumes, des broderies. Même si les couleurs ne sont pas éclatantes il y a un tel foisonnement d'éléments différents dans leurs tenues qu'elles ont un air de déguisement. Cette impression est renforcée par le maquillage : les peaux sont blanches de poudre, les yeux ont pour la plupart un maquillage noir marqué, les lèvres et les pommettes sont rouges. Bref on a la vague sensation d'être dans un bal masqué - dérivé du carnaval - où l'idée est d'être le plus excessif possible. Donc même si Gwynplaine incarne une des figures prises dans le jeu du carnaval, d'autres lui font écho, et notamment celle de Lord David, régulièrement travesti en homme du peuple et évoluant sous le pseudonyme de Tom-Jim-Jack :

Afin de pouvoir au besoin, sans compromettre son rang dans l'escadre blanche, se colleter avec un gabier ou un calfat, il mettait, quand il allait dans ces bas-fonds, une jaquette de matelot. Pour ces transformations, ne pas porter perruque lui était commode, car, même sous Louis XIV, le peuple a gardé ses cheveux, comme le lion sa crinière. De cette façon, il était libre. Les petites gens, que lord David rencontrait dans ces cohues et auxquelles il se mêlait, le tenaient en haute

¹⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 592.

estime, et ne savaient pas qu'il fût lord. On l'appelait Tom-Jim-Jack. Sous ce nom il était populaire, et fort illustre dans cette crapule. Il s'encanaillait en maître. Dans l'occasion, il faisait le coup de poing. Ce côté de sa vie élégante était connu et fort apprécié de lady Josiane¹⁸.

Lord David fait le changement inverse de Gwynplaine : il quitte ses habits de noble, et notamment sa perruque, pour enfiler une "jaquette de matelot", endosser une condition sociale largement inférieure à la sienne. Et ce travestissement lui donne une forme de liberté, devenir un autre, un pauvre, lui permet d'agir et de parler différemment, d'avoir une attitude beaucoup plus relâchée. Et en plus il parvient à être tout de même un gueux "illustre", avec une certaine renommée. Comme Gwynplaine qui garde ses caractéristiques de saltimbanque lorsqu'il devient noble, lord David conserve le charisme d'un homme de son rang. D'ailleurs l'oxymore "s'encanaillait en maître" l'exprime très bien : même en jouant le voyou il reste doué et avec une certaine aura de puissance. Même lorsque les personnages tentent d'échapper à leur condition sociale elle les rattrape. En somme lord David prend l'aspect positif du peuple, loin des règles et des convenances de la cour, sans en prendre les risques, l'insécurité et la misère. C'est même un aspect de lui qui le rend encore plus séduisant aux yeux de Josiane, qui apprécie certainement le côté subversif du type du "mauvais garçon". Les deux frères fonctionnent sur un système de miroir, où chacun renvoie l'image inversée de l'autre : Gwynplaine, alias Lord Clancharlie, et Lord David, alias Tom-Jim-Jack, véhiculent l'énergie carnavalesque du roman. Ils symbolisent le mélange du carnaval, que Josiane rappelle lorsqu'elle s'adresse à Gwynplaine qui est venu la voir dans sa chambre : "Un habit de gentilhomme. Tu t'es habillé en seigneur. Pourquoi pas ? Tu es saltimbanque. Raison de plus. Un bateleur vaut un lord. D'ailleurs, qu'est-ce que les lords ? des clowns¹⁹". Jean-Pierre Reynaud trouve problématique que les nobles puissent faire partie du peuple, selon lui leur participation au carnaval annihile sa dimension subversive et libératrice :

Le rire bouffon et du peuple devient sans pouvoir sur le monde d'en haut à partir du moment où le monde d'en haut, prenant les devants, se carnavalesque lui-même. C'est pourquoi, par un renversement stupéfiant, les moeurs aristocratiques que décrit *L'Homme qui rit* semblent réaliser l'idéal de la fête des fous. Voici que le société des "lions" se met à prendre des airs de société des gueux, voici que l'aristocratie se donne des frissons de cour des Miracles, que les dieux s'encanaillent et se font truands, et que le bel air est maintenant de singer ses propres singes ! [...] Si le monde "sérieux" des classes dominantes se signifie par la fixité, la hiérarchie et le cloisonnement, par la pérennité des valeurs, la parodie grotesque joue au contraire à subvertir le monde, à mêler le haut et le bas, à s'installer dans le confusionnisme universel et dans le vertige

¹⁸ *Ibid*, p. 306.

¹⁹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 673.

de la fête saturnale. Or il est clair, dans *L'Homme qui rit*, que les olympiens ont pris goût aux joies du carnaval et se sont entichés des contre-valeurs grotesques de subversion et de dérision²⁰.

Pour Reynaud si les nobles se mêlent au peuple et vont eux-mêmes au-devant de la subversion du carnaval alors ils faussent son sens : le système du carnaval, au lieu de les inquiéter et de secouer l'ordre établi au profit de la masse populaire, devient leur propre terrain de jeu où ils retrouvent leur liberté. Néanmoins Annie Ubersfeld va plus loin en affirmant : "Il est assurément impossible de penser que le phénomène socio-culturel appelé carnaval représente un triomphe, même limité, du peuple ou de la force populaire ; tout fait social, s'inscrivant dans une division du temps indéfiniment répétitive, correspond nécessairement à une idée « conservatrice », à un éternel retour où la liberté carnavalesque ne peut apparaître que comme mystificatrice²¹".

L'énergie carnavalesque qui habite tout le roman hugolien n'est en rien l'expression d'un quelconque succès populaire, elle est seulement le produit d'une société injuste et écrasante où parfois une brèche se crée pour laisser jaillir sous une forme inattendue le malheur et l'impuissance du peuple. Dans *L'Homme qui rit* cette brèche c'est Gwynplaine et le rire libérateur qu'il provoque.

Le système carnavalesque n'est donc pas un lieu de victoire du peuple. Il suscite cependant des rapprochements entre les différentes classes sociales, impossibles dans un autre contexte, comme le montre la définition que donne Bakhtine de "carnavalisation, citée par Annie Ubersfeld :

On abolit toutes les distances entre les hommes pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familial. [...]. Dans le carnaval s'instaure [...] un mode nouveau de relations humaines opposé aux rapports socio-hiérarchiques [...] qui les déterminent entièrement hors carnaval et deviennent de ce fait excentriques, déplacés du point de vue de la logique de la vie habituelle. L'excentricité est une catégorie spéciale de la vie carnavalesque, intimement liée à celle du contact familial; elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète²².

La relation entre Gwynplaine et Josiane est l'expression concrète de la confusion carnavalesque et de sa permission à la transgression des normes. Josiane s'autorise à désirer ardemment Gwynplaine et lui se laisse entraîner, jusqu'à exprimer de l'amour pour la duchesse. Jean-Pierre Améris a donné un aspect vraiment sulfureux à la relation entre le saltimbanque et l'aristocrate,

²⁰ Jean-Pierre Reynaud, "Le rire monstre", *«L'Homme qui rit» ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, p. 176.

²¹ Annie Ubersfeld, *Le Carnaval de « Cromwell»*, *op. cit.*, p. 81.

²² *Ibid*, p. 81.

notamment par le travail sur l'attitude d'Emmanuelle Seignier : elle est extrêmement sûre d'elle, très tactile avec Gwynplaine, elle se tient droite et tient sa poitrine en avant. Elle assume son côté de séductrice, voire prédatrice. Dès la première scène de rencontre dans le fiacre Josiane embrasse Gwynplaine, avant même qu'il n'ait parlé, puis il cède à la tentation et l'embrasse à son tour dans le cou de manière pressante. La transgression de leur relation s'exprime dans le film par la dimension érotique et très physique de leur rencontre : les désirs ne sont plus réprimés ni cachés et Josiane prend plaisir à embrasser les cicatrices de Gwynplaine, elle brûle de désir d'offrir son corps à un monstre.

En définitive le système carnavalesque qui traverse et sous-tend *L'Homme qui rit* a une véritable puissance spectaculaire : il permet la révélation et l'exhibition - souvent tapageuse - de désirs enfouis qui transgressent les normes établies et figées, qui éclatent aux yeux de tous et dévoilent ce que l'homme a au fond de lui, du meilleur au plus mauvais.

Le Carnaval suppose des thématiques - confusion, travestissement, mélange des classes-, mais également un certains types d'écriture qui consiste majoritairement dans le mélange des genres et dans l'inversion ou la subversion de codes littéraires préétablis. Cela se ressent bien dans ce roman de Victor Hugo, que l'on pourrait qualifier de monstrueux à tel point il présente une sorte de chaos générique. En effet il peut être qualifié de mélodrame, de roman philosophique et historique à l'inspiration pamphlétaire, à l'esthétique à la fois baroque, romantique et fantastique, avec une dimension d'épopée et marqué par le drame hugolien. À la fois poésie, théâtre et roman, *L'Homme qui rit* est une oeuvre de la rupture, protéiforme, instable, pleine d'excroissances, où s'affronte différentes grilles génériques, ce qui semble correspondre à la définition de la "littérature carnavalisée" selon Annie Ubersfeld : "Tout d'abord, inversion des codes culturels préexistants, la littérature carnavalisée refuse toute imitation; elle s'oppose à toute tradition puisqu'elle en est la rupture : les genres comico-sérieux, dit Bakhtine, « optent délibérément pour l'expérience [...] et pour la libre invention »²³". Cette définition de la littérature carnavalisée rappelle la guerre que mène Hugo contre l'imitation dans la Préface de Cromwell. En effet il y développe une définition du drame romantique qui se construit en rupture avec la tradition de l'imitation qui était la norme dans le processus de création jusqu'au début du XIXème siècle. Il établit une opposition entre littérature antique et littérature moderne, entre la stérilité de la première et la fécondité de la seconde, qui fait le choix esthétique de croiser les genres, les tons, les registres au lieu de s'enfermer avec des règles rigides. Pour Hugo l'imitation, c'est de l'art sans génie, c'est la médiocrité. *Cromwell* est publié en 1827 : en plus de quarante ans d'écriture jusqu'à la publication de *L'Homme qui rit*, le

²³ Annie Ubersfeld, Le Carnaval de « Cromwell », *op. cit.*, p. 86.

génie romantique a eu le temps de renforcer sa théorie et de la travailler dans des genres autres que le théâtre. Ainsi *L'Homme qui rit* serait l'oeuvre héritière par excellence du drame romantique, son personnage principal, Gwynplaine, synthétisant entièrement - et physiquement - le mélange, le grotesque et le sublime. Et Annie Ubersfeld insiste sur le parallèle entre la théorie hugolienne à propos du drame et le carnaval :

Pour Hugo, cette unité est celle du drame, « qui fond dans un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie », mais qui laisse toujours perceptible les éléments dont elle est faite. Ces éléments apparaissent ainsi non comme hétérogénéité, mais comme cassure et ambivalence, liés à la nature même de ce que Bakhtine appelle Carnaval²⁴.

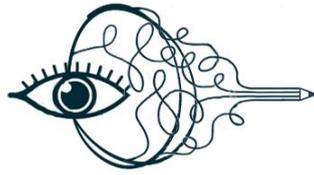
Les éléments *a priori* opposés rapprochés par Hugo dans *L'Homme qui rit*, s'ils restent distincts des uns des autres, ne sont pourtant pas isolés : ils entrent en résonance et débouchent sur une relation de "cassure" et d'"ambivalence". Gwynplaine est comédie sur le visage et tragédie dans l'âme, pourtant les deux cohabitent : ce sont les deux faces d'une même pièce, ambiguïté qui apporte toute sa complexité au personnage et fait de lui un héros carnavalesque. Et la construction du roman en son entier s'appuie sur ce principe de double ambivalent, chaque élément trouve son revers : l'humanité de Ursus et Homo face à la cruauté des comprachicos envers Gwynplaine ; l'amour pur de Dea et Gwynplaine et celui, pervers et faux, qui l'unit à Josiane ; un frère riche face à un frère pauvre ; une soeur magnifique et une soeur affreusement laide ; un saltimbanque et un lord réunis en un seul homme ; l'homme e(s)t l'animal ; etc. Le principe du reflet, de l'inversion, du "terrible et du bouffon" circule dans tout le roman, à tous les niveaux, constituant l'essence même de *L'Homme qui rit*, similaire à celle du Carnaval.

Quant au film de Jean-Pierre Améris, peut-on parler d'un cinéma carnavalisé ? Quels en seraient les principes formels ? Comment mettre en scène et en image les éléments contraires du Carnaval dans une même unité ? Un film carnavalesque pourrait lui aussi présenter un mélange des genres cohérents dans une unité, une poétique des contraires traduite par des contrastes forts entre deux éléments cinématographiques. On pense par exemple au travail sur le décalage entre images et musique : cela crée une cassure qui suscite une sorte d'exaltation émotionnelle puissante. Xavier Dolan l'exploite dans ses deux derniers films, *Juste la fin du monde* et *Life and death of J. F. Donovan* : il met en relation des musiques populaires avec des scènes qui n'ont *a priori* rien en commun avec ce type de musique. Le résultat est spectaculaire : sur le temps que dure la musique l'émotion prend à la gorge, le spectateur est ébloui par cet effet de décalage jouissif, comme lors de la scène de souvenir des pique-niques en famille du

²⁴ Annie Ubersfeld, *Le Carnaval de « Cromwell »*, *op. cit.*, p. 86.

héros de *Juste la fin du monde* sur Ozone, *Dragostea din tei*. Il semblerait que Jean-Pierre Améris ne pratique pas ce genre de rupture : son film suit une ligne esthétique évidente, celle du baroque, et tous les éléments cinématographiques la suivent dans une idée de grande cohérence.

Le spectaculaire dans *L'Homme qui rit* se manifeste d'ores et déjà dans l'exploitation de la figure du monstre, qui place l'émotion au cœur de son système de représentation. Gwynplaine est un divertissement pour faire jouir riche et pauvre, il est un spectacle pour leur faire oublier leur ennui ou leur misère. C'est un clown-bouffon dont le destin est d'être un amuseur, quelque soit sa volonté. Tout comme le spectaculaire envahit Gwynplaine - qui le porte comme une malédiction - il innerve aussi le roman et le film : une fusion s'opère entre la littérature, le cinéma et l'art théâtral.



PARTIE II

THÉÂTRE ET SPECTACULAIRE

Au XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e, le spectaculaire s'affiche dans l'intégralité des arts de la scène et y trace comme une ligne de continuité : cirque, café-concert, danse, pantomime et théâtre d'ombres sont marqués par cette nouvelle façon d'envisager la représentation. Durant cette période le théâtre est infusé par ce développement du spectaculaire, et animé d'un esprit de recherche très vigoureux il tend vers une propension au spectacle assumée. Cette métamorphose du théâtre transparait dans l'importance que prend le metteur en scène -invention du XIX^e siècle - dans l'élaboration du spectacle : il apporte une cohérence au travail croisé de l'auteur, des acteurs et des techniciens, rôle semblable à celui du réalisateur au XX^e siècle pour l'élaboration d'un film. L'oeuvre théâtrale devient alors l'expression d'une individualité qui a conscience d'elle-même et du geste artistique qu'elle accomplit. La valorisation de la mise en scène permet de penser une véritable mise en spectacle du texte et ne plus seulement le faire passer au spectateur par le jeu d'acteur. Les autres arts de la scène, "modèles scéniques issus du silence, de la nuit ou de l'apesanteur¹", ont permis au théâtre institutionnel de se spectaculariser en questionnant des éléments comme la présence scénique, le temps, le volume, la théâtralité ou encore l'espace sonore. Le théâtre moderne est l'héritier direct de cet entrecroisement entre le théâtre et les arts de la scène populaires : la scène est à présent investie d'une fonction essentiellement poétique. Avec la création et la représentation de *Chaos Vaincu* mais également la performance de ventriloquie, Victor Hugo inscrit Ursus dans cette mouvance à la fois d'expériences scéniques et d'importance de la mise en scène. Jean-Pierre Améris prolonge la réflexion théâtrale hugolienne en ajoutant à l'écran machineries, décors et musique au spectacle des saltimbanques de la Green-Box.

Isabelle Moindrot commente l'apparition du terme "spectaculaire" en 1908 en expliquant qu'il arrive au moment où "l'art de la mise en scène est devenu une réalité admise comme telle²". Pour elle l'émergence du terme est donc intimement lié au renouveau théâtral avant de prendre un sens plus large dans le courant du XX^e siècle "de ce qui parle aux yeux, qui frappe l'imagination³". Le terme "spectaculaire" efface le jugement de valeur et la condamnation implicite du terme dont on se servait antérieurement, "spectaculeux". La définition en est donnée par Philippe Roger dans *Le Spectaculaire* : "Le spectaculeux est un plein, voire un trop-plein de spectacle : un excès ; le signe ostentatoire du spectacle en tant que machine, pompe, appareil⁴". Le spectaculeux ne concerne que le spectacle en lui-même, c'est une manière

¹ Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 8.

² Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, op. cit., p. 10.

³ *Ibid*, p. 10.

⁴ Philippe Roger, "Spectaculaire, Histoire d'un mot", *Le Spectaculaire*, Christine Hamon-Siréjols et André Gardies (dir.), Lyon, Cahiers du GRITEC / Aléas, 1997, pp. 9 - 10.

de caractériser une représentation, contrairement au spectaculaire qui semble sous-entendre un processus plus complexe :

[...] le concept de spectaculaire englobe les conditions matérielles du spectacle et l'impression produite sur le spectateur. Il présente une dimension active et une dimension passive. Il associe des procédés et des impressions, autrement dit l'effet et la cause - dialectique que Wagner placera au coeur de sa réflexion sur le théâtre de son temps⁵.

Dans cette partie on s'intéressera seulement au spectaculaire dans sa dimension active, c'est-à-dire dans sa représentation et non dans sa réception. Hugo a introduit l'art de la scène dans son roman à travers plusieurs épisodes : *Chaos Vaincu*, la ventriloquie d'Ursus mais aussi le discours de Gwynplaine au Parlement. Cependant la théâtralité, et le spectaculaire qui lui est attaché, n'est pas seulement présente dans la diégèse, elle fait aussi partie intégrante de la construction du roman. En effet *L'Homme qui rit* a maint fois été qualifié de roman dramatique, voire mélodramatique, par des théoriciens comme par Hugo lui-même. Myriam Roman analyse ce nouveau genre hugolien :

Hugo rêve d'un roman qui aurait la rapidité, l'immédiateté et l'intensité émotionnelle du théâtre, un "roman dramatique", [cite Hugo] "dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie ; qui ne connaissent d'autre division que celle des différentes scènes à développer ; qui, enfin, soit un long drame, où les descriptions suppléeraient aux décorations et aux costumes, où les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage"⁶.

L'Homme qui rit est une succession de scènes où au début le récit se concentre sur les différents personnages, puis au fur et à mesure que le récit progresse ils se rencontrent dans d'autres scènes, comme au théâtre, et ce "choc" crée l'histoire. Pourquoi Hugo a-t-il réinvesti sa passion pour l'écriture dramatique, son intérêt pour le théâtre, dans le roman ? Anne Ubersfeld donne un début de réponse :

La tendance se précise en direction de ce qu'on peut appeler le *drame bourgeois*. Affaiblissement du pictural au profit du dialogue, affaiblissement de ce que Vitez appellera le *simultané* - du poétique - et en même temps du politique. Hugo refuse - et pas seulement au nom du poétique :

⁵ Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, op. cit, p. 10.

⁶ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1997, pp. 221 - 222.

lui aussi, il veut parler du monde contemporain, mais lui n'ignore pas que pour plusieurs raisons - la censure, bien entendu, mais surtout la "dénégation théâtrale" - ce qu'il veut montrer, il ne peut le faire que par la médiation ou comme on dit maintenant, le *détour de l'histoire*. Par un paradoxe qui est celui même du théâtre, ce que l'auteur veut dire du monde, il ne peut le faire que par une distance, une "métaphore". Le théâtre romantique dira le monde contemporain par la métaphore de l'histoire.... Supprimer la distance historique, c'est du même coup faire au spectaculaire une place singulièrement réduite, limiter le visuel et sa richesse signifiante. Le refus général du théâtre historique est une des raisons fortes, la plus forte sans doute, du silence de Hugo au théâtre après 1843⁷.

Raconter le monde contemporain par la métaphore de l'histoire définit bien le programme de *L'Homme qui rit* : à travers l'Angleterre du XVII^e siècle Hugo parle de son époque et de ses injustices, du fossé qui sépare les différentes classes sociales. Il a réinjecté dans le roman son besoin de la métaphore historique et du spectaculaire qui l'accompagne, d'abord assouvi dans le drame romantique, dont le public s'est détourné, comme l'a compris Hugo à partir du demi-échec des *Burgraves*. Ainsi on devine que *L'Homme qui rit* - véritable roman dramatique hugolien - est intimement lié au théâtre et au spectaculaire, dans la diégèse comme dans sa forme.

⁷ Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, op. cit, p. 23.

Chapitre I — Expériences théâtrales : le spectaculaire à l'oeuvre

Au nom de la nature et de la vérité, tous les moyens doivent être mis en oeuvre pour atteindre le maximum d'illusion scénique. [...] Le décorateur, le machiniste et le costumier sont, plus que jamais, appelés à occuper au théâtre une place de premier plan. L'auteur doit compter désormais avec ces indispensables collaborateurs auxquels ils demandent d'enclorre la nature entière dans ce petit espace compris entre "cour" et "jardin"¹.

Hugo met en scène trois représentations différentes dans *L'Homme qui rit* où le spectaculaire se manifeste sous des formes singulières : *Chaos Vaincu*, l'épisode de ventriloquie d'Ursus et enfin le discours de Gwynplaine à la chambre des lords. Dans une perspective de transmédiaticité on va également s'attarder sur la transposition cinématographique de ces représentations.

Dans le roman, *Chaos Vaincu* est d'abord qualifié d'"interlude"² par le narrateur, c'est-à-dire une courte pièce servant à faire patienter les spectateurs entre deux représentations plus importantes. Techniquement *Chaos Vaincu* semble bien être de courte durée dans le roman, cependant elle n'est pas une transition entre deux autres pièces. Le terme d'"interlude" pourrait donc avoir un sens plus poétique : la pièce serait comme une transition entre deux mondes - monde de la matière et monde de l'idéal -, entre la réalité et le rêve. Cette intuition est confirmée par une autre description de la pièce : "La Green-Box était un peu un spectacle fantasmagorique, *Chaos Vaincu* était plutôt un songe qu'une pièce³ [...]". La structure de la Green-Box a déjà en elle-même une aura d'enchantement, une dimension irréelle, c'est le lieu par excellence pour accueillir le songe qu'est *Chaos Vaincu*. Enfin une dernière expression vient qualifier ce spectacle étrange :

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

¹ Jacqueline Razgonnikoff, "Fabriquer du spectaculaire", *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Isabelle Moindrot (dir.), Paris, CNRS Editions, 2006, p. 24, cite Marie-Antoinette Allévy, *La Mise en scène dans la 1ère moitié du XIX^e siècle*, Paris, Droz, 1938.

² Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 409.

³ *Ibid*, p. 481.

attendri, ce drame-poème de *Chaos Vaincu*, cette victoire de l'esprit sur la matière, aboutissant à la joie de l'homme⁴.

Après le "roman drame" on trouve donc sous la plume de Victor Hugo "le drame-poème", où l'abstraction de la poésie se mêle à la représentation théâtrale. L'histoire est d'ailleurs composée de deux actions principales seulement : le combat de l'homme avec les bêtes et la rencontre entre Dea, l'âme, et l'homme, le coeur. Le sens de cet interlude se situe plutôt sur le plan du symbolique : c'est la "victoire de l'esprit sur la matière", c'est l'homme qui s'élève de la bestialité à l'idéal pour vaincre le chaos par le verbe, c'est le jour qui succède aux ténèbres. Finalement *Chaos Vaincu* dans le roman n'est jamais une simple pièce ou un simple spectacle : c'est une forme mouvante qui exprime en elle-même une métamorphose, création faite pour extraire le spectateur de la réalité et l'emmenner sur le plan du symbolique. C'est très différent dans le film où Ursus se fait le conteur de l'histoire de Gwynplaine et Dea, de leur rencontre, et les deux jeunes amoureux jouent leur propre rôle. Lors d'une dispute Gwynplaine fait d'ailleurs cette réflexion à Ursus : "Il y a pleins de choses que tu nous entends dire en coulisses que tu nous fais ensuite répéter sur scène". Ursus invente ensuite sans le savoir l'inverse de ce qu'il va se produire : Dea est en fait une princesse qui avait été abandonnée dans la neige suite à un accident, elle se retrouve dans un château, les deux amoureux se languissent l'un de l'autre mais finissent par se retrouver, avant de mourir. Jean-Pierre Améris a totalement éclipsé le récit et le style du *Chaos Vaincu* du roman, sans doute par souci de compréhension : il était plus cohérent au niveau du sens sur une durée d'un long-métrage de reproduire sur scène, dans un effet de mise en abyme, l'histoire de Gwynplaine et Dea. En définitive les deux pièces ont deux sujets bien différents, le film reprenant seulement l'idée d'une représentation théâtrale. Il en est de même pour le spectaculaire : il ne se manifeste pas de la même manière ni au même moment dans les deux pièces. La seule chose qui rapproche le *Chaos Vaincu* du roman de celui du film c'est la volonté d'expériences scéniques et théâtrales ainsi que l'idée de faire appel aux autres arts de la scène du XIX^e siècle.

Le *Chaos Vaincu* de Victor Hugo ressemble à un songe dans le sens où le "drame-poème" se passe entièrement dans le noir, la première phrase de la description de la pièce donne le ton : "Un effet de nuit⁵", le terme "effet" rappelant l'illusion, la fabrication, la machinerie, typique du spectaculaire théâtral du XIX^e siècle. Hugo insiste sur cette scène plongée dans le noir⁶ : "la foule massée devant la Green-Box ne voyait que du noir", "dans ce noir se mouvaient, à l'état reptile, trois formes confuses", "on ne distinguait la figure d'aucun", "tout était ténèbres", "c'était

⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 415.

⁵ *Ibid*, p. 409.

⁶ *Ibid*, p. 409.

lugubre". C'est un choix singulier que tout le début d'une pièce se déroule dans le noir, sans que le spectateur puisse apercevoir ce qu'il se passe sur scène. Cependant on s'aperçoit que c'est de ce choix expérimental que provient le spectaculaire. Le fait de ne rien voir accentue l'importance du son, qui prend une dimension impressionnante⁷ : "L'ours grondait, le loup grinçait, l'homme criait", "il [Gwynplaine] jetait dans l'inconnu un profond appel", "il râlait". Seul le son raconte l'histoire, celle du combat, puis annonce l'arrivée de Dea : "Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence. Un chant dans l'ombre⁸". Malgré l'étrangeté de la scène les acteurs de la Green-Box parviennent à captiver leur public : "la foule, regardait, haletante⁹". Le verbe employé est significatif : la foule *regarde* elle n'écoute pas alors que pourtant toute l'action est compréhensible seulement par le son. Le noir crée une attente, un suspens : le spectateur attend la lumière et dans cette attente il scrute les ténèbres et cherche à distinguer des formes connues. Hugo joue avec le visible et l'invisible : le spectaculaire c'est ce qui parle aux yeux, en commençant la pièce par l'invisible, l'effet du visible - l'apparition des personnages - en sera d'autant plus accentué. Le spectaculaire est renforcé, lors de l'apparition de Déa, par un aspect mystérieux et merveilleux : "[...] et subitement, sans qu'on sût d'où ni comment, une blancheur surgissait. Cette blancheur était une lumière, cette lumière était une femme, cette femme était l'esprit¹⁰". Le surgissement de la lumière fait apparaître Déa et l'anadiplose est comme la littérisation de l'effet qu'elle fait sur les spectateurs, éblouis : d'abord ils ne voient qu'une blancheur, puis une lumière, quand leurs yeux se sont habitués à ce nouvel éclat ils distinguent la femme et enfin avec le "nimbe" qui l'entoure ils la prennent pour un esprit. Les périphrases qui la qualifient accentuent cet aspect éthéré, dû à la douce lumière qui l'entourne : "silhouette de clarté", "la vision" (répétée deux fois). Gwynplaine aussi est révélé aux spectateurs par la lumière mais de manière différente, dans un coup de projecteur violent et non une douce clarté : "Et brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frappait Gwynplaine en pleine face. On voyait dans ces ténèbres le monstre épanoui¹¹". La révélation du monstre, de par sa violence et sa soudaineté, est spectaculaire : c'est un coup d'éclat qui vient réveiller la foule. D'ailleurs sa réaction est à la hauteur de la révélation : "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 terrible¹²". La description de la réaction des spectateurs est hyperbolique - insistance sur le caractère unique de l'apparition - ce qui participe au spectaculaire de la scène. La "commotion"

⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 409.

⁸ *Ibid*, p. 409.

⁹ *Ibid*, p. 409.

¹⁰ *Ibid*, p. 410.

¹¹ *Ibid*, p. 411.

¹² *Ibid*, p. 411.

est un “ébranlement psychique et moral, une vive émotion¹³”, mais elle a également un sens pathologique où l'ébranlement du système nerveux est causé par “un choc violent”, qui est activé par Hugo plus loin dans la description : “Rire si irrésistible que par moments il pouvait sembler maladif¹⁴”. En définitive, dans le roman, *Chaos Vaincu* est à la fois spectaculaire dans sa mise en scène - à travers le jeu sur le visible et l'invisible, l'ombre et la lumière, et par la mise en valeur du son, du travail de l'espace sonore sur scène - ; et dans sa réception, que ce soit la fascination du public, son attention entière captivée par la scène de ténèbres, ou par sa réaction démesurée en découvrant le rire de Gwynplaine.

Le film de Jean-Pierre Améris met en scène un *Chaos Vaincu* plus traditionnel dans sa représentation, disons moins expérimental, mais qui emprunte cependant de nombreux éléments aux différents arts de la scène qui se développent au XIX^e siècle. Le *Chaos Vaincu* du cinéma est spectaculaire davantage dans la machinerie et ses recours à l'artifice plutôt que dans sa poétique de mise en scène et sa réception. En effet le réalisateur a travaillé son spectacle comme une machine, avec l'ajout de nombreux effets à la mise en scène afin de rendre l'histoire plus immersive. On note d'abord un habillage sonore conséquent pour les trois séquences, qui passe par le personnage de Sylvain. Ce personnage, ajouté par Améris au récit, sert exclusivement à compléter le spectacle : il utilise divers objets et instruments pour faire de la musique ou des bruitages. Par exemple il fait des musiques d'ambiance différentes pour chaque scène, autant avec des verres à pied, que des percussions. En terme de bruitage il reproduit le son de la tempête (vent et bourrasques), le hullement d'une chouette ou encore des coups de fouet, qui sont très importants dans la dramatisation de la scène parce qu'ils servent à rythmer le jeu d'acteur de Gwynplaine. Sylvain est comme un *sound designer* en direct, il est un de ces techniciens essentiels à la spectacularisation de la représentation théâtrale. On relève le choix du réalisateur d'ajouter une musique extradiégétique, certainement afin d'accentuer l'émotion des spectateurs de cinéma, parce qu'ils n'ont pas le spectacle en direct comme ceux de la diégèse. Ensuite les décors et les accessoires participent aussi à rendre le spectacle immersif. L'imitation de la tempête de neige se fait grâce à des petites plumes blanches pour les flocons qui tombent en continu, ainsi qu'à un drap blanc ondulant sur le sol. Dans la même veine la scène qui suit, pour imiter le printemps, présente une pluie incessante de pétales de fleurs roses. Enfin ces effets sont complétés par des toiles peintes en arrière-fond avec différents types de ciel (nuit, nuageux, ensoleillé) et un découpage peint pour représenter le château.

¹³ Portail lexical : lexicographie. Nancy, France : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

¹⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 413.



Enfin Jean-Pierre Améris a fait appel à différents arts de la scène pour enrichir sa pièce : la danse car certains mouvements des deux acteurs sont chorégraphiés ; la pantomime puisque les deux acteurs ne parlent pas, c'est Ursus qui raconte leur histoire, comme une voix off dans un film ; et enfin le théâtre d'ombres, qui sert à figurer le pendu ainsi que Dea à la fenêtre du château, qui apparaît et disparaît comme une ombre chinoise. Jean-Pierre Améris a donné à la représentation de *Chaos Vaincu* des éléments scéniques davantage cinématographiques que ceux de la pièce du roman, éléments qui font penser au cinéma très artisanal des premiers temps, comme celui de Méliès, ou aux premières projections où la musique était créée en direct par un musicien ou un orchestre. Le réalisateur, par des procédés spectaculaires d'immersion du spectateur, cherche avant tout son émotion.

Victor Hugo poursuit ses expérimentations théâtrales et offre à son lecteur un épisode de ventriloquie assez stupéfiant de la part d'Ursus. Gwynplaine n'est pas revenu à la Green-Box suite à son arrestation par le *wapentake*, cependant Ursus ne veut pas l'avouer à Dea de peur de son chagrin. Au moment de la représentation de *Chaos Vaincu*, alors que Gwynplaine est absent et que le spectacle a été annulé, il va tenter de leurrer Dea en jouant le rôle du jeune homme mais aussi les réactions de la salle : comme elle est aveugle il va recréer toute la pièce et l'ambiance de l'auberge seulement de manière sonore. Ursus réalise donc la performance

d'imiter à lui tout seul une salle pleine pour faire croire à Dea que la représentation va bien avoir lieu :

Alors Ursus devient extraordinaire. Ce ne fut plus un homme, ce fut une foule. Forcé de faire la plénitude avec le vide, il appela à son secours une ventriloquie prodigieuse. Tout l'orchestre des 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. [...] 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'oeil, 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-simile de la multitude¹⁵.

Il y a une dimension surnaturelle dans la "ventriloquie prodigieuse" d'Ursus, une force magique, incompréhensible, mise en place par l'hyperbole et l'excès hugolien. Le corps entier d'Ursus est mobilisé dans l'imitation de la foule, c'est grâce à ses mains, ses jambes, sa voix, qu'il recrée le dispositif du spectacle. C'est impressionnant à voir et à entendre mais cela reste une illusion, un "trompe-l'oreille", un "fac-simile". L'illusion fonctionne dans un premier temps : "La représentation de *Chaos Vaincu* eut lieu presque comme à l'ordinaire, moins les effets de lumière bleue et les féeries d'éclairage¹⁶". Le spectaculaire et sa puissance d'illusion et d'immersion ne se joue plus qu'au niveau sonore, Ursus parvient à tromper Déa dans un premier temps, ainsi que Fibi, Vinos et Govicium : "L'imitation fut si parfaite que, cette fois encore, les deux brehaignes cherchèrent des yeux Gwynplaine, effrayées de l'entendre sans le voir. Govicium, 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 spectateur¹⁷". L'effet spectaculaire de la ventriloquie d'Ursus agit efficacement sur les trois spectateurs, Govicium rit autant que s'il avait eu Gwynplaine en face de lui. Cependant, face à l'amour de Dea pour Gwynplaine, l'effet sensationnel retombe vite : "Ursus demeura interdit. Il n'avait pas fait illusion¹⁸". L'intérêt de cette scène est de mettre en valeur la force et la pureté de l'amour de Dea pour Gwynplaine : l'illusion du spectacle ne dure qu'un temps et ne peut tromper la jeune femme, parce que chez "c'était le cœur qui voyait¹⁹". L'amour est donc un des sentiments qui peut désamorcer l'effet du spectaculaire : par exemple Josiane, qui n'est pas

¹⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, pp. 618-619.

¹⁶ *Ibid*, p. 625.

¹⁷ *Ibid*, pp. 625-626.

¹⁸ *Ibid*, p. 627.

¹⁹ *Ibid*, p. 627.

amoureuse de Gwynplaine, ne dépasse pas la fascination qu'elle a pour son visage défiguré. Jean-Pierre Améris ne représente pas cette scène de ventriloquie dans l'adaptation puisqu'Ursus et Dea se rendent au château pour voir Gwynplaine, redevenu lord Clancharlie. Scénaristiquement la scène n'avait plus d'intérêt, néanmoins la performance de ventriloquie est difficile à rendre impressionnante au cinéma : comment arriver à restituer que tous les bruits d'une foule dans une taverne sortent d'un seul corps ? D'ailleurs Paul Leni dans son adaptation a réalisé cette scène de ventriloquie qui finalement n'en est plus une : Ursus au lieu d'exécuter lui-même l'imitation de la foule demande l'aide des autres forains pour leurrer Dea.

Le discours de Gwynplaine à la chambre des lords est le dernier élément qui s'apparente à une représentation scénique. L'espace des assemblées politiques est constitutivement théâtral, et le plus souvent représenté comme tel dans la fiction. En terme de dispositif on retrouve l'acteur (Gwynplaine), un public (les lords), une scène, un monologue. Cette impression de théâtralité dans le discours est affermi par le parallèle qu'on peut établir avec le phénomène de *Chaos Vaincu* : "On eût pu se croire à la Green-Box²⁰". En effet les lords se comportent comme la foule du champ de foire, ils sont d'ailleurs nommés ainsi : "Une foule échappée – et les assemblées sont des foules – ressaisissez-la donc²¹". Ils interrompent Gwynplaine alors qu'il parle et le moquent comme le peuple peut se moquer d'Ursus lorsqu'il annonce le spectacle : "On battit des mains autour de celui qui parlait, et on l'outragea. Un pêle-mêle d'interjections joyeuses l'assaillit, grêle gaie et meurtrissante²²". Les lords ont même un comportement de spectateur humiliant avec Gwynplaine : "Le vicomte Hatton tirait de sa poche un penny, et le jetait à Gwynplaine²³". Par ce geste qui peut paraître anodin le jeune lord Clancharlie est ramené immédiatement à son statut de saltimbanque miséreux, obligé de divertir pour gagner sa vie. Le lord en lui faisant l'aumône renie son rang de noble - et sa richesse du même coup - et lui rappelle que sa vie est celle de la pauvreté et sa place est sur les planches, non dans un espace politique. D'ailleurs les lords lui font bien comprendre que cet espace n'est pas le sien : "Lord Scarsdale traduisit en un cri l'impression de l'assemblée : — Qu'est-ce que ce monstre vient faire ici ?²⁴". Dès qu'il monte sur une estrade, quelle qu'elle soit, elle deviendra une scène sous les pieds de Gwynplaine. Le deuxième parallèle possible à établir avec *Chaos Vaincu* concerne le contenu du discours et celui de la pièce. Il y a une utilisation de métaphore similaires : " — Qui

²⁰ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 760.

²¹ *Ibid*, p. 756.

²² *Ibid*, p. 755.

²³ *Ibid*, p. 761.

²⁴ *Ibid*, p. 763.

êtes-vous ? d'où sortez-vous ? Gwynplaine répondit : — Du gouffre²⁵”, extrait qui semble répondre à ce que voit Dea quand elle regarde Gwynplaine au début de *Chaos Vaincu* : “Puis elle baissait les yeux au-dessous d'elle comme si elle eût vu un gouffre [...]”²⁶. C'est comme s'il y avait une continuité fictionnelle entre la pièce d'Ursus et le discours de Gwynplaine, cela se ressent lorsqu'il apostrophe les lords par exemple : “Je suis celui qui vient des profondeurs. Mylords, vous êtes les grands et les riches. C'est périlleux. Vous profitez de la nuit. Mais prenez garde, il y a une grande puissance, l'aurore. L'aube ne peut être vaincue²⁷”. Il y a une reprise de la même dichotomie entre ombre et lumière, cette dernière est d'ailleurs personnifiée, comme si Gwynplaine faisait directement référence à Dea jouant l'aube, métaphore de l'idéal. C'est comme si Gwynplaine venait transmettre aux lords le discours que Dea lui a légué pendant la représentation de *Chaos Vaincu*, cependant lui n'est pas un chant il est un cri : “Moi je ne suis rien, qu'une voix. Le genre humain est une bouche, et j'en suis le cri²⁸”. Le discours de Gwynplaine à la chambre de lord est comme la traduction politique de *Chaos Vaincu* : il apporte la lumière aux lords en leur racontant l'humanité dans sa misère comme dans sa splendeur, afin de les extraire de leur seul objectif, la richesse matérielle. D'acteur il devient créateur de sa parole et accomplit la mission du génie romantique.

Enfin un dernier parallèle peut être exploré entre *Chaos Vaincu* et le discours aux lords, il concerne un élément scénique de la pièce : l'effet de dévoilement de la monstruosité. Dans le roman Hugo a travaillé le jeu entre la lumière et la pénombre, l'invisible et le visible, le spectateur découvre le rire de Gwynplaine dans un coup de projecteur, puisqu'avant il était caché dans les ténèbres de la scène. Le même principe est repris pour le discours : “Toute la cérémonie de l'investiture de Gwynplaine, depuis l'entrée sous la King's Gate jusqu'à la prise du test dans le rond-point vitré, s'était passé dans une sorte de pénombre²⁹”. Il est ensuite subitement exposé en pleine lumière, une fois qu'il prend la parole : “Toutes les têtes se tournèrent. Gwynplaine était debout. Les gerbes de chandelles placées des deux côtés du trône éclairaient vivement sa face, et la faisait saillir dans la vaste salle obscure avec le relief qu'aurait un masque sur un fond de fumée³⁰”. Dans le film Jean-Pierre Améris n'utilise pas l'intensité lumineuse pour mettre en scène le dévoilement de la mutilation mais un tissu qui masque la bouche de Gwynplaine. Lorsqu'il fait son entrée en scène au début de *Chaos Vaincu* il a la moitié du visage caché par un morceau de tissu noir qu'il retire quelques instants après face au public. Il en est de même lors du discours à la chambre des lords : il entre le visage couvert par un voile

²⁵ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 752.

²⁶ *Ibid*, p. 410.

²⁷ *Ibid*, p. 753.

²⁸ *Ibid*, p. 754.

²⁹ *Ibid*, p. 727.

³⁰ *Ibid*, p. 751.

doré en dentelle, qu'il retire pour affronter la moquerie des lords et leur lancer une sorte de défi. En somme le spectaculaire dans *L'Homme qui rit* s'incruste même dans le discours politique, il parasite et empêche le message d'arriver aux destinataires. Cela repose en grande partie sur le personnage de Gwynplaine, car quel que soit le lieu où il s'exprime, il fait toujours un effet sensationnel, même dans un lieu comme la chambre des lords : "Cela dépassait tout. On avait beau parler de Gwynplaine, le voir fut formidable. Ceux même qui s'y attendaient ne s'y attendaient pas³¹". Quand il n'arrive plus à retenir son sourire monstrueux la réaction est encore plus vive : "Ce qui fit, chose sinistre, qu'il éclata de rire. La contagion fut immédiate. Il y avait sur l'assemblée un nuage ; il pouvait crever en épouvante ; il creva en joie. Le rire, cette démente épanouie, prit toute la chambre³²". On retrouve encore le lien entre le rire et la pathologie sauf que ce n'est plus une "commotion" mais une « contagion » : le phénomène a atteint toutes les strates de la société.

Le spectaculaire comme issu de formes théâtrales se traduit en définitive à travers des recherches expérimentales et poétiques dans diverses formes de représentation et par une utilisation complète de toute la machinerie à disposition pour rendre le spectacle vivant plus immersif. Dans les cas de *Chaos Vaincu*, de la ventriloquie d'Ursus et du discours de Gwynplaine, le spectaculaire semble correspondre à une forme d'intensification de la théâtralité, qui joue sur différents éléments selon le média - littérature ou cinéma.

³¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 752.

³² *Ibid*, p. 755.

Chapitre II — Mise en abîme et effet de vertige

Le trait commun à ces diverses mises en spectacle est qu'elles visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible¹.

Le spectaculaire dans *L'Homme qui rit*, roman ou film, n'implique pas seulement des dispositifs d'immersion du spectateur dans la fiction, mais résulte aussi d'une représentation qui a conscience d'elle-même. L'aspect réflexif qui en découle est mis en oeuvre à travers le phénomène de mise en abîme, central dans la structure et le fonctionnement du récit, puisqu'elle vise à rendre "l'invisible visible" dans une logique de révélation.

Le phénomène de mise en abîme dans *L'Homme qui rit* est présent à travers la pièce d'Ursus, *Chaos Vaincu*. Hugo établit un mode de représentation dans un autre mode de représentation : dans le discours littéraire s'épanouit un discours théâtral. Gwynplaine est acteur dans la fiction ainsi que dans la pièce d'Ursus. La mise en abîme s'élève à un autre niveau avec l'adaptation cinématographique de Jean-Pierre Améris : l'acteur Marc-André Gondrin joue le rôle d'un acteur, Gwynplaine, qui joue son propre rôle dans la pièce *Chaos Vaincu*. La pièce d'Ursus est un miroir interne à la fiction qui réfléchit l'ensemble du récit, Lucien Dällenbach définit avec précision ce phénomène dans *Le récit spéculaire*. Dans *L'Homme qui rit* la mise en abîme intervient au milieu du récit et vient ainsi complexifier la lecture première de ce même récit en déclenchant une seconde isotopie :

Formant charnière entre les deux parties qu'il comporte, la représentation intitulée "Chaos Vaincu" se présente, à l'instar du conte de *L'âne d'or*, comme un "interlude" structurel sans doute - mais aussi sémantique, puisque le sens dont elle est porteuse reflue sur le début du récit, en prépare le dénouement, et confère à l'ensemble de l'oeuvre une portée initiatique. Si elle n'était trop longue pour être reproduite ici, la description de ce spectacle hors pair nous mettrait en présence d'une allégorie célébrant l'érection de l'Humain au travers de la victoire remportée par la lumière sur les ténèbres, le triomphe de l'esprit sur la matière brute, la domination du chaos par les forces spirituelles. Aussi "l'oeuvre dans l'oeuvre" est-elle à nouveau ici ce qui invite à interpréter le destin du protagoniste comme une descente aux enfers et une transmutation salvifique².

¹ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1977, p. 100.

² *Ibid*, p. 80.

Pour Dällenbach la mise en abîme de *Chaos Vaincu* dans *L'Homme qui rit* a un rendement narratif fort parce qu'elle est centrale dans la structure du récit, mais également parce qu'elle souligne la dimension symbolique du récit : elle éclaire dans un vaste rayonnement toute l'intrigue et donne des clés d'interprétation du roman. Cette mise en abîme atteint son plein régime parce qu'elle est réalisée par le biais d'une oeuvre d'art : il y a une complicité structurelle entre l'oeuvre originale et l'oeuvre interne, elles pactisent *via* une "réalité homogène"³, ce qui permet à la réflexion de prendre son essor. Cependant on a vu dans le précédent chapitre que dans le roman et dans le film les deux mises en abîme sont différentes : dans le roman *Chaos Vaincu* donne à voir une représentation poétique et symbolique qui offre au lecteur des pistes sémantiques et interprétatives du roman qu'il n'aurait pas encore perçues. Par exemple Dominique Peyrache-Leborgne voit dans cette saynète l'annonce du combat de l'homme pour accéder à la démocratie, vaincre le chaos signifierait vaincre la monarchie ou l'aristocratie :

Le héros grotesque est aussi génie sublime, homme essentiel et nouveau Christ. Il est à la fois intuition et action, création et contemplation, associant les figures du mage et du titan. Gwynplaine prolonge ainsi sur le plan social la tentative de domestication du chaos qu'avait entreprise Gilliat dans les *Travailleurs de la mer*. Porte-parole du peuple opprimé à la Chambre des Lords, Gwynplaine est l'être qui appelle à un autre chaos, celui de la révolution sociale, celui d'un traumatisme à la fois destructeur et cathartique. "Chaos vaincu", la saynète jouée par les saltimbanques, a valeur d'écho et d'annonce — bien que sur le mode ironique — de la prophétie démocratique et révolutionnaire⁴.

Chaos Vaincu renforcerait la figure de Gwynplaine comme héros et porte-parole du peuple, prêt à apporter la lumière dans les ténèbres d'une société injuste et inégalitaire. Néanmoins la pièce d'Ursus peut éclairer le roman de bien d'autres manières que par une perspective politique. Par exemple Guy Rosa se concentre davantage sur les conditions d'énonciation et de réception de l'interlude, ainsi que du discours de Gwynplaine aux lords, pour analyser la mise en abîme comme une représentation de la condition de l'écrivain bourgeois dans la seconde moitié du XIX^e siècle :

Chaos Vaincu, c'est l'aventure du héros faite poème et ce qu'il dit aux lords son destin fait discours. L'un et l'autre sont les figures métonymiques du roman qui les comprend et s'y reflète. Bien plus, les personnages finissent par s'assimiler à leur rôle si bien que le texte romanesque se confond avec celui de son image. Bref, le référent fictif du récit est à la parole de Gwynplaine ce

³ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit, p. 95.

⁴ Dominique Peyrache-Leborgne, "Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie", *Romantisme*, 1993, n°82, Aventures de la pensée, p. 25.

que la réalité est à l'oeuvre de Hugo. [...] *L'Homme qui rit* offre l'image achevée et pure du paradoxe de l'écrivain progressiste en société bourgeoise : disposant de son énoncé et partageant avec son auditoire le code qui devrait en permettre la compréhension, mais placé dans une situation de parole telle que son discours, incompris des uns et rejeté par les autres, demeure toujours vain et dérisoire⁵.

Victor Hugo, à travers la mise en abîme, exprime avec lucidité la perte du statut du poète à tenir le rôle du guide ou du mage pour ne plus remplir que celui d'amuseur de foire. Dans le roman *Chaos Vaincu* est comme le double sublimé et symbolique de la fiction qui le contient.

Quant au film, la mise en abîme de *Chaos Vaincu* y fonctionne différemment : l'histoire racontée par Ursus sur scène est le reflet plus ou moins exact de l'histoire de Gwynplaine et Dea écrite par Victor Hugo. En effet les circonstances de leur rencontre sont romancées : Dea dans *Chaos Vaincu* est une princesse qui a eu un accident pendant une tempête de neige, c'est ainsi que Gwynplaine l'aurait trouvée. Et l'intrigue repose sur leur passion amoureuse impossible à cause de leur rang social différent : Gwynplaine est pauvre, Dea noble, leur impossibilité à pouvoir s'aimer librement les condamne au suicide, tels Roméo et Juliette. Cette relation amoureuse ne reflète pourtant pas la leur mais celle que Gwynplaine entretient avec Josiane ensuite. Pourtant même une fois que Gwynplaine a retrouvé un rang égal à celui de Josiane il se fera rejeter par elle. La mise en abîme propose donc un reflet complexifié du croisement entre relations amoureuses et statuts sociaux : elle se positionne davantage du côté d'une représentation vraisemblable que symbolique, par rapport au roman. Le rapport de ressemblance entre la fiction originale et le récit spéculaire est donc très différent selon le média. Subsiste-t-il encore un lien entre le *Chaos Vaincu* littéraire et le *Chaos Vaincu* cinématographique ? Les deux mises en abîme n'ayant pas la même fonction par rapport au récit encadrant, elles se développent dans deux paradigmes différents. Cela vient confirmer que roman original et adaptation cinématographique sont deux oeuvres différentes et autonomes, avec des logiques internes dissociables. En effet Jean-Pierre Améris s'est réapproprié le récit spéculaire mis en place par Hugo pour qu'il serve son propos : d'un récit métaphorique - dont la fonction semble être de souligner le symbolique pour encourager l'interprétation globale de l'oeuvre selon certains axes - on évolue vers un récit proche du conte cruel, dont la morale porte sur un thème cher au réalisateur, l'appartenance sociale, mis en relation à celui de l'amour. Pour Jean-Pierre Améris on n'échappe jamais à son milieu comme il l'écrit dans sa note d'intention, et d'ailleurs le seul échappatoire que Gwynplaine et Dea y trouvent, c'est la mort. Selon les termes de Dällenbach, la raison de la différence majeure entre les deux mises en abîme repose sur leur

⁵ Guy Rosa, "Critique et autocritique", «*L'Homme qui rit* » ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985, pp. 21-22.

appartenance à deux groupes distinct. *Chaos Vaincu* dans le roman est une mise en abîme “généralisante”, puisque ces mises en abîme “font subir au contexte une expansion sémantique [...]. Rachetant leur infériorité de taille par leur pouvoir d’investir des sens, [elles] nous placent en effet devant ce paradoxe : microcosmes de la fiction, elles se surimposent, sémantiquement, au macrocosme qui les contient, le débordent et, d’une certaine manière, finissent par l’englober à son tour⁶”. C’est donc une transposition, contrairement à la mise en abîme du film qui est à la fois un modèle réduit et une inversion du récit encadrant, Lucien Dällenbach appelle ça une mise en abîme “particularisante”, c’est-à-dire qu’ “[elle] comprime et restreint la signification de la fiction⁷”. Pour lui toute mise en abîme fonctionne comme un “modificateur en plus ou en moins de déterminisme : alors que la transposition originale accroît le sentiment de liberté et produit un effet d’allègement, la copie conforme surdétermine la logique événementielle, rend le dénouement inexorable et renforce la composante destinale⁸”. Ce choix de Jean-Pierre Améris d’opter pour une mise en abîme particularisante, et non généralisante comme dans le roman de Victor Hugo, peut s’expliquer par le format du long-métrage : dans le cadre d’un film grand public accessible aux enfants la compréhension du film et de son intrigue est facilitée par une mise en abîme qui reconfigure le récit encadrant de manière plus caricaturale. Cela permet au spectateur d’appréhender la logique du récit, ses dynamiques narratives, et d’anticiper certains événements, comme la mort de Gwynplaine et Dea à la fin du film.

La mise en abîme est un phénomène central dans *L’Homme qui rit*, roman ou film, puisqu’en termes de structure narrative elle est l’événement perturbateur majeur : la Green-Box vient à Londres exprès pour présenter *Chaos Vaincu*, et c’est grâce au succès de la pièce que Gwynplaine se fait connaître des hautes sphères de la société et qu’il retrouve son rang de lord. Le récit se construit donc autour de l’organisation des conditions d’énonciation et de réception de la pièce. L’importance de la mise en abîme dans l’oeuvre se fait sentir dès son premier seuil : le titre *L’Homme qui rit*. En effet “grâce à son caractère extradiégétique, il [le titre] lui suffit de s’inscrire dans la diégèse pour amener le récit à se “mordre la queue”⁹”. Dans le livre comme dans le film la pièce n’est pas annoncée sous le nom de *Chaos Vaincu* mais par l’attraction du surnom de Gwynplaine, l’Homme qui rit. L’inscription du titre dans la diégèse est frappante : “L’écriteau “GWYNPLAINE. - L’HOMME QUI RIT”, décroché de la Green-Box, avait été accroché près de l’enseigne de l’inn¹⁰”. Et dans le film sur le rideau de théâtre de la scène de la Green-Box il y a écrit dans toute la largeur en lettres capitales “L’HOMME QUI RIT”. Le titre d’une oeuvre

⁶ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op. cit, p. 81.

⁷ *Ibid*, p. 81.

⁸ *Ibid*, p. 81.

⁹ *Ibid*, p. 147.

¹⁰ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 451.

est porteur de son sens : son inscription dans la diégèse est la marque d'une réflexivité certaine. Il apparaît évident que l'oeuvre se prend alors elle-même pour objet de réflexion. Cette propriété de l'oeuvre, consistant à pouvoir réfléchir sur elle-même, est une dimension de la poétique du spectaculaire : *L'Homme qui rit* offre une oeuvre qui a conscience d'être une représentation, et qui, dans la même logique, produit un discours sur la représentation du réel elle-même. Le terme "représentation" accepte plusieurs sens, d'autant plus que l'étudier dans le contexte d'un corpus transmédiatique implique deux systèmes de représentation différents, comme l'explique Alex Gagnon :

De nature toujours sémiotique, les représentations peuvent mobiliser plusieurs médias et relever de plusieurs genres discursifs spécifiques et codifiés – il appartient à la sémiologie de décrire les propriétés des divers modes ou systèmes de représentation, les différences qui distinguent, par exemple, les représentations langagières que sont les mots, où la relation entre le signifiant et le signifié est largement immotivée et donc essentiellement conventionnelle, des représentations « analogiques » que sont les images figuratives, où le signe et le référent ont des propriétés communes, au point où la représentation peut devenir, comme dans l'image photographique, une « émanation [chimique] du référent » (Barthes, 1980, p. 126)¹¹.

La littérature et le cinéma ne s'expriment pas avec le même langage, leurs modes de représentation n'entretiennent pas le même rapport entre signifiant et signifié, pourtant des croisements entre les deux arts sont identifiables. Par exemple dans *L'Homme qui rit*, le film et le livre actualisent les deux grandes définitions de la représentation, ils présentent une absence par l'écriture ou le cinéma et ils la montrent par *Chaos Vaincu* :

Dans un cas comme dans l'autre, une même logique fondamentale est à l'oeuvre : représenter, c'est rendre *manifeste* quelque chose. La représentation renvoie toujours au processus et à la forme par lesquels une « réalité », matérielle ou immatérielle, réelle ou fictive, se trouve montrée, évoquée ou présentée à un public (que celui-ci soit réel ou virtuel, effectivement présent ou seulement imaginé). En somme, la notion de représentation nomme la manière qu'a une chose d'être manifestée ou de se manifester elle-même¹².

Victor Hugo et Jean-Pierre Améris ont en commun de rendre manifeste quelque chose par une double représentation, à travers la mise en abîme. Pour autant font-ils appel à un processus

¹¹ Alex Gagnon, « Représentation », dans Anthony Glinoe et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius*, URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/189-representation>, page consultée le 08 mai 2019.

¹² *Ibid.*

similaire d'évocation de la réalité, au vu de leur travail sur deux supports différents ? Il semblerait qu'ils aient en commun de ne pas dépeindre la réalité comme l'a fait par exemple le réalisme et le naturalisme, au plus près des détails de la vie quotidienne. Victor Hugo, et Jean-Pierre Améris à sa suite, s'engage dans une représentation de la réalité qui sort justement du monde réel empirique et ordinaire, ils enjoignent à voir et percevoir le réel autrement que dans son prosaïsme. Ils nous donnent à lire et à voir une réalité spectacularisée, c'est-à-dire grandiose, monstrueuse, excessive et théâtrale. La laideur difforme de Gwynplaine éclate et prend le pas sur la beauté pure de Dea : Hugo affirme ici l'avènement d'une nouvelle catégorie esthétique, celle du grotesque, plus à même d'accompagner une réflexion sur la modernité que le classicisme. C'est ce que cristallise la mise en abîme de *Chaos Vaincu* : le triomphe de l'âme immatérielle sur le chaos et les ténèbres de la matière, autrement dit c'est la victoire de la défiguration de la réalité - de manière grotesque ou sublime - sur son imitation réglementée et sa reproduction exacte.

La mise en abîme dans *L'Homme qui rit* s'exprime à travers une représentation théâtrale: un tel dispositif rappelle manifestement la formule latine du *theatrum mundi*, puisqu'il lie puissamment le monde au théâtre et à la représentation. Cette métaphore peut être déclinée de différentes manières, une des plus connues est la métaphore de la caverne de Platon où les hommes sont des spectateurs passifs du monde, qui ont l'impression d'en être alors qu'ils n'en voient que les ombres. L'histoire du *Chaos Vaincu* du roman entre en écho avec ce texte, puisque la pièce commence dans les ténèbres et c'est Dea qui y apporte la lumière. Les spectateurs de la diégèse sont comme ceux de la caverne : ils assistent hypnotiquement à une représentation métaphorique du monde qui se déroule dans l'ombre, et lorsque la lumière leur révèle la vérité du visage de Gwynplaine ils sont libérés de leur fascination passive par le rire. C'est comme s'ils sortaient de la caverne, et en effet le rire vient clore la représentation. Par la pièce de théâtre Hugo cristallise le chemin que l'individu doit faire lui-même : sortir des ténèbres, de l'illusion, de la bêtise, pour aller vers la lumière, la vérité.

Jean-Pierre Améris, en choisissant de mettre en scène une mise en abîme particularisante, qui diffère de celle du roman, perd cette métaphore de l'ombre et de la lumière par le choix effectué. Quant à Victor Hugo - en reprenant ce topos battu et rebattu du *theatrum mundi* - il s'inscrit dans un héritage culturel et littéraire qu'il peut être intéressant de mentionner d'autres oeuvres et de les mettre en comparaison avec *L'Homme qui rit*. Par exemple dans *L'Illusion comique* le parcours s'achève quand l'homme, en ayant regardé autrement, peut enfin voir et penser par lui-même, lorsque Alcandre a réussi à enseigner la lumière à Pridamant. Gwynplaine à la fin du roman vient apporter la lumière aux lords, il vient

leur enseigner la vérité sur le monde qui les entoure, lumière que lui communique Dea à la fin de *Chaos Vaincu*. Cependant il ne réussit pas sa “mission”, les lords rient de lui et n’entendent pas son discours : c’est la nouveauté qu’apporte Hugo à la métaphore du *theatrum mundi*, un enseignement qui n’atteint pas l’élève, la représentation qui ne parvient pas à mener les ignorants à la vérité. Gwynplaine se rend compte de son échec à être un passeur de lumière, et il réalise que là où il sera dans le vrai ce n’est pas en portant un message politique mais en retrouvant le milieu d’où il vient et les gens qui l’aiment :

Qu’éprouvait Gwynplaine ? une soif, voir Dea. Il ne sentait plus cela. Regagner la Green-Box, et l’inn Tadcaster, sonore, lumineux, plein de ce bon rire cordial du peuple ; retrouver Ursus et Homo, revoir Dea, rentrer dans la vie ! Les désillusions se détendent comme l’arc, avec une force sinistre, et jettent l’homme, cette flèche, vers le vrai¹³.

Gwynplaine semble s’être éloigné des illusions du monde des nobles et de sa volonté de leur ouvrir les yeux, pour revenir vers la vérité de la simplicité populaire et familiale. Le rire des spectateurs de l’inn Tadcaster devient un “bon rire cordial” face à celui moqueur et méchant des lords. Finalement Gwynplaine retrouve la paix lorsqu’il cesse de vouloir jouer un autre rôle que le sien, celui de saltimbanque, et par extension celui de l’artiste réduit à être un simple divertissement. Son rôle dans le monde ne se termine réellement qu’avec sa mort, comme pour le personnage de Dea. En effet avant de mourir elle recouvre la vue :

Elle fut un moment comme si elle ne respirait plus. Puis elle se haussa sur ses coudes, un profond éclair traversa ses yeux, et elle eut un ineffable sourire. Sa voix éclata, vivante.

— Lumière ! cria-t-elle. Je vois.

Et elle expira¹⁴.

Un tel “miracle” présuppose plusieurs interprétations mais dans le cadre d’une réflexion autour du *theatrum mundi* on pourrait voir ici le rôle de Dea qui s’achève avec sa mort. Hugo fait ressentir dans ces quelques lignes le dispositif de la fiction et de la représentation : la poétique du spectaculaire est à l’oeuvre. Toutefois malgré la mort des personnages principaux la pièce continue d’être jouée, la vie se poursuit, comme Hugo l’exprime suite au plongeon de Gwynplaine dans la mer : “Ce fut une disparition calme et sombre. Personne ne vit ni n’entendit rien. Le navire continua de voguer et le fleuve de couler¹⁵”. Jean-Pierre Améris a repris cette

¹³ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, op. cit, p. 776.

¹⁴ *Ibid*, p. 828.

¹⁵ *Ibid*, p. 829.

douceur dans la mort de Gwynplaine, une mort sans éclat, étrangement peu spectaculaire : un travelling avant suit des traces de pas dans la boue jusqu'à la mer. Une série de fondus enchaînés montre par trois fois et avec un cadre de plus en plus serré la même action : Gwynplaine tombant lentement vers le fond de la mer et passant de la lumière aux ténèbres, contrairement à Dea qui "entre dans la lumière" à sa mort dans le roman. La symbolique est claire : il passe de la vie à la mort, il quitte les projecteurs de la scène pour l'ombre des coulisses. Pourtant le réalisateur ne s'arrête pas à la fin que propose Hugo et conclut sur les retrouvailles de Gwynplaine et Dea, sous l'eau.

La scène rappelle la fin du *Chaos Vaincu* du roman : Gwynplaine est dans l'ombre



des profondeurs de la mer et l'âme de Dea vient éclairer sa figure et son large sourire horrible lorsqu'il la voit. Et en même temps cela fait référence à la mort de Dea dans le livre puisque sous l'eau, une fois morte, elle semble voir Gwynplaine. Cette image fait également écho à une phrase du livre : "Dea [...] c'était sa clarté ; sans elle tout était le néant et le vide, et il lui voyait une chevelure de rayons¹⁶". Finalement Améris parvient à relier les deux mises en abîme, à créer du lien à travers la transmédialité, et ces divers entrecroisements contribuent à faire perdurer le sentiment que les personnages sont en représentation, qu'ils jouent des rôles. Hugo et Améris ne cherchent pas à faire oublier aux lecteurs et aux spectateurs le dispositif de la fiction et de la mise en scène. Au contraire on le ressent constamment, comme s'ils voulaient communiquer la sensation que nous aussi en tant qu'individus nous sommes sans cesse en représentation, nous jouons un rôle, surtout en société, et

qu'il faut prendre conscience de la mise en scène constante de la réalité.

¹⁶ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, pp. 795-796.

Pascale Goetschel conclut sa présentation du dossier sur le spectaculaire contemporain ainsi : "Bref, le spectaculaire, envisagé ici dans la pluralité de ses formes et de ses effets, constitue un point d'observation des sociétés contemporaines et des systèmes culturels dont elles sont faites. « Le monde entier est une scène », s'exclamait Jacques dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare. Acceptons-en l'augure¹⁷". *L'Homme qui rit* fait partie de ces oeuvres - livre ou film - à la poétique spectaculaire, qui permettent de réfléchir sur notre rapport à la réalité, à nos systèmes de représentation, la manière dont on se perçoit et on s'inscrit dans le monde, notamment par son travail sur la mise en abîme et l'effet de vertige qu'elle engendre, accentué par l'acte d'adaptation. Si on résume : Gwynplaine est un acteur dans la diégèse de *L'Homme qui rit*, il joue un rôle dans une pièce - *Chaos Vaincu*, écrite par Ursus - où il est acteur, mais il est aussi acteur du monde, dans lequel il est persuadé d'avoir un rôle à jouer ; et dans le film le personnage-acteur de Gwynplaine est incarné par un acteur, Marc-André Grondin, qui finalement selon l'idée du *theatrum mundi*, a lui aussi un rôle dans notre monde, hors du cadre fictionnel. C'est une appréhension vertigineuse de l'oeuvre, mise en place par Victor Hugo et entretenue par Jean-Pierre Améris, pour questionner le lecteur-spectateur sur son propre personnage et le rôle qu'il a à jouer dans l'existence.

¹⁷ Pascale Goetschel, « Présentation. Le spectaculaire contemporain », *Sociétés & Représentations* 2011/1 (n° 31), p. 15.

Chapitre III — Le drame hugolien et la théâtralité de Jean-Pierre Améris

Le drame est déconcertant. Il dérouté les faibles. Cela tient à son ubiquité. Le drame a tous les horizons. Qu'on juge de sa capacité. L'épopée a pu être fondue dans le drame, et le résultat, c'est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman¹.

La poétique du spectaculaire est intimement liée à l'art théâtral et à la représentation, omniprésents dans *L'Homme qui rit*, comme on l'a vu à l'échelle de l'expérience théâtrale et de la mise en abîme vertigineuse. Cependant la dimension théâtrale est présente au-delà de ces micros phénomènes de l'oeuvre, elle irrigue la réflexion littéraire hugolienne et sous-tend la structure des oeuvres, roman et film.

Myriam Roman, en précisant que "*L'Homme qui rit* s'inscrit dans une période de création et de réflexion sur le théâtre au cours de laquelle Hugo revient sur des éléments fondateurs de ses drames romantiques et relit Shakespeare [...]"², indique l'importance que le théâtre garde dans l'oeuvre de l'écrivain, jusque dans sa production romanesque. La présence du théâtre dans les romans hugoliens, et notamment *L'Homme qui rit*, se cristallise autour du concept du drame. Dans la *Poétique* Aristote explique globalement que le drame se manifeste dans l'oeuvre par la création de personnages qui s'expriment à la première personne, c'est un mode dramatique appliqué à un genre non théâtral et peut désigner un type d'énonciation qui accorde une large place au discours direct. En établissant le lien avec *L'Homme qui rit* on se rappelle la récurrence des longs monologues - ceux d'Ursus, pleins de mots savants - et des nombreux dialogues. Le drame insiste également sur l'action et l'émotion. Dans son sens étymologique Myriam Roman définit le drame comme "un récit vivant plein d'entrain et de mouvement, dans lequel on voit, pour ainsi dire, les personnages agir et se mouvoir sur la scène"³. Ces mots font écho au chapitre précédent : par la mise en abîme et son travail sur le spectacle et la représentation, mais aussi par un enchaînement continue d'actions dans une logique de causalité. Et en effet Hugo explique dans la *Préface de Cromwell* que le roman est drame lorsque son intrigue est construite autour d'une crise et qu'elle repose sur un enchaînement parfait des causes et des effets jusqu'au

¹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, dans *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, "Bouquins", 1985-1991, I, IV, 1, pp. 305-306.

² Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1997, p. 14.

³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, art. "Drame", dans Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, op. cit., p. 220.

dénouement, à la catastrophe finale. Toute l'intrigue de *L'Homme qui rit* est bâtie autour du rire monstrueux de Gwynplaine - crise individuelle du personnage principal, crise de l'artiste réduit à être un amuseur de foire, crise symbolique de la souffrance du peuple face à un système politique qui l'ignore - et de ses effets. Les liens de causalité sont évidents dans le roman parce qu'ils passent par des objets vecteurs de significations, comme la gourde de Hardquanonne. Au début du roman, les comprachicos, avant de faire naufrage, jettent à l'eau cette gourde qui contient l'explication de leurs crimes, notamment concernant Gwynplaine ; Barkilphedro des années plus tard demande à être nommé, grâce à Josiane qui lui doit un service, "officier des prises de mer"⁴. Il demande en fait l'emploi qui lui permettra de trouver le message dans la gourde de Hardquanonne, puisqu'il veut être un "déboucheur de bouteilles de l'Océan"⁵. Cette ficelle dramatique est largement laissée visible et identifiable par l'écrivain, d'ailleurs il laisse le soin à Barkilphedro d'expliquer exactement les mécanismes narratifs du récit :

— Cela veut dire, mylord, répondit le gros homme, que je m'appelle Barkilphedro, que je suis officier de l'amirauté, que cette épave, la gourde de Hardquanonne, a été trouvée au bord de la mer, qu'elle m'a été apportée pour être décachetée par moi, comme c'est la sujétion et la prérogative de ma charge, [...] que les deux jurés ont décrit et certifié le contenu de la gourde, et signé le procès verbal d'ouverture, conjointement avec moi, que j'ai fait mon rapport à sa majesté, que, par ordre de la reine, toutes les formalités légales nécessaires ont été remplies avec la discrétion que commande une si délicate matière [...] ; cela veut dire que vous êtes lord du Royaume-Uni de la grande Bretagne [...], et que vous allez épouser une duchesse, fille de roi⁶.

Le personnage dévoile lui-même la causalité des événements, qui apparaissent ainsi dans toute leur artificialité, et non relevant d'un soi-disant hasard. Le parchemin de chancellerie lu à Gwynplaine dans la cave pénale est un autre exemple d'objet symbolique fort : "La présente déclaration est écrite par nous au verso de l'ordre royal qui nous a été remis pour notre décharge d'avoir acheté l'enfant. Qu'on retourne la feuille on verra l'ordre"⁷. Comme l'expliquent les notes de Myriam Roman c'est une "mise en scène signifiante de l'acte de confession par un objet symbolique, comme au théâtre. Les bandits et les rois sont le recto et le verso d'une même feuille, qui dénonce la collusion du pouvoir et des strates obscures du mal". Dans *L'Homme qui rit* il y a donc une approche théâtrale de l'objet car il est au centre d'une dynamique du signe, il fonctionne dans la narration comme un tout et il est peu décrit.

⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 323.

⁵ *Ibid*, p. 323.

⁶ *Ibid*, p. 572.

⁷ *Ibid*, p. 565.

Dans le reliquat de *L'Homme qui rit* Hugo relie explicitement ses pièces de théâtre à ses romans en plaçant les deux genres littéraires sous la même dénomination, le "drame" :

Il y a deux sortes de drames : le drame qu'on peut jouer, et le drame qu'on ne peut pas jouer. Ce dernier participe de l'épopée. Aux personnages humains il mêle, comme la nature elle-même, d'autres personnages, les forces, les éléments, l'infini, l'inconnu. Celui qui écrit ses lignes a fait de ces deux sortes de drame. Les drames du premier genre sont : *Hernani*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves*, etc. Les drames du deuxième genre sont : *Le Dernier jour d'un condamné*, *Claude Gueux*, *Notre-Dame de Paris*, *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer*, et ce livre, *L'Homme qui rit*. On a interdit le théâtre aux premiers. On ne peut l'interdire aux seconds. À ce drame-là, on ne ferme point le théâtre. Il échappe aux censures et aux polices. Étant plus grand il est plus libre⁸.

Le roman permet une plus grande liberté dans l'écriture à l'écrivain, et surtout cela lui évite la censure par le simple obstacle de se faire refuser une salle pour faire jouer ses pièces, il a d'ailleurs écrit ce passage après l'interdiction de *Ruy Blas* en 1867. Toutefois l'influence du drame dans ses romans ne tient pas seulement à ces considérations. Dans *L'Homme qui rit* il entretient aussi un rapport avec son théâtre en jouant d'une intertextualité riche avec ses propres pièces. Myriam Roman écrit à ce sujet : "[...] *L'Homme qui rit* offre en quelque sorte une version romanesque du théâtre romantique⁹". Le premier intertexte est celui de la pièce *Le Roi s'amuse* (1832), où le bouffon Triboulet est comme une anticipation du personnage de Gwynplaine. Il se définit ainsi : "Je suis l'homme qui rit, il est l'homme qui tue¹⁰", c'est un bouffon, un héros tragique qui allie à la fois grotesque et sublime ; il est, comme Gwynplaine, la victime du despotisme d'un roi, François Ier. Cette pièce a subi une censure violente et arbitraire de la part du pouvoir en place : elle a été interdite après la première représentation. Même si Hugo ne la cite pas dans le reliquat de *L'Homme qui rit*, Gwynplaine apparaît comme une résurgence du personnage de Triboulet du *Roi s'amuse*, il est l'épanouissement d'un personnage de théâtre censuré dans un roman. Le deuxième intertexte est celui de *Ruy Blas* (1838), similaire cette fois dans le rang social des personnages : Ruy Blas est un laquais qui devient noble et Gwynplaine est un saltimbanque qui redevient lord, tous deux changent de statut social pour servir les intérêts de plus puissants qu'eux. Myriam Roman conclut : "Dans les deux cas, la position subalterne, celle du laquais ou du saltimbanque, fait retour sur le personnage et le conduit à l'échec¹¹". L'évolution du personnage est donc plutôt similaire. Le troisième et dernier intertexte évident est celui de *Mangeront-ils ?* (1867), c'est l'oeuvre théâtrale la plus proche de

⁸ Reliquat de *L'Homme qui rit*, I.N., vol. *Romans VIII*, p. 540.

⁹ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit, p. 10.

¹⁰ Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2009, p. 102.

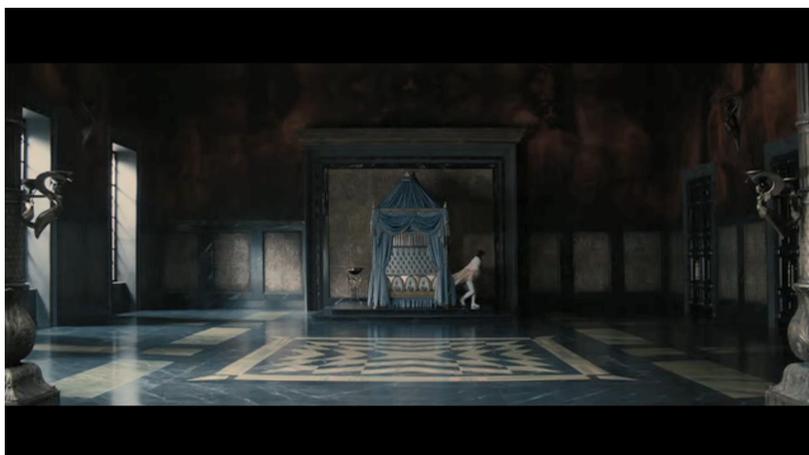
¹¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 12.

la publication de *L'Homme qui rit*. Cela se ressent dans le déchaînement d'une même liberté créatrice, *L'Homme qui rit* est un roman d'un genre nouveau, au croisement de plusieurs autres, et *Mangeront-ils ?* est une "comédie [...] pour laquelle il faudra trouver une rubrique nouvelle pour la distinguer de tout ce qui a été fait jusqu'à présent pour la scène", comme l'écrit Juliette Drouet à Victor Hugo dans une lettre datée du 25 février 1867. Il y a aussi un jeu d'écho entre les trios Lady Janet/Lord Slada/Aïrolo et Dea/Gwynplaine/Ursus où Ursus et Aïrolo apparaissent comme des figures de père, de protecteur, pour les deux amoureux. L'étrangeté de la pièce *Mangeront-ils ?* renvoie également à *Chaos Vaincu*, de par sa féerie et sa poésie. À travers ces multiples intertextes où Hugo fait référence à sa propre oeuvre théâtrale il inscrit *L'Homme qui rit* dans la continuité de cet héritage.

Jean-Pierre Améris active indirectement cet héritage théâtral de *L'Homme qui rit*, Delphine Gleizes propose une première piste lorsqu'elle parle des adaptations cinématographiques des romans hugoliens :

Cette mise en images de la matière romanesque impose aussi un travail de condensation visible à travers la pratique de l'illustration et de l'adaptation théâtrale des romans hugoliens. [...] Ces adaptations constituent un point de passage vers le film, qui dans le premier cinéma muet, emprunte comme on sait nombre de ses techniques au théâtre. Ici la filiation laisse d'indéniables traces en matière d'esthétique : huis clos, point de vue frontal de la caméra, "uniponctualité", théâtralité du jeu des acteurs, maintenus à distance par le cadrage : tout participe, dans ce premier cinéma, d'un spectacle au sens théâtral du terme¹².

Le premier cinéma aurait emprunté nombre de ses codes au théâtre, c'est ce qui constituerait une filiation directe entre les deux médias. Jean-Pierre Améris fait le choix de reprendre seulement certains de ses codes en 2012, comme une direction d'acteurs qui les engageait vers



un jeu très théâtral, c'est-à-dire où les phrases sont bien articulées, avec un rythme qui n'est pas naturel, et où les gestes et les émotions sont exagérées. Améris retient également comme décor des grands espaces clos, comme le

¹² Delphine Gleizes, « De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiation », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, (1954-), T. 51e, No. 4, (Oct. - Dec., 2004), pp. 46-47.

château ou le Parlement : les scènes en huis clos ajoutées aux grandes perspectives et aux grandes profondeurs de champ donne un sentiment d'angoisse, comme peut le ressentir Gwynplaine dans son rôle de lord. Néanmoins il semble que ce soit davantage l'aspect "féerie" du film qui le rend proche du cinéma des premiers temps, le "cinéma des attractions" comme André Gaudreault l'appelait. Cet aspect féérique, cette empreinte artisanal, Améris l'a exploité dans l'idée de créer une esthétique de conte, comme il l'explique dans sa note d'intention : "Mon intention n'est pas de traiter cette histoire à la manière d'une reconstitution historique mais bien plutôt d'un conte ou d'une fable. Nous sommes vraiment dans le « Il était une fois, dans une époque lointaine... »". Pour ce faire son ambition était de "créer un univers poétique et envoûtant, stylisé, sans aucune référence à une époque précise". Il assume en même temps une "manière très moderne de filmer", avec un montage dynamique pour éviter la tendance des films à costumes à être très figés. Cependant ce n'est pas un hasard si Améris s'est orienté vers le genre du conte pour réaliser son film, il était déjà en latence dans le roman de Victor Hugo. Dans son exil l'écrivain relit les contes voltairiens et s'imprègne de leur merveilleux, de leur irréalisme. Myriam Roman détaille le rapport de Victor Hugo au conte : "De fait, le roman hugolien ne reprend pas le merveilleux des bêtes qui parlent, des génies et des métamorphoses. Il adopte d'une certaine manière "la fantaisie" du conte, le fragment bouffon, mais tout [en] l'insérant dans une

architecture romanesque¹³". C'est ce genre littéraire que Jean-Pierre Améris a accentué dans son film, plus que le drame. Dorures, paillettes, éclats des flammes, satin, velours, rondeurs, décors irréels comme la chambre de Josiane... Tous ces



éléments participent à l'esthétique du conte, du merveilleux. L'adaptation cinématographique devient alors le "lieu d'une redistribution générique qui prend sa source dans la pratique romanesque de l'écrivain mais qui doit aussi s'interpréter plus globalement du système médiatique auquel elle appartient¹⁴". Améris emprunte et réemploie les codes génériques du

¹³ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit, p. 44.

¹⁴ Delphine Gleizes (dir.), *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres*, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 2005, p. 56.

conte présents à la marge dans le roman de Hugo pour les mettre au premier plan, dans la continuité de sa volonté de faire “un film à grand spectacle populaire” caractérisé au XXI^e siècle par l’irréalisme, la magie, la possibilité d’un échappatoire dans une réalité qui diffère de la nôtre (on pense au succès de la série *Harry Potter* ou du *Seigneur des Anneaux*). D’ailleurs les décors du château, et notamment la chambre de Josiane, rappellent une certaine esthétique de la *fantasy*, propres à une époque et à lieu qui ne sont pas de notre monde.

Toutefois le roman et le film présentent tous deux des éléments structurels qui ramènent l’ensemble des deux oeuvres vers la théâtralité. Un de ces éléments est par exemple la place centrale de la scène de reconnaissance - ou anagnorismos, la reconnaissance tardive d’une identité dissimulée - dans le roman, dont Hugo conserve la théâtralité. Cette scène se déroule lorsque Barkilphedro révèle son identité de lord à Gwynplaine, alors qu’il a déjà été identifié par le docteur Hardquanonne, prisonnier de la reine, et que le shériff a énuméré ses titres. Gwynplaine, qui ne comprend pas la situation, demande à être réveillé, c’est là qu’intervient Barkilphedro, “sortit de derrière un des piliers” :

— Oui, dit-il, je viens vous réveiller. Depuis vingt-cinq ans, vous dormez. Vous faites un songe, et il faut en sortir. Vous vous croyez Gwynplaine, vous êtes Clancharlie. Vous vous croyez du peuple, vous êtes de la seigneurie. Vous vous croyez au dernier rang, vous êtes au premier. Vous vous croyez histrion, vous êtes sénateur. Vous vous croyez pauvre, vous êtes opulent. Vous vous croyez petit, vous êtes grand. Réveillez-vous, mylord¹⁵ !

Barkilphedro inverse la métaphore du rêve pour faire comprendre à Gwynplaine qu’il vit dans l’illusion. La radicalisation des antithèses par le chambellan accentue la théâtralité et le spectaculaire de la scène de reconnaissance parce que Gwynplaine passe d’un opposé à un autre, de rien à tout, en terme de richesse, de pouvoir et de statut social. L’enjeu de la scène de reconnaissance est, qu’en restituant à un individu son identité aux yeux des autres et à ses propres yeux, elle offre un nouveau départ, une nouvelle vie à cet individu : un nouveau nom, de nouvelles relations familiales et sociales, un nouveau statut. C’est exactement le cas pour Gwynplaine, sauf qu’il n’obtient pas une nouvelle identité, il retrouve seulement celle qu’il avait perdu. La scène de reconnaissance est centrale dans le récit, néanmoins, comme Myriam Roman le précise dans ses notes, “même prince, Gwynplaine restera crapaud”. À ses yeux “*L’Homme qui rit* mêle ainsi les codes du théâtre et du conte de “fées” en les tirant systématiquement vers le noir”. Dans le film Jean-Pierre Améris a conservé cette scène de reconnaissance, elle est en effet nécessaire pour que Gwynplaine réinvestisse son statut de lord et tout ce qu’il implique dans

¹⁵ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, op. cit, p. 571.

l'implique dans l'évolution du personnage. Améris maintient la théâtralité en sauvegardant des éléments déjà présents dans le roman, comme la reconnaissance en deux temps : d'abord Hardquanonne valide l'identité de Gwynplaine, avant que Barkilphedro sorte de l'ombre pour se présenter à lui et lui annoncer ses titres. Il y ajoute des percussions et un éclairage par le feu pour renforcer l'ambiance de mystère et d'incertitude qui règne dans le lieu clos qu'est la cave pénale : il crée un moment propice à des révélations majeures. La théâtralité s'exprime aussi dans le jeu des acteurs, très marqué, à la limite de l'exagération dans les sentiments, comme lorsque Hardquanonne meurt - avec une voix éraillée et un dernier sursaut d'agonie - ou que Gwynplaine s'évanouit d'une manière presque ridicule, en tombant en arrière avec un hoquet, attitude typique du mélodrame.

La temporalité du récit hugolien est également proche du théâtre, de par sa concentration dramatique. En effet la chronologie ne s'inscrit pas dans une durée parce que le récit se déroule sur 3 périodes très courtes : du 29 au 30 janvier 1690 c'est l'abandon de Gwynplaine par les comprachicos et sa rencontre avec Dea et Ursus ; on suit ensuite la Green-Box pendant les mois d'hiver 1704-1705 ; et enfin Gwynplaine est lord pendant deux jours et trois nuits. Cette temporalité très resserrée tend vers le retournement de situation, cela rapproche le roman du théâtre et de la tragédie, comme l'analyse George Lukacs lorsqu'il parle de "formes dramatiques". En effet pour lui elles "pr[ennent] le plus souvent un intervalle de temps relativement court et décisif, ce moment dramatique de la vie elle-même où l'amoncellement des conséquences se transforment en actions¹⁶". C'est exactement l'effet qui se déroule dans le récit à partir de la scène de reconnaissance lorsque Gwynplaine redevient lord.

Victor Hugo, en plus d'exploiter la scène de reconnaissance comme élément structurel théâtral, fait de la mort des deux héros un moment tragique au pathos assumé, qui fait grandement penser à la mort de Roméo et Juliette. Dea, pensant que Gwynplaine est mort, se laisse mourir. Et Gwynplaine arrive trop tard pour la sauver, elle est déjà à l'agonie : après sa



mort, il se suicide à son tour. C'est le topos des deux amants qui meurent de leur amour pour l'autre, comme Pyrame et Thisbé, ou Tristan et Iseult. D'ailleurs Dea dit à Gwynplaine, juste avant de mourir : "Viens me rejoindre le plus tôt que tu pourras¹⁷". Elle sait qu'ils vont se retrouver ensuite dans la mort, elle n'a

¹⁶ Georges Lukacs, *Le Roman historique*, Paris, Payot, 2000, p. 100-106, dans Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées », op. cit.*, p. 475.

¹⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 828.

donc pas de regret à quitter la vie. Jean-Pierre Améris lui aussi donne une tournure tragique et théâtral à la mort de Dea, autant par des éléments qui accentuent le pathos de la scène que par un effet de mise en abîme. La jeune femme, étendue sur un lit fait de draps blancs, est sur scène, elle est au centre de l'attention : les autres saltimbanques sont comme spectateurs de sa mort. Elle est revêtue de son costume de scène. Son apparence physique ne porte pas les marques de la mort. En effet, comme au théâtre, on comprend qu'elle meurt par les monologues et les dialogues des personnages, dont on a d'ailleurs l'impression qu'ils récitent un texte. Dans le film, Améris donne une raison pragmatique à la mort de Dea : l'empoisonnement volontaire, exactement comme à la fin du *Chaos Vaincu* cinématographiques. Le champ-contrechamp en gros plan des deux amants les isole du reste du groupe, le réalisateur met en scène de manière tragique leur séparation par la mort en rentrant dans leur intimité et en exacerbant l'amour qui les lie et la tristesse de ne plus voir l'autre par une musique avec des violons. Dans un long travelling arrière Gwynplaine quitte la scène avec Dea dans ses bras : c'est comme si métaphoriquement ils laissent la vie derrière eux.



Une autre configuration amoureuse s'apparente à une structure théâtrale, c'est celle qui réunit trois hommes autour de la somptueuse duchesse Josiane : "Lord David, Gwynplaine et Barkilphedro dessinent autour de la duchesse Josiane un trio amoureux du même type - tres para una - que celui sur lequel sont construits plusieurs drames des années 30¹⁸". Ce modèle du "tres para una" inspiré du théâtre espagnol avait d'ailleurs failli être donné comme sous-titre à *Hernani*. Hugo, en exploitant consciemment et de manière visible des structures dramatiques, s'inscrit selon Myriam Roman dans le genre théâtral du mélodrame, central dans la conception d'un roman-drame : "La dramatisation du genre romanesque prend appui sur les structures du mélodrame, lequel relie d'une certaine manière le roman et le théâtre, propose en tout cas un système d'échanges de l'un à l'autre¹⁹". L'écrivain présente ainsi de l'intérêt pour ce genre théâtral parce que - avec son goût pour l'hyperbole et son amour pour les figures de contraste et la rupture - l'excès mélodramatique s'inscrit parfaitement dans sa poétique. Cependant il ne se limite jamais à la moralité rassurante et au mal individuel du personnage, il continue

¹⁸ Guy Rosa, "Critique et autocritique", *«L'Homme qui rit» ou la parole-monstre de Victor Hugo*, Paris, SEDES, 1985, p. 8.

¹⁹ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, op. cit, p. 471.

d'interroger les structures de la société. D'ailleurs selon le metteur en scène Peter Brooks c'est propre au mélodrame de s'inscrire dans des contextes où la société est remise en question :

Peter Brooks a montré que l'imagination mélodramatique surgit dans le monde "révolutionné", désacralisé, où les valeurs traditionnelles et les autorités sociales se sont effondrées. Le mélodrame tend à composer cet effondrement, à réaffirmer les valeurs de l'éthique, recentrées autour de l'individu. L'excès, lié au mémorable et au signifiant, apparaît comme l'unique moyen de renouer avec un univers de signes éthiques visibles. La théâtralité du roman traduit la nécessité du paroxysme pour qui tente d'interroger les apparences, à la recherche des principes de lisibilité du réel²⁰.

L'engouement pour le spectaculaire, ainsi que la nouvelle tendance à la théâtralité dans le roman, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, s'ancrent dans un contexte où l'appréhension du réel dans l'art doit être reconfiguré. La déstabilisation et la perte de repères des individus, résultat de l'émergence d'un nouveau modèle de société - le capitalisme - est contrée par les fictions et par les productions artistiques en général. Ainsi la projection dans un univers de fantasme, de merveille et d'excès permet aux lecteurs et aux spectateurs de s'extraire de leur cadre de référence pour penser leur réalité avec d'autres perspectives, dont les dynamiques et les structures sont davantage lisibles. La dramatisation du roman permet également, dans un même temps, d'interroger le lecteur ou spectateur de l'oeuvre, sur le principe de la représentation, des apparences, de l'illusion et de la vérité et également du système culturel et médiatique dans lequel il évolue.

²⁰ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit, p. 471.



PARTIE III

LE SPECTACULAIRE ET SA RÉCEPTION

Le spectaculaire ne peut être appréhendé sans prendre en considération le rôle déterminant du lien avec le spectateur. L'étude de la réception du spectacle fait partie intégrante d'une réflexion sur la poétique du spectaculaire, comme le précise Gardies et Hamon-Siréjols dans l'avant-propos de leur ouvrage sur cette notion :

La théâtralité renvoie toujours à la spécificité de l'art qui la produit ; elle dit, en les montrant, les codes et au besoin les conventions sur lesquels joue l'art qu'elle désigne. Le spectaculaire, lui, dans son excès, renvoie moins à l'art qui le produit qu'à la fonction même du spectacle quel que soit son mode de manifestation. Il dit cette évidence qui s'oublie : c'est au spectateur que le spectacle s'adresse. En jouant sur la démesure, sur le débordement ou sur l'emphase, le spectaculaire exploite et parfois affiche la force d'agissement du spectacle sur le spectateur¹.

Dans le cas de *L'Homme qui rit*, cette réflexion sur "la force d'agissement du spectacle" est à resituer dans le contexte culturel de la seconde moitié du XIX^e siècle où un nouveau type de lecteur-spectateur émerge, en parallèle du développement d'une culture médiatique et de l'image. Le développement du spectaculaire durant le siècle a entraîné une ouverture plus large de l'éventail des publics, constat qui entre en résonance avec la préface de *Ruy Blas* (1838) :

Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public : premièrement, les femmes ; deuxièmement, les penseurs ; troisièmement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action ; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion ; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères [...]. Tous veulent un plaisir ; mais ceux-ci, le plaisir des yeux ; celles-là, le plaisir du cœur ; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes : l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin : le mélodrame pour la foule ; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion ; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité².

Et en effet, comme le spécifie Delphine Gleizes, la littérature n'est pas en reste par rapport aux arts de la représentation, elle fait aussi l'effort de s'adapter à ces nouveaux publics et ainsi "invente peut-être, ce qui est plus neuf, les moyens de satisfaire celle-ci, moyens analogues en bien des points à ceux que met en oeuvre au même moment l'industrie du spectacle en

¹ Christine Hamon-Siréjols, André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Cahiers du Gritec/Aléas, 1997, p. 7.

² Victor Hugo, *Ruy Blas*, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 1997, pp. 27-28.

construction³". Il y a une réelle prise de conscience de la diversité du lectorat et cela se reflète dans *L'Homme qui rit*, qui comme on l'a vu, peut être affilié à plusieurs genres. La question de la réception du spectaculaire cristallise des réflexions historico-culturelles et esthétiques utiles pour analyser le changement de paradigme dans notre appréhension du réel et notre entrée dans la "société du spectacle" selon l'expression de Guy Debord.

³ Delphine Gleizes, "L'hypothèse précinématographique, symptôme des mutations du fait littéraire au XIX^e siècle ?", NACACHE, Jacqueline et BOURGET, Jean-Loup (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 212.

Chapitre I — Explosion des limites du réel : une réception difficile

Voir des films devrait en effet ne plus être aujourd’hui un acte de perception d’évidences. Face aux autres types de production d’images récentes, le cinéma des grands auteurs du passé et quelques films d’artistes de cinéma incontestables d’aujourd’hui, sont - en tout cas devraient être à mes yeux - des actes pour inquiéter le regard, des actes d’ébranlement des certitudes perceptives, et donc mentales¹.

Dès les premières lignes de son roman Hugo joue avec son lecteur comme la tempête joue avec la *Matutina* : “Le grain de sable dans le désert, le flocon d’écume dans l’Océan, sont des manifestations vertigineuses : la toute-puissance ne prend pas la peine de cacher son atome, elle fait la faiblesse force, elle emplit de son tout le néant, et c’est avec l’infiniment petit que l’infiniment grand vous écrase. C’est avec des gouttes que l’Océan vous broie. On se sent jouet²”. Hugo tire son lecteur de haut en bas, du “tout” au “néant”, de “l’infiniment petit” à “l’infiniment grand”, il quitte peu à peu mesure et raison pour l’entraîner dans un univers de l’excès. Cette démesure dans l’écriture serait une des raisons du rejet du lectorat contemporain. Les mots de Barbey d’Aureville dans le *Nain Jaune* - “[...] il [Victor Hugo] a gagné de faire un livre toujours ennuyeux quand il n’est pas impatientant ou incompréhensible³” - entrent en résonance avec l’incompréhension de la presse culturelle en décembre 2012, lors de la sortie de l’adaptation d’Améris. Dans les deux cas une attente du public a été déçue : le roman de Victor Hugo était fortement attendu de par son statut de génie littéraire largement reconnu de son vivant ; quant à Améris, il a été jugé sur sa façon d’adapter le style hugolien à l’écran et pour la majorité du public il n’a pas été à la hauteur du défi. Cet horizon d’attente a aussi été en partie biaisé par le mode de publication ou de sortie des œuvres. Hugo s’est brouillé avec son éditeur Albert Lacroix, qui, contre l’avis de l’auteur, a publié *L’Homme qui rit* en quatre volumes de manière échelonnée sur trois jours, au lieu de les mettre en vente en même temps ; Barbey d’Aureville qualifie cette stratégie éditoriale “d’orgueilleuse”, sans savoir qu’elle n’est pas du fait de l’auteur. En ce qui concerne la stratégie de distribution du film de Jean-Pierre Améris, on peut estimer qu’elle a orienté les attentes du public : il sort en salle le 26 décembre, c’est un film qui aura donc tendance à être étiqueté film de Noël, film de vacances, et à être catégorisé comme une “comédie romantique familiale”. Le réalisateur avait le désir “de faire un film à grand spectacle

¹ Dominique Païni, *Le cinéma, un art moderne*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997, p. 30.

² Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 192.

³ Jules Barbey d’Aureville, *Victor Hugo*, éditions G. Crès, 1922, p. 219.

populaire”, comme il l’explique dans sa note d’intention. Cependant, au vu des nombreuses critiques des spectateurs on peut se demander si la volonté première de faire un film populaire et grand public concorde avec le résultat. On reproche aux auteurs d’en avoir fait trop ou pas assez par rapport à des codes où ils étaient attendus par le public. L’explosion des limites du réel et la poétique de l’excès que l’on décèle dans les deux oeuvres pourraient être la cause de l’étonnement et du scandale, en plus de stratégies de publication et de diffusion questionnables.

Victor Hugo définit dans *William Shakespeare* les signes qui permettent d’identifier “les oeuvres suprêmes”: “Une sorte de parti pris gigantesque, la mesure habituelle dépassée, le grand partout, ce qui est l’effarement des intelligences médiocres, le vrai démontré au besoin par l’invraisemblable, le procès fait à la destinée, à la société, à la loi, à la religion, au nom de l’Inconnu, abîme du mystérieux équilibre ; l’événement traité comme un rôle joué et, dans l’occasion, reproché à la Fatalité ou à la Providence ; la passion, personnage terrible, allant et venant chez l’homme ; l’audace et quelquefois l’insolence de la raison, les formes fières d’un style à l’aise dans tous les extrêmes, sagesse profonde, une douceur de géant, une bonté de monstre attendri, une aube ineffable dont on ne peut se rendre compte et qui éclaire tout [...]”⁴. On sent dans cette longue énumération *L’Homme qui rit* en gestation, même si Hugo commence la rédaction de son roman seulement en 1866 : “une bonté de monstre attendri” évoque l’image de Gwynplaine ; le groupe nominal “rôle joué” rappelle l’univers théâtral de la Green-Box et le métier d’acteurs des personnages ; la “passion” allégorisée en “personnage terrible” fait surgir dans l’esprit l’image de Josiane mais aussi celle d’Emmanuelle Seigner en femme magnifique, cruelle et charnelle. Le lexique employé par Hugo fait pressentir la poétique de l’excès dans son roman de 1869 : “gigantesque”, “grand partout”, “passion”, “extrêmes”. Jean-Pierre Améris dans sa note d’intention décrit son ambition esthétique : “Il s’agira de créer un univers poétique et envoûtant, stylisé, sans aucune référence à une époque précise”. Le réalisateur veut faire rêver le spectateur, le plonger dans un conte merveilleux et spectaculaire. À leur façon les deux auteurs veulent réaliser une oeuvre qui va au-delà du réel, qui déborde la réalité, qui la transcende .

Cette brève analyse des conceptions esthétiques défendues par les auteurs semblent inspirées d’un courant artistique qui a traversé les siècles : le baroque. Il connote la démesure, le mélange des genres, le travail des contrastes, l’instabilité, la fantaisie, de nombreuses caractéristiques que l’on peut facilement rattacher à *L’Homme qui rit*, film ou livre. Cependant le plus intéressant dans le rapprochement de l’oeuvre avec le baroque est le rapport que ce

⁴ Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1864, p. 304.

mouvement entretient avec le réel : il est le “spectacle de l’irréalité”, l’art y est “interprétation et transposition et non copie de la réalité⁵”, selon Pierre Kohler. Autrement dit l’oeuvre baroque assume la mise en scène de la réalité et sa spectacularisation. *L’Homme qui rit* en est une manifestation car il entretient une relation forte avec le théâtre. Le baroque touche donc au plus près à l’excès, par la tendance à la spectacularisation mais aussi par sa distinction avec les normes du courant classique. Pierre Kohler le mentionne dans son article : “Mais l’idéal romanesque, héroïque, surhumain, est un trait du baroque. L’idéal qui tient compte des mesures de l’homme et des conditions réelles de son existence caractérise le classique⁶”. L’idéal dans *L’Homme qui rit* excède ce qu’on pourrait appeler le principe de réalité. Le personnage de Gwynplaine quitte les planches du théâtre pour aller s’exprimer à la chambre des Lords sur la misère qu’il côtoie au quotidien. En dépit de toute logique apparente il a accès à son idéal politique par un coup du sort : de saltimbanque il redevient un des plus grands lords de l’Angleterre du XVIIème siècle, il réintègre son statut de naissance. Cette métamorphose est un moment crucial du récit justement parce que Gwynplaine ressent un accomplissement proche de son idéal, tout en étant tiraillé vers son passé. Quand Gwynplaine est transporté dans son nouveau château, à Corleone Lodge, par Barkilphedro, il va vivre une métamorphose aussi bien physique que psychologique. Élément fondamental de la poétique baroque, la métamorphose est une des transcriptions physiques possibles d’une réalité défigurée, déformée, anamorphosée. Son traitement dans le livre et dans le film s’adapte à chacun des médias : le roman présente une description très psychologique de la transformation de Gwynplaine, tandis que le film en offre une représentation beaucoup plus visuelle.

Chez Hugo le moment de la métamorphose de Gwynplaine débute ainsi : “De même qu’on l’avait transporté dans ce palais, on lui avait changé ses vêtements⁷”. Gwynplaine, comme au théâtre, a changé de décor, de lieu, mais aussi de costume : c’est comme s’il devait à présent incarner un nouveau personnage. Les deux changements sont liés et mis sur un pied d’égalité par l’adverbe “de même”, qui exprime l’idée d’un lien logique entre lieu et vêtements, comme si c’était deux étapes naturelles pour que le personnage se transforme. Pour l’instant Hugo reste dans une image assez visuelle de la métamorphose de Gwynplaine, ce qu’exploite amplement Améris. En effet Barkilphedro organise une transformation drastique du physique de Gwynplaine, qui se traduit par une énumération de plans serrés du personnage en train de se faire brosser les dents, poudrer, maquiller, manucurer, raser à blanc, coiffer, habiller sur mesure... Ces plans sont alternés avec ceux de Barkilphedro qui donne ses consignes aux

⁵ Pierre KOHLER, “Le baroque et les lettres françaises”, *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 1951, n°1-2, p. 17.

⁶ *Ibid*, p. 17.

⁷ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, *op. cit*, p. 592.

serviteurs, tel un réalisateur qui orchestre la métamorphose de son acteur en son personnage. Améris introduit de la dissonance dans cette scène, comme pour annoncer que cette distorsion physique - le fait de vouloir faire d'un saltimbanque un noble - va mal se terminer. Deux éléments créent un effet dérangent. Le premier est l'impression d'être face à une pantomime, en raison de l'absence de sons et des voix malgré les personnages qui parlent : la musique



joyeuse et foraine prend toute la place, donnant la sensation d'assister à une vaste blague, où Gwynplaine est réduit à un état de marionnette. Le second élément dissonant est l'emploi d'instruments en fer qui ressemblent à des instruments de torture, un gros plan sur le plateau où ils sont entreposés

ouvre la scène et Gwynplaine subit leur utilisation pendant toute sa préparation (pour lui écarter la bouche ou les yeux par exemple). Un malaise se dégage de la scène par le décalage qui se crée entre le monde joyeux de l'artifice et la violence qui résulte de l'aliénation de Gwynplaine dans cette métamorphose forcée. Cependant le personnage ne semble pas se rendre compte de cette aliénation, et se comporte comme s'il était dans un rêve : tout est trop beau pour lui et il admire ce nouvel univers avec des yeux d'enfant ébahis. Victor Hugo évoque dans son roman le lien entre métamorphose et songe :

La coïncidence d'un affaiblissement avec un agrandissement, tout homme a pu l'observer en soi. Une croissance soudaine disloque et donne la fièvre. Gwynplaine avait dans le cerveau le tourbillonnement vertigineux d'une foule de nouveautés, tout le clair-obscur de la métamorphose, on ne sait quelles confrontations étranges, le choc du passé contre l'avenir, deux Gwynplaines, lui-même double ; en arrière, un enfant en guenilles, sorti de la nuit, rôdant, grelottant, affamé, faisant rire, en avant, un seigneur éclatant, fastueux, superbe, éblouissant Londres. Il se dépouillait de l'un et s'amalgamait à l'autre. Il sortait du saltimbanque et entrait dans le lord. Changements de peau, qui sont parfois des changements d'âme. Par instant cela ressemblait trop au songe⁸.

Hugo introduit le rêve avec l'adverbe intensif "trop", qui marque un degré excessif, brouillant encore une fois les pistes entre vrai et faux, entre réalité et artifice : si cela ressemble "trop" au

⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 603.

songe, comment être sûr que cela n'en est pas un ? De plus il n'emploie pas la locution adverbiale "à un" mais "au", il fait ainsi référence, non pas à un rêve précis, mais au rêve en tant que phénomène. En filigrane le romancier expose ici sa propre poétique romanesque, une poétique de l'invraisemblable, qui ne considère pas le réel comme référent logique. Quant à Gwynplaine, il se trouve entre deux réalités : une régie par des lois logiques, par la raison, et l'autre qui a des liens avec la première mais qui n'est pas obligée d'être vraisemblable, qui peut se laisser aller à des torsions de la réalité. Et cette autre réalité, celle du songe où se déroule "par instants" la métamorphose de Gwynplaine, est habitée par l'excès où Hugo ne cesse de balancer entre le rien et le tout, l'avant et l'arrière, le petit et le grand dans une série d'oppositions : "la coïncidence d'un affaiblissement avec un agrandissement", "le choc du passé contre l'avenir", "en arrière [...] en avant". Il décrit le processus de la métamorphose, qui commence comme une maladie, avec "une croissance" qui "disloque", mais le verbe n'ayant pas de COD on s'interroge : qui disloque quoi ? l'âme ou le corps ? Ce terme de dislocation évoque le corps du monstre, où des excroissances apparaissent et déforment un corps pour le rendre monstrueux. On pense immédiatement au personnage d'Elephant Man, mis en scène par Lynch et dont la position rappelle celle de Gwynplaine : exhibé pour divertir mais malheureux de sa différence. Cette croissance a une conséquence physique : la fièvre. Un symptôme qui connote le délire, voire la folie, et qui expliquerait que le personnage soit comme dans un songe, dans une réalité déformée par les frissons. Victor Hugo insiste finalement sur l'aspect psychologique de la métamorphose en précisant que tout se passe "dans le cerveau" de Gwynplaine. Dans ce cas on pourrait penser au rêve comme construction de l'imagination. Gwynplaine fantasme sa propre transformation et s'exalte devant ce qu'il est en train de devenir. C'est comme s'il changeait de rôle, de personnage, cette impression se ressent dans le double parallélisme de construction : "Il se dépouillait de l'un et s'amalgamait à l'autre. Il sortait du saltimbanque et entrait dans le lord". Hugo utilise des verbes au sens fort pour inscrire la métamorphose dans l'identité de Gwynplaine : "se dépouiller" signifie "retirer, enlever", mais se rapporte aussi aux vêtements avec "dévêtir, déshabiller", et surtout lorsque le verbe est utilisé pour un animal cela veut dire qu'on lui ôte la peau. Le parallèle avec "s'amalgamer" est d'autant plus éloquent que cela équivaut à "se fondre dans, s'incorporer à". Ces deux termes résument la mutation d'un être, le principe de la métamorphose : quitter totalement un état pour en investir un nouveau, sortir puis entrer.

Ces "changements de peau" sont évidents dans le film (maquillage, coiffure, vêtement), mais comment Améris parvient-il à représenter "les changements d'âme" ? Le réalisateur actualise la figure du double Gwynplaine évoqué par Hugo lors de sa description de la métamorphose ("deux Gwynplaines, lui-même double") grâce à une mise en scène qui inclut

divers miroirs. Le dispositif du miroir est directement lié à la question de l'identité et de la métamorphose : qui suis-je ? qui ai-je envie d'être ? Dans la séquence de la préparation de Gwynplaine au bal de Corleone Lodge jusqu'au moment où il est dans la chambre avec la duchesse Josiane, le nouveau Lord Clancharlie se retrouve par trois fois face à lui-même dans le film. La première fois il est face à un miroir un peu particulier : un immense portrait de lui enfant. Un travelling avant le suit lorsqu'il s'avance vers le tableau dans le même axe que son alter ego enfantin, qui le surplombe et le domine. Gwynplaine doit lever les yeux pour se contempler dans un état antérieur à sa déformation physique, il a finalement déjà subi une première métamorphose au cours de sa vie, imposée par le roi Jacques II et les comprachicos. Cela le renvoie à sa métamorphose actuelle, où il subit aussi une forme d'aliénation et de violence : à chaque fois sa transformation est forcée, il passe de tout à rien puis de rien à tout sans que sa volonté n'entre en jeu. La différence entre l'enfant qu'il était et l'homme qu'il est devenu est appuyée dans le scénario : "Gwynplaine s'approche, en proie à une vive émotion, pour contempler son visage d'enfant intact. Le contraste entre la mélancolie douloureuse qu'on lit dans ses yeux et l'expression d'hilarité outrancière plaquée sur son visage provoque une réaction nerveuse incontrôlable chez les deux porteurs du tableau"⁹. Contraste qui s'exprime en image par le montage alterné d'un plan sur la main de Gwynplaine qui touche la bouche de l'enfant peint et le gros plan de son visage défiguré.



Dans la suite de la séquence il est encore confronté à deux autres types de miroir. Il se retrouve d'abord devant un miroir à trois glaces lorsque son "changement de peau" est achevé. En s'admirant il tente de prendre une posture de lord, ses mimiques traduisent la tentative d'incarner un personnage qui ne lui ressemble pas. Ses trois reflets sont à l'image de son âme : le reflet du milieu semble partagé entre deux identités. Cette démultiplication des reflets, qui

⁹ Jean-Pierre Améris et Guillaume Laurant, scénario *L'Homme qui rit*, p. 106.

traduit l'explosion de l'essence du personnage, atteint son acmé lorsqu'il se retrouve dans le lit de la duchesse : alors qu'ils commencent à faire l'amour Gwynplaine lève les yeux au plafond et contemple son visage démultiplié par un miroir à l'effet kaléidoscopique. La trahison de son amour pour Dea, ajoutée à son assignation physique au rôle de Lord Clancharlie, a achevé sa métamorphose, ou plutôt a entériné sa perte d'identité.



La métamorphose est une figure du baroque par excellence, et Gwynplaine l'incarne dans toutes ses dimensions. Cette transformation est habituellement le résultat de transgressions des lois de la nature, et dans le cas de *L'Homme qui rit* on peut y ajouter la subversion des lois sociales : Gwynplaine a d'abord changé par le rire éternel qu'on a tracé artificiellement sur sa figure puis par sa soudaine ascension sociale, entièrement orchestrée par la reine à des fins de vengeance. La métamorphose est un processus de l'excès, qui transgresse des normes, échappe à toute règle et traduit un mouvement, contre l'idée que le monde qui nous environne est immuable et figé. Elle met également l'accent sur le paraître, en dépit de l'être, et c'est sans doute là que se joue le mal-être de Gwynplaine : il voudrait croire qu'en changeant d'apparence il peut changer son destin, et paradoxalement c'est aussi son physique monstrueusement drôle qui l'empêchera de convaincre l'assemblée des lords. Gwynplaine, à force d'essayer d'appliquer correctement les codes de la nouvelle classe sociale à laquelle il appartient, en fait trop et suscite le rire. Finalement en s'évertuant à être au plus près du réel il s'en éloigne et surjoue un rôle qui ne lui convient pas. Ce décalage entre volonté du personnage et réalité du monde instaure un malaise dans le livre comme dans le film : le lecteur comme le spectateur s'identifie à Gwynplaine et a peut-être, lui aussi, le sentiment de ne pas être à sa place.

Dans un de ses projets de dédicace à *L'Homme qui rit*, Victor Hugo écrit : « Le seul vrai lecteur, c'est le lecteur pensif. C'est à lui que ce livre est adressé ». L'écrivain souhaite déclencher chez son lecteur une réflexion active sur le monde et sur la société, mais après l'échec de l'œuvre auprès du public, Victor Hugo avoue dans sa correspondance : "J'ai voulu

abuser du roman, j'ai voulu en faire une épopée. J'ai voulu forcer le lecteur à penser à chaque ligne. De là une sorte de colère du public contre moi¹⁰. Mais alors qu'Améris ne prétendait qu'à faire rêver le spectateur, comme il l'écrit dans sa note d'intention – "Ceci [le choix du conte] afin de rendre plus vivant le caractère intemporel et universel de ce récit, de fasciner, de captiver, d'émouvoir, de retrouver le plaisir enfantin de se laisser conter une belle histoire aux répercussions profondes" – il se heurte à la même critique que Hugo. Certainement parce que derrière la volonté du rêve et de l'émotion, on décèle, chez le cinéaste, l'amorce d'une réflexion, notamment à travers le côté artificiel, théâtral du film et la mise en abîme, qui ramènent sans cesse le spectateur au dispositif de représentation et naturellement à sa propre image de spectateur comme on l'a déjà évoqué. Améris propose aussi bien un conte sur la différence et l'altérité qu'une interrogation politique sur la société du spectacle et sur les différences entre classes sociales, sur le rapport dominant/dominé. Il l'écrit dans sa note d'intention : "C'est tout le génie de Victor HUGO : cette histoire située dans le passé nous parle aussi de notre société actuelle. Tout y est : la société du spectacle, l'importance pour le peuple de se trouver des idoles, après tout Gwynplaine est presque une "rock-star", le fossé entre les pauvres et les riches, la difficulté à passer d'une classe sociale à l'autre, l'impuissance des politiques à changer les choses, le règne des apparences, l'idéalisme vaincu par la corruption..."

L'effet "rock-star" de Gwynplaine se traduit, à la fois dans le livre et dans le roman, par les réactions du public. La réception du spectacle est en elle-même excessive. Dans le roman le chapitre IV (deuxième partie, livre III) décrit le succès phénoménal de *Chaos Vaincu*, une des premières phrases est percutante : "L'Homme qui Rit décidément faisait événement¹¹". Le choix de l'expression "faire événement" n'est pas anodin, il confère un caractère exceptionnel au spectacle joué, et introduit L'Homme qui Rit comme une représentation à laquelle le public accorde une importance démesurée. Dans le texte, l'insistance sur le succès de la pièce est retranscrite par la chute de tous les autres aux alentours. Le public déserte les autres stands forains pour se masser devant la scène de la Green-Box, à tel point que les mères de ce peuple de saltimbanques en viennent à regretter la beauté, ou tout du moins la banalité physique, de leurs enfants : "Plus d'une, si elle eût su le secret, eût arrangé son fils "à la Gwynplaine"¹²". L'Homme qui Rit, ce "merveilleux phénomène", vide même les églises de son auditoire ! Hugo insiste sur l'engouement du public, et la fascination pour la face de Gwynplaine qui dépasse l'entendement. L'acteur est réduit à son physique, il est adoré pour sa figure, il "fait événement", et cette

¹⁰ Victor Hugo, *Choses vues : souvenirs, journaux, cahiers, 1830-1885*, 8 août 1869.

¹¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 457.

¹² *Ibid*, p. 457.

réduction qui occulte l'individu le ramène logiquement à sa dimension lucrative (c'est "une poule aux oeufs d'or"¹³).

Améris travaille cinématographiquement la réception du spectacle en reprenant d'abord l'idée de Victor Hugo : il construit deux espaces, celui des forains et celui de la scène de la Green-Box et fait transférer peu à peu le public de l'un à l'autre. Alors qu'un espace se vide l'autre se remplit. Au début de la pièce Gwynplaine est seul dans le plan puis des amorces des têtes des spectateurs apparaissent : les spectateurs sont reliés à l'acteur dans l'espace, créant ainsi un lien de cause à effet entre les deux entités. Il y a également une évolution au niveau du son : peu à peu les bruits d'une foule qui se réjouit et qui s'amuse décroît pour laisser place à la voix d'Ursus, plus forte que la rumeur de la foule, ensuite lorsque les conversations se calment se sont les rires des spectateurs devant la pantomime de Gwynplaine qui emplissent l'espace sonore. Cependant le réalisateur, pour faciliter l'identification du spectateur au public de la Green-Box, utilise le personnage de Sylvain, le forain "voisin" d'Ursus, Dea et Gwynplaine. Tout au long de la représentation il y a un montage alterné entre la pièce et Sylvain. C'est comme si ce personnage était la métaphore de tout le public : les réactions face au spectacle ne passent finalement que par des plans rapprochés de son visage qui est tour à tour ému, fasciné, surpris ou souriant. Ainsi cela permet à Améris d'optimiser la représentation de la réception à l'écran et d'influencer plus facilement les émotions que doit ressentir son spectateur en découvrant *Chaos Vaincu*. En définitive par leur insistance sur la représentation de la réception - très présente aussi lors de la scène du discours de Gwynplaine à l'assemblée - l'écrivain et le cinéaste forcent le lecteur/spectateur à se regarder lui-même en tant que récepteur d'un spectacle et à se questionner sur sa propre manière de la recevoir et d'y réagir. Le malaise de la réception de *L'Homme qui rit* semble se tenir dans cette idée que les auteurs forcent la réflexion du public sur lui-même et sur la société, et l'excès apparaît comme un de leurs outils favoris.

Néanmoins il paraît réducteur de considérer que c'est seulement la poétique de l'excès chère aux auteurs qui a marginalisé leurs oeuvres après avoir provoqué scandale et étonnement. Le contexte culturel et historique, ainsi que les conditions de publication du roman et celles de la sortie du film, ont joué un rôle dans leur mise au ban de la production culturelle de leur époque. Victor Hugo, en exil à Guernesey, n'a pu éviter que son éditeur, Albert Lacroix, aille à l'encontre de sa volonté, c'est-à-dire de publier simultanément les quatre volumes qui composent *L'Homme qui rit*¹⁴. On imagine que c'est dans une perspective lucrative que l'éditeur a échelonné la distribution sur trois jours (10 avril, 28 avril et 5 mai 1869), chacun d'eux coûte 7 francs 50 et le livre est offert à tout lecteur qui achèterait pour 100 francs de livres du catalogue

¹³ *Ibid*, p. 458.

¹⁴ « Le livre doit arriver en entier au public. De cette façon, il se défendra et je suis tranquille », Victor Hugo, Lettre à Vacquerie du 7 janvier 1869.

¹⁵. On peut penser que l'éditeur a voulu se servir du roman et mettre à profit la renommée de Hugo, en devinant que tout le monde allait l'acheter, pour en tirer un bénéfice maximal. Cependant ce mode de publication induit une certaine posture de l'auteur, qui a pu participer à l'échec de son roman, comme le souligne Barbey d'Aurevilly de manière virulente dans son article pour le *Nain Jaune*¹⁶. Un second problème qui se pose est le contexte littéraire de la publication de l'oeuvre, relevé par le journaliste Frédéric Lock¹⁷ :

Car M. Victor Hugo ne s'astreint guère à sacrifier à la mode du moment, à se tenir dans le courant du jour. Alors même qu'il veut agir sur l'esprit de son temps, il écoute sa libre fantaisie, il suit la pente de sa propre pensée, plus qu'il ne songe à satisfaire le goût présent des lecteurs auxquels il va abandonner son livre. Peut-être même cette fière indépendance d'imagination a-t-elle une grande part dans la préoccupation du public qui ne peut, à l'avance, déduire des caprices courants ce que sera l'oeuvre du poète ; peut-être aussi est-ce un écueil pour celui-ci de se risquer à présenter au public des conceptions combinées un peu trop en dehors de ces dispositions actuelles : il est toujours quelque peu dangereux de dérouter ou de trop surprendre ses lecteurs.

1869 est l'année de publication de *L'Education sentimentale* de Flaubert et de *Madame Gervaisais* des frères Goncourt ; l'année précédente Zola publiait *Thérèse Raquin*. La "mode du moment" est au réalisme, à la description du réel dans tout ce qu'il a de prosaïque et de quotidien, non à un roman-épopée historique aux accents à la fois romantiques et baroques. Le journaliste sous-entend que ce choix de publication est la traduction en acte d'un ethos d'écrivain assez sûr de son génie et de sa réputation pour ne pas se préoccuper de savoir si son oeuvre va plaire ou non à ses lecteurs. Cette posture littéraire qui passe pour orgueilleuse et qui est sévèrement reprochée à Victor Hugo n'est, en définitive, qu'à l'image de son roman : démesuré mais (donc ?) génial.

Jean-Pierre Améris s'est quant à lui fait critiquer sur sa démarche d'adaptation : il a "osé" transposer à l'écran une oeuvre de Victor Hugo. Une question agitait le public à l'annonce de la sortie du film : va-t-il être à la hauteur du génie hugolien ? Avec une telle attente, le public ne pouvait qu'être déçu, la grille de lecture de comparaison de la qualité entre un livre et son adaptation cinématographique n'est pas valable parce qu'un film n'est pas un livre. L'adaptation

¹⁵ Polyblion, *Revue bibliographique universelle*, Volume 3, pp. 294-295.

¹⁶ Jules Barbey d'Aurevilly, *Victor Hugo*, éditions G. Crès, 1922, p. 225. "Et il n'y a probablement au monde que Victor Hugo qui puisse se permettre la haute impertinence de jeter au nez du public le premier tome d'un ouvrage qui doit en avoir encore trois. Il n'y a que Victor Hugo et son libraire qui puissent avoir l'aplomb de nous dire : « Tenez! buvez à petits coups. Ceci est suffisant d'abord... Dans l'hostie, toute miette est Dieu. Dans ceci, toute miette est du génie. On vous dose prudemment la lecture, pour que vous ne mouriez pas tout d'un coup de plaisir et d'admiration, et que vous mouriez un peu, en attendant, de curiosité... ce qui est notre affaire. »

¹⁷ Frédéric Lock, *Revue moderne*, volume 54, 1er septembre 1869, p. 180.

cinématographique est davantage la proposition d'une lecture personnelle de l'oeuvre originale que la simple mise en image d'un récit et d'un style. Elle est une oeuvre à part entière et il est important de la percevoir comme telle lorsqu'on la reçoit. La stratégie de diffusion du film a elle aussi un intérêt dans la compréhension de la réception du film. *L'Homme qui rit*, souhaité et attendu comme un film grand public populaire, comme un conte merveilleux divertissant, déboussole le spectateur : ce n'est pas ce qu'il vient voir. La bande annonce vendait une histoire d'amour pur entre deux êtres marginaux, parasitée par une femme cruelle et perverse, et une sortie le 26 décembre annonçait un film familial. D'ailleurs c'est ce que voulait avant tout donner Améris à son spectateur, du plaisir, comme celui qu'il ressentait enfant dans la salle de cinéma : "[...] la lumière s'éteignait, je plongeais avec délice dans un univers fascinant, je me laissais emporter par une grande histoire et de beaux personnages qui me touchaient au plus profond, auxquels je croyais comme s'ils existaient vraiment¹⁸". L'horizon d'attente est trompé : mise à part Gérard Depardieu dans un des rôles principaux, ce film ne réemploie pas les codes du film classique grand public français. Il n'y a presque aucun décor réel, le jeu des acteurs est très théâtral, on devine des parti-pris esthétiques forts : l'empreinte du réalisateur se sent très explicitement dans le film, le faisant basculer du côté du film d'auteur.

L'Homme qui rit fait partie de ces oeuvres dont on peut dire "soit on adore soit on déteste", imposant au lecteur ou au spectateur une posture excessive face au texte ou aux images. Cette posture réceptive pourrait répondre à l'ethos démesuré qui a été attribué au romancier et au cinéaste, l'un pour son choix dans le mode de publication et son contexte, l'autre pour sa démarche orgueilleuse d'adapter un classique. Même s'ils ont voulu s'adresser au plus grand nombre, n'ont-ils pas plutôt rejeté d'emblée une grande partie des lecteurs/spectateurs ? Leur échec à séduire un large public par une oeuvre personnelle et politique en dit peut-être autant que le discours dans l'oeuvre elle-même sur une société du divertissement.

"Le réel est-il dans la masse informe que perçoit une vision brute, ou dans l'esprit qui l'ordonne ?¹⁹" se demande Pierre Kohler alors qu'il définit le baroque. La première hypothèse est sans hésitation celle adoptée dans *L'Homme qui rit* : du désordre, du mouvement, de l'excès écrit et mis en scène par une subjectivité assumée. Chacun des auteurs représente un malaise social profond et l'exacerbe. Hugo a créé un clown - *alter ego* de l'artiste - qui veut s'exprimer au nom du peuple pour parler de la misère sociale aux élites à peine vingt ans après la crise politique et littéraire de 1848 et 1851. Gwynplaine n'est pas un personnage passif de l'histoire

¹⁸ Jean-Pierre Améris, note d'intention de *L'Homme qui rit*.

¹⁹ Charpentier Françoise. La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Actes du Colloque international de Valenciennes, 1979. In: Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance, n°17, 1983, pp. 90-95.

mais veut y jouer un rôle, celui d'éveilleur de consciences, contrairement à Frédéric Moreau qui assiste de loin à la révolution de 1848. On pourrait penser que Victor Hugo continue à affirmer une vision romantique de l'histoire et lutte contre celle de la seconde moitié du siècle, qui a l'impression que l'histoire contient un noyau de violences et d'inexplicable, qu'elle n'est habitée par aucune dynamique. En somme en 1869 on pense que la fiction historique ne peut plus reconfigurer les problèmes d'actualité grâce au récit du passé. Hugo semble essayer d'aller à contre-courant de cette idée-là, d'affirmer encore une voix d'écrivain capable de comprendre le peuple et de porter sa parole. Néanmoins cette vision romantique est nuancée par l'incapacité de Gwynplaine à être pris au sérieux lorsqu'il tient un discours politique à l'assemblée et par sa mort à la fin du roman. Jean-Pierre Améris, quant à lui, par le biais de *L'Homme qui rit* met en scène la société du spectacle²⁰ du XXI^e siècle où l'acteur devient une marchandise vendue au consommateur de produits culturels, où la représentation est préférée à la réalité, où le public ne veut de l'art que le divertissement et non une réflexion politique. On se retrouve face à un paradoxe : la seconde moitié du XIX^e siècle voit émerger un spectateur épris de sensation, d'immersion dans la fiction et de grands spectacles, cependant il rejette les oeuvres qui, en même temps d'utiliser les codes de l'oeuvre spectaculaire, y ajoute un aspect réflexif.

²⁰ J'emprunte le terme à Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.

Chapitre II — Une société du spectacle ?

Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que *le comble de l'illusion* est aussi pour lui *le comble du sacré*¹.

En traitant un sujet tel que le spectaculaire on s'attend à y trouver une mention à *La Société du Spectacle* de Guy Debord : cet essai a marqué la fin du XX^{ème} siècle et son auteur est souvent cité comme un visionnaire par rapport au développement du système médiatique et de la place que prend l'image dans nos sociétés du XXI^{ème} siècle. Néanmoins on peut se demander si le spectaculaire que décrit Guy Debord correspond à celui qui irrigue les oeuvres de Victor Hugo et Jean-Pierre Améris, si le penseur et les artistes accordent la même place au spectateur des représentations de leur temps.

La société du spectacle est un système théorisée par Guy Debord - penseur, réalisateur et activiste révolutionnaire - avec lequel il critique la société capitaliste et consumériste qui pousse les individus dans une aliénation productiviste (s'aliéner plus pour consommer plus) et qui sert seulement une petite partie de la population au détriment de la majorité, il s'inscrit ainsi dans un héritage marxiste assumé. Ce qui est nouveau chez Debord c'est cette notion de "spectacle", que l'on retrouve dès la première phrase de son essai : "Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation²". Ce fonctionnement d'aliénation capitaliste et bourgeois ne peut perdurer que grâce à l'accumulation de spectacles. Le spectacle pour Debord représente trois dimensions : l'information, c'est-à-dire la propagande qui sert à maintenir une certaine représentation du monde ; la publicité, le détournement de nos désirs vers des actes de consommation et non vers l'amour, l'action politique ou la sexualité ; et enfin le divertissement pur, qui sert aux individus à vivre leur vie par procuration, afin d'oublier que cette société de consommation est d'un véritable ennui. L'idée est d'abreuver les individus jour et nuit d'un spectacle pour qu'ils continuent à aller travailler sans poser de questions et sans se révolter, malgré une vie dans laquelle ils ne s'épanouissent pas. Debord développe ainsi la notion de représentation, qui est placée en opposition avec celle de l'expérimentation et pousse le lecteur à s'interroger : quelle

¹ Feuerbach, préface à la deuxième édition de *L'Essence du christianisme*, cité par Guy Debord au début de son essai *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 13.

² Guy Debord, *La Société du Spectacle*, op. cit, p. 15.

est l'expérience réelle et quotidienne que l'on fait de notre propre existence ? Quelques années plus tard, dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*, il développe le phénomène de ce qu'il nomme la "société du spectacle intégré" où le spectacle donné au peuple par les dominants se propage tellement qu'il finit par remplacer la vie réelle : pour exister l'individu doit lui-même devenir spectacle.

Ce principe de "société du spectacle" est anachronique par rapport au roman hugolien, cependant c'est un principe qui se met en place avec l'arrivée de la société capitaliste qui prend son essor avec l'industrialisation massive de la société au cours du XIX^{ème} siècle : Hugo a donc été témoin des changements du rapport entre l'individu et la représentation, changements que tente d'ailleurs de décrire Feuerbach dès 1841 dans *L'Essence du christianisme*. Quant à Jean-Pierre Améris il évolue bien sur en pleine "société du spectacle", et il le reconnaît lui-même dans sa note d'intention : "C'est tout le génie de Victor HUGO : cette histoire située dans le passé nous parle aussi de notre société actuelle. Tout y est : la société du spectacle, l'importance pour le peuple de se trouver des idoles, après tout Gwynplaine est presque une « rock-star » [...]". Toutefois il semble que ces deux réflexions sur le spectaculaire, celle du penseur et celle des artistes, supposent deux types de spectateurs différents. Guy Debord a une vision très critique de la société capitaliste et des individus qui en font partie. Il considère que dans cette société du spectacle presque personne ne peut échapper à un mode de consommation des images qui viendrait remplacer l'expérience par la représentation. Il y a donc clairement une formulation sous-entendue du spectateur comme victime de la représentation, incapable d'esprit critique. Hugo et Améris quant à eux réfléchissent aussi à cette société du spectacle et de l'image cependant ils présupposent un autre spectateur, capable de réfléchir par lui-même et non pas seulement de consommer des images et des représentations qu'on lui impose. Certes l'engouement pour l'illusion dans une société fait passer le spectacle et l'image au premier plan. C'est à travers eux que l'individu construit le réel et son rapport à la réalité et la vérité. Dans *L'Homme qui rit* la question de l'apparence et de l'illusion est cruciale, notamment dans les relations entre les personnages : le monde de l'aristocratie est un monde du faux-semblant et des apparences, et par exemple la relation entre Josiane et Gwynplaine est fondée sur l'attirance de chacun pour son opposé "physique", sur la séduction qu'exerce l'image de l'autre. Cependant Hugo et Améris ne s'arrête pas à ce seul constat et tente d'interroger ce système de consommation des images et de la représentation.

Penser la réception du spectacle est aussi au cœur des préoccupations hugoliennes. En effet selon Delphine Gleizes les analyses de l'écrivain sur la diversité des spectateurs dans la préface de *Ruy Blas* "sont en tout cas l'indice de [sa] réflexion sur les mécanismes de réception, réflexion qui se cristallise autour de la notion de spectacle. C'est qu'en effet, l'oeuvre de Victor

Hugo, qu'elle soit romanesque ou théâtrale, intègre et met à contribution un art du spectaculaire qui l'inscrit directement dans son époque³. On a vu que *L'Homme qui rit* s'inscrit directement dans cette poétique du spectaculaire, il est donc habité par ces réflexions. Cela s'exprime par exemple à travers les pensées d'Ursus à propos de la réception de ses pièces et de leurs effets sur le public :

Du reste l'effet de gaieté, 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. [...] 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 oeuvre se fait dans le public⁴.

L'effet spectaculaire de sa pièce n'est pas souhaitée par Ursus : l'oeuvre échappe à son créateur qui ne peut prévoir les réactions de son public. Ursus aurait voulu que les spectateurs aient un rapport plus intellectuel avec l'oeuvre, qu'il la comprenne dans toute sa dimension littéraire, et qu'ils n'aient pas seulement ce rapport émotionnel de fascination et du rire avec *Chaos Vaincu*. Cependant il se raisonne et que, malgré l'émotion, une fois qu'elle est passée, il reste quelque chose de la pièce au public : c'est comme si le spectaculaire, après sa puissance émotionnelle et immersive, marque l'esprit du spectateur qui ne peut l'oublier. Le narrateur affirme d'ailleurs que l'oeuvre se tasse dans le public, c'est-à-dire que finalement elle survit, une fois jouée, grâce aux spectateurs qui se la sont appropriées. Delphine Gleizes insiste sur le rapport entre spectaculaire et réception chez Hugo :

La mise en scène spectaculaire devient partie intégrante des dispositifs inventés par l'écrivain. [...] Le spectacle est conçu comme un art de l'adhésion immédiate, capable de mouvoir et d'émouvoir les foules par ses vertus didactiques et son pouvoir magique de présence, faisant parfois bon marché du voyeurisme. Le spectateur, Hugo le souligne à loisir, y est tout à la fois peuple et enfant, placé sous les séductions impérieuses d'une représentation dont il perçoit le caractère irréel, à l'instar de ce qu'éprouvera le spectateur des premiers films muets⁵.

Le spectacle, pour attirer les foules, s'appuie sur leur désir de voir. Dès qu'elles sont devant la scène, prêtes à observer, le spectacle doit être conçu pour que les spectateurs adhèrent immédiatement à ce qu'il se déroule devant leurs yeux. Jean-Pierre Améris représente cette

³ Delphine Gleizes, « De l'oeuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiation », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, (1954-), T. 51e, No. 4, (Oct. - Dec., 2004), p. 42.

⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 415.

⁵ Delphine Gleizes, « De l'oeuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiation », *op. cit.*, p. 43.

capacité du spectacle à faire mouvoir les foules et à les hypnotiser par son “pouvoir magique de présence”. Lorsque la Green-Box fait sa première représentation sur le champ de foire la foule est comme attirée par la voix d’Ursus et se déplace vers la scène dès que le rideau est tiré. Peu à peu le silence se fait et la présence de Gwynplaine envahit tout l’espace.



Les premiers à rire au tout début de la pièce, ce sont des enfants, qui accompagne les murmures de la foule : la bande sonore reprend l’idée de Hugo, qui considère le spectateur à la fois comme peuple et comme enfant, qui ne

peut échapper à la séduction du spectacle. Hugo décrit ce phénomène dans le roman et y ajoute de la profondeur en créant un effet de miroir entre les acteurs et le public lors de l’apparition de Josiane :

La Green-Box était un peu un spectacle fantasmagorique, *Chaos Vaincu* était plutôt un songe qu’une pièce, ils étaient habitués à faire sur le public un effet de vision ; cette fois l’effet de vision revenait sur eux, la salle renvoyait au théâtre la surprise, et c’était leur tour d’être effarés. Ils avaient le ricochet de la fascination. Cette femme les regardait, et ils la regardaient⁶.

Le caractère d’“effet de vision” de *Chaos Vaincu* ainsi que son aspect de “songe” confirme son côté irréel et place le spectateur dans la posture d’un rêveur : il ne peut se dégager du spectacle et de son effet, il en est comme prisonnier. Cependant Hugo inverse les rôles dans un effet de miroir : les acteurs sont à leur tour prisonnier d’une vision, celle de Josiane. La fascination que provoque *Chaos Vaincu* leur est renvoyé comme un ricochet. Un échange s’installe entre la scène et le public. Améris travaille lui aussi cet échange de fascination, où le public devient à son tour spectacle. Lorsque Josiane apparaît sur son “balcon” mouvant il y a un travelling avant vers elle du point de vue de la scène, comme si on était en point de vue subjectif de Gwynplaine, qui vient de confier à Ursus : “On dirait une déesse”. C’est comme si le mouvement de caméra était la traduction de l’état d’esprit du personnage, complètement ébloui par la duchesse. Elle

⁶ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, p. 481.

surplombe les autres spectateurs dans sa tour de bois : on a ici la traduction concrète de son rang social et de son importance pour le récit dans l'agencement même du public.



Améris a travaillé sur les réactions du public dès le scénario, ainsi on y trouve : “Les quatre spectateurs frémissent et retiennent leur souffle. Trois autres qui s’amusaient un peu plus loin sur un stand de “chamboule tout”, les rejoignent, irrésistiblement attirés” ; “Tandis que des larmes ruissellent sur ses joues déformées, l’assistance, fascinée, est partagée entre le rire et l’émotion” ; “L’assistance retient son souffle, partagée entre la fascination et le dégoût”. On constate que le réalisateur a retenu du roman une réception exclusivement concentrée sur l’émotion, où l’attrait et la fascination pour le spectacle sont récurrents et sont la raison de son succès.

Enfin, quel spectateur est représenté et mis en scène par Victor Hugo et Jean-Pierre Améris ? Un spectateur fasciné par le dispositif spectaculaire, qui réagit de manière émotionnelle à ce qu’il voit sur scène, un spectateur attiré par l’effet que produit Gwynplaine, qui a donc un grand désir de voir et de ressentir. Cependant c’est aussi un spectateur qui, après la dissipation de l’effet émotionnel et immersif, garde quelque chose de l’oeuvre et peut y réfléchir. Dans le film cela se traduit par des personnages-spectateurs pour qui *Chaos Vaincu* a des enjeux qui ne sont pas seulement fictionnels mais bien réels, c’est une pièce qui affecte et éclaire leur propre réalité. À la deuxième représentation sont présents dans le public à la fois la duchesse Josiane - fascinée par la monstruosité de Gwynplaine qui lui renvoie en miroir son intériorité -, le docteur Hardquanonne, qui est comme un père venant constater ce que son fils adoptif est devenu, et enfin Clémence, la serveuse de l’aubergiste dont la fille a été enlevée par les combrachicos quelques années auparavant : Gwynplaine constitue pour elle le moyen d’obtenir des réponses.

Hugo et Améris représentent une société du spectacle et de l’image dans leur fiction à travers la poétique du spectaculaire. Néanmoins leur représentation est beaucoup moins critique que celle de Guy Debord. Pour poursuivre l’analyse de la réception du spectaculaire dans une société du spectacle il paraît indispensable d’essayer de comprendre également

comment Hugo et Améris conçoivent le spectateur-lecteur de la réalité à qui s'adresse le roman et le film, quelle place il lui laisse dans la réception de leurs oeuvres.

Il semblerait que la question du spectaculaire touche aussi une question éthique, car au vu de sa capacité immersive, il y a une responsabilité de l'artiste dans la place qu'il laisse à son spectateur ou à son lecteur dans son oeuvre. Marie-José Mondzain dans *L'Image peut-elle tuer ?* développe sa pensée sur la puissance de l'image et le rôle majeur de ses producteurs et de ses passeurs dans sa réception. Selon elle l'image est au coeur d'un paradoxe, à la fois songe et réalité, chose et non-chose, c'est une sorte d'atopie de l'image. Le spectateur ne doit pas être passif dans sa réception des images, il peut et doit construire leur sens à partir de ses propres connaissances et ne peut se contenter de subir les émotions qu'elles véhiculent. Ainsi la philosophe se demande : à quel moment les productions visuelles induisent-elles une passion meurtrière ou un anéantissement fusionnel ? Elle se dit que le problème concerne la nature intrinsèque de l'image, et elle prend l'exemple des images nazies qui exaltaient la perfection aryenne et qui, malgré une belle image, attisaient la haine du groupe pour un autre. Finalement "la question est donc à présent de distinguer dans les productions visibles celles qui s'adressent aux pulsions destructrices et fusionnelles et celles qui se chargent de libérer le spectateur d'une telle pression mortifère autant pour lui-même que pour la communauté⁷". Il y aurait ainsi une différence dans l'essence même des images : certaines laisseraient la place au spectateur pour se construire alors que d'autres lui imposeraient une émotion ou une pensée (on pense aux images de propagande) et ne lui permettrait donc aucune liberté. La violence de l'image se situerait dans le rapport au spectateur, dans sa réception. C'est comme si Guy Debord concevait le spectaculaire seulement comme une violence pour le spectateur, alors que Jean-Pierre Améris, qui utilise l'image cinématographique et qui évolue dans la société du spectacle, développe une poétique du spectaculaire qui n'empêche pas la réflexion, au contraire. Existe-t-il deux spectaculaires ? Un exclusivement de divertissement au service de l'aliénation de l'individu, et un davantage artistique, qui malgré sa force émotionnelle induit une réflexion ?

Marie-José Mondzain apporte un nouvel éclairage sur la conception de l'image dans la société du spectacle de Debord, image forcément aliénante. Elle pense que si la réception de l'image est passive alors ce n'est pas elle qui est coupable de ses effets. La question ce n'est pas ce que fait l'image mais ce qu'elle fait faire. D'où l'importance de l'éducation du regard dans une société du spectacle : "Ne pas savoir initier un regard à sa propre passion de voir, ne pas pouvoir construire une culture du regard, voilà où commence la vraie violence à l'égard de ceux qu'on livre désarmés à la voracité des visibilitées. Il revient donc à ceux qui font des images de

⁷ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2015.

construire la place de celui qui voit et à ceux qui font voir l'image des premiers de connaître les voies de cette construction⁸". Les images deviennent violentes lorsqu'on choisit d'abolir la pensée et le jugement. La notion d'incarnation est intéressante dans la perspective d'une image à construire pour la conservation de la liberté du spectateur. Une image incarnée est comme en attente du regard du spectateur et du sens qu'il va lui donner, elle ne le force pas, elle n'induit pas un rapport de violence parce qu'elle n'impose pas. Par rapport au processus de réception du spectaculaire, basé sur la fascination et l'immersion du spectateur, on peut tout de même se demander s'il n'y a pas une part de violence dans le spectaculaire et les émotions qu'il impose à celui qui le reçoit. Delphine Gleizes considère que Victor Hugo s'est posé ces questions sur les effets du spectacle :

Anticipant en quelque sorte sur le cinéma comme "attraction", l'oeuvre de Victor Hugo questionne le statut des arts populaires sans complaisance et intègre également le spectacle comme valeur problématique - à la fois édifiant et morbide, vecteur d'émancipation et d'aliénation - tout en participant à l'ébauche de ce spectateur nouveau, ductile, malléable et autonome en même temps, dont Jonathan Crary a décrit l'émergence au cours du XIX^e siècle⁹.

Hugo a souligné le paradoxe du spectacle dans ses oeuvres, que ce soit dans *L'Homme qui rit*, ou dans *Notre-Dame de Paris*. Pour lui comme pour Jean-Pierre Améris l'image spectaculaire ne semble pas être seulement néfaste pour celui qui la reçoit, même si l'avènement du spectacle comme pur divertissement a construit un tout nouveau spectateur, tout aussi paradoxal que le spectacle lui-même, à la fois influençable et autonome.

⁸ Marie-José Mondzain, *L'Image peut-elle tuer ?*, *op. cit.*

⁹ Delphine Gleizes, « De l'oeuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiation », *op. cit.*, pp. 44-45.

Chapitre III — Le spectaculaire et la puissance de l'image

Le 19^{ème} siècle semble s'inaugurer sur une véritable pulsion vers l'image, sur une "poussée du regard" (J. Starobinski) vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d'images et de tableaux pour l'oeil¹.

Le spectaculaire se définit en partie par sa réception, il est ce qui étonne, choque, émeut, fascine : d'où tire-t-il ces effets ? Il semblerait que l'image soit au coeur de sa puissance, que cela soit pour des raisons esthétiques ou historico-culturelles.

De quoi parle-t-on lorsqu'on utilise le terme "image" ? En général elle est d'abord définie comme étant un objet visible et visuel, c'est la "représentation perceptible d'un être ou d'une chose"². Philippe Hamon, dans son essai *Imageries*, considère que l'image peut prendre quatre formes différentes³ : l'idylle, "petit texte - petit "tableau" à lire" ; l'icône, "l'image à voir en deux dimensions" ; l'idole, "l'image en trois dimensions"; et l'idée, ou l'image mentale. Dans le cadre de cette étude sur le spectaculaire appliqué à un corpus littéraire et cinématographique, l'icône et l'idée vont particulièrement être intéressantes. Il apparaît comme évident que l'image littéraire ne fonctionne pas de la même manière dans sa réception que l'image cinématographique : l'une est une image à lire et l'autre est une image à voir. Et comme le rappelle Jacques Aumont dans son essai sur l'image, "[...] le mot "image" n'a pas le même sens ni la même portée si on l'applique à ce qu'il se passe dans l'imaginaire ou à ce qu'il résulte de la perception⁴". La littérature est du côté de l'image mentale, elle nécessite une participation active de l'imaginaire et de l'imagination du lecteur, qui doit se représenter par lui-même ce que l'écrivain décrit. Le cinéma, au contraire, offre au spectateur une image à percevoir, un objet visible, qu'il doit interpréter afin de le comprendre. Le changement de système sémiotique d'un média à l'autre fait complètement différer le fonctionnement de l'image dans les deux oeuvres, comme le remarque Philippe Hamon :

Certes entre image littéraire (à lire) et image en deux dimensions (à voir), les différences de statut sont, pour le sémioticien, radicales. L'image à voir (une photo, une peinture, un diagramme, une carte, une maquette) est analogique, continue, simultanée, motivée, fonctionne par plus ou

¹ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2007, p.7.

² Portail lexical : lexicographie. Nancy, France : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

³ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, op. cit, p. 32.

⁴ Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 59.

moins de ressemblance avec la chose représentée, et demande à être reconnue par un spectateur, tandis que l'image à lire (par exemple une métaphore, ou une comparaison) est faite de signes discrets, linéaires, discontinus, arbitraires, fonctionnant par différences internes à l'intérieur d'un système et demande à être comprise d'un lecteur⁵.

Après ce constat plusieurs questions viennent discuter le rapport entre le type de média et la réception du spectaculaire : est-ce que le changement de système sémiotique entraîne un changement de perception et de réception du spectaculaire ? Y a-t-il une image plus spectaculaire que l'autre ? La comparaison du traitement du palais de Corleone Lodge dans le roman et dans le film semble être un cas pertinent pour tenter de répondre à ces interrogations. Le livre introduit le chapitre descriptif du palais par un titre paradoxal justement à cause de l'image littéraire employée : "Ressemblance d'un palais avec un bois". Cette comparaison de Corleone Lodge avec "un bois" ne semble pas adaptée au vu de la description exhaustive et baroque du palais déroulée tout au long du chapitre. L'image qui aurait convenu aurait davantage été celle de la forêt. L'image d'un "bois" annoncerait de la simplicité, une architecture aérée et cohérente, sauf que c'est tout le contraire puisque le lecteur se retrouve face à un foisonnement d'objets de décoration et de pièce différentes :

Dans les palais à l'italienne, Corleone-lodge était de cette sorte, il y avait très peu de portes. Tout était rideau, portière, tapisserie. Pas de palais à cette époque qui n'eût, à l'intérieur, un singulier fouillis de chambres et de corridors où abondait le faste ; dorures, marbres, boiseries ciselées, soies d'orient ; avec des recoins pleins de précaution et d'obscurité, d'autres pleins de lumière. C'étaient des galetas riches et gais, des réduits vernis, luisants, revêtus de faïences de Hollande ou d'azulejos de Portugal, des embrasures de hautes fenêtres coupées en soupentes, et des cabinets tout en vitres, jolies lanternes logeables⁶.

Hugo multiplie les détails architecturaux comme les figures de style : le palais est riche comme l'est le style hugolien. Énumération des matériaux luxueux, analogie étrange, oxymore, comparaison, Hugo se sert de l'image littéraire pour faire surgir dans l'imagination du lecteur ce château invraisemblable et merveilleux de par sa composition. Son étrangeté est accentuée par la dimension labyrinthique de l'agencement architectural :

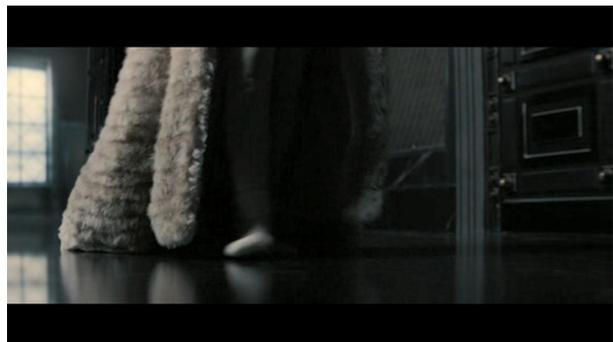
Des escaliers tournaient, montaient, descendaient. Une spirale de chambres s'emboîtant vous ramenait à votre point de départ. Une galerie s'achevait en oratoire. Un confessionnal se greffait sur une alcôve. [...] Les embranchements étaient inextricables. Des portraits pivotant sur des

⁵ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, op. cit, pp. 277-278.

⁶ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002, p. 652.

ouvertures offraient des entrées et des sorties. C'était machiné. Il le fallait bien ; il s'y jouait des drames. Les étages de cette ruche allaient des caves aux mansardes⁷.

Le palais est comme un immense décor de spectacle pleins de ressorts, ou une ruche : ce sont les deux images que Victor Hugo utilise pour matérialiser la grandeur de la bâtisse découpée en de multiples petites pièces très diverses, qui semblent n'avoir pas de fin. Le film active cet effet de dédale et en tire une sensation d'angoisse pour le personnage en rendant à l'image cette impression d'infini. En effet Gwynplaine lorsqu'il se réveille s'engage dans un long couloir très haut de plafond, ils courent de porte en porte sans jamais trouver personne jusqu'à ce qu'il tombe par hasard sur Barkilphedro. Jean-Pierre Améris, pour illustrer la redondance de ces couloirs successifs et le sentiment de ne jamais en voir la fin, emploie une répétition d'une même série de plans, c'est-à-dire : plan américain des portes ouvertes par Gwynplaine, plan d'ensemble du couloir où Gwynplaine commence à s'engager en amorce, gros plans de ses pieds qui courent sur le sol, travelling avant où la caméra suit Gwynplaine de dos en train de courir et d'atteindre les autres portes au bout du couloir. La double répétition de cette série, présentée avec un montage au rythme de la course, restitue cinématographiquement l'impression d'infini de l'espace. Le resserrement de l'échelle des plans lors de la deuxième série tend à provoquer un sentiment d'angoisse et d'oppression.



⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, pp. 653-654.



Les mimiques de Marc-André Grondin illustrent de manière comique l'état d'esprit de Gwynplaine dans le roman, où il semble complètement perdu :

Cet enchevêtrement de corridors et de cellules, de portes dérobées, de portes imprévues, l'arrêtait et le ralentissait. Il eût voulu y courir, il était forcé d'y errer. Il croyait n'avoir qu'une porte à pousser, il avait un écheveau à débrouiller. Après une chambre, une autre. Puis des carrefours de salons. Il ne rencontrait rien de vivant. Il écoutait. Aucun mouvement. Il lui semblait parfois revenir sur ses pas⁸.

C'est comme si Gwynplaine se retrouvait dans une prison de luxe de laquelle il ne peut s'échapper : "Gwynplaine cherchait l'issue. Il ne la trouvait pas. Impossible de s'orienter. Rien de capiteux comme l'opulence quand on la voit pour la première fois. Mais en outre c'était un labyrinthe. Á chaque pas, une magnificence lui faisait obstacle. Cela semblait résister à ce qu'il s'en allât. Cela avait l'air de ne pas vouloir le lâcher. Il était comme dans une glu de merveilles. Il se sentait saisi et retenu"⁹. Gwynplaine ne semble pas prisonnier du palais mais de l'idole, de l'image en trois dimensions. Les objets luxueux le fascinent par leur opulence et leur multiplicité. Ils ont un effet "capiteux" sur le jeune saltimbanque, ils troublent ses sens et provoquent chez lui une certaine ivresse. Le château est une oeuvre d'art à part entière, surchargée d'éléments, et Gwynplaine en y errant ressent quelque chose de similaire au syndrome de Stendhal, malaise dû à une saturation d'images artistiques. D'ailleurs Hugo met en place une multiplication des références architecturales, il fait appel à différents imaginaires très éloignés les uns des autres, accentuant ainsi la sensation d'étourdissement :

Ces lieux [...] faisaient songer aux Atrides, aux Plantagenets, aux Médicis, aux sauvages chevaliers d'Elz, à Rizzio, à Monaldeschi, aux épées poursuivant un fuyard de chambre en chambre. L'antiquité avait, elle aussi, de mystérieux logis de ce genre, où le luxe était approprié aux

⁸ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 655.

⁹ *Ibid*, p. 657.

horreurs. L'échantillon en a été conservé sous terre dans certains sépulcres d'Égypte, par exemple dans la crypte du roi Psamméticus, découverte par Passalacqua¹⁰.

La multiplication des noms propres tend à embrouiller le lecteur, qui tente de convoquer des images et des imaginaires auxquelles il associe ces différents noms mais dont il est difficile de faire le lien entre chacun. Ainsi le palais devient un lieu difficile à se représenter de par l'hétérogénéité de ses composants, que ce soit les objets de décoration, les influences architecturales, les pièces et leurs diverses fonctions... Corleone-Lodge, dans le livre et dans le film, est la cristallisation de l'image spectaculaire : une image en excès, invraisemblable, qui représente à la fois le grandiose et le merveilleux. Dans le roman cela passe par de nombreuses figures de style - comparaison, métaphore, mais aussi d'une certaine manière les énumérations - et dans le film par les décors hétéroclites des différentes pièces du château - chambre, couloirs, salle de bal, boudoir, sous-sol. Et Gwynplaine erre dans cette jungle de richesses, ne sachant plus où regarder tant il y a de choses à voir.

Cette concentration d'objets esthétiques et le foisonnement des images dans la littérature du XIX^e siècle s'explique par la puissance que prend l'image tout au long du siècle, notamment avec l'apparition de nouvelles formes d'images - à présent reproductibles à l'infini - comme la photographie. C'est ce que Philippe Hamon appelle "une période d'inflation de l'image", ce qui correspond à l'avènement de nouvelles techniques, de nouveaux supports (presse et livre illustré), de nouveaux genres (la bande-dessinée). On pourrait même identifier la manifestation d'un nouvel organe physique si on se réfère à ce que Balzac a écrit sur l'oeil du Parisien, sans cesse sollicité par une ville devenue spectacle. L'image a envahi les rues mais aussi les livres, comme en témoigne Philippe Hamon :

[...] j'ai commencé à voir de l'image partout, comme les gens du XIX^e siècle, mais aussi de l'image inscrite puisque si vous ouvrez un roman de Flaubert au hasard, vous trouverez en une seule page une douzaine de références à des images : si c'est une scène de rue, il y aura des affiches, des enseignes, des statues, des vitrines à voir, des objets exposés ; si c'est une scène de boudoir, des tableaux accrochés au mur, des images dans le tapis et des broderies sur les fauteuils ; si c'est une scène de paysage naturel, des reflets, etc¹¹.

Cette description rappelle bien celle de Corleone-Lodge dans *L'Homme qui rit* : "Partout, sur les plafonds, sur les murs, sur les planchers même, il y avait des figurations veloutées ou

¹⁰ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, pp. 654-655.

¹¹ Entretien de Philippe Hamon avec Sébastien Le Pajolec et Bertrand Tillier, propos recueilli le 5 mars 2008 à Paris, mis en ligne sur Cairn le 01/12/2008.

métalliques d'oiseaux et d'arbres, des végétations extravagantes enroulées de perles [...] ¹²". Le lecteur du XIX^e siècle a réellement affaire un "ruissellement" d'images, comme le formule Rimbaud dans sa lettre du 17 avril 1871 à Paul Demeny. L'image, au XIX^e siècle, acquiert une certaine puissance par sa multiplication et sa démocratisation. Dans le même temps les réflexions sur le rapport du spectateur à l'image évolue : "Le dix-neuvième siècle découvre la médiation, découvre que l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, qu'elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du spectateur, mais qu'elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur [...] ¹³". Les réflexions de Victor Hugo sur le spectacle et la représentation s'inscrivent dans les nouvelles considérations sur les dispositifs spectaculaires et sur le rapport spectateur-image. L'image n'est pas seulement proposée par l'artiste, quel qu'il soit, elle est également construite par le spectateur qui la regarde.

Face à la puissance de l'image spectaculaire, caractérisée par sa faculté immersive mais également déroutante, comment le lecteur-spectateur peut-il construire l'oeuvre ? Le texte, qu'il soit filmique ou littéraire, est pensé par l'auteur à destination d'un certain public. Hugo, avec *L'Homme qui rit*, s'est projeté vers un public le plus large possible, qui comprendrait femme, penseur et bourgeois. Jean-Pierre Améris a pensé son film en s'imaginant le montrer aux enfants comme aux adultes. Néanmoins le public qui reçoit le texte n'est pas celui construit par lui, et ce public réel - et non plus fantasmé - reconfigure l'oeuvre par sa lecture et son interprétation. Le public, en règle général, est censé produire du sens à partir de l'oeuvre. La question est de savoir si avec le spectaculaire ce processus est toujours valide. C'est un processus de représentation qui, on l'a vu, privilégie les affects et les émotions et entraîne la fascination du spectateur. Si la réflexion et l'interprétation sont bloquées par l'émotion et la fascination pour l'image, comme lorsque Gwynplaine erre dans les couloirs de Corleone-Lodge, la construction de l'image par le spectateur semble compromise. Cependant Victor Hugo, et Jean-Pierre Améris après lui, ont bien compris ce processus et l'ont poussé à l'extrême jusqu'à le parodier. Ils ont tellement exacerbé le spectaculaire dans leur poétique, en travaillant chaque aspect de leurs oeuvres avec excès - par les descriptions, les prises de parole des personnages et les figures de style pour le roman ; par les décors, les costumes, le jeu des acteurs, l'omniprésence de la musique pour le film -, ainsi qu'en redoublant les effets de représentation par l'exploitation de la figure du monstre et la mise en abîme, qu'ils ont finalement presque anéanti toute forme d'émotions. Le lecteur et le spectateur se sentent dépassés par cet excès, ce "trop" de "monumental, grandiose, colossal, [...] surnaturel, féérique, merveilleux, miraculeux, monstrueux ¹⁴" pour reprendre

¹² Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit, p. 656.

¹³ Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et images au XIX^e siècle*, op. cit, p. 30.

¹⁴ Béatrice Picon-Vallin, dans Christine Hamon-Siréjols, André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Cahiers du Gritec/Aléas, 1997.

l'énumération de Béatrice Picon-Vallin. Ce ne sont pas seulement des éléments ou certaines scènes de l'oeuvre qui sont spectaculaires : les oeuvres le sont essentiellement. Hugo et Améris mettent en place un paradigme spectaculaire qui fausse totalement la réception : au lieu d'immerger entièrement le lecteur-spectateur dans l'oeuvre elle ne le laisse pas entrer. Il y a un effet inverse qui s'établit : le lecteur-spectateur est volontairement mis à distance. Cela a deux conséquences : l'identification aux personnages est difficile parce qu'ils se perdent dans la richesse et la surcharge des autres éléments - par exemple dans le roman il est difficile de suivre le fil narratif puisqu'il est souvent noyé dans de longues descriptions ou considérations poétiques ou philosophiques -, ce qui entraîne une mise à l'écart du lecteur-spectateur, qui elle-même sous-entend qu'il a ainsi toute la place qu'il souhaite pour construire l'oeuvre d'après sa propre subjectivité. Le seul obstacle de l'accès à l'oeuvre devient celui de ne pas poursuivre sa lecture du roman ou son visionnage du film à cause de l'ennui.

CONCLUSION

Le spectaculaire, lié à l'excès et aux émotions, est une caractéristique essentielle dans *L'Homme qui rit* – roman et film. Cette dimension se manifeste par différents éléments. La représentation de la monstruosité à travers le personnage de Gwynplaine incarne la poétique du spectaculaire qui sous-tend toute l'œuvre. Ce personnage est en lui-même un spectacle qui suscite un rire irrésistible, il est porteur de spectacle, partout où il passe : même quand il n'est pas sur scène, il reste un bouffon. L'horreur de son rire est sans cesse souligné par Victor Hugo, horreur que Jean-Pierre Améris n'a pas choisi de reprendre dans son film : dans celui-ci, Gwynplaine est monstre avant tout par la parole d'autrui ainsi que par les regards qu'on porte sur lui. Gwynplaine est un personnage spectaculaire, manifestation concrète de la défiguration de la réalité typique de cette esthétique. Il aimerait pouvoir éveiller l'esprit critique de son public et sensibiliser ses contemporains (notamment les élites) à la misère du peuple, mais l'effet que produit sa monstruosité parasite le dialogue et la réflexion chez les destinataires de sa parole.

La dimension théâtrale des deux œuvres est le deuxième élément à conforter l'esthétique spectaculaire. En effet à travers l'expérience dramaturgique originale que représente *Chaos Vaincu*, Victor Hugo ancre *L'Homme qui rit* dans les préoccupations de son siècle, qui voit de nombreux spectacles innovants apparaître. La structure de l'œuvre elle-même est irriguée par le théâtre et le monde forain à travers la mise en abîme. Jean-Pierre Améris utilise même parfois l'espace cinématographique comme un espace scénique, notamment en insérant des plans très frontaux des personnages ou en accentuant le jeu d'acteur jusqu'à lui donner un aspect grotesque. Le spectaculaire est une esthétique qui amène les artistes à questionner le spectacle lui-même et la notion de représentation : réflexions qui sous-tendent le roman et le film, que ce soit via le nouveau genre hugolien du roman-drame ou via la conception de Gwynplaine comme une rock star, engageant ainsi un questionnement sur la célébrité et la mise en scène du réel. En insérant le théâtre dans un autre art, une fiction dans une autre fiction, on a l'impression que le discours des artistes peut s'éloigner du lecteur-spectateur. Néanmoins la duplication du discours par la métaphore ne serait-il pas plus propice à susciter une réflexion et une recherche de la part du lecteur-spectateur à propos du sens de l'œuvre ? Considéré ainsi, le spectaculaire ne serait pas un frein à la réflexion mais plutôt un encouragement à l'interprétation.

Enfin l'esthétique du spectaculaire est en partie définie par sa réception, il était donc essentiel d'étudier comment était reçu *Chaos Vaincu* dans les œuvres, mais aussi comment les œuvres des deux artistes étaient appréhendées par leur public. Elles ont été mal reçues dans le sens où la volonté de l'écrivain et du réalisateur n'ont pas été comprises, leur poétique de l'excès n'a généralement convaincu ni public ni critique. Le spectaculaire questionne sur la force de fascination du spectacle, sur ses effets sur les destinataires de l'œuvre : crée-t-il un spectateur passif ou actif ? le spectateur devient-il un pur produit de la société du spectacle, victime du mode consumériste jusque dans l'art ? Hugo et Améris supposent un autre lecteur-spectateur et lui laissent la place pour construire l'œuvre par leur propre interprétation, malgré la puissance de l'image spectaculaire.

L'Homme qui rit est une œuvre, roman ou film, dont les auteurs semblent avoir adopté le spectaculaire et son excès afin de lutter contre l'insignifiance propre à une société en voie d'industrialisation (ou déjà industrialisée), où le régime médiatique dominant sature les contemporains d'images, avec un processus prononcé de spectacularisation du réel. Ainsi le spectaculaire envahit totalement *L'Homme qui rit*, il est présent à chaque niveau de création et de réception, afin de lutter contre un spectaculaire dominant et commercial qui ne s'adresse qu'à un spectateur passif. Victor Hugo et Jean-Pierre Améris rejettent ce modèle du lecteur-spectateur consommateur et privilégient la construction d'un lecteur-spectateur capable de construire une interprétation critique, au risque de le perdre dans une œuvre où les choix esthétiques sont poussés à l'extrême.

Bibliographie Mémoire

CORPUS PRIMAIRE

A. Corpus principal :

- AMERIS, Jean-Pierre, *L'Homme qui rit*, 2012, France, Europa Corp.
- HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, ed. originale : Paris/Bruxelles, Librairie Internationale Lacroix, Verboecken & Cie, 1869 ; ed. consultée : Paris, Livre de Poche, coll. Les Classiques de Poche, 2002.

B. Autres ouvrages de Victor Hugo :

- HUGO, Victor, *Le Roi s'amuse*, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 2009.
- HUGO, Victor, *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque romantique, 1973.
- HUGO Victor, *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- HUGO, Victor, *Mangeront-ils ?*, Paris, Gallimard, coll. Folioplus Classiques, 2010.
- HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980.
- HUGO, Victor, *Ruy Blas*, Paris, Gallimard, coll. Folio Théâtre, 1997.
- HUGO, Victor, *Quatrevingt-treize*, Paris, Flammarion, coll. GF, 2002.

ETUDES CRITIQUES

A. Sur l'oeuvre de Victor Hugo :

- GLEIZES, Delphine (dir.), *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres*, Paris/Québec, L'Harmattan/Presses de l'Université Laval, 2005.
- GLEIZES, Delphine, « De l'œuvre de Victor Hugo à ses adaptations : une histoire de filiation », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, (1954-), T. 51e, No. 4, (Oct. - Dec., 2004), pp. 39-57.
- ROMAN, Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1997.
- UBERSFELD, Anne, *Le Roi et le bouffon, étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1974.
- Société des études romantiques et dix-neuviémistes, « *L'Homme qui rit* » ou la parole-monstre de Victor Hugo, Paris, SEDES, 1985.

B. Sur l'adaptation cinématographique :

- BAZIN, André, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, Collection Septième Art, 1976.
- BAZIN, André, « Théâtre et cinéma » dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, Collection Septième Art, 1976.
- NACACHE, Jacqueline et BOURGET, Jean-Loup (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, 2012.
 - GLEIZES Delphine, « L'hypothèse précinématographique, symptômes des mutations du fait littéraire au XIXème siècle ? », p. 205.
 - ROUSSE Pascal, « Eisenstein : l'imaginité, fil conducteur du cinématisme », p. 43.

C. Sur la représentation et l'image :

1. Le théâtre et le spectacle

- ANCET, Pierre, « Le théâtre de la monstruosité. Exhibitions et mises en scène (fin XIXème, début XXème) », in ORTEL Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008.
- DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.
- GOUDARD, Philippe, *Anatomie d'un clown suivi de Lire et écrire le cirque*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, Collection Scénogrammes, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Gallimard, 2004.

3. Théorie de l'image

- AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, 2011.
- DUBOIS, Philippe, « La Tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », in AUMONT Jacques (dir.), *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque Française, 1998.
- HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.

D. Ouvrages théoriques généraux :

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, Collection Poétique, 1977.
- HAMON, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007.
- MARTINEZ, Aurélie, *Images du corps monstrueux*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953.

E. Usuels :

- Portail lexical : lexicographie. Nancy, France : Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). En ligne, <<http://www.cnrtl.fr/definition/>>
- LITTRE, Émile, *Dictionnaire de la langue française, Supplément*, Paris, L. Hachette, 1878.
Electronic version created by François Gannaz : <<http://www.littre.org>>

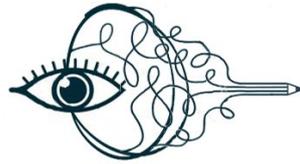


TABLE DES MATIÈRES

Remerciements..... p. 3

Introduction..... p. 5

PARTIE I LE MONSTRE ET LE SPECTACULAIRE

Chapitre I — Le monstre qui rit..... p. 14

Visage monstrueux ou angélique ? p. 14

La malédiction du rire p. 18

Le mépris de la société pour le monstre saltimbanque..... p. 24

Chapitre II — Le clown Gwynplaine..... p. 27

Le clown tragique : l'âme derrière la figure..... p. 27

Rêve ou cauchemar ?..... p. 32

Un révélateur de conscience..... p. 35

Chapitre III — Fabrication de monstres, divertissement et carnaval..... p. 38

Le Beau s'amuse du Laid..... p. 38

Travestissement et carnaval..... p. 43

PARTIE II THÉÂTRE ET SPECTACULAIRE

Chapitre I — Expériences théâtrales : le spectaculaire à l'oeuvre..... p. 55

Chaos Vaincu..... p. 55

<i>Le discours de Gwynplaine à la chambre des Lords.....</i>	p. 61
Chapitre II — Mise en abîme et effet de vertige.....	p. 64
<i>Un récit fondé sur l'univers du spectacle.....</i>	p. 64
<i>Analyse structurale de la mise en abyme.....</i>	p. 67
<i>Le monde est un théâtre.....</i>	p. 69
Chapitre III — Le drame hugolien et la théâtralité de Jean-Pierre Améris.....	p. 73
<i>Réflexions théâtrales.....</i>	p. 73
<i>Théâtralité dans le roman et le film.....</i>	p. 78

PARTIE III LE SPECTACULAIRE ET SA RÉCEPTION

Chapitre I — Explosion des limites du réel : une réception difficile.....	p. 86
<i>L'excès baroque.....</i>	p. 87
<i>Analyse de réception des oeuvres.....</i>	p. 92
Chapitre II — Une société du spectacle ?.....	p. 98
<i>Définition, similitudes et différences.....</i>	p. 98
<i>Le spectaculaire : une question éthique ?.....</i>	p. 103
Chapitre III — Le spectaculaire et la puissance de l'image.....	p. 105
<i>Imageries.....</i>	p. 105
<i>Culture médiatique.....</i>	p. 109
 Conclusion.....	 p. 113

Bibliographie.....	p. 116
--------------------	--------

Table des matières.....	p. 119
-------------------------	--------

