



folio
THÉÂTRE

Victor Hugo

Marion de Lorme

Édition de Clélia Anfray

COLLECTION
FOLIO THÉÂTRE

Victor Hugo

Marion de Lorme

*Édition présentée, établie et annotée
par Clélia Anfray*

Gallimard

© Éditions Gallimard, 2019.

*Couverture : Sarah Bernhardt dans le rôle de Marion de Lorme,
au Théâtre de la Porte-Saint-Martin,
décembre 1885. Photographie de Nadar. Musée Carnavalet, Paris.
Photo © Bridgeman Images.*

INTRODUCTION

La fortune d'une œuvre est bien souvent l'affaire d'un moment. Elle surgit de la rencontre avec un public à un instant donné. Et ce même public, fragile, volatil, trop plein des préoccupations du jour ou des événements récents, est capable, selon son humeur, de porter une pièce au pinacle ou de la désertter sans bruit, dans la plus grande indifférence.

Hernani, autorisé par la censure, vengea l'interdiction de Marion de Lorme de 1829, préfigura la révolution de Juillet et fit entrer le drame romantique dans l'Histoire.

Marion de Lorme, elle, arriva trop tard.

Privée de scène à une époque où elle pouvait encore faire scandale, elle fut finalement représentée deux ans après sa rédaction, en 1831, à une époque où, la censure ayant été abolie, elle passa sans marquer les esprits. Alexandre Dumas manqua même la première, le 11 août 1831, lui qui en avait pourtant envié le génie deux ans plus tôt, au 11, rue Notre-Dame-des-Champs : « Je dis que nous sommes tous flambés, si Victor n'a pas fait aujourd'hui sa meilleure pièce », avait-il déclaré au baron Taylor à la fin de la première lecture.

L'occasion manquée

Jouée dix-huit mois après Hernani, Marion de Lorme souffrit à la fois de la comparaison avec le précédent drame mais aussi de la réputation sulfureuse que la censure lui avait réservée. Or, à deux années d'intervalle, ce qui avait pu paraître déplacé ou choquant ne l'était plus. Le changement de régime rendait l'image de Louis XIII, un roi pourtant impuisant, maladif et manipulé par Richelieu, acceptable. Ou du moins, Louis-Philippe ne pouvait se sentir visé par un texte écrit un an avant son règne.

La courtisane Marion de Lorme ne suscita elle non plus aucun scandale : son désir de rédemption à travers son amour pour Didier – héros hugolien par excellence, jeune, pauvre, orphelin, animé par des valeurs chevaleresques dans la lignée du Cid –, son identité révélée – elle se faisait passer auprès de son amant pour la chaste Marie –, et finalement pardonnée par Didier, tout cela fut reçu mollement par des spectateurs plus préoccupés à ce moment-là par les questions politiques que morales.

Le drame hugolien aurait pu, comme Le Roi s'amuse avec Rigoletto, connaître une seconde vie à l'opéra. Là encore, l'occasion fut manquée. Cette fois Marion de Lorme ne souffrait pas d'arriver trop tard. Elle était née trop tôt. Lorsque, en 1844, Giuseppe Demaldè proposa à Verdi de mettre Marion de Lorme en musique, le compositeur déclina la proposition à cause du sujet, celui de la « putain » qu'il détesterait voir sur scène... Sans le savoir, Marion de Lorme

préparait déjà le terrain à La Traviata. Et Puccini, après Victorien Sardou, l'auteur de Tosca, se souviendrait sans doute d'elle dans la fameuse scène du sacrifice de Tosca s'offrant à Scarpia pour sauver Angelotti, comme Marion à Laffemas dans l'espoir d'obtenir – en vain – la grâce de Didier. Injustement éclipsée par La Dame aux Camélias ou Tosca, Marion de Lorme allait durablement rester inconnue du public.

Hugo réussit pourtant dans ce drame ce qu'il ne parviendra pas à faire ailleurs. Tous les motifs hugoliens qui feront le succès de son théâtre – l'identité cachée, le fou du roi, la monarchie en question, le peuple en action – ne rencontreront certes pas leur public. Cette fois pourtant, il excelle dans le mélange des genres revendiqué dans la préface de Cromwell : le sublime – les amours de la courtisane et Didier, le sacrifice de Marion, l'ombre terrifiante de Richelieu, tache sanglante et implacable qui envahit la scène finale – mêlé au grotesque des saltimbanques tout droit sortis d'Hamlet dans des scènes réellement comiques. Si L'Angely, bouffon de Louis XIII préfigurant Triboulet, est un fou sinistre et inquiétant, près duquel « Pluton est un rieur » (II, 1), le comédien le Gracieux, véritable bateleur de la pièce, singe truculent, est le digne héritier de la comédie espagnole, de Sganarelle et de Cliton. Mais, à la différence des autres bouffons hugoliens plus tragiques que réellement comiques, le Gracieux, lui, appartient au monde des acteurs et non au monde réel, comme si le rire hugolien, pour se déployer, avait besoin d'être extérieur à l'action, étranger au drame qui se joue et sans parti pris. L'Angely est le bouffon d'un roi méprisé, tout comme Triboulet, héros du Roi s'amuse, est le père de Blanche violée par son maître,

François I^{er}. Le rire, juge et partie du roi, a donc perdu de son innocence. Le Gracieux, au contraire, véritable parodiste de la tragédie qui se joue sur scène, c'est-à-dire étymologiquement contre-chant, ou chant à-côté du drame, conquiert son public. Et il n'est pas anodin que le comédien Serres qui l'incarna en 1831 ait été l'un des rares acteurs à être applaudi.

Car l'occasion fut aussi manquée sur scène. La pièce ne sut pas trouver ses comédiens. Initialement destinée à la Comédie-Française, la pièce sera finalement donnée au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Mlle Mars et Firmin, qui avaient apprécié sa lecture en 1829, étaient à nouveau pressentis en 1831 pour incarner les deux rôles principaux. Mais le souvenir de la cabale contre Hernani, dans les coulisses comme dans la salle, était encore cuisant et Hugo refusait de leur faire ce cadeau. Surtout, le moment était d'après lui mal choisi. Les conséquences de la révolution de Juillet donneraient lieu à des malentendus politiques, prétendait-il. On l'accuserait d'avoir l'air de triompher de Charles X. Il avait tort. Les premières représentations sur une scène populaire tournèrent au fiasco : Mme Dorval, d'excellente réputation mais peu habituée à la déclamation versifiée, sut rarement trouver le ton juste et récita mal les vers du Cid qui figurent dans la pièce. Les autres comédiens firent rire lorsqu'ils devaient faire pleurer. Enfin, ils furent si lents à dire leur texte que la première s'acheva vers une heure du matin... Les huées mêlées aux applaudissements au moment d'Hernani étaient un lointain souvenir. Cet été-là, à la Porte-Saint-Martin, le public bâillait.

Réécriture du *Cid*

Pourtant, Marion de Lorme est à plus d'un titre une pièce originale. Initialement bâti autour de la vie de Corneille, le projet de 1825, rapidement abandonné, se modifie en un drame dont Le Cid devient la matière première. De l'auteur classique auquel Hugo s'identifie – « Vidocq bloquait Corneille », écrit-il dans sa préface de 1831 – la pièce glisse vers son chef-d'œuvre, Le Cid, modèle et matrice littéraire. Tout se passe comme si – à l'instar des poètes romantiques qui lisaient Le Tasse « comme les rédacteurs des Évangiles [lisaient] les livres prophétiques de la Bible : pour y trouver l'annonce de leurs convictions¹ » –, Hugo, en tant que dramaturge, héroïsait Corneille pour s'inscrire lui-même dans le temps révolu du mythe, jusqu'à rivaliser avec lui sur son propre terrain, en réécrivant justement Le Cid.

Ainsi, le deuxième acte met en scène la célèbre querelle du Cid de 1637, dans laquelle Hugo égrène les arguments des détracteurs de Corneille : l'auteur ne serait qu'un simple bourgeois, régresserait depuis Méliade, plagierait, serait invraisemblable, inconvenant... Peu de répondant en face et beaucoup de mauvaise foi : Hugo ne cite ni Guez de Balzac ni Boileau qui ont pourtant pris sa défense. La construction du mythe doit se faire sur les bases de la seule et unique persécution. Et la notoriété du Cid auprès des spectateurs du XIX^e siècle suffit à montrer combien cette

1. Jean Starobinski, « L'imitation du Tasse », dans *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau*, vol. XL, 1992, p. 272.

persécution passée, encore d'actualité, reste un contre-sens de l'Histoire. L'écrivain jaloué par les académiciens, malmené et résistant, annonce les combats de Hugo. La querelle du Cid, opportunément rappelée en 1829, prépare en effet la bataille d'Hernani de 1830.

Hugo s'inspire donc de Corneille aussi bien dans la forme que dans le fond. Il pastiche la langue du XVII^e siècle, glanant çà et là tournures et manières chez Molière et Corneille, multipliant les allusions à destination du lecteur averti : il puise le « point de Gênes » dans La Galerie du Palais, la figure de Mata-more dans L'Illusion comique, ou encore la tirade de Chimène (Le Cid, V, 1) déclamée par Marion. Blois est l'« antipode » de Paris comme il faudrait être « l'antipode de la raison, pour ne pas confesser que Paris est le grand bureau des merveilles » (Les Précieuses ridicules, sc. 9). Comme dans Le Tartuffe, Gassé ne donne aucune nouvelle de Louis XIII mais seulement du Cardinal malgré la question lancinante et subversive de Brichanteau « Qu'en dit le roi ? » (II, 1), allusion à peine voilée au « Et Tartuffe ? » (Le Tartuffe, I, 4). Enfin, le fameux « À moi, Comte, deux mots » (Le Cid, II, 2) se voit parodié en un « Hé ! Messieurs de la troupe comique, / Deux mots ! » (III, 9), deux petits mots qui scelleront tragiquement le destin de Marion et de Didier.

Sur le fond aussi, Hugo songe à Corneille. Le duel est à l'instar du Cid au cœur du drame : comme Rodrigue, Didier va se battre en duel, non pas contre le père mais contre son rival – ce qu'il ignore encore –, Saverny, amant de Marion. Le duel prend corps à l'occasion de la lecture du décret de Richelieu relatif à leur interdiction (II, 3). Jusqu'en juin 1626, en effet, les nobles

règlent leurs différends par-delà la justice royale sous la forme de duels. Mais cette licence est remise en question par Richelieu dans un édit qui condamne à mort tous les duellistes. Hugo lui-même, qui, à l'issue d'un duel en 1821 contre un garde du corps irrespectueux, s'est retrouvé blessé au bras gauche¹, désapprouve la sévérité de cette législation, comme il réproouve toute condamnation à mort. C'est en effet la même année, en 1829, qu'il publie *Le Dernier Jour d'un condamné*. Aussi le duel, aussi mélodramatique soit-il, soulève-t-il d'abord des questions politiques, proches de celles que soulevait Corneille. Certes le duel cornélien était dans ce contexte-là beaucoup plus subversif, plus transgressif et, partant, impossible pour des questions de bienséance et pour conforter notamment l'image d'un pouvoir central, à représenter sur scène. Chez Hugo, le duel est bien là, représenté au cœur de la pièce (II, 4) : de nuit, à la lumière pâle des réverbères, dans un silence que seuls viennent briser le cliquetis des épées et le cri de Marion. Mais il est surtout l'occasion d'interroger la féodalité et la royauté, comme il le fera encore dans *Hernani* : les nobles s'inquiètent d'une législation qui remet en cause leur pouvoir d'autonomie et refusent le contrôle de l'État dans le règlement de leurs propres conflits. Incarnés chez Corneille par le comte et don Diègue, ils sont ici représentés par le marquis de Nangis : « *Devant moi nul n'est seigneur ici. [...] / Notre sire le roi n'y serait que mon hôte. / – C'est un droit féodal fort déchu [...]* », répond Laf-femas, au service du pouvoir absolu du roi auquel,

1. Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, t. I : Avant l'exil, 1802-1851*, Fayard, 2001, p. 227-228.

dans un cri ultime et désespéré, Nangis répond : « Vos pères ont été les vassaux de mes ancêtres, / Je vous défends à tous de faire un pas ! » (III, 10). Cet idéal chevaleresque incarné par Nangis, fidèle aux valeurs héroïques du passé, mais aussi par son neveu Saverny ou encore Didier qui, bien que de conditions différentes, sont capables de s'opposer en héros au pouvoir, au risque de leur vie, fait écho au code d'honneur de Victor Hugo lui-même. Alors que Marion de Lorme vient d'être censurée, il refuse en effet la pension que Charles X lui propose pour le dédommager de l'interdiction : sa famille, « noble dès l'an 1531, est une vieille servante de l'État », lui répond-il. Mais, si le dénouement chez Corneille opère une « dialectique du héros » où l'État sort renforcé de son sacrifice, ici l'abnégation de Didier et Marion ne leur est d'aucun secours, et l'État s'impose par la force et l'arbitraire.

Théâtre dans le théâtre

La référence à Corneille a donc des résonances à la fois morales et politiques. La mise en abyme théâtrale est aussi dramatique. Emprunté au théâtre élisabéthain, ce spectacle en réduction a durablement frappé l'imaginaire hugolien : « C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit¹. » Et cette structure en abyme en devient l'un des principaux ressorts. Intitulé « La comédie », le troisième acte met en scène une troupe de comédiens dont le pervers Laffemas deviendra, le temps de confondre Marion et Didier qui

1. Victor Hugo, *William Shakespeare*, II^e partie, livre IV.

se font passer pour des comédiens, le directeur. Car théâtre, sadisme et mensonge se fondent bien souvent dans l'imaginaire hugolien : le metteur en scène improvisé tend des pièges, instrumentalise, démasque, mettant au jour la dissimulation sociale, mêlant supplice et jeu. En ce sens, Laffemas précède Marie Tudor. Et son intervention est d'autant plus terrifiante qu'elle s'inscrit après plusieurs scènes de comédie. En effet, le Scaramouche, comédien dell'arte, seule figure historique de la troupe (les autres étant des « types » de comédies italiennes ou espagnoles), distribue les rôles avec légèreté (III, 5) : à Marion, « Écoute, tu feras les Chimènes, œil noir ! [...] / Quant à toi [Didier], il nous manque / Un matamore ». Il donne des indications scéniques (« On fait la grosse voix et l'on marche à grands pas »), codifie les rôles (« On vient tuer le Maure à la fin de la pièce. / C'est un rôle tragique »), multiplie les allusions au théâtre classique, évoque « Orgon », patriarche du Tartuffe ou « le Maure », ennemi du Cid. Mais à l'arrivée de Laffemas, Scaramouche s'efface. Et la scène se métamorphose en audition terrifiante : l'agent de Richelieu intime à chacun de se présenter et de dire son texte (III, 10), afin de démasquer celles et ceux qui précisément ne sauraient pas leur rôle. Chacun s'exécute et se nomme : « Je suis le Gracieux, [...] / – Je suis Scaramouche, [...] / – Moi, je suis Taillebras [...] / – Moi, je suis la Chimène. » Mais Didier, incapable de mentir, est littéralement celui qui ne sait pas son rôle dans ce monde-là, refusant de se dissimuler. Dans ce theatrum mundi où chacun connaît sa partition sociale, où Marion elle-même lui cache qui elle est, s'abritant derrière le nom de Marie, Didier refuse les codes et les artifices que le monde impose : « Je suis

Didier », proclame-t-il fièrement. Mais une fois démasqué, même volontairement, le comédien doit affronter le réel dont l'issue est la mort – qui devient à son tour spectacle. Les comédiens de la troupe se transforment alors en observateurs impuissants de l'exécution annoncée de Didier et Saverny de même que le peuple sera présent en « spectateur » pour assister à leur exécution (V, 7). La révélation, ligne de démarcation tenue entre comédie et réalité, traduit cette combinaison « toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création¹ ». La vie est une comédie. La mort est un spectacle. La bipolarité tragi-comique n'est jamais plus saisissante que dans ce moment où la légèreté se meut en un instant en drame. Et ce point de bascule est particulièrement souligné par le dialogue à double sens entre Laffemas et lui (III, 10), où théâtre et mort se répondent comme les deux faces d'une même pièce :

LAFFEMAS, *avec une colère concentrée,
et s'efforçant de rire.*

Donc, vous ne jouez pas, Monsieur, la comédie ?

DIDIER

C'est toi qui l'as jouée.

LAFFEMAS

Oh ! je la jouerais mal.
Mais j'en fais une avec Monsieur le cardinal ;
C'est une tragédie, – où vous aurez un rôle.

1. Victor Hugo, préface de *Cromwell*.

Tout en faisant allusion, de manière grinçante, à l'activité de dramaturge que Richelieu poursuivait secrètement, et à ses propres incompétences de comédien, Laffemas annonce ici le sort réservé à son nouveau prisonnier : son exécution prochaine. Le rire n'est jamais que le versant d'une colère rentrée. Et le cas de Didier n'est pas isolé dans la pièce. Cette dissimulation-révélation se multiplie à l'infini. Le costume, loin de n'être qu'un accessoire décoratif ou social, devient un actant à part entière qui change le destin des hommes. Il sauve littéralement la vie jusqu'à ce qu'on s'en défasse. Marion et Didier sont d'abord « vêtus à l'espagnole » (III, 4 et 5) afin de se mêler aux comédiens sans être reconnus. Saverny, qui s'est « déguisé en officier du régiment d'Anjou » (III, 1) pour échapper à son arrestation après le duel, arrache finalement « ses fausses moustaches » (III, 10) par loyauté vis-à-vis de Didier qui vient de se livrer à Laffemas. Au cinquième acte (sc. 6), alors que l'exécution est imminente, Marion incite encore Didier à se déguiser. Mais, « repoussant les habits du pied », il refuse encore l'artifice pour être sauvé. Le costume toujours ridicule et outré n'est que le masque grotesque d'une réalité tragique à laquelle les personnages ne peuvent échapper.

Richelieu, autorité invisible

Corneille n'est pas la seule autorité invisible du drame. Initialement intitulé *Un duel sous Richelieu*, Hugo met l'accent sur son caractère politique. Et si le titre change à la demande de Mme Dorval, la pièce n'en abandonne pas moins son ambition première. Située

un an après Le Cid, en 1638, l'année de naissance du futur Louis XIV, elle se déroule au moment où Richelieu, malade et vieux, vit son crépuscule. Pourtant son pouvoir de nuisance reste intact. L'acte II met en scène la nouvelle législation sur les duels. Or, dans la réalité, douze ans séparent le décret (1626) de la maladie du Cardinal (1638). Et c'est sciemment que Hugo fond ces deux moments en un : la litière qui le porte à la toute fin de la pièce et envahit littéralement la scène est là pour rappeler la fragilité de l'État. À sa tête, ce n'est pas une abstraction, mais un homme.

Pourtant son nom souvent en fait presque le Dieu caché du drame. Il est d'abord une signature au bas de l'écrêteau qui décrète la mort des duellistes (II, 1). Ailleurs, son nom est tabou jusque dans la bouche du roi (IV, 6). S'il est au sens propre innommable, c'est selon Caroline Julliot parce que Richelieu incarne la « dimension impersonnelle de ce pouvoir qui ne semble plus émaner d'une décision individuelle mais de la logique même de la loi¹ ».

En choisissant l'image du « Léviathan » (V, 1) pour évoquer Richelieu, Hugo ne songe pas au monstre marin. Il insiste d'abord, dans la lignée de Hobbes, sur sa dimension politique : cette abdication de la liberté propre de l'homme d'État « au profit du monstre étatique [ce Léviathan] qu'il mène, ou plutôt, dans lequel il est embarqué² » et dont la litière n'est que la manifestation physique de l'État moderne. Ainsi, le ministre qui considère, tout cardinal qu'il est, que l'intérêt des

1. Caroline Julliot, « *Marion de Lorme* : Richelieu est-il un grand homme ? », et sq. <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/16-03-19Julliot.htm>

2. Caroline Julliot, *ibid.*

princes et de l'État est au-dessus des questions religieuses, rompt avec la papauté et la maison très catholique des Habsbourg. Pour consolider l'État et l'unifier, Richelieu s'allie aux protestants hors des frontières, et les massacre à l'intérieur. Mais, aux yeux de Hugo, cette abdication ne le déresponsabilise pas pour autant. Certes, jusqu'au bout caché, comme l'Agrippine de Racine, Richelieu se dissimule non pas derrière un voile mais derrière les rideaux fermés de sa litière écarlate, démesurée, « gigantesque », « portée par vingt-quatre gardes à pied ». Sa voix cependant, comme proférée d'outre-tombe, reste malgré tout humaine et s'abat sur les condamnés comme un couperet : « Pas de grâce ! » (V, 7). Richelieu est pour Hugo responsable des exécutions qu'il décrète, inflexible et implacable. Il est l'anti-Auguste de Corneille par excellence, dont la tragédie *Cinna* (1642) est elle-même inspirée de Louis XIII et de son ministre Richelieu : en effet, l'Auguste de Corneille gracie tous les conjurés qui fomentent son assassinat, y compris ceux dont il se croit sincèrement aimé, à une époque où Richelieu exécute tous ses opposants, et notamment Cinq-Mars, amant de Marion de Lorme, qui projette sa mort, un an plus tard.

D'ailleurs, malgré l'État derrière lequel il se réfugie, la dimension humaine de Richelieu est sensible jusque dans l'image de la litière qui le porte : elle reste la « manifestation de la fragilité et de l'illusion de la personification du pouvoir » : l'État a à sa tête un mourant « qui n'est, lui-même que le délégué d'un autre mourant, impotent et mélancolique, Louis XIII¹ ».

1. Caroline Julliot, *ibid.*

Un roi sans divertissement

Car à la tête de l'État gouvernent précisément deux hommes maladifs. Le Cardinal prend le lit dès qu'il se sent un peu faible, et Louis XIII, souffreteux et bègue, est atteint d'une entérocolite depuis l'âge de vingt-cinq ans et n'a, jusqu'en 1638, aucun descendant, suscitant spéculations et complots – les conjurés misant sur une mort prochaine. Et c'est bien ainsi que Victor Hugo le représente au quatrième acte, « pâle, les yeux baissés », marchant « à pas lents », soupirant profondément dans un grand fauteuil. C'est en homme fatigué qu'il règne, plus concerné par sa mauvaise nuit que par la raison d'État. Mais, comme souvent, Hugo accommode l'Histoire à sa guise. Et c'est sur la base de cette image fantasmée que Charles Brifaut, censeur « attiré » de Victor Hugo, interdit le drame. Tous les passages biffés s'attaquent en effet à la figure d'un roi infantilisé, ombre d'un Richelieu qu'il redoute lui-même. Dans son drame en effet, Hugo fait de Louis XIII un roi faible et influençable – « Lui seul [Richelieu] fait tout », [...] / « Moi, je suis pour les Français / Une ombre » (IV, 6) –, image pourtant bien peu conforme à la réalité.

C'est le roi lui-même qui évince en 1617 sa mère, Marie de Médicis, en faisant assassiner son ministre Concini, alors qu'il n'a pas seize ans. Et s'il appelle Richelieu à ses côtés en 1624, qu'il avait pourtant disgracié en même temps que la reine, il n'a aucune confiance en un ambitieux qui a trahi sa mère pour se mettre à son service. Richelieu, de son côté, n'a pas la toute-puissance qu'imagine Hugo : il craint les crises

de Louis XIII dont le caractère est autoritaire, susceptible et ombrageux. Et, contrairement à ce que semble laisser entendre Hugo, les deux hommes partagent la même vision géopolitique de l'Europe : prolongeant la politique anti-espagnole voulue par son père, Henri IV, et loin des considérations religieuses, Louis XIII s'allie par exemple aux royaumes protestants de Suède ou du Danemark pour affaiblir la maison des Habsbourg. Surtout, le roi se sert de son ministre lorsqu'il s'agit de lui faire endosser les mesures les moins populaires. L'exécution d'une partie de la noblesse, dont il est aussi question dans le drame, a pour une large part été voulue et décidée par le roi, et non exclusivement par le Cardinal. Hugo en fait pourtant un monarque versatile, faisant puis défaisant les destins au gré de son bon vouloir. Mais s'il est un point sur lequel Hugo est fidèle aux caractères, c'est sur la détestation mutuelle que se vouent les deux hommes : « Je le hais ! » s'écrie le roi (IV, 6).

Car avant d'être fidèle à l'Histoire, Hugo l'est d'abord à l'égard de la place existentielle du roi, telle qu'il se la figure. Dans *Marion de Lorme*, le roi est avant tout un roi pascalien. Bâillant sans cesse ou amusé par son fou, il reste profondément un roi sans divertissement. À l'instar de Blaise Pascal dont le roi « est malheureux, tout roi qu'il est, s'il y pense », Louis XIII déclare au duc de Bellegarde : « Je m'ennuie. » Lui, le plus misérable des hommes, « changerai[t] [s]on sort au sort d'un braconnier » (IV, 6). Et le dialogue philosophique qu'il entame avec *L'Angely* (IV, 8) interroge plus largement la place de l'homme dans l'univers, et la sienne en tant que roi. L'homme n'est pas, comme dans la célèbre pensée de Pascal, « un roseau », mais

il est un « souffle éphémère ». Et Louis XIII reprend même à son compte l'image du « ciron » des « Deux infinis ». Quant à son bouffon, il confirme qu'il est « bien malheureux d'être homme, et d'être roi » (IV, 8). Seul face à lui-même, le roi ne peut donc être qu'obsédé par la misère de sa condition, identique au fond à celle des autres hommes.

Mais Hugo va plus loin que Pascal et donne une explication quasi diabolique à l'impuissance du roi : Louis XIII est le plus misérable de tous les rois, car à l'instar de son bouffon, il est le pantin non pas aux mains d'un roi, mais à celles d'un prêtre, ce qui est pire : le roi semble en effet avoir signé avec le cardinal un pacte quasi faustien. « Il perd mon âme ! », s'émeut-il. Le ministre à la litière écarlate est de son propre aveu « un homme infernal », Méphisto moderne ou « Satan », et depuis que Richelieu œuvre à son service, il en a « l'âme possédée » (IV, 8). Louis XIII est au sens propre un roi irresponsable. Absorbé davantage par sa santé que par ses sujets, égoïste, versatile, mélancolique, il est enfermé dans son palais comme dans ses rancœurs, bien loin des préoccupations de son peuple.

Un peuple en action ?

Écrite en vers, Marion de Lorme est initialement destinée à la Comédie-Française et à son public d'élite. Et si la censure rebat les cartes et oblige Marion de Lorme à changer de destination – la Porte-Saint-Martin –, le sens de la pièce, lui, n'est pas pour autant infléchi. C'est bien un homme du peuple – Didier – qui,

avec la courtisane Marion de Lorme, occupe le premier rôle. À la différence de Gennaro, dans *Lucrèce Borgia*, ou de Simon Renard, dans *Marie Tudor*, il s'agit ici d'un homme du peuple véritable. Comme l'indique Saverny : « Je le devine peuple, il me flaire marquis » (II, 3). Désigné par son simple prénom, Didier, comme le seront au cinquième acte les ouvriers Pierre ou Maurice, et revendiquant même de n'avoir aucun titre – « Didier de rien », répond-il bravache à Saverny (I, 3) –, il incarne un courage chevaleresque, proche de celui du Cid, prêtant main-forte à un inconnu attaqué (Saverny), se battant à deux contre dix. Mais s'il a la bravoure, Didier n'a pas les façons aristocratiques. Il expédie celui qu'il vient de sauver sans ménagement. Par son refus des codes, il est certes indocile, mais en rien révolutionnaire. S'il tend à vouloir estomper les frontières entre classes – « Peuple et marquis pourront se coller ensemble ! / Marquis, si nous mêlions notre sang, que t'en semble ? » (II, 3) –, il ne le fait pas différemment de Richelieu et son décret sur les duels. Au fond, Didier incarne d'abord un désenchantement romantique. Déclarant le monde mauvais et corrompu, il ne perçoit plus de sens à sa vie, rêve, soliloque souvent, lyrique et épris d'idéaux, et se laisse mourir, après n'avoir pas su vivre, mais il n'agit pas, sauf pour se battre et souvent par susceptibilité.

Le peuple n'est pas seulement incarné par des individus, il l'est aussi par la foule, ou du moins le nombre. Présent sur la place à Blois (II) – Brichanteau s'adressant même à « un bateleur qui est mêlé à la foule et qui porte un singe sur son dos » (II, 1) –, il est aussi incarné par la troupe de comédiens (acte III), ou encore par les travailleurs (acte V) : des

ouvriers « travaillent à démolir l'angle du mur du fond à gauche ». Hugo représente le peuple au travail. Les saltimbanques répètent ; les ouvriers multiplient les tâches difficiles et laborieuses : « piochant [...] / "c'est dur !" [...] / Ils se remettent au travail [...] / Ils continuent à démolir le mur. » Le spectateur voit donc, comme rarement sur scène avant le théâtre naturaliste, le travail en acte. Le mur est démoli, tout au long du cinquième acte, sous les yeux du public.

Mais le peuple n'a pas encore de préoccupations révolutionnaires. Il ne détruit le mur que pour céder le passage à Richelieu, et s'il est présent lors de l'exécution de Didier et Saverny, c'est d'abord et surtout pour assister à un spectacle dont il se rend complice. Didier s'adresse à lui à la toute fin du drame, lui qui se rend à son exécution : « Vous qui venez ici pour nous voir au passage... ». De même Marion, qui ne veut croire à sa présence – « Personne ici !... Ce peuple !... Était-ce un rêve ? ou bien / Est-ce que je suis folle ? » –, le prend une dernière fois à témoin : « Regardez tous ! voilà l'homme rouge qui passe ! » (V, 7). Le peuple, lui, ne dit rien.

Marie-Madeleine

La pièce s'ouvre sur une gageure. Le spectateur s'attend à voir apparaître la célèbre courtisane Marion de Lorme, maîtresse de Richelieu et de Cinq-Mars, et découvre une femme fidèle. Néron était un monstre naissant, Marion est une chaste naissante.

Comme Pénélope attendant Ulysse, la première didascalie de la scène 1 la met en scène « assise près

de la table et brodant une tapisserie »). Marion attend Didier. Alors que les prétendants, et Saverny le premier, soupirent après elle, elle expie désormais toute « une vie impure et débauchée » (I, 1).

Comme l'a justement montré Pascale Aureix-Jonchière¹, Hugo s'emploie ici à réécrire l'histoire de la pécheresse biblique, Marie-Madeleine, en commençant par la fin. Le dramaturge insiste sur sa dualité proprement romantique. La « sainte pécheresse », la « Vierge-Prostituée » est pure dans son impureté. Didier, qui ne la connaît que sous le nom ô combien symbolique de Marie, loue « sa vertu [...] sans tache », multiplie les termes relatifs à sa prétendue pureté. Marion est devenue sous l'effet de sa passion une vierge qui se fait appeler Marie. Et bien qu'elle dissimule à son nouvel amant sa véritable identité, sa métamorphose morale n'est pas feinte. Comme le Christ, Didier l'a délivrée de ses démons : « – après avoir aimé / Un homme, le plus pur que le ciel ait formé... » (V, 2), Marion se croit capable, du moins l'affirme-t-elle à Laffemas, de ne plus sombrer dans la prostitution.

En dépit de sa fidélité nouvelle, Marion conserve quelque chose de son ancienne identité : elle invite son amant dans une chambre, commande à sa chambrière de venir l'« accommoder », tandis qu'elle défait, comme Marie-Madeleine, « ses cheveux ». Didier, qui croit ne pas la connaître, parle de Marion de Lorme comme d'une « vile créature, impure entre les femmes »

1. Dans « Marion de Lorme de Victor Hugo : Marie-Madeleine au miroir de l'Histoire », in *Marie-Madeleine : figure mythique dans la littérature et les arts*, M. Geoffroy et A. Montandon (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 1999, p. 227-239.

dont la fourberie préfigure celle de *Lucrèce Borgia* : « Une femme, de corps belle, et de cœur difforme » (I, 2). Et si elle est régulièrement vêtue de blanc (II, 3 ; V, 1) c'est pourtant en femme avertie qu'elle fait à son amant des allusions grivoises : tandis que Didier lui parle de cercueil et de la « couche qui [l']attend, froide d'un froid de glace », Marion évoque une autre sorte de couche qu'elle voudrait bien partager avec lui « dans l'ombre et sans témoins » (III, 6).

Ailleurs, c'est bien la pécheresse éplorée telle que l'Évangile de saint Luc la met en scène qui est privilégiée dans le drame : comme dans la Bible, elle se prosterne devant Didier, le roi ou Laffemas, les yeux baignés de larmes. Marion est, à sa manière, une figure mélodramatique. Dès la scène 2 de l'acte I, elle qui autrefois ne faisait que rire « fond en larmes ». Tous les dialogues entre les deux amants sont empreints d'un lyrisme élégiaque et jusqu'à la fin du drame, sanglots et genuflexions se multiplient. Mais cette expiation ne peut être complète tant qu'elle ment à un Didier qui sera d'autant plus amer qu'il apprendra son mensonge de la bouche de son ancien amant, Saverny. La révélation finale sonne alors comme un tragique coup de théâtre, contenu dans ces deux noms, les deux faces de cette Marie-Madeleine moderne : « Marie ou Marion ? » (V, 6). Mais, contrairement à la figure biblique, Marion de Lorme ne peut s'arracher à sa condition première, ce que lui rappelle encore Didier : « À qui vous êtes-vous prostituée ici ? » Et Didier a raison sans le savoir. Pour le sauver, elle s'est offerte à Laffemas. Et le sacrifice n'en est pas moins présenté comme une scène de tentation : « Tentateur ! laisse-moi ! » (IV, 3). Le polyptote « vouloir »

(« voulez-vous », « veux-tu ») concentre certes tous les désirs sexuels de Laffemas mais suggère en même temps que Marion serait capable de le « vouloir ». Qu'il s'agisse de la version de 1829 dans laquelle Didier ne pardonne pas ou de celle de 1831 où il la réhabilite dans un ultime retournement de situation, Marion de Lorme n'en est pas moins ravalée à sa vie ancienne de prostituée. Certes, il la reconnaît en « Marie, ange du ciel que la terre a flétrie », mais sa blessure est trop profonde. Il lui préfère encore la mort. D'ailleurs, par une ironie tragique, c'est elle-même qui cause la mort de son amant : alertée par les cliquetis d'un duel qu'elle ne voit pas, ses hurlements le condamnent à mort : « c'est moi qui le perds par mes cris ! » (II, 5).

Lieux et objets de pouvoir

La représentation théâtrale est une priorité pour Victor Hugo. Et les décors esquissés par les didascalies en début de chaque acte témoignent de son goût pour le pittoresque et le grandiose : des larges panoramas de Blois ou de Nangis jusqu'à l'intérieur de Chambord, agrémentés de donjons, tourelles, ogives ou portes dérobées, Hugo cherche à satisfaire l'œil du spectateur au risque parfois d'en étouffer le texte¹.

Mais l'espace hugolien est d'abord symbolique. Procédant comme souvent par antithèses, les lieux s'opposent en fonction de l'action : la place publique et ouverte de Blois (acte II) offre un contrepoint à

1. Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, Le Seuil, « Points Essais », 2001, p. 251.

la chambre intime et fermée de Marion (acte I), les deux étant rassemblés par une même unité de lieu, la ville. De même Blois, siège du pouvoir royal, s'oppose dans le troisième acte à Nangis, lieu du pouvoir seigneurial. Hugo alterne aussi intérieurs et extérieurs : chambre / place ; parc / salle des gardes.

Mais contrairement aux autres drames hugoliens, la fermeture n'est pas un piège. La prison n'est pas imperméable au monde. On s'en évade facilement, comme Didier après sa première arrestation (acte III). On y entre tout aussi aisément. Le geôlier, avec l'aide de Marion, vient même à nouveau le libérer au cinquième acte – ce que Didier refusera cette fois.

La clôture figure davantage ici la faiblesse ou l'impuissance des hommes, lorsque l'ouverture révèle l'autorité de Richelieu : le duc de Nangis reclus dans son château voit disparaître ses privilèges anciens. Le roi, enfermé dans la salle des gardes de Chambord, a perdu de son autorité, lorsque Richelieu fait casser le mur au pied de la porte du donjon pour y faire passer sa litière.

L'habit est lui aussi significatif. D'apparence décoratif, il semble tout droit sorti d'un tableau de Philippe de Champaigne qui œuvra longtemps pour le compte de Marie de Médicis et de Richelieu : Saverny est « vêtu à la dernière mode de 1638 » (I, 1), Gassé en « orange, avec des faveurs bleues » (II, 2), le duc de Bellegarde porte un « riche costume de cour » (IV, 1). Mais le caractère pittoresque de ces costumes témoigne en réalité de ce moment de bascule, où l'Histoire fait passer la France d'un monde ancien à l'autre. C'est la métaphore vestimentaire qui est choisie pour rendre compte de l'esthétique nouvelle dont Corneille est le

dépositaire : « Corneille est à la mode /. Il succède à Garnier, comme font de nos jours / Les grands chapeaux de feutre aux mortiers de velours » (II, 1). Le langage des étoffes achève la disparition définitive du monde féodal et de ses valeurs aristocratiques : à l'image de son château dont le parc est « dans le goût de Henri IV », le duc de Nangis porte encore un habit « à la mode de Henri IV », un habit coupé « d'une mode à faire rire ici » (IV 1).

L'objet, comme le costume, a une fonction à la fois dramatique et politique. La lettre, souvent ravalée à sa fonction intime, est ici remplacée par son avatar politique : l'écrêteau. La règle nouvelle relative à l'interdiction de duels est lue à haute voix par Didier sur la place publique. C'est cette « lettre » officielle qui lance véritablement l'action : le duel de Saverny et Didier d'abord, puis la supplique de Marion auprès du roi. Il sera même enfin un enjeu de pouvoir entre le roi et Richelieu, avant la sentence finale : « pas de grâce ». Attachée symboliquement à une « potence », cette « lettre » annonce déjà l'exécution de ceux qui, en la lisant, en doutent. Et le parchemin du procès-verbal (acte V) en est le prolongement.

La litière enfin du Cardinal, magistrale et écarlate, apparaît dans la dernière scène comme un *deus ex machina* moderne. À l'instar de ces divinités qui, au théâtre, descendent sur scène pour résoudre l'histoire ou du *Tartuffe* de Molière qui s'achève sur l'intervention spectaculaire de l'autorité royale, la litière, par sa couleur rouge et ses armoiries, est non seulement la manifestation physique du Cardinal, dieu caché du drame, mais, comme le note justement Caroline Julliot, « elle envahit littéralement, le temps de son

passage l'espace scénique » : Richelieu est « théâtralement » pris » dans son propre espace de pouvoir¹.

L'objet rare sur scène, souvent limité à ce qui fait avancer l'intrigue, n'est jamais gratuit. Répondant certes à une esthétique du spectaculaire, il révèle d'abord et surtout l'« univers étouffant du pouvoir² ». Et si l'espace est tragique, le moment l'est aussi.

Temps tragique

Le moment choisi est crépusculaire. 1638, c'est la naissance de Louis XIV, mais c'est aussi la fin du règne de Louis XIII. L'action se déroule en automne (« Et ne pas voir octobre ! », V, 3). Surtout, elle s'ancre dans la nuit. Marion de Lorme est un drame nocturne. Nombreuses en effet sont les scènes qui se déroulent dans une nuit propice à la dissimulation. L'œuvre s'ouvre à « Minuit bientôt » (I, 1) ; à l'acte II, scène 1, le jour commence déjà à baisser avant que la nuit tombe « tout à fait » à la scène suivante, laissant place aux illuminations de la ville. Un peu plus loin, le duel silencieux entre les deux hommes se fait dans l'obscurité, à la lumière vague du « réverbère » (II, 3). Au dernier acte, enfin, la libération programmée de Didier et Saverny doit se faire le « soir [même], à la nuit close » (V, 3), à travers laquelle le spectateur ne voit plus que briller les hallebardes des sentinelles. La nuit est dramatique. Elle est le moment où tout se noue et se dénoue : c'est par le duel que les deux hommes

1. Caroline Julliot, art. cit.

2. Florence Naugrette, *op. cit.*, p. 120.

nouent leur destin, c'est par leur évasion qu'ils espèrent, en vain, le dénouer.

Cette esthétique de la nuit rompt avec le pittoresque affiché des décors, elle révèle paradoxalement la vraie nature des hommes : les ténèbres sont pour le joyeux Saverny source d'inquiétude – « on n'y voit pas », répète-t-il avant de se battre en duel. La nuit est au contraire pour Didier un puissant adjuvant. La lueur du réverbère est suffisante « pour se couper la gorge » (II, 3), déclare-t-il. Elle lui est surtout nécessaire pour cacher à Saverny son vrai visage, lui qui refuse d'être célébré en héros (il sauve Saverny au premier acte avant de le provoquer en duel au deuxième). L'obscurité seconde même sa nature jalouse : il renverse la lampe (I ; 3) lorsque Saverny regarde de trop près Marion avec des yeux hardis, et dissimule par là même leurs deux visages – celui de son amante et le sien propre. Et si Didier reproche à la fin à Marion de lui avoir caché sa véritable identité, il lui ressemble au fond dans cette obsession de se dissimuler aux autres.

La nuit dilue l'espace et la temporalité de l'action. Hugo ne la rythme pas moins, alternant scènes très longues et scènes brèves, faisant souvent fi des allées et venues des personnages pour les commencer. Les rebondissements sont nombreux : le duel de l'acte II, la gaffe du fanfaron Saverny trahissant la présence de Marion au milieu des comédiens (III, 6), le retardement de la révélation de l'identité de Didier et Saverny qui ne se sont jusqu'alors rencontrés qu'au combat (III, 7), le coup de théâtre au cours duquel Saverny qui s'était fait passer pour mort découvre à Laffemas son identité (III, 10) par solidarité avec son compagnon d'armes, enfin le retournement final de situation

où Didier pardonne soudainement à Marion... Tous ces rebondissements conduisent fatalement au dénouement romantique, rythmé au son des cloches des églises et des roulements de tambours, scandé par le geôlier qui égrène le temps qui reste aux deux condamnés : « L'heure passe [...]. / L'heure est passée » (V, 6). Comme souvent chez Hugo, le temps se convertit en compte à rebours que Marion essaie désespérément de retenir, les dialogues se font pressants, l'urgence fait alterner espoirs et décisions irrévocables.

Mais tout, de la nuit jusqu'aux objets, révèle la nature profonde des êtres au théâtre. Dissimulations, faux-semblants, mensonges, rien ne résiste à la scène, pareille en cela à un « creuset d'alchimiste endiablé / Qui, rongé par le cuivre et le plomb, m[e]t à nu la parcelle / D'or pur que ce lingot d'alliage recèle » (III, 9).

CLÉLIA ANFRAY

Marion de Lorme

Victor Hugo

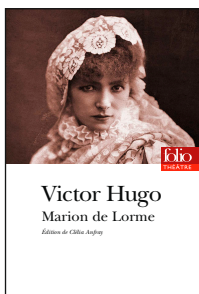
Marion de Lorme



Alors que la querelle du *Cid* fait rage et qu'un décret de Richelieu, ministre de Louis XIII, a interdit les duels, la célèbre courtisane parisienne, Marion de Lorme, se réfugie à Blois, à l'abri des regards: bien décidée à changer de vie, elle attend son amant, Didier, qui ne la connaît pas encore sous son vrai nom, mais sous celui de Marie. Et pour cause: il exècre Marion de Lorme, «une femme, de corps belle, et de cœur difforme». Rien n'aurait pu assombrir cette histoire d'amour, si Didier n'avait pas provoqué en duel un certain Saverny, ancien amant de Marion...

Marion de Lorme figure parmi les premières pièces de l'auteur. D'abord interdit par la censure en 1829, le drame le plus cornélien de Victor Hugo sera finalement joué en 1831, un an après *Hernani*. Au moment où Victor Hugo l'écrit, *Marion de Lorme* prépare déjà la révolution du romantisme au théâtre: la représentation inédite de la querelle du *Cid* au cœur du drame préfigure en effet les enjeux de la bataille d'*Hernani*.

Texte intégral



Marion de Lorme
Victor Hugo

Cette édition électronique du livre
Marion de Lorme de Victor Hugo
a été réalisée le 27 février 2019 par les Éditions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782072730184 - Numéro d'édition : 318361).
Code Sodis : N89389 - ISBN : 9782072730207.
Numéro d'édition : 318363.