



GROUPE HUGO

Equipe de recherche "Littérature et civilisation du XIX^e siècle"

[Retour](#)

Sylvie Vielledent

Les parodies de *Hernani*

Communication au Groupe Hugo du 10 avril 1999. Remarque: Ce texte est dépourvu de ses notes. Le texte complet peut être téléchargé aux formats MSWordPC (.doc) ou Adobe Acrobat (.pdf).

La notion de parodie est en honneur chez les romantiques—même s'ils s'en défendent, tels Jules Janin, dans la préface de *L'âne mort et la femme guillotinée* : " si mon livre était par malheur une parodie, c'était une parodie sérieuse, une parodie malgré moi (...)" Pour Hugo, la parodie résultant de l'interaction du grotesque et du sublime, prend place dans une esthétique de la synthèse, de la complémentarité : " Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques." "Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas", disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme (...)" Pourtant, en 1830, les romantiques—Hugo principalement— sont la cible, non les auteurs, des parodies qui déferlent sur les théâtres secondaires, de mars à juillet. C'est qu'alors la parodie est considérée comme un genre frivole, l'apanage d'auteurs mineurs qui sont impuissants à créer—sauf à suivre pas à pas l'illustre modèle dont ils se gaussent...

Pourtant, la pratique de la parodie est à l'origine aussi canonique que l'existence des genres réputés sérieux : comme le rappelle Bakhtine, depuis l'Antiquité, tout discours peut engendrer un double parodique qui le travestit, le persifle, et lui inflige *le correctif du rire et de la critique, le correctif de la réalité*. Au XVIII^e siècle, l'existence des privilèges envenime la satire—les comédiens de la Foire décochant à leurs rivaux des Français force *épigrammes salés, et irrévérencieuses bouffonneries*. En 1830, c'est contre Hugo, perçu comme le chef de file des *camarades*, que se déchaîne la vindicte journalistique et dramatique.

La bataille d'*Hernani* se déroule en février, le mois du Carnaval—que J.C. Fizaine considère comme *une répétition générale de la Révolution*.—et les escarmouches auxquelles se livrent bataillons romantiques et arrière-garde classique sont les prémisses des émeutes de juillet. Le soir de la première, s'affrontent sur le terrain les tenants de la tradition et les novateurs, partisans du libéralisme en littérature. Mais les railleurs ont devancé l'échéance, et ils réitéreront leurs plaisanteries au gros sel, à l'occasion de la représentation ultérieure du drame de Dumas, *Christine*, ou dans le cadre de

charges plus globales contre la *nouvelle école* .

D'où un corpus multiforme, qui comprend une revue de l'année 1829, jouée au Vaudeville le 24 décembre, alors qu'*Hernani n'est pas encore né*; quatre parodies d'*Hernani*, se succédant dans un délai d'un mois après la bataille; en avril, une parodie de *Christine* multipliant les allusions au héros *castillan*; en juin, une machine de guerre contre les *Brioche à la mode, camaraderie* dans laquelle *Hernani* est interprété par un enfant; à quoi il faut ajouter deux textes pamphlétaires, commentaires de la pièce—du point de vue d'un naïf spectateur populaire, *Fanfan le troubadour*, ou d'un lecteur particulièrement malveillant, prétendument *infirmier de l'hospice de la Pitié*. Reste la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n° 47*, brulôt lancé contre la *cafarderie littéraire*, émanant sans doute d'un proche de Hugo, mais souvent classé parmi les parodies—par incompréhension de l'ironie, pourtant insistante?—ce qui pose le problème d'une définition rigoureuse du terme de *parodie*.

La plupart des critiques qui s'y sont intéressés s'accordent sur les caractéristiques suivantes : elle récrit un texte connu, dont elle emprunte ostensiblement la trame, et qu'elle cite à l'occasion; elle postule un écart, nécessairement perceptible, par rapport au modèle dont elle altère le sens; enfin, elle opère une *stylisation* dudit modèle, en exhibant les procédés, en traquant les stéréotypes. Surgissent alors des différences d'appréciation : selon les uns (Bakhtine et les formalistes russes), la parodie, genre populaire, est un vecteur du dialogisme, et assure le renouvellement des formes littéraires; pour d'autres (Barthes, Kristeva), en revanche, elle est une parole dogmatique, castratrice.

L'étude des parodies d'*Hernani* et du romantisme en 1830 rend problématique l'adhésion à l'un ou l'autre point de vue, car les textes considérés sont ambivalents : ils colportent le discours dominant, et s'en démarquent; ils sont normatifs et émancipés; ils vilipendent le drame hugolien et l'exhaussent... Reste que leur irrévérence, la relative licence qui leur est concédée—au plus fort d'une surveillance tatillonne de l'expression—les rendent moins négligeables qu'on veut bien le dire. On verra d'abord que la parodie en 1830 n'est pas une création originale, mais un genre parasite, dont l'ambition est de décrire—de récrire—son modèle, en le critiquant; puis qu'on a affaire à une littérature de l'entre-deux, tournée vers le passé, mais miroir de l'actualité, et de la dérision généralisée, qui renvoie dos à dos perruques et perruquiers; enfin qu'elle secoue pour son propre compte le joug de la censure, tout en abondant officiellement dans son sens, qu'elle aggrave sa cible, et la rend, au bout du compte, plus turbulente. *

A lire les parodies d'*Hernani*, on ne peut qu'être frappé par la faible inventivité déployée par leurs auteurs, ce qui est inhérent au genre, certes, mais aussi emblématique du théâtre de l'année 1830, théâtre du déjà dit et de la production en série. En effet, la parodie est inféodée à son modèle, et minée par les poncifs du genre.

D'emblée, le titre, s'il affiche l'emprunt, désigne aussi l'écart. La première pièce jouée, le 12 mars, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, s'intitule *N,i,Ni, ou le danger des castilles* : les *castilles*, au sens de "démêlés", "querelles" rappellent *l'Honneur castillan*, moyennant un jeu de mots. Quant au patronyme, il était orthographié *Henini* dans le manuscrit, ce qui ajoutait la ressemblance écrite à la ressemblance sonore, mais prêtait moins à rire. *N,i,Ni* atteste la recherche du calembour, et dévalorise le héros éponyme par la négation, comme le fait également *Oh! qu'neni*, source inépuisable de subtils jeux de mots, dont voici un exemple, renouvelé d'Homère :

JOSÉPHINE : (...) *On frappe encore. Qui est là?*

OH! QU'NENI : *C'est moi.*

JOSÉPHINE : *Qui, vous? dites votre nom.*

OH! QU'NENI : *Oh! qu'neni.*

BLAGUINOS : *Méfiez-vous, il ne veut pas se nommer.*

JOSÉPHINE : *Mais, si, il se nomme.*

BLAGUINOS : *Il dit : Oh! qu'nenni .*

JOSÉPHINE, à part : *C'est l'autre, à c't'heure... Qu'est-ce qu'il va dire?*

Le sous-titre, *Le mirliton fatal*, est tout aussi dépréciatif, insinuant que le drame hugolien est rimé en vers de mirliton... L'auteur d' *Harnali, ou la contrainte par cor*, jouée plus tardivement, ne veut pas être en reste d'esprit : outre le jeu sur les homonymes cor/corps, le titre contient une allusion au nom de l'acteur qui incarne le personnage sur la scène du Vaudeville, à savoir Arnal. Là encore, l'étude du manuscrit n'est pas sans intérêt : la graphie initiale étant *Arnali*, on constate que le repentir va dans le sens de l'asservissement à l'objet imité. Ces trois titres vérifient parfaitement la remarque de J.P.

Davoine, dans son étude de la parodie par Scribe de *Lucrece Borgia* :

" *Un titre canonique de parodie ne peut se lire de façon autonome, il doit faire référence soit à la forme du titre, soit au contenu du modèle parodié, soit aux comédiens qui en ont créé les rôles.* " C'est le théâtre des Variétés qui affiche le titre le plus sobre : *Hernani*. Le manque d'autonomie est alors poussé jusqu'au plagiat, suite à des tractations avec la censure qui a refusé le titre primitif *Les nouvelles Folies d'Espagne ou l'invasion des Goths*—même amendé ultérieurement en *Hernani, imité du Goth*—probablement en raison du renvoi trop direct à Hugo.

La même servilité affecte la structure des parodies. L'analyse de J.P. Davoine :

" *L'auteur de parodie se montre incapable d'imaginer une intrigue différente, il reste dominé par celle du modèle qu'il se contente de travestir.* "

reformule d'un ton plus acerbe celle qu'inspire aux censeurs de 1830 la pièce du Vaudeville :

" *Les auteurs de cette pièce n'ont pas fait une grande dépense d'imagination. Arnali est un calque du drame de M. Hugo. La division des actes est la même, ainsi que l'ordonnance des scènes.* " De fait, la structure en cinq actes est importée jusque sur la scène de la Gaîté, dont les ambitions sont ordinairement plus modestes. En outre, les initiatives du parodiste, relativement au contenu des scènes, à leur disposition, par leur rareté font sens. Curieusement, c'est dans la pièce des Variétés, qui ne rebaptise pas les protagonistes et conserve leur statut, que le modèle est le plus librement interprété. Ainsi, l'acte IV, tout politique dans le drame hugolien, est-il repensé : l'action n'est pas montrée aux spectateurs, mais plutôt décrite et sarcastiquement commentée, au cours d'une conversation animée entre plusieurs sapeurs-pompier, dans le vestibule du Théâtre-Français. Dans un langage familier, dont l'incorrection est complaisamment exhibée, un sapeur résume, à l'intention de ses collègues, le contenu du quatrième acte. Voici par exemple comment est évoquée l'irruption des conjurés :

2° sapeur

(...) *v'là qu'il entre dans le sépulcre, mais y paraît qu'il avait peur des revenants, car y n'osait pas s'y fier. Pour lors arrive à point nommé une douzaine de conspirateurs qui disent comm'ça : " Faut l'expédier! " et tous jurent, comme à la Gaîté, dans un mélodrame ben noir, puis mettent leurs noms dans une boîte, et, ce qui va vous étonner, j'en suis sûr c'est que c'est le nom du malin de la pièce qui sort du sac.*

1er sapeur

Voyez-vous ça!

2° sapeur

Tout à coup on entend le canon des Invalides, et v'là que le sournois qu'était dans le sépulcre ouvre la porte et dit aux autres : " Ne parlez pas si haut, parce que ça m'incommode, vu que j'suis empereur!

(...)

Toutefois, des variations aussi importantes par rapport à l'hypotexte sont exceptionnelles; en règle générale, le parodiste lui reste assujéti. Reproduire la structure de l'objet parodié, c'est donc se conformer à un protocole; c'est combler les attentes du spectateur, venu découvrir ou revoir *Hernani* passé au crible de la satire. La parodie est un genre parasite, dont la réussite ne présuppose pas une fougueuse créativité, mais l'exploitation d'un matériau préexistant, jamais évincé. Comme le formule Ruth Amossy,

" Dans la parodie, un parodiant (P2) réitère un modèle connu (P1). P1 doit transparâître à travers P2 (...)"

D'une parodie l'autre, sévit également la rage du duplicata—ce qui est dû en partie à la pratique de la collaboration : ainsi Carmouche, co-auteur de *N,i,Ni*, l'est-il aussi de *Oh! qu'nenni*, jouée quatre jours plus tard. La confrontation des manuscrits révèle que tel bon mot, supprimé par la censure, resurgit sournoisement, fondu dans un autre texte. Mais cette explication ne saurait suffire à rendre compte d'obsédants lieux-communs : dans trois parodies d'*Hernani*, le *vieillard stupide* porte le nom de *Dégommé*; les conspirateurs songent à tirer au *doigt mouillé* pour désigner celui qui frappera; et les nouveaux époux épris de chansons réclament à tour de rôle d'entendre *La Colonne*; quant à la scène des portraits, raccourcie mais jamais éludée par les parodistes, elle est volontiers assimilée à une parade, dans le salon Curtius; *j'en passe, et des meilleurs...*

Selon le critique Gustave Lanson, la pauvreté de leurs *idées de théâtre* s'ajouterait à cette propension des parodistes à colporter le déjà-dit, le déjà-entendu :

" (...) on n'y trouve que l'esprit de mots, l'esprit analytique qui indique et critique l'idée pour l'intelligence; des épigrammes et des couplets, voilà le fort des auteurs : ce sont des journalistes et des chansonniers. S'il y a pourtant un genre où il fallait surtout de la verve imaginative, si grosse qu'elle fût, le sens des effets matériels et scéniques, fût-ce au détriment de l'idée et du style, c'est certes ce comique de foire. Hé bien! là comme ailleurs le théâtre meurt d'un excès de littérature."

Cette particularité négative est attestée par la connexité des critiques formulées dans les parodies dramatiques, dans les pamphlets et dans la presse. Ainsi dans *Le Corsaire*, parmi tant d'autres griefs, sont brocardés certains propos répétitifs : *Hernani déteste don Carlos; et il lui répète dix fois de suite : Je te hais*, et des circonstances peu crédibles :

" (...) le personnage principal, l'empereur, est mis tout à coup en dehors de l'action, don Gomès, le loyal, devient assassin; *Hernani*, le rude brigand devient efféminé; et ces choses se passent sans que le cœur en comprenne une seule fois le motif."

Or, voici comment *N,i,Ni* s'adresse à don Pathos qui a tenté de "lui dénicher sa poule" :

N,I,NI Du fin fond de mon cœur, je t'haïs! je t'haïs!

Je t'haïs! je t'haïs!...

DON PATHOS, reculant jusqu'à l'avant-scène,

C'est bon, je t'ai compris (...)

Quant aux conversions psychologiques jugées trop hâtives, elles font la joie de Fanfan :

Hernani qui sur le roi

Brûlait d'assouvir sa haine,

Maint'nant qu'il le peut sans peine

Ne l' veut pus, je n'sais pourquoi.

et des parodistes :

HARNALI, gaiement, et d'un air surpris.

Tiens! c'est particulier, ma haine qui s'en va.

QUASIFOL

Quoi! ton affreux courroux, ta colère funeste?...

HARNALI

Je viens de les quitter, comme on quitte une veste (...)

Ces rapprochements font ressortir le caractère illustratif de la parodie, qui véhicule les critiques lues ou entendues au moyen d'une forme dramatique triviale, soutenue par un comique de mots. Telle est du moins l'impression que peut en retirer un lecteur d'aujourd'hui, privé du piment qu'ajoutent à la représentation mimiques, jeux de scène, et allusions transparentes. Ainsi l'"*épigramme à coups d'archet*" que constitue l'air de "*la Dame Blanche : Je n'y puis rien comprendre*", joué avant le lever de rideau, réjouit-elle les spectateurs de *N,i,Ni* en 1830, non les lecteurs de la pièce imprimée, où cette astuce n'est pas mentionnée. On verra tout à l'heure si les procédés mis en œuvre pour *enfoncer* Hugo font appel à la mise en scène.

Ce qui concourt, enfin, à faire de la parodie dramatique un genre peu novateur, c'est la rémanence, dans les textes de 1830, de poncifs légués par les œuvres antérieures—ce que note le journaliste du *Sylphe* :

"Depuis que je vois des parodies, et il y a déjà long-temps que j'en ai vu pour la première fois, je m'étonne qu'on n'ait pas cherché à leur donner une forme nouvelle, c'est toujours la même chose (...) je suis fâché que la parodie soit restée stationnaire. Il est vrai que ce genre d'ouvrage exige tant de promptitude, que l'auteur n'a jamais le temps d'être original et de trouver du neuf (...)"

Il semble même que certaines railleries visant *Hernani* s'inscrivent dans le droit fil des plaisanteries, fréquentes au XVIII^e siècle, sur le caractère invraisemblable ou artificiel des textes ressortissant aux genres nobles. Du reste, le fait que le drame romantique serve de cible privilégiée aux attaques des parodistes ne signifie-t-il pas qu'il a bel et bien supplanté la tragédie, forme obsolète, qui ne remplit même plus les caisses du Théâtre-Français?

A l'instar de l'opéra ou de la tragédie, *Hernani* choque avant tout par ses invraisemblances supposées. Georges Lote voit dans l'enchaînement illogique des péripéties qui "*se succèdent en cascade, et dans un mouvement endiablé*" une caractéristique du mélodrame, genre sous lequel il subsume le drame de Hugo :

"Les protagonistes entrent souvent en scène ou s'éloignent sans aucune raison plausible, et même souvent en dehors de toute vraisemblance. (...) Il est permis de s'étonner d'un système dramatique qui élève l'impréparation à la hauteur d'un principe, et qui, à chaque instant, met le spectateur en présence d'un fait brutal que rien ne lui laissait prévoir. (...) Ainsi procède le mélodrame."

C'est en tout cas un point sur lequel ironise volontiers *Fanfan*, étonné de la providentielle vacuité de l'armoire dans laquelle se dissimule le roi, au début de la pièce, ou de la facilité avec laquelle Dona Sol s'esquive nuitamment, au début de l'acte II :

En la voyant, je m'suis dit :

Pour sortir ainsi la nuit,

Au portier zil faut croire

Qu'elle aura donné pour boire.

Plus sarcastique encore est l'infirmier de l'hospice de la Pitié, qui rejette en bloc les composantes de l'acte III (dévoilement subit de son identité par *Hernani*, bonhomie de don Ruy qui le laisse en tête à tête avec sa fiancée), sauf une :

HERNANI, *examinant le coffret.*

Sans doute tout est vrai, tout est bon, tout est beau.

Ici l'in vraisemblance cesse, et nul chef de voleurs, dans l'exercice de ses fonctions, ne pourrait parler plus naturellement.

L'in vraisemblance est le principal aliment de la verve parodique. "Pourquoi?" est la question lancinante que pose N,i,Ni :

QUASIFOL

Mais, dis-moi, cher amant, pourquoi cet incendie?

N,I,NI

Pour réchauffer la scène, et qu'elle soit finie.

Harnali souligne à l'envi le caractère immotivé des actions :

HARNALI, étendu.

Moi je suis mort depuis près d'un quart d'heure.

(Changeant de ton, et toujours les yeux fermés.)

Dis-moi donc, Quasifol, c'est bien particulier,

Tu croquas la première, et je meurs le premier...

(Avec emphase.)

C'est un plaisant contraste à ravir la pensée!

Autre angle d'attaque : la pauvreté du sujet, qui conduirait à réitérer de pauvres stratagèmes.

Dieu! le Roi!, s'exclame don Gomez aux Variétés, *cache-toi, jouons encore à cache-cache, c'est un joli jeu*, Au Vaudeville, le héros, ulcéré d'être tenu pour celui qui *cire* [les] *bottes* du roi, souligne que la résolution de leur conflit est artificiellement différé :

HARNALI

Dans la passe où je suis, il serait mieux peut-être

D'attendre mon rival, de me faire connaître...

Oui, mais nos démêlés (sic) s'éclairciraient trop tôt;

Allonger la courroie est peut-être un défaut;

Mais il nous faut aller jusqu'à la catastrophe,

Et pour arriver là nous avons peu d'étoffe (...)

Dans le même esprit, pamphlétaires et parodistes incriminent la construction du drame hugolien, dont le dernier acte est jugé superfétatoire. L'infirmier de l'hospice de la Pitié met en exergue à son commentaire de l'acte V cette constatation:

J'étais arrivé à la page 123, et je croyais bien avoir fini; je n'en étais pas trop fâché. Voilà que je tourne machinalement le feuillet, et que je lis : Acte cinquième. Je présume que ce cinquième acte est en l'honneur de Charles-Quint, ou Cinquième (...)

Quant à *Fanfan le troubadour*, qui sans son voisin aurait prématurément quitté sa place, il suppose que

L'auteur s'est dit, dans sa sagesse :

Tout doit s'compenser ici-bas;

Gnia deux dénoûmens (sic) dans ma pièce;

C'est pour celles qui n'en ont pas.(bis)

Du coup, dans plusieurs parodies, un faux signal de départ est donné, à l'issue de la grande réconciliation de l'acte IV. Dans *Oh! qu'neni ou le Mirliton fatal*, après les embrassades du contrebandier amnistié et du commis à cheval magnanime, à la mise en garde suivante :

Alors, prévenez donc! par une erreur funeste,

Le public s'en irait sans demander son reste.,

le père Sournois rétorque doctement :

Mais c'est là le plus beau, c'est là l'indéfini,

Lorsque tout est fini, que rien ne soit fini.

A la Porte-Saint-Martin, le même grief touchant à la structure de la pièce trouve sa traduction scénique dans l'entrée en scène d'un régisseur, vêtu de noir, lequel, après les trois saluts d'usage, s'adresse au public médusé :

MESSIEURS,

L'Administration a l'honneur de prier le Public de vouloir bien rester à sa place. On pourrait croire que la pièce est finie; mais avec un instant de préparation, on aura l'honneur de vous donner le second et le seul dénouement de l'ouvrage.

Cette annonce réjouissante ne peut-elle être tenue pour l'une de ces *idées de théâtre* —dont Lanson déplore la parcimonie—constituant *de la critique en action*?

Mais c'est surtout le langage, perçu comme un prétentieux galimatias, qui est la pierre d'achoppement pour les classiques et, plus largement, pour le public du Théâtre-Français. *Fanfan le troubadour* traduit la déconvenue des spectateurs accoutumés au ronronnement de l'alexandrin :

Dans un tirade ous qu'il dév'loppe

Tout son pompeux galimatias,

La bell'chos', dit-il, que l'Europe!

Deux homm'en haut!...les aut'en bas!...

Pati pata

Enfin voila (sic)...

C'est d'un tragique à fair'pouffer de rire.

D'ailleurs les distorsions que Hugo fait subir au vers classique le rendraient méconnaissable au point de l'assimiler à de la prose. Aussi *Le Corsaire* recommande-t-il :

"Surtout n'ayons plus que deux langages scéniques : de la prose ou des vers; l'accouplement de ces deux idiômes (sic) ne peut engendrer que des mulets en littérature. "

De son côté, le journal *La Pandore* colporte—s'il ne la forge de toutes pièces—l'anecdote de ce "bon bourgeois de province", désireux de lire le texte d'*Hernani*, après avoir assisté la veille à une représentation, et fort étonné que la pièce imprimée "soit tout entière en vers alexandrins car, dit-il, *l'Hernani des Français est moitié en prose et moitié en vers. "Je ne veux point de votre traduction, aurait-il conclu, c'est l'original qu'il me faut". "*

Il arrive que les personnages prennent en charge la condamnation du langage : dans *Oh! qu'nenni*, l'héroïne Belle-Sole, lasse d'entendre rimer son *brigand*, lui intime l'ordre de se taire :

BELLE-SOLE

Assez! assez!...c'est bien.

Voilà des chiens de vers auxquels on n'entend rien.

Dans *N,i,Ni*, le roi, converti en *marchand de blanc d'Espagne*, est dénommé *don Pathos*; le titre de chef des Dévorants lui sera décerné par le *grand vitrier de Bohême*, qui vient pour tous les vers brisés. La versification n'est pas seule visée, le français parlé est aussi fantaisiste que l'ortographe (sic) de *M. Marle* : dans *Les Brioches à la mode*, un enfant habillé comme *Hernani*, à peine sorti d'un gros œuf, s'exprime par énigmes et affirme : *Je suis une charade.*

HERNANI

Mon premier est ce que chaque jour on respire,

Mon second est ce que la beauté doit te dire,

Et mon tout est ce que tout camarade admire.

SCOTT

C'est tarte à la crème (sic) ou macaroni.

HERNANI

Eh non! imbécille! c'est Hernani. Qu'est-ce que tu respirez? de l'air. Qu'est-ce que te répond une femme à qui tu demandes un baiser? nani.

Non contents de recenser les points faibles d'*Hernani*, les parodistes mettent en œuvre une série de procédés visant à ridiculiser les personnages, à amalgamer le drame au mélodrame, et à gauchir l'entreprise d'émancipation des formes littéraires dont Hugo est le fer de lance.

Tout d'abord, conformément aux lois du genre, la transposition de l'intrigue passe par l'abaissement de la condition sociale. C'est avec un certain agacement que le journaliste du *Sylphe* le note :

"Avons-nous un chef-d'œuvre? aussitôt les parodistes s'en emparent; ils se contentent de rabaisser la condition des personnages; d'un roi ils font un gros fermier ou un riche négociant; ils transforment les princesses en grisettes ou en femmes de chambre (...)"

On voit que la profanation des genres nobles implique le choix systématique d'autres acteurs sociaux, à l'exclusion des aristocrates—non l'immixtion mortifère de personnages populaires dans les sphères les plus élevées que l'on observe dans le théâtre de Hugo, dont l'esthétique repose sur la partition en deux espaces antagonistes. Cela étant, dans les parodies d'*Hernani*, le milieu où évolue l'action est une micro-société qui reproduit une hiérarchie, et fait s'affronter les "richards" et les démunis, les détenteurs de l'autorité et ceux qui la subissent. L'empereur, dans *N,i,Ni*, se mue en chef des Dévorants, juché au sommet d'un grand échafaudage, tandis que *"Le peuple des gavots, en bas, crie et s'émeut..."* M. de Lauzanne, l'auteur d'*Harnali*, préfère le milieu du théâtre, où entrent en conflit contrôleurs et marchands de billets de contrebande; Charlot, le chef d'un contrôle, promu régisseur, porte plus haut son ambition (jusqu'au poste de directeur) et espère se retrouver un jour

*En haut de la spirale... (ou du tire-bouchon,
Car la forme est la même), et de ce point de mire,
Voir les nombreux sujets de [son] puissant empire.*

Oh! qu'nenni opte pour un règlement de comptes entre le héros contrebandier et Blaguinos, commis de la barrière; après avoir maté la révolte, assisté de ses petits rats de cave, ce dernier se montre clément :

(...) tu épouseras ta maîtresse que j'ai depuis hier au soir, mais que je te rendrai ce matin. Tu auras une bonne place, tu cesseras de faire la contrebande, et tu rentreras dans la société dont tu es appelé à faire l'un des plus beaux ornemens (sic).

La pièce des Variétés est la seule à laisser à don Carlos le statut de Majesté, comme l'atteste ce dialogue, situé peu après la découverte par don Gomez de deux galants chez sa nièce :

DON GOMEZ (...) : *qui êtes-vous, jeune homme?*

DON CARLOS, *laissant tomber son manteau* : *Roi d'Espagne, pour vous servir.*

DON GOMEZ : *Eh! bon Dieu, Sire, que venez-vous faire chez votre indigne sujet et chez votre sujette plus indigne encore? (Il montre le poing à Silvia)*

DON CARLOS, *fièrement* : *Ayant eu besoin de vous consulter sur la politique, j'ai daigné venir moi-même; et trouvant la porte fermée, j'ai tout naturellement introduit ma Majesté par la fenêtre, et, en vous attendant, je consultais votre intéressante nièce.*

Ce faisant, elle déroge à la règle de la transposition parodique, qui prescrit de ravalier les grands personnages à un rang social inférieur avant de les exposer aux quolibets. Est-ce à cause de cette

façon trop directe de procéder, mal déguisée par le prétexte d'improvisation théâtrale, que l'échec de cette parodie, pourtant servie par d'excellents comiques de l'époque, fut aussi cuisant? Pour passer la rampe des théâtres secondaires, les héros de drame doivent donc régresser socialement.

Comme l'a fait apparaître l'exemple des *Brioche à la mode*, où Hernani est joué par un acteur âgé de huit à dix ans, les parodies multiplient les accusations d'infantilisme pour réduire la stature du héros castillan : *Tu n'es qu'un mauvais garnement, un méchant gamin*, déclare Blaguinos à Oh! qu'nneni; et c'est un *petit cor de chasse d'enfant* que tend Harnali à Dégommé Comilva . Quant au *vieillard stupide*, passé au laminoir de la réécriture parodique, il est dépossédé de tout ce qui faisait sa grandeur dans le drame de Hugo—sa *vieille loyauté*, son sens de l'honneur et de l'hospitalité, son caractère tragique de *spectre* messager de la mort— et constamment abreuvé d'injures : *Vieux cornichon!* (...) *quadruple jobard!* hurle Harnali, à peine surgi de sa cachette; *Ganache! vieille bête!* s'époumonne N,i,Ni, dans la même circonstance. L'héroïne n'échappe pas plus à la raillerie : l'infirmier de l'hospice se montre sans pitié, lorsqu'il commente ses répliques :

DONA SOL

Je me brise aisément...Je tombe à vos genoux.

Si vous êtes sujette à vous briser, tâchez de ne pas tomber si souvent aux genoux de tout le monde.

Aux Variétés, elle est particulièrement malmenée, sacrant comme un troupier, et professant un goût pervers pour les échafauds et les cadavres :

SILVIA (...) *je voudrais te suivre jusque sur l'échafaud; vrai, tu ne sais pas combien de fois j'ai désiré te voir pendu...(...)*

HERNANI *Allons, mon infante, parle-moi d'amour, dis-moi quelque douceur.*

SILVIA, *flairant vivement (...)* *Dieu! que ça sent bon!*

HERNANI *Qu'est-ce que ça sent?*

SILVIA *Je sens...je sens...une odeur de tombe, un parfum de cadavres...oh! quel ravissement!*

Il est vrai que le terme d'"échafaud" est omniprésent, dans *Hernani*, où il prend sens en fonction de l'histoire personnelle et familiale du proscrit; mais assené de manière répétitive et en dehors de toute motivation :

SILVIA, *bas à Hernani* *Je t'attends ce soir à minuit sous le balcon, nous causerons lune, cadavres et échafaud.,*

il devient un procédé mécanique, qui traduit l'idée fixe du personnage féminin.

Les parodistes procèdent de surcroît à une typisation des personnages, dont les propos sont stylisés : ainsi don Ruy devient-il le parangon du barbon jaloux, et un traître à qui sont prêtés un double langage et une attitude dissimulatrice, tout à fait caractéristiques de ce personnage du mélodrame :

DÉGOMMÉ : (...) *Mes enfans (sic), soyez heureux si vous pouvez, c'est tout ce que je désire (A part) Jusqu'à ce que je vous enfonce dans le troisième dessous.(...)*

et, à la fin de la scène :

Allons, jeunes époux, amusez-vous, tremoussez-vous; je ne vous dis pas adieu. (A part) Oh! qu'nneni, tu me reverras.

De fait, la parenté du drame hugolien avec le mélodrame est outrancièrement soulignée par les parodistes. Comme le suggère J.P. Davoine,

" il s'agit de donner une vision déformée de l'œuvre : les drames "modernes" ne seraient que la reprise des vieux mélodrames rénovés à l'aide de quelques artifices rhétoriques sans cesse repris. "

La substance mélodramatique d'*Hernani* a souvent été constatée : les cachettes (armoire, portrait), les mouvements de foule, les scènes nocturnes dans des caveaux voûtés, le déguisement, la mémoire du père, la clémence du puissant qui dénoue heureusement l'intrigue politique, sont autant de thèmes qui émaillent le répertoire de Caigniez ou de Pixérécourt. Mais leur résurgence dans l'œuvre de Hugo ne laisse pas d'indisposer pamphlétaires et parodistes, qui relèvent l'incongruité de cet arsenal mélodramatique sur la scène des Français. Dans la pièce des Variétés, on peut relever à diverses reprises une gestuelle et une phraséologie connotant l'esthétique du mélodrame :

SILVIA : *Dieu, qu'entends-je? C'est mon tuteur. (Levant les mains au ciel.) Grand Dieu, quelle imprudence!*

Cette attitude démonstrative, en général prêtée à Silvia, ne lui est pourtant pas exclusivement réservée, ce qui aboutit à estomper les contours des individus. En effet don Carlos, surpris par le bandit volant au secours de sa dame, a une réaction similaire :

DON CARLOS, *levant les yeux au ciel. Dieu, quelle imprudence!*

Plus loin, c'est au tour de don Gomez, lorsqu'il apprend qu'il a un rival en la personne du roi :

DON GOMEZ : *Il l'aime? (Levant les bras.) Grands dieux, quelle imprudence!*

On peut donc se demander si la parole des personnages n'est pas guettée par la stéréotypie, et si la circulation des signes de l'un à l'autre ne leur fait pas courir le risque de l'indifférenciation.

Ce risque est accru par le manque de crédibilité de caractères ignorant la maturation : face à Blaguinos, puis à Belle-Sole, Oh! qu'neni revendique son inconsistance :

BLAGUINOS *Encore ce paltoquet! Ah! ça, voyons! Allez-vous recommencer la scène de tout à l'heure?...*

OH! QU'NENNI *Pourquoi pas? D'abord avec moi, toujours la même chose pour changer.(...)*

BELLE SOLE, *entrant. Te voilà, mon ange?...qu'est-ce que tu viens me dire?...*

OH! QU'NENNI *Toujours la même chanson : te dire que je t'aime, que je t'adore.*

D'autres lieux communs du discours parodique visent à disqualifier les personnages en favorisant le quiproquo sur leur identité. Les scènes de reconnaissance donnent lieu à d'absurdes dialogues, où la fonction phatique du langage confine au psittacisme :

OH! QU'NENNI *Ciel! la voilà!*

BELLE-SOLE *C'est toi!*

OH! QU'NENNI *C'est moi!*

BELLE SOLE *C'est lui!*

OH! QU'NENNI *C'est nous!*

JOSÉPHINE *C'est eux!*

Ultime procédé mis en œuvre par les parodistes : la constante mésalliance de registres de langue, afin de schématiser et donc de railler l'alliance du grotesque et du sublime, dans le drame romantique. Là encore, la parodie se fait le miroir simplificateur et déformant de l'entreprise théorisée dans la *Préface de Cromwell*. L'intégration de moments comiques (tels que le dialogue avec la duègne, les plaisanteries auxquelles est en butte le vieux duc) dans une trame d'actions tragiques trouve sa bouffonne traduction dans la dernière scène d'*Harnali* (mort des amants, suivie de leur résurrection), dans laquelle "tragique" et "héroïque" riment avec "colique":

HARNALI

Quasifol! que fais-tu? quels projets sont les tiens?

QUASIFOL

Je veux croquer aussi la boulette tragique.

HARNALI

Mais tu vas te donner une affreuse colique. (...)

HARNALI

A mon tour, à présent, la boulette!... O poison!

Toi qui causes ma mort!... Tiens! mais c'est assez bon

A manger. Dis donc, ô ma maîtresse héroïque!

Cela commence-t-il? Sens-tu quelque colique?

La pièce des Variétés atteste de même la prédilection de son auteur pour le mélange des registres. La scène finale y est aussi placée sous les auspices de la dysenterie : les héros s'entretiennent de leurs entrailles, les didascalies prescrivent des contorsions—ce qui n'exclut pas un rappel, bien dérisoire en pareil cas, des convenances chères aux classiques :

HERNANI *Tiens, ce serait indécent de mourir ici; allons mourir ailleurs...*

ni l'étonnante irruption d'un alexandrin fourvoyé dans toute cette prose :

HERNANI, *prenant la fiole. Allons, du courage; une, deux, trois; avalé! (Il crache)*

Dieux, je ne croyais pas que ce fût si amer!

L'amalgame des registres se combine avec l'insertion de vers littéralement cités dans une prose triviale qui les dépoétise et les rend dissonants, ou avec des variations sur des vers de Hugo, dont est outrageusement accentué le caractère répétitif. De ce point de vue, le monologue de don Carlos, avec ses pauses méditatives, le rythme dansant que lui impriment ses doutes, ses élans, est une mine pour les parodistes. Les vers 1512-13 :

Quelque chose me dit : Tu l'auras!—Je l'aurai.—

Si je l'avais!... (...)

sont ainsi reformulés :

CHARLOT

Tu l'auras!...je l'aurai?...Non, je ne l'aurai pas.

Tu l'auras, je te dis...Laissez-moi donc tranquille;

Non! je ne l'aurai pas; mais pourtant, c'est facile...

Si je l'avais!... Croit-on que je l'aie?...Il faut voir.

RICARDO

Quand donc finira-t-il avec son verbe avoir ?

Il ressort à l'évidence de tout ceci que le style de Hugo a surpris et choqué les spectateurs de l'époque, comme le font du reste apparaître tous les récits de la fameuse bataille. Mais il faut bien voir que les attaques dont il est l'objet ont une autre origine, à savoir un malentendu sur la notion de grotesque, telle que la conçoit Hugo. Ce que manifestent en effet les parodies d'*Hernani*, lorsqu'elles s'en prennent aux personnages ou au langage, c'est l'incompréhension du grotesque, entendu comme la libération par le rire d'une souffrance tragique, comme une posture existentielle de l'homme qui découvre sa dualité. Les parodistes ne privilégient qu'un seul des deux aspects des êtres et des choses, là où Hugo, dans son effort pour appréhender la totalité, maintient la tension. Imbus de respect pour les catégories esthétiques existantes, ils suppriment l'oscillation entre les deux pôles du beau et du laid, du rire et de la mort. Non par étroitesse d'esprit, car la liberté de leurs propos attesterait, s'il est besoin, qu'ils ne sont pas si racornis, mais par refus de penser la fusion, et surtout de l'ériger en principe de création. C'est pourquoi ils n'admettent pas qu'un noble et généreux vieillard puisse être dans le même temps stupide et cruel, ni que le galant roi caché dans l'armoire à l'acte I soit aussi celui qui médite sur l'évanescence des grandeurs humaines, au regard de la mort, dans le tombeau de Charlemagne.

Ainsi le grotesque hugolien est-il dénaturé, dégradé en burlesque dans les parodies. On peut ici

reprendre l'intéressante distinction que fait Myriam Roman entre ces deux notions, à propos des romans de Hugo. Après avoir noté les implications ontologiques du grotesque, elle fait observer que les personnages burlesques sont d'incorrigibles bavards, à la différence des grotesques, peu loquaces. Or, les héros de parodies sont prolixes, ils l'avouent sans difficulté :

N,I,NI, *la [Parasol] ramenant sur le devant du théâtre*
Il faut que je te dise encore une tirade...
Me voici, me voilà... Serre-moi dans tes bras,
Je parle et parlerai plus que tu ne voudras.

De la sorte, sont discrédités et tenus pour insignifiant caquetage les considérations politiques, ainsi que les transports lyriques—soit deux éléments concourant au sublime, chez Hugo.

Je pourrais parler comme ça pendant deux heures encore... constate don Pathos, en tirant sa montre, à l'issue du grand monologue de l'acte IV, *mais il ne me répondrait pas... ça deviendrait fatigant... et ça n'en serait pas plus clair...* *Qu'une femme astronome, est un être embêtant!* s'exclame Harnali, *frappant du pied et s'éloignant brusquement de Quasifol*, que les étoiles et la lune rendent élégiaque. Dans la même étude, M. Roman définit le personnage burlesque comme un être *sans ambiguïté*, par opposition au grotesque, être déchiré, oxymorique :

"Au contraste simple qui définit le burlesque (noble mais bas), le grotesque ajoute une relation causale (noble parce que bas)."

La vulgarité systématique des héros de parodie (l'héroïne éventée et quasi-folle, la ganache de tuteur, quadruplement jobard) les cantonne dans le domaine du burlesque.

Il serait pourtant imprudent de conclure que leur incompréhension du grotesque hugolien range les parodistes parmi les partisans inconditionnels du classicisme. *

En réalité, la parodie est un genre plus retors : d'abord, tout en se réclamant de la tradition, elle sollicite la connivence des spectateurs par de multiples allusions à l'actualité. De surcroît, les traits qu'elle décoche, non seulement à l'auteur d'Hernani, mais en même temps à la camaraderie romantique ne sont nullement incompatibles avec une représentation peu flatteuse de l'arrière-garde classique. Au bout du compte, la parodie dramatique est un jeu de massacre généralisé, qui n'hésite pas à pratiquer l'autodérision, ni à mettre en péril l'illusion théâtrale.

Tout commence par un paradoxe : la parodie, elle-même imitation d'une œuvre préexistante, et ouvertement héritière d'une tradition littéraire, traque l'imitation chez les romantiques, à qui elles dénie toute capacité de créer du nouveau.

Ainsi, dans *Tristine*, La Calembredaine vient-il devant la reine *improviser des vers* sus d'avance car, dit-il : *Nous et nos camarades,*

Nous sommes, comme on sait, novateurs rétrogrades (...)

Les adversaires de Hugo lui imputent une imitation servile du passé. Au moment de la parution d'*Hernani*, dans sa revue des livres nouveaux, le rédacteur de *La Gazette littéraire* qualifie le monologue de don Carlos de

"macédoine bizarre de lieux communs, où des pensées empruntées à la bible, à Shakespeare, à quelques odes de M. Hugo lui-même, sont revêtues d'un style incorrect et inharmonieux à plaisir."

Les parodistes ne sont pas en reste; M. de Lauzanne insinue que la cachette dans l'armoire, au premier acte d'*Hernani*, n'est pas une invention de l'auteur :

CHARLOT

Jamais on n'y songea... oui, c'est un nouveau tour.

Mme JOSEPH

Renouvelé des Grecs, et de Monsieur Vautour.

Dans *N,i,Ni*, don Pathos s'apprête à proférer *Un petit monologue*, à l'instar de *Shakespeare*, auquel la scène finale se réfère à nouveau :

N,I,NI

Mourons comme Juliette et comme Roméo.

(*Il boit.*)

Ah! dieux que c'est mauvais!

DÉGOMMÉ

C'est moitié rhum et eau...

En revanche, les parodistes prêtent à Hugo une aversion pour Racine, qui passe pour le contre-modèle des romantiques, depuis le manifeste de Stendhal, *Racine et Shakespeare*. C'est ce que met en évidence ce bref échange, dans la pièce des Variétés :

DON CARLOS

Le monstre, il m'assassine!

HERNANI

Je t'assassine, en quoi?

DON CARLOS

Par des vers de Racine.

L'exécration de Racine par les *camarades* les conduit, dans *Les Brioches à la mode*, à danser la ronde du sabbat autour de son buste, en chantant :

CHŒUR

(...)

Que tout soit renversé!

Que tout soit remplacé!

A bas le temps passé!

Racine est enfoncé!

Par conséquent Hugo ne parviendrait pas à se défaire de l'emprise du passé, soit qu'il imite Shakespeare, soit qu'il veuille prendre le contre-pied de Racine.

Or, les parodistes sont eux-mêmes redevables à une tradition comique. Le souvenir de Beaumarchais est explicite dans la pièce des Variétés, lorsque don Gomez fait son entrée en scène en se félicitant de ses précautions, pourtant inutiles :

Je tiens ma future femme sous la clef, et je fais bien, car, comme le dit Bartholo, on n'est sûr d'elles que lorsque c'est sous le verrou qu'on les tient.

Mais le dramaturge dont l'influence se fait le plus souvent sentir dans le corpus des parodies est sans conteste Molière. La scène entre les *camarades* (Hernani, Othello, Christine), dans *La Revue de Paris* est calquée sur le passage des *Femmes savantes* où Vadius et Trissotin font assaut de pédantisme et de flagornerie. Les vers de Molière sont tantôt textuellement cités, tantôt adaptés au contexte, afin d'éreinter les romantiques, comme l'illustrent ces répliques :

HERNANI, à *Othello*.

Vos vers ont des beautés que n'ont pas tous les autres.

OTHELLO, à *Hernani*.

Les fantômes, les djin's [sic] brillent dans tous les vôtres.

CHRISTINE, à *Othello*.

Vous avez le tour libre et l'heureux choix des mots.

HERNANI à *Christine*.

On voit partout chez vous l'ithos et le pathos. (...)

Les effusions jalouses de Dégommé Comilva, dans *Harnali*, sont fort proches de celles d'Arnolphe, dans *L'École des femmes*. Le jour de ses noces, ne lance-t-il pas à Quasifol cette objurgation amoureuse :

*Enfin, mets ma tendresse aux plus rudes épreuves,
Je ne pourrai jamais t'en donner trop de preuves.*

qui ressemble étrangement aux efforts d'Arnolphe pour reconquérir son tendron d'Agnès en voie d'émancipation? Enfin, aux Variétés, plusieurs éléments peuvent faire penser à Molière : l'affabulation du prologue, selon laquelle des comédiens ignorant leur rôle vont être contraints d'improviser en toute hâte, comme dans *L'impromptu de Versailles*, et, dans la kyrielle de noms que vocifère le pseudo-pèlerin, au moment où il se démasque :

O rage! Ohé! Ohé! la maison? Quelqu'un? Vous autres? Picard, Champagne, Frontin, Pasquin, garçons?

des points communs avec les récriminations de Mascarille, dans *Les Précieuses ridicules* :

Holà! Champagne, Picard, Bourguignon, Cascaret, Basque, La Verduze, Lorrain, Provençal, La Violette! Au diable soient tous les laquais!

Quant à Frontin et Pasquin, deux valets-types, ils ancrent le texte dans la tradition de la comédie italienne, à laquelle renvoie également l'héroïne, rebaptisée Silvia, comme une piquante amoureuse de la troupe, interprète favorite de Marivaux. Au dernier acte, des personnages caractéristiques de la commedia dell'arte, à savoir Pierrotet Arlequin, évoluent parmi les masques. Enfin, la figure de don Gomez—alias Dégommé—ne serait-elle pas issue de Pantalon, l'ancêtre des ganaches? Dans *N,i,Ni*, interviennent deux bouffons venus de la scène italienne. Arlequin est en effet le nom que portera désormais don Pathos, promu grand maître dévorant; N,i,Ni le lui prédit dès l'acte II :

*Mais, rappelle-toi donc Arlequin dans un œuf...
Du petit bout du doigt, pour peu que je te choque,
Je puis, pauvre poulet, t'écraser dans ta coque!...*

Paillasse, son acolyte, joue à peu près le rôle de don Ricardo, le courtisan parvenu, dans *Hernani* :

DON PATHOS

(...) Paillasse, mon ami...

PAILLASSE

*Moi, votre ami, bourgeois?... Vous m'appellez ainsi?
Moi, garçon plâtrier! Vraiment, c'est trop honnête!*

DON PATHOS

*Que veux-tu? j'ai laissé tomber cette épithète,
Ramasse là (sic)...*

PAILLASSE, *qui s'est baissé comme pour ramasser quelque chose.*
C'est fait.

Ce jeu de scène fait partie des lazzi auxquels s'attendent les spectateurs, car la parodie cultive un rire facile, celui de la farce. Ainsi s'inscrit-elle dans une filiation qui fait d'elle l'héritière des spectacles de la Foire, et de la troupe italienne.

Mais si la parodie est à ce titre tournée vers le passé, elle n'en est pas moins à l'affût de l'actualité. Des allusions très pointues à la vie quotidienne en 1830 émaillent les textes, les rendant parfois opaques pour les lecteurs d'aujourd'hui. Les noms propres, dont le référent s'est perdu, les événements ténus, dédaignés par l'histoire, tendent sur l'instant à établir une connivence avec le public; mais s'ils assurent la saveur des parodies, ils les périment aussi très vite. Ainsi aucun spectateur de l'époque n'ignore-t-il l'engouement généralisé pour M. Martin, le fameux dompteur

d'animaux féroces, qui a récemment ouvert sa ménagerie à Paris; or les parodistes, survoltés par les métaphores animales (*lion, tigre*) d'*Hernani* ne se font pas faute d'assimiler Dona Sol à la lionne de M. Martin :

QUASIFOL, à *Comilva*. (...)

*Quand je suis en fureur, je ne suis pas commode,
Ma main te lardera comme un bœuf à la mode.*

Tout est changé chez moi, tout, depuis ce matin...

(Elle se jette dans les bras d'Harnali.)

Oui! je suis la lionne, et je n'ai qu'un Martin;

Voilà!...

Cette déclaration semble moins limpide aux actuels lecteurs. Lorsque *Hernani* clame, aux Variétés, d'un ton de crieur public :

(...) *on a promis trente francs de récompense dans les Petites-affiches à qui ramènerait au domicile indiqué un particulier très connu nommé Hernani, qui s'est échappé de Charenton, qui se dit espagnol mais qui ne l'est pas plus que vous et moi... Je suis ce particulier, liez-moi, attachez-moi, garottez-moi, livrez-moi et vous recevrez la récompense promise.*,

il commet un plaisant anachronisme, en convoquant dans l'Espagne de Charles-Quint des réalités familières, pour les Parisiens de 1830. Concurrément, les pièces transposant l'action à l'époque contemporaine, suggèrent que le contexte historique d'*Hernani* relève d'un folklore romantique. Ainsi les plaisanteries relatives à François premier—candidat à l'empire, dans le drame de Hugo—visent-elles, en fait, à absorber l'arrière-plan politique et historique dans l'insignifiance d'une mode passagère. On en trouve dans le portrait enthousiaste que Belle Sole brosse de son amant, dans *Oh! qu'nenni* :

*Il a des moustaches—à la François premier,
Attendu qu'aujourd'hui, grâce au goût romantique,
Il faut que la jeunesse ait un' couleur antique.*

ainsi que dans *N,i,Ni*, à propos de la rivalité entre les deux postulants, don Pathos et François les Bas-Bleus :

DON PATHOS

*Le seul que je redoute est François les Bas-Bleus.
Mais tous les Dévorans (sic) se trouvent à la diète;
J'ai fait aux plus goulus payer de la piquette;
Au moment du scrutin ils seront sur le flanc,
Et François les Bas-Bleus n'en sortira pas blanc.*

PARASOL, à elle-même.

Dieux! qu'ils sont embêtans (sic) avec leur politique!

La méthode de M. Jacotot, à laquelle *Oh! qu'nenni* et *N,i,Ni* rendent hommage, les célèbres caniches Fido et Bianco, auxquels s'identifient les deux chiffonniers dans *Tristine* :

PREMIER CHIFFONNIER

Allons, à l'écarté.

(Il a tiré un jeu de cartes, et ils se mettent à jouer assis par terre vis-à-vis l'un de l'autre.)

J'aurai l'air de Fido,

Et toi, tu me feras l'effet de Bianco...

DEUXIÈME CHIFFONNIER

Il a ma foi bon nez...

PREMIER CHIFFONNIER

Jouons à quatre pattes.

concernent le public des parodies, qui saisit aussitôt l'allusion et s'en égaie. Qui s'en souvient à présent?

Mais c'est principalement la vie théâtrale de l'époque qu'exhument les parodies, mentionnant les salles, les spectacles du moment, et singeant le jeu des acteurs connus. D'abord, les textes abordent obliquement, sur le mode de la plaisanterie, des problèmes généraux, liés au fonctionnement des théâtres, tels que le trafic des billets ou les risques d'incendie. En effet, le héros d'*Harnali*, ex-contrôleur reconverti dans la vente de billets de contrebande, permet de soulever une question épineuse, qui met en émoi la société des auteurs et compositeurs dramatiques. Voici ce qu'il confesse à Quasifol, prête à le suivre par monts et par vaux :

HARNALI (...)

Par malheur, mon enfant, je n'ai plus de quoi vivre.

Les auteurs, aujourd'hui, commencent un procès,

Et la direction supprime les billets.

A cela, Quasifol, que veux-tu que je dise?

Notre commerce est mort avec la marchandise.

Tu sais, depuis long-temps que mon talent brillait,

A charger une date et gratter un billet...

QUASIFOL

Je ne le savais pas; mais quelle est donc ta crainte?

HARNALI

La mèche (sic) est éventée et l'on a porté plainte!

De fait, le trafic des billets, qui alimente les débats de la Commission de M. les Auteurs dans les mois précédant la représentation d'*Harnali*, est alors une pratique frauduleuse répandue, et de surcroît une pomme de discorde entre auteurs et directeurs de théâtre. De leur côté, les auteurs de *N,i,Ni* saisissent le prétexte de l'effervescence générale qui caractérise la fin du deuxième acte d'*Hernani* (le tocsin, les flambeaux) pour donner à voir des déplacements de pompiers, tandis qu'au premier plan s'étreignent, béats, les deux amants :

UNE FOULE DE VOIX, *en dehors.*

Au secours! au secours!

(On aperçoit la lueur d'un incendie, et l'on entend battre la générale.—Musique.)

N,I,NI

Tiens, voilà tout d'un coup la place illuminée!

LES VOIX

Au feu!

PARASOL

Mais l'on dirait d'un feu de cheminée...

(Des pompiers traversent le théâtre.)

Leur extase persistante ne prend brutalement fin que lorsqu'un *tuyau de pompe*, malencontreusement dirigé sur eux, les inonde. Le public ne peut que se divertir de voir éteint de la sorte le feu de la passion, mais peut-être aussi l'irruption sur scène des pompiers, requise par ce dérisoire feu de cheminée, lui rappelle-t-elle l'imparfaite sécurité que garantissent de ce point de vue les salles de spectacle. Aux Variétés, c'est un aréopage de sapeurs- pompiers qui commente les péripéties politiques de l'acte quatre, qui ne sera, en fait, pas représenté. Ainsi, la parodie devient-elle à l'occasion le creuset où se fondent les préoccupations des auteurs, les aspects matériels de leur

profession ou les tensions entre les théâtres.

Effectivement, dans les parodies, les grandes scènes subventionnées, parmi lesquelles figurent celle des Français, assiégée en février par les partisans d'*Hernani*, et l'Odéon, où l'on joue *Christine* le mois suivant, sont l'objet de sarcasmes. Il n'est pas indifférent que le décor du quatrième acte, aux Variétés, reproduise *le vestibule du Théâtre-Français*. Dans *Harnali*, Comilva, *vieil actionnaire de théâtre*, tympanise le coût des places :

*Les Français sont très chers, et l'on n'est pas fâché
D'entendre quelquefois crier à bon marché.*

ainsi que la funeste évolution du répertoire, car, au temps de sa *grand' tante Desloges*, qui travaillait là *comme ouvreuse de loges* :

*On y jouait souvent et Corneille et Racine;
On y parlait français, du moins, je l'imagine,
Et le théâtre alors gagnait gros, dieu merci!
Les temps sont bien changés... et les pièces aussi!*

De fait, en donnant sa pièce au Théâtre-Français, Hugo a pris d'assaut un bastion du classicisme où se jouent les genres nobles. Aussi les parodies d'*Hernani*, écrites pour les scènes secondaires, moins bien loties, mais aussi moins conservatrices, reflètent-elle cette dichotomie, et répercutent-elles les récriminations de ceux qu'ont désarçonnés, en ce lieu, les audaces hugoliennes. Dès *La Revue de Paris*, l'Odéon, où *Christine* est alors en répétition, est englobé dans le même ostracisme que le Théâtre-Français. A *Hernani*, *Othello* et *Christine*, qui revendiquent la "*dignité*" de ces deux scènes, le nain rétorque :

Qu'est-ce qu'ils chantent donc avec leur dignité?... quand on reçoit chez soi des princesses qui assassinent leurs amans (sic)... des maris qui étouffent leurs femmes... des femmes qui... leurs maris...; ne voilà-t-il pas une belle société pour avoir de la dignité?... Quand on ne fait pas d'argent, on ne fait pas d'embarras.

Mais afin de conférer à leurs textes un piment supplémentaire, les parodistes n'hésitent pas à passer en revue les succès, ou les reprises, qui font l'actualité théâtrale. De la sorte, sous prétexte que trois actes d'*Hernani* se déroulent dans cette ville espagnole, la parodie des Variétés fait allusion au mimodrame qui emplit alors la vaste salle du Cirque-Olympique, *Le siège de Sarragosse*—laissant peut-être à penser que les deux œuvres sont du même acabit. Autres titres cités : *L'Ecole des vieillards*, auquel se réfère Belle Sole, afin de dégriser Dégommé, le jour de leurs noces :

*Avez-vous oublié l'Ecole des Vieillards?
Elle n'a donc pas pu corriger les jobards!...
Vous ne savez donc pas ce qu'un' jeun' femm' peut faire,
Quand elle prend de force un vieux... sexagénaire?*

Les Petites Danaïdes, et *Bonardin*, dont Tristine se sert comme point de comparaison pour "dégonfler" le succès de scandale qu'obtient *Hernani* :

*Voilà donc, aujourd'hui, comme on fait son chemin!
Dans la lune on voyage, ainsi que Bonardin,
C'est un ballon qui s'enfle, qui s'enfle et s'élève...
Enfin, il s'enfle tant, qu'au bout du compte il crève!*

La connivence avec le public est parfois plus subtilement établie. Ainsi don Pathos débitant ces vers :

*Ci gît un compagnon... d'Henri V?... plus joyeux...
De tous les dévorants, c'était le plus fameux!...*

fait-il un jeu de mots qui évoque immédiatement à l'esprit des spectateurs le titre du drame créé aux

Nouveautés le 27 février 1830, *Henri V et ses compagnons*. De même, l'apparition de don Gomez déguisé en ours terrorisant une danseuse par ses grognements, aux Variétés, est peut-être un rappel de la folie-vaudeville de Scribe et Boniface : *L'Ours et le pacha*.

Enfin, les parodies se font l'écho de l'actualité théâtrale en instaurant un dialogue avec les acteurs contemporains, dont les caractéristiques de jeu sont exhibées de manière aisément identifiable. Dans la presse, les comptes rendus prennent acte de cette spécificité de la parodie dramatique : *La Silhouette* apprécie la performance de Lhéric, " *habile parodiste de Firmin* ", qui n'a pourtant pas réussi à sauver de la chute la pièce des Variétés; *Le Corsaire* rend hommage à Madame Lemesnil, laquelle " *parodie parfaitement le jeu de Mademoiselle Mars* ", et ajoute : " *celle-ci ne s'en fâchera pas, car Mme Leménil est une jeune et qui plus est une jolie actrice.* " *Le Courrier des théâtres* ne tarit pas d'éloges sur l'actrice interprétant Quasifol, dans *Harnali* : " *Melle Brohan n'est pas moins utile par son jeu piquant, que Melle Mars à Hernani, par la sublimité du sien.* " En l'occurrence, le patronyme de l'héroïne, son numéro final :

QUASIFOL, *étendue*.(...)

Il faut absolument que j'éprouve un accès

De délire...il le faut...c'est là qu'est mon succès.

HARNALI.

Eh bien, dépêche-toi, fais vite ta folie.

QUASIFOL. (*Elle se lève.*)

Voilà que cela vient. (...)

sont des allusions transparentes au jeu physique, intense, passionné, que les actrices anglaises ont mis à la mode, et que Marie Dorval, interprète des drames modernes, a acclimaté sur le Boulevard. La critique excède donc ici le cadre précis de la parodie d'*Hernani*. En revanche, Melle Georges étant la bête noire du journal, il se dit enchanté de Melle Flore, dans *Les Brioche à la mode*, où elle interprète Christine, car elle " *reproduit au mieux l'air, l'allure grotesque et la diction tour à tour caverneuse et saccadée de Melle Georges.* " Dans cette pièce, la vogue des productions anglaises est joyeusement brocardée, à travers le personnage du *pâtissier anglais*, Walter Scott. En outre, le manuscrit développe une scène (supprimée et remplacée par les roulades d'une cantatrice allemande, dans la version imprimée) entre Scott et une actrice anglaise, " *miss Qui sonne* ", baragouinant le français mais excellent dans la pantomime :

L'ANGLAISE. *Je venais pour faire le geste avec le bras...le...le pantomême.*

SCOTT. *Ah, oui, la pantomime comme chez madame Saqui...*

L'ANGLAISE. *Yes! c'est ça qui réussit.*

On peut enfin signaler un caractère mécanique, dans l'enchaînement des répliques, comme dans la gestuelle, propre à rappeler que les spectacles de la Foire recouraient aux marionnettes pour parodier leurs rivaux. Ainsi, dans *Oh! qu'nenni* lorsque Dégommé révèle aux amants en train d'agoniser qu'il s'est trompé de bouteille, et que c'est *du vin à trente...du cachet vert* qu'il leur a fait boire, au lieu de poison, les réactions se succèdent-elles de manière automatique :

OH! QU'NENNI, *relevant la tête. Que dis-tu? parole d'honneur? Eh bien, j'aime mieux ça.*

DÉGOMMÉ. *Et moi aussi.*

BELLE SOLE, *relevant la tête. Et moi aussi.*

Le jeu est donc une composante essentielle de la parodie : il est une invitation à comparer deux interprétations, celle de l'acteur comique et celle de l'acteur attaché à un grand théâtre; il participe de la critique, autant que le texte.

Il est certain que les parodistes ne ménagent pas la *camaraderie* romantique, espèce de société

secrète dans les filets de laquelle Walter Scott s'épouvante d'être tombé, dans *Les Brioche à la mode*. Hugo est clairement tenu pour le suppôt de cette secte par le journaliste de *La Gazette littéraire* qui analyse *Hernani* :

" (...) la pièce est tout autant l'œuvre d'une école que d'un homme (...) on se demande s'il n'y a pas deux hommes, deux écrivains dans M. Hugo : l'écrivain de parti, qui se rapproche incessamment, on ne sait trop dans quel but, d'une manière malheureuse et rejetée par tous, et à côté de cela l'écrivain original, puissant, vraiment inspiré, qui trouve de grands effets, de grandes pensées, et à qui les beaux vers arrivent en foule pour les rendre. "

C'est dire que le débat est élargi à l'ensemble de la production nouvelle, mise en tension avec les œuvres émanant de la conception classique de la littérature. Pour autant, les parodistes n'encensent pas particulièrement les tenants de la tradition, dont la figure emblématique dans leurs pièces est le tuteur ridiculisé, cocufié et mis au rencart. Il semble ainsi qu'ils soient à la recherche d'un juste-milieu, dans la polémique qui oppose cafards et camarades.

La cafarderie littéraire fait l'objet d'une charge féroce, dans la lettre prétendument interceptée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier sous le n°47, qui la livre au public parce qu'il n'aime pas, dit-il, les vilaines menées et sounoiseries. Dans une première partie, la lettre proprement dite, on apprend que l'auteur de la monstruosité (...) ayant fait le fier, refusé privilèges de théâtre, place et pension, tranché du libéral en sus a fortement indisposé l'honorable Montbel, le digne Mangin et ses sbires. Sur ce, les amis des saines doctrines mettent au point une stratégie visant à perturber autant que possible par leurs sifflets, mugissements, crachements, étternuements, et autres procédés pleins de délicatesse, la première représentation d'*Hernani*. Dans un deuxième temps, le lecteur peut prendre connaissance d'un petit manuel, présenté sous forme de demandes et de réponses, suivi d'une instruction sommaire, pour la conduite à tenir avec MM. les préposés de police. Les "amis" (terme élu pour faire pièce à l'appellation de "camarades"?) sont d'emblée identifiés comme étant des libéraux :

RÉPONSE La question, pour nous, c'est que sa pièce tombe : après quoi, qu'il crie tout son saoul, il est bien **libre**, et, Dieu merci, nous voulons la **liberté** pour lui comme pour nous.

DEMANDE Et pourquoi, vous montrant partout si beaux champions de **liberté**, n'en pas vouloir au théâtre?

RÉPONSE Nous! tant s'en faut! car le théâtre sera toujours **libre** de jouer nos pièces.

Puis le principal motif de leur antipathie envers les romantiques est assené dans plusieurs "réponses", créant un comique de répétition : ils n'aiment pas nos pièces. L'ouvrage se clôt sur l'"instruction sommaire", dont le premier article : Le mot d'ordre est Perruque et Mangin lie indissolublement le sort des classiques à celui des mouchards... Au nombre des pourfendeurs de la cafarderie, il faut compter le journal *Le Sylphe*, qui réserve un accueil hostile aux *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié* :

"cette brochure est d'un ami des saines doctrines (...) L'auteur, que ses fonctions à l'hospice de la Pitié ont dû mettre en relations très-fréquentes avec une foule d'écrivains classiques, a puisé dans cet agréable commerce une pureté de goût, une vigueur de logique, et une élégance de style, qui font bien de l'honneur à l'école des inimitables. (...) Vit-on jamais pareil amas de platitudes? (...) Ah! vraiment, il faut qu'elle soit bien malade, la cause des cafards, pour tomber de la sorte aux mains d'un infirmier! "

On peut apprécier dans cet extrait une aversion pour les "amis des saines doctrines" comparable à celle de Benjamin Sacrobille, et une ironie tout aussi mordante.

Le camp adverse est celui des camarades. Le terme est récurrent dans les parodies : Oh! qu'neni est assisté de ses "camarades", lorsqu'il attend Blaguinos pour lui froter les épaules au sortir de la cave; *Hernani* décerne à Othello et à Christine, dans *La Revue de Paris*, le titre

d'"*honorables camarades*"; Théobald invite Walter Scott à "*un dîner de camarades*" donné en son honneur, dans *Les Brioches à la mode*. De fait, si le drame de Hugo est visé par des pièces qui ont un cadre plus large, telles que *La Revue de Paris*, ou par le travestissement de *Christine*, à l'inverse les quatre parodies d'*Hernani* sont parsemées de sarcasmes destinés aux romantiques. Ainsi, le héros d'*Oh! qu'nenni* connaît-il les aléas d'une existence bohème, revendiquée comme typiquement romantique :

OH! QU'NENNI (...) *Viens, fuis avec moi...avec ton amant. Ma vie est aventureuse, mais elle est romantique. Tantôt je brille au boulevard de Gand, tantôt je me cache dans le faubourg Saint-Jacques; un jour, je suis mis dans le dernier goût : gilet de soie à ramage, chemisette avec boutons à diamans (sic); le lendemain, j'ai une redingote affreuse, un chapeau abîmé. Un jour je couche sur le duvet, le lendemain, dans une allée...quelquefois à la préfecture, salle Saint-Martin. Viens, mon amante, viens partager mon existence honorable!*

Peu après, il s'estime gagné par le mal du siècle :

OH! QU'NENNI (...) *Je veux me venger avant de mourir. Aussi bien la vie m'embête!...l'existence me scie!...je suis comme Werther.*

Harnali offre une vision tout aussi caricaturale du héros romantique, maigri par le chagrin, et poitrinaire :

COMILVA.

C'est votre secrétaire, il a l'air distingué!

CHARLOT.

Pas trop! mais voyez-vous, il est très-fatigué;

Laissez-le, croyez-moi; ménagez sa poitrine,

Ne l'interrogez pas.

Mais plus encore que leur mode d'être, ce sont les sujets d'inspiration des poètes romantiques, et leurs plus récentes productions qui mettent le comble à l'ardeur parodique. Aux Variétés, don Carlos se débarrasse des seigneurs qui l'ont accompagné sous le balcon de Silvia en leur chantant, sur l'air d'*Amis, la matinée est belle* :

Messieurs, la nuit est noire en diable

Allez, allez vous promener;

Pour rimer l'heure est favorable

Car minuit va bientôt sonner.

Faites quelque ode romantique

Là-bas

Tout là-bas,

Au pied de cette tour gothique

Portez tous vos pas

Les hiboux ne vous manqueront pas.

Quant à Silvia, après avoir imploré son amant de l'enlever, car *c'est romantique, c'est la mode en Angleterre*, elle réclame âprement sa part du butin de Sarragosse, saccagé par les camarades : *apporte-moi quelque chose de joli. C'est bon*, lui promet *Hernani*, *je t'apporterai L'Ane mort, ou les Mémoires du bourreau* ; ce qui ne peut que ravir la demoiselle, qui a clamé bien haut sa nécrophilie. La morbidity des écrits romantiques est de la sorte soulignée. Dans le même ordre d'idées, le patronyme de Charlot, dans *Harnali*, est doublement macabre : en effet, le terme de "charlot" reste un synonyme populaire de "bourreau", depuis le XVIII^e siècle; de plus, Charlot est justement le nom que porte l'âne, dans *L'Ane mort et la femme guillotinée*, de Janin! L'auteur romantique le plus en butte aux vexations parodiques est toutefois Musset, dont la *Ballade à la lune*, composée en 1829, est

récemment parue, dans les *Contes d'Espagne et d'Italie*. Toutes les parodies, sans exception, raffolent de la poésie lunaire, soit qu'elles brodent à l'infini sur le thème, soit qu'elles proposent des variantes triviales du texte original. Décidément, en 1830, le soleil d'*Hernani* (dona Sol) a rendez-vous avec la lune de Musset... *Oh! qu'nenni* martèle les homonymes :

BELLE SOLE. *Pendant que nous sommes seuls, faisons le serment d'être unis l'un à l'autre.*

OH! QU'NENNI. *Non, l'un à l'une, si ça t'est égal, ou bien l'une à l'un, ou bien l'autre à l'autre.*

JOSÉPHINE, *à part*. *Dieux!... que de l'un et que de lunes!*

Harnali rabroue Quasifol, complètement exaltée par l'astre qui occupe une place centrale dans le ciel, et dans son discours :

QUASIFOL.

Voyez, mon cher ami, que la lune est jolie!

HARNALI.

Oui, la lune est très-bien, je la trouve embellie...

Mais à l'heure qu'il est, ce n'est pas le moment,

Un jour d'hymen surtout, de causer firmament.

Dans *Tristine*, *Les Brioches à la mode*, et aux Variétés, les premières strophes de la *Ballade à la lune* sont reproduites, avec ou sans modification majeure. Voici un exemple de reformulation dans *Tristine* (strophes 3 et 4) :

LA CALEMBREDAINE. (...)

Dis-moi pourquoi tu louches?

Par hasard as-tu point

Dans tes regards farouches

Reçu des coup (sic) de poing?

TRISTINE ET LES AUTRES.

Divin!... divinissime!...

LA CALEMBREDAINE.

Que ta boule est fantasque!

N'es-tu qu'un cantaloup?

Ou bien n'es-tu qu'un masque,

Ou qu'un fromage mou?...

TRISTINE.

Dieu! que c'est moyen âge!...

POLTRONESCHI.

En voilà du gothique!

LA SENTINELLE.

De l'actualité!...

LE MAÎTRE D'ÉCOLE, *à part*.

Surtout du lunatique!

En somme, les parodistes ne sont guère tendres envers les romantiques...mais les classiques ne sont pas épargnés, non plus. On a vu à quel point est maltraitée la figure du vieillard, qui essuie invariablement injures, rebuffades...Le nom sous lequel le désignent plusieurs parodies est en soi révélateur : se dégommer, c'est vieillir; être dégommé, c'est être supplanté, frustré dans ses espérances, ou mort! Au sens figuré, le terme est donc polysémique, mais dans tous les cas, ses implications sont péjoratives, et concourent à diminuer le personnage, à en faire le piteux représentant d'un ordre révolu. Or, Dégommé incarnerait assez bien l'un de ces classiques dont les pièces ne

remportent aucun succès, et conséquemment dévorés par la jalousie! Oh! qu'neni, héros romantique de pacotille, le rejette sans ambages dans le camp littéraire adverse :

OH! QU'NENI. *Imbécille (sic)! que viens-tu de faire?...*

DÉGOMMÉ. *Mon devoir.*

OH! QU'NENI. *Ton devoir?... Ne sais-tu pas que Blaguinos est amoureux de ta pupille!*

Vieillard stupide!... tête à perruque!... ganache!... Partisan de Voltaire, de Racine, de Rousseau!...

DÉGOMMÉ. *Moi? je ne connais pas ces messieurs-là.*

OH! QU'NENI, *avec le dernier mépris*

Retardataire!... stationnaire!... tu n'es qu'un vieux classique.

Dégommé a effectivement le crâne dégarni, comme le lui rappelle crûment Harnali :

COMILVA, *offrant la baguette à Harnali.*

Il faut tous les deux nous peigner d'importance.

HARNALI.

Je ne me battraï pas; car jamais je ne veux

Combattre un ennemi qui n'a pas de cheveux,

Une tête à perruque! il faut que je le dise...

COMILVA, *à part.*

Quoique le mot soit dur, il n'est pas sans franchise.

De surcroît, engoué de "vieilles croûtes", la baguette à la main pour en faire l'explication, il est parfaitement apte à représenter ces donneurs de leçons que sont les classiques; la "dédicace à maître André" des *Brioche à la mode* illustre plaisamment la revanche que prennent les "perruques", en comparant les romantiques à ce perruquier du siècle précédent, qui se piquait de littérature. La réponse de Voltaire à son "cher confrère", auteur d'une tragédie intitulée *Tremblement de terre de Lisbonne* est célèbre : " *Maître André, faites des perruques; maître André, faites des perruques; maître André, faites des perruques; faites des perruques, des perruques, des perruques, toujours des perruques et rien que des perruques* ". En 1830, s'affrontent donc perruques et perruquiers, et les parodies sont le théâtre de cette lutte sans merci! Dans *Tristine*, Poltroneschi n'est-il pas un "perruquier italien", hâbleur et arriviste? En outre, le déguisement de don Gomez aux Variétés, en ours avec un sifflet dont le cordon passe autour de son cou en guise de cor, n'en fait-il pas l'un de ces "amis des saines doctrines", que la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille, chiffonnier* décrit " *bien pourvus de sifflets d'os, ceux de buis étant moins secs et perçans (sic) "*?

Par conséquent, la dérision est générale—et elle englobe les parodies elles-mêmes : selon le principe de la distanciation, les textes rendent impossible l'adhésion à la fable. L'illusion théâtrale est perpétuellement compromise par des adresses au public, des retours réflexifs sur l'intrigue, et une interrogation des personnages sur leur statut. Il faut voir là, certes, une caractéristique du genre, et admettre que l'enjeu en est la dévaluation du drame parodié. Ainsi Claude Leroy définit-il le discours parodique par la " *prédominance de la fonction métalinguistique* "; il estime qu' " *il s'agit d'abord d'arrêter la lecture, de la rendre opaque, et donc lucide à elle-même.* " Le même point de vue est développé par Ruth Amossy, à propos du même texte, le *Macbett* de Ionesco : " *En dévoilant les artifices de la représentation, la parodie dénonce l'effet de réel (...)* " Mais on peut également tenir cette " *réflexivité ironique* " pour le trait d'écriture d'une époque incertaine de ses valeurs, et plus à même de critiquer que d'enfanter du nouveau; on peut attribuer aux parodies, sur le plan de l'institution littéraire, une fonction de soupape équivalente à celle qu'assume le carnaval, ou le charivari, sur le plan de la vie politique. Quoi qu'il en soit, on trouve pléthore de procédés visant à produire un effet de théâtre dans le théâtre. Ce sont d'abord les trois coups, que frappe Charlot sous le

balcon de dona Sol pour la prévenir, ou qui entérinent sa promotion au grade de régisseur :

CHARLOT.

*Il est bien convenu qu'un fidèle émissaire,
Doit venir et frapper aux portes du caveau
Trois coups, comme l'on fait au lever du rideau.*

C'est ensuite l'inflation du vocabulaire du théâtre. Dans *N,i,Ni*, la duègne fait remarquer l'insignifiance de son rôle :

PIMBÊCHE.

*Je n'étais là que pour l'exposition,
Et puis me retirer sans nuire à l'action. ,*

Dans *Oh! qu'neni*, les personnages jugent négativement l'intrigue :

DÉGOMMÉ. *Allons nous coucher. Je ne sais pas comment ça finira, mais ça commence bien bêtement!*

Dans *Harnali*, les mots "*rôle, acte, monologue, mise en scène, action*" sont disséminés de façon à rappeler au spectateur qu'il est au spectacle. Et l'illusion est définitivement dissipée, après l'élection de Charlot, quand s'ouvre le ciel du théâtre:

(...) on voit un mannequin, représentant Quasifol, tomber du ceintre en traversant le théâtre.—Harnali va s'élancer la canne levée sur Charlot, lorsque Quasifol arrive en boitant et se précipite entr' eux.

Enfin, tous les artifices, tels que les changements de décor, sont lourdement appuyés : aux Variétés, à la fin du troisième tableau, un postillon *entre en criant* :

Clic, clac, en route, en route, en rrrrroute! Encore un pour Aix-la-Chapelle! encore un! Messieurs et dames, si vous ne dormez pas, donnez-vous la peine de faire vos paquets et retenez vos places. On va emballer le lustre, la salle et les acteurs. (...)

Sous leur futilité apparente, les parodies s'avèrent donc des textes difficiles à situer dans un camp ou l'autre. Cette ambiguïté se retrouve dans les rapports qu'entretient le genre avec la censure, encore toute puissante jusqu'en juillet. *

De fait, si la parodie dramatique paraît jouer le jeu de la censure, et se fait normative lorsqu'elle attaque l'homme et l'œuvre, il n'en reste pas moins qu'elle est un facteur de succès, qu'elle aggrave certains aspects de son modèle et exhibe sur scène, avec réalisme, les "classes dangereuses".

Dans une certaine mesure, les parodies abondent dans le sens de la censure : en effet, les reproches qu'elles impliquent, relativement à l'intrigue, aux personnages ou au langage ne font que refléter le misonéisme des censeurs, crispés sur les canons littéraires et les bienséances. Les parodistes qui contrefont moqueusement l'alexandrin de Hugo postulent un état de langue figé; lorsqu'ils ironisent sur le changement de décor entre l'acte III et l'acte IV, ils se réfèrent à l'unité de lieu; c'est parce qu'ils sont imbus du principe de la séparation des genres que la veine mélodramatique d'*Hernani* les indispose aussi fortement, et que le grotesque les heurte. Jusqu'à la gestuelle est régie par un code, comme l'explique A. Ubersfeld :

" Quand au III, Hugo pendant une longue scène contraint Dona Sol à l'immobilité et au silence, il va à l'encontre du code gestuel du XIX^e siècle pour qui toute scène doit être animée de mouvements fussent-ils peu justifiés. "

Aussi, dans plusieurs textes, le mutisme temporaire de l'héroïne est l'objet de sarcasmes : dans *N,i,Ni*, les rivaux ayant croisé leurs bâtons,

Parasol s'assoit au milieu de la scène, et les regarde faire.

Puis, à l'acte suivant, quand son amant l'incite à parler, elle s'exclame, incrédule : *J'aurai donc la*

parole!...juste avant d'être interrompue. Sa situation est encore plus radicale dans *Harnali*, où elle est résolument cantonnée au rôle de potiche, le long des quatre premiers actes!

HARNALI . (...)

*Mais tu sais, c'est l'usage, on ne parle qu'à deux,
Le tiers garde toujours un tacet rigoureux.*

QUASIFOL.

*Oui, c'est pour le beau sexe une grande disgrâce,
Il aurait mieux valu mettre un homme à ma place;
Et puisque je n'entends, et que je ne dis rien,
Je crois qu'un sourd-muet me remplacerait bien.*

En somme, les parodies feraient en quelque sorte office de censure, soit préventive, soit répressive. De fait, *La Revue de Paris* est représentée pour la première fois le 24 décembre de l'année 1829, et à madame la Revue qui l'interpelle, Hernani rétorque :

Qui vous a dit mon nom? Qui vous a permis de divulguer le secret de la comédie?

Chacun sait le fin mot de cette indiscretion, le censeur Brifaut ayant notoirement colporté et dénigré divers passages de la pièce, soustraits de leur contexte. Les autres pièces, postérieures à la première d'*Hernani*, mettent l'accent sur ce qui a choqué le public, suscité les sifflets dans la salle, et les comptes rendus venimeux dans les journaux. De la sorte, elles iraient dans le sens du rapport qui prescrit :

" (...) malgré tant de vices capitaux, nous sommes d'avis que, non seulement il n'y a aucun inconvénient à autoriser la représentation de cette pièce, mais qu'il est d'une sage politique de n'en pas retrancher un seul mot. Il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain affranchi de toute règle et de toute bienséance. "

Et les parodistes qui en rajoutent dans l'inconvenance, dans les audaces de langage, déguiseraient sous leur gaieté une volonté de censure. Cette interprétation pourrait conforter le point de vue de Roland Barthes, qui déplore que, mis à part "*quelques grands textes : Sade, Fourier, Flaubert*", marqués par l'"*incertitude*", la parodie soit toujours une parole dogmatique, sûre de son bon droit :

*" Menée au nom d'un sujet qui met son imaginaire dans la distance qu'il feint de prendre vis-à-vis du langage des autres, et se constitue par là d'autant plus sûrement sujet du discours, la parodie, qui est en quelque sorte l'ironie au travail, est toujours une parole **classique**. "*

De surcroît, par delà cette fonction de censure d'*Hernani*, on peut relever dans les pièces des attaques plus générales, visant l'écrivain lui-même ou son œuvre tout entière. Les jeux de mots autour de son nom de famille : "*du Goth*", "*gothique*", "*hugomathias*" trahissent l'agacement que procure son encombrante personnalité. Ses récentes productions sont convoquées dans les pièces, de manière plus ou moins explicite; tout l'appareil critique dont s'alourdit le texte des *Brioche à la mode* :

camaraderie en deux tableaux, mêlée de couplets, ornée d'une ballade, précédée d'une dédicace à Maître André; et d'une préface, suivie d'une Post-Face, et accompagnée de notes explicatives renvoie le lecteur au paratexte hugolien (préfaces de *Cromwell*, d'*Hernani*) ! La pièce des Variétés est particulièrement fertile en citations de titres, de mots-clés; à la duègne qui fait remarquer qu' *il n'arrive pas, ce brigand d'Hernani*, Silvia objecte :

Que dis-tu, d'Hernani? de Hernani, s'il te plaît. J'aime les h aspirées, j'aime les y grecs, les k, les th, les g, les x. Spiagudy (sic), orugix, han, og, bug, oh! les jolis mots, les jolies syllabes.

Le passage est truffé de références—à *Bug-Jargal*, à *Han d'Islande*, notamment. Peu après, exaltée par l'existence de brigand que mène son amant, Silvia s'écrie :

*Si l'on est fait prisonnier, on goûte les délices de la prison, les charmes de la condamnation, les voluptés de la pendaison, enfin toutes les jouissances du **dernier jour d'un condamné**, c'est*

charmant!

Elle confessa, en outre, sa passion pour les créatures surnaturelles, orientales :

(...) j'aime les Péris, les fées, les tilburys(sic), les djinns, les djinns ah! j'aime les djinns à la fureur

A Poulotte, quémandant de l'amour, Poltroneschi fait entrevoir une possibilité de partage de ses sentiments et de ses intérêts entre elle et Tristine, au moyen d'une comparaison avec l'intrigue amoureuse d'*Amy Robsart* :

Elle, est Elisabeth; toi, c'est Amy Robsart...

Moi, je suis Leycester; chacune a sa période,

J'aime, de deux jours l'un, ça change et c'est commode.

Par conséquent, les parodies outrepassent constamment les limites de leur objet. On peut même déceler dans les textes certains sous-entendus touchant à la position politique de Hugo, dont le ralliement subit au libéralisme paraît suspect à tous, à commencer par les libéraux! Ainsi les personnages de Paillasse et d'Arlequin, dans *N,i,Ni*, se prêtent-ils à des applications désobligeantes, dans le domaine de la vie politique. "*Saute, paillasse*" est une injonction ironique faite aux hommes politiques qui renient leur opinion ou leur parti; quant à Arlequin, c'est l'appellation qu'on réserve, en politique, à quelqu'un qui n'a pas d'idée fixe—or, don Pathos se constitue lui-même en girouette, lorsqu'il déclare :

De tout ce que j'ai dit je ferai le contraire,

Pour mieux prouver que j'ai le plus grand caractère

Pourtant, les parodies n'écornent pas sérieusement l'image de Hugo, pas plus qu'elles ne compromettent la vogue extraordinaire que connaît *Hernani*. Le journaliste du *Temps* qui analyse *N,i,Ni* fait un parallèle avec le siècle passé, et en déduit que

" la parodie semble moins blessante : il est passé en force d'usage qu'elle soit le corollaire d'un succès, l'appendice indispensable d'un triomphe. "

Le fait même de prendre la pièce pour modèle est plus qu'un phénomène de mode, c'est aussi un gage d'estime. Dans son monologue, Charlot n'évoque-t-il pas

Les auteurs, mécréans (sic), gens de rien, vils manœuvres,

*Qui ne rougissent point de rire des **chef-d'œuvres**(sic)?*

Et, dans son accès de délire, Quasifol ne concède-t-elle pas que

L'auteur est jeune encor; son talent est fertile;

Le temps, le temps viendra pour corriger le style,

Et s'il change de route, avec quelques efforts,

La raison reviendra... ?

En tout cas, à l'enthousiasme des partisans d'*Hernani*, les parodies ne suffisent certes pas à infliger un démenti, en revanche, il arrive qu'elles ramènent les détracteurs à de meilleures dispositions, comme l'avoue ce rédacteur du *Mercure des salons*, à propos d'*Harnali* :

" (...) la gaîté de la parodie a réconcilié quelques spectateurs avec l'œuvre barbare qui la (sic) inspirée. "

En somme, les parodies sont la rançon inévitable du succès, et en quelque sorte l'hommage que le vice rend à la vertu. D'ailleurs, il ne saurait y avoir parodie sans "*incorporation*" du modèle, pour reprendre l'analyse de Linda Hutcheon :

" La parodie est, structurellement, un acte d'incorporation. En tant que telle, elle ne cherche pas à avilir ou à tourner en ridicule le matériau d'arrière-plan, mais plutôt à tomber d'accord avec lui—via l'ironie. "

De fait, certains critiques estiment que le plaisir qui naît du texte parodique est un plaisir médiatisé,

triangulaire, selon le schéma girardien—que rappelle, par exemple, Claude Leroy :

" Dans le domaine du roman (mais on peut concevoir une extension de l'analyse à d'autres domaines), Girard distingue entre les œuvres " romantiques " qui dissimulent leur mémoire et veulent passer pour le fruit d'une parthénogénèse de l'imagination et les œuvres " romanesques " qui révèlent la présence d'un modèle, ou médiateur. La parodie n'est-elle pas un exemple caractérisé de médiation avouée? "

Ce point de vue a le mérite d'esquiver les oppositions simplistes; car les pièces forcent le trait, mais sans évincer leur modèle. D'ailleurs, les comptes rendus de presse présentent une troublante convergence : il est courant de lire que l'auteur d'*Hernani* est un concurrent sérieux pour les parodistes, et pratique la dérision mieux qu'ils ne sauraient faire. *La Pandore*, par exemple, rapporte que dans plus d'une loge, lors d'une représentation d'*Hernani*,

" on s'est permis de dire qu'en cas de succès, les parodistes n'auraient presque rien à faire pour travestir *Hernani*; que les situations, les mots plaisans (sic) sont trouvés, et qu'il ne faut que dérober à M. Victor Hugo des scènes entières de son propre ouvrage. "

Un mois plus tard, dans un article consacré à *Harnali*, *Le Courrier des théâtres* énonce sensiblement la même idée :

" Il y a une réflexion qui aurait pu détourner les parodistes, c'est que l'auteur d'*Hernani* les a volés d'avance; il a fait, par anticipation, la parodie de sa pièce, dans sa pièce même. "

Le persiflage des journalistes met au jour une réalité trop souvent minorée, à savoir que les auteurs de parodies se sont aussi appropriés la dimension comique du drame. Du reste, dans leur préface, les auteurs des *Brioche à la mode* reconnaissent leur dette :

nos mots les plus comiques, nous les avons pris dans les œuvres de nos confrères les romantiques (...)

Et certains éléments constitutifs du grotesque, théorisé par Hugo dans la *Préface de Cromwell* resurgissent dans les textes parodiques : les *myriades d'êtres intermédiaires*, la *ronde effrayante du sabbat*, et le personnage d'Arlequin, l'une de ces *grimaçantes silhouettes de l'homme*. Au fond, à la manière d'*Hernani*, les parodistes pourraient à bon droit s'écrier :

Oui, de ta suite, Hugo! de ta suite!—j'en suis.

De plus, si critiques que soient les parodies, elles ne sont nullement asservies, en ce qui les concerne, aux diktats de la censure. D'emblée, il faut remarquer que le genre de la parodie bénéficie d'une relative indulgence, et que les demandes de suppression pour cause d'offense aux bonnes mœurs ou à la religion, et de sous-entendu politique, restent limitées. Les restrictions qu'émet le censeur Sauvo sur le texte de *N,i,Ni* sont complétées par une note de Brifaut :

" Approuvé la parodie intitulée : Henini (sic), à la charge par l'auteur de supprimer p. 29 les deux vers :

" Payez un bon repas, attaquez-vous au ventre

Tous les moyens sont bons quand le candidat entre. "

et p. 31 le mot tiers-état Paris, le 9 mars 1830 "

mais désavouées par une autre note, rédigée en ces termes :

" Voici le résumé et les remarques de M. Sauvo. Je ne puis partager les scrupules de mon collègue à l'égard d'une parodie. Ce genre permet des paroles grivoises et ne fait pas supposer des allusions politiques toujours tristes et incompatibles avec la nature du sujet. Monsieur le baron Trouvé fera ce qu'il voudra. "

On peut choisir comme exemple de cette tergiversation le mot "dévorant", biffé par le censeur, avec la mention "changer cette expression partout où elle se trouve", elle-même contredite par un

commentaire ultérieur : "*rendu par M. Trouvé*".

De plus, il arrive que le texte imprimé rétablisse des passages sur lesquels s'est exercée la vigilance de la censure. En 1830, on peut ainsi lire ce vers d'*Harnali* :

Quand l'homme public tombe, il devient opposant.

barré dans le manuscrit. Bref, les parodies jouissent d'une certaine liberté d'expression, comme l'atteste l'interprétation licencieuse des personnages de dona Sol et de don Ruy Gomez.

De fait, de la situation initiale : "*Tres para una*", les auteurs infèrent que l'objet de ces désirs croisés ne saurait être chaste, et prêtent généralement à la jeune fille un appétit sexuel débridé. Dans *Oh!qu'nni*, le héros encourage ses penchants en lui expliquant que

l'honneur est bien rococo...la vertu est bien rococotte...

Dans *Harnali*, Comilva ne se fait aucune illusion quant à la vertu de sa promise, comme le prouve la recommandation suivante :

Allons, va t'habiller, et mets la fleur d'orange...

C'est pour le décorum...

Plus tard, enlevée par Charlot, Quasifol est définitivement "*compromise*", et les insinuations de Ricard :

Mais qu'en avez-vous fait?...Je crois que, sans scrupule...

lui attirent aussitôt cette réponse du tac au tac :

L'ami, la question est assez ridicule.

Plus graveleuses sont les plaisanteries, dans les *Réflexions d'un infirmier de l'hospice de la Pitié*, vu qu'elles n'ont pas à passer la rampe. La didascalie suivante :

Don Carlos (Tourné vers le balcon de dona Sol, toujours noir.)

est commentée dans le registre bas qui prédomine dans l'ouvrage :

Une faute d'impression ici serait bien piquante pour dona Sol.

Le vieillard qui la convoite n'est guère mieux traité : à la Porte-Saint-Martin, découvrant deux galants chez lui, il avoue, avec bonhomie :

Le père Dégommé n'est qu'une vieille bête,

A laquelle on peut faire, et sans crainte d'affront,

Les cornes par-derrrière ou des bosses au front...

Un peu plus loin, ayant décliné son identité, don Pathos lui inspire cette formule révérencieuse et elliptique :

Un richard comme vous! Soyez bien convaincu

Que c'est me faire honneur, que me faire...

Plus explicitement, au dernier acte, son retour sur la scène du Vaudeville est annoncé par l'air de "*Cocu, cocu, mon père*" et, aux Variétés, par une série de variations sur le "*cor*" et les "*cornes*". Par conséquent, la prolifération de plaisanteries grivoises dans les parodies corsent sérieusement l'inconvenance supposée du drame hugolien!

D'autre part, le texte des parodies se prête parfois à des applications politiques—si redoutées par la censure. C'est ainsi que *La Revue de Paris* vitupère contre les "*enragés*" ou les "*hydrophobes*"—terme susceptibles de désigner les républicains : les Enragés des théâtres secondaires font leur entrée sur scène *en faisant des contorsions et veulent se jeter sur M. Jourdain, pour le mordre*. Diverses salles de Paris sont ensuite envisagées sous l'angle de la nosographie, et *La Revue* soutient avec aplomb que *désormais nos auteurs comiques feront leurs cours de littérature à l'Hôtel-Dieu, et seront tous membres de l'académie...de médecine.*

Les expressions "loup" et "dévorant" dans *N,i,Ni*, ainsi que le nom de "Carmagnole", dont est affublé le fameux compagnon auquel don Pathos dédie son grand monologue ne sont pas innocents. Le titre *Les Brioche à la mode ou Le pâtissier anglais*, la *boulette tragique* que croquent Quasifol et Harnali risquent d'évoquer à l'esprit des spectateurs les bourdes commises par Polignac, dans l'exercice de ses fonctions d'ambassadeur de France à Londres. Jean-Louis Bory commentant la nomination de Polignac aux Affaires étrangères en août 1829 précise que

" *Polignac est l'homme de l'Angleterre, il est parvenu au ministère sur ordre du généralissime anglais. Son ambassade à Londres était déplorable, si déplorable que les caricaturistes le représentaient en pâtissier sous l'enseigne "A la renommée des boulettes", mais les Anglais n'étaient pas fâchés que l'ambassadeur de France à Londres soit déplorable (...)* "

D'autres traits, tels que la "trompette" substituée au cor, sans doute par analogie avec la trompette du Jugement Dernier, visent la religion. Enfin, les genres littéraires consacrés, la tragédie notamment, sont avilis par la caricature comique de leurs composants traditionnels : ainsi le *fatum* s'incarne-t-il dans le "grand magicien", personnage énigmatique évoqué par Joséphine dans *Oh! qu'nenni*. Ce dernier

a prédit au futur que son mariage finirait comme une tragédie.

Au bout du compte, parce que leurs significations s'ajoutent à celle du modèle qu'elles dupliquent, les parodies aggravent le caractère choquant des innovations hugoliennes. Quelle que soit leur valeur intrinsèque, la qualité des procédés mis en œuvre, elles ne contrarient pas, mais au contraire confirment l'effet produit sur la fraction conservatrice du public d'*Hernani* par le prosaïsme de certaines répliques, (dé)placées dans la bouche d'un roi, ou par une revendication de jeunesse et de liberté allant à l'encontre de la sclérose sociale. Fait curieux, la dernière page manuscrite des *Brioche à la mode*, avant les remaniements imposés par la censure, mettait bout à bout plusieurs extraits de la préface d'*Hernani*. La première version du dénouement ne comportait donc ni la *Ballade à elle*, ni le vaudeville final qui sont imprimés, mais cet échange entre Caramel et Scott :

CARAMEL, *haussant l'épaule. Vieillard stupide! Tu es ignorant des choses de l'art. Il n'est jamais fête dans ton imagination : mais sois tranquille : si rude qu'on veuille nous faire le présent l'avenir sera beau. A peuple nouveau, art nouveau. Maintenant, vienne le Poète (sic) il y a un public...*

SCOTT. *Qu'est-ce que vous dites donc la (sic), vous? je n'y comprends rien.*

CARAMEL. *Ni moi non plus.*

Ce montage, vraisemblablement censuré en raison du plagiat, raille mais dans le même temps martèle les idées soutenues dans la préface d'*Hernani*. Si la censure n'avait opposé son veto, il aurait laissé les spectateurs sur l'impression renouvelée des théories hugoliennes.

En outre, on constate que les parodies mettent en œuvre un certain nombre de motifs relevant de l'esthétique carnavalesque. Il va de soi que la carnavalisation n'a pas en l'occurrence une valeur structurante, comme chez Hugo où, pour suivre l'analyse d'A. Ubersfeld, " *La carnavalisation, bien loin de fonctionner au niveau d'un pittoresque Mardi-Gras, détermine la subversion de la tragédie.* "

Les parodistes ne se font pas faute d'exploiter ce pittoresque; dans *N,i,Ni*, à l'acte V, *Les ouvriers, les invités arrivent en dansant, et en frappant sur des casseroles, des tambours, et en poussant des cris.*

et un chœur d'hommes et de femmes entonne :

*Chantons! fasons (sic) sabat (sic)! fasons charivari!
La belle Parasol épouse son mari!*

Dans la même scène, Paillasse révèle la présence au bal d'une figure sombre, habillée en *chianlit*

(sic). Il n'en reste pas moins que les parodies sont concernées par la pratique de la dérision généralisée, l'abolition momentanée des interdits et la profanation des valeurs, inhérentes au rite du carnaval. C'est ainsi qu'elles brodent, comme on l'a vu, sur le thème du cocuage, *synonyme*, selon

Bakhtine, *de détronement du vieux mari*. Egalement, les lieux privilégiés dans les parodies—le "cabaret" du père Dégommé, dans *Oh! qu'nenni* ainsi que la "guinguette" où prend place le cinquième acte, la "rue" depuis laquelle Charlot observe le balcon de Quasifoldans *Harnali*— sont typiquement carnavalesques, se prêtant aux rencontres, aux contacts familiers. Autre thème caractéristique : la folie. Lors de la première d'*Hernani*, la presse, qui ne mâche pas ses mots, taxe d'insensés les partisans de

la pièce :

" *Le Drapeau blanc dénigre violemment Hernani : cette pièce, dit-il, "chef d'œuvre de l'absurde, le rêve d'un cerveau délirant, a obtenu un succès de frénésie; on aurait dit que tous les fous, échappés de leurs loges, s'étaient rassemblés au Théâtre-Français." "*

Les parodistes font chorus; dans *Harnali*, l'héroïne est "Quasifol", le héros déraisonne :

COMILVA, à part.

Il a certainement le cerveau dérangé...

A-t-il été mordu par un chien enragé?

et Charlot haranguant les mânes du défunt régisseur est un cas pathologique :

RICARD.

Il parle encor... Quelle monomanie!

CHARLOT, s'adressant toujours à la porte.

Comment dis-tu, géant?

RICARD.

Il croit qu'il a parlé!

Il a perdu la tête, et son timbre est fêlé!

Aux Variétés, *Hernani* se présente comme un *échappé de Charenton*, et lorsqu'il réclame à cor et à cri d'être tué, don Gomez le croit atteint de "monomanie". Enfin, la carnavalisation est sensible sur le plan de l'écriture; elle l'est d'abord par le "dialogisme", défini comme la présence de deux voix concomitantes dans le discours—ce que vérifie parfaitement dans les parodies la pratique de la citation sans guillemets et du sous-entendu. Elle l'est ensuite par la trivialité du langage, et la profusion de jurons : aux Variétés, les personnages, y compris Silvia, passent le plus clair de leur temps à invoquer Dieu ou le diable... Ainsi le vers de Hugo :

J'accueillerais Satan, si Dieu me l'envoyait.,

intégralement cité, permet-il de passer en revue diverses expressions mentionnant le diable :

HERNANI, entrant. *Ce n'est pas une raison pour m'accueillir, je ne vau pas le diable.*

DON GOMEZ. *Tu as pourtant l'air d'avoir le diable au corps.*

HERNANI. *Oui, le diable m'emporte.*

Ce qui concourt, enfin, à faire de la parodie une aggravation de son modèle, c'est la représentation réaliste des basses classes de la société, dans laquelle Lanson voit un facteur d'émancipation du théâtre. D'après lui, les parodies de la Comédie-Italienne et de la Foire ont

" *éveillé les sens du public, fixé ses yeux sur les objets vulgaires, les actions triviales, les milieux ignobles (...)* Car l'imagination des auteurs et le goût du public, comme rassurés par l'intention burlesque, et trouvant une raison suffisante à tous les excès dans le rapport intelligible de la copie triviale à l'original noble, s'y affranchirent plus librement des règles et des habitudes qui assujettissaient la littérature classique. "

La différence sensible entre les parodies d'opéras ou de tragédies du XVIII^e siècle et les parodies d'*Hernani* est évidemment que le drame hugolien comporte déjà la subversion d'un genre noble.

Néanmoins, les travestissements dont il est l'objet n'exacerbent-ils pas ce phénomène par l'adjonction d'une dimension populaire, anticipant sur la peinture des "misérables"? On ne trouvera point dans les parodies de vision poétique de la

" masse obscure en qui réside la force, peuple-océan, peuple-lion, défini par le système métaphorique de la force aveugle et sublime "

mais des individus sordides qui pensent bassement. En fait, cette dégradation du peuple comme entité sublime en un agrégat composite de bandits, d'ouvriers et de marchands qui se vautrent dans le vice, remet brutalement en cause le triomphe de la vertu à la fin des mélodrames, et, sous couvert de parodie, repousse les limites de ce qu'on peut étaler au théâtre. On imagine sans peine l'effet produit dans la salle par l'entrée en scène de N,i,Ni :

" A sa chevelure épaisse, à sa barbe noire, à sa veste verte, à son pantalon garance collant, à ses bottines blanchies par le plâtre de Montmartre, et souillées par la boue de la rue des Martyrs, Parasol a reconnu son amant. "

En effet, le héros éponyme de cette pièce est un vagabond, à qui il manque deux sous pour prendre un omnibus, un gueux sans feu ni lieu, couchant dans les carrières. Même "débine", dans *Harnali*, dont le jeune premier hante les bas-fonds :

COMILVA, à *Harnali*.

Peut-être on vous poursuit? et vous avez été Pris en flagrant délit pour la mendicité?

HARNALI.

Vous avez deviné : L'état est difficile, On veut qu'un mendiant exerce à domicile (...)

Le quatrième tableau se déroule *Sur la butte Montmartre, assez près des carrières*, où se terreront les truands associés sous le nom de Patron-Minette, dans *Les Misérables*. Quant à Oh! qu'neni, c'est un faubourien, qui surgit *mal vêtu et un bâton à la main*, et se targue d'être un brigand :

Je fais la contrebande, je vole, je tue, j'assassine quand ça se trouve.

si bien que la parodie affecte au dire des journalistes

" des formes par trop faubouriennes, et Oh! qu'neni sent le faubourg Saint-Marcel d'une bonne lieue. "

Enfin, de pittoresques figures représentatives du menu peuple, de ses petits métiers, déambulent dans les parodies : le savoyard, le vitrier et le chiffonnier. C'est grimé "*en Savoyard*", et non en pèlerin, qu'

Oh! qu'neni vient demander l'hospitalité. Le "*grand vitrier de Bohême*" qui invite don Pathos à recevoir les honneurs dus à son rang, dans *N,i,Ni*, anticipe sur le personnage de vitrier ambulancier, qui intervient au théâtre notamment après juillet 1830, dans les parages des émeutes susceptibles de lui fournir du travail. En règle générale, les vitriers, dont le statut est instable, sont plutôt suspects aux yeux de l'autorité, qui se défie des cris poussés sur la voie publique. Plus inquiétant encore est le chiffonnier, qui cherche sa vie dans les détritiques. Généralement de basse extraction, il se complaît dans le nomadisme, et s'est forgé une certaine philosophie de l'existence. Le mot de "*chiffonnier*" entre

dans la composition d'expressions convenues :

Nous allons nous taper comme trois chiffonniers.

prédit Comilva, lorsqu'il découvre deux hommes chez lui. Sa silhouette est décrite avec précision, dans la *Lettre trouvée par Benjamin Sacrobille* :

Or donc, je m'en allais avec mon fallot (sic), ma hotte et mon croc, le long de la rue du Pot-de-Fer, vers celle de Vaugirard, comme il sonnait onze heures du soir juste (...)

Dans *Tristine*, les deux chiffonniers chargés d'assommer Poltroneschi sont portés sur le vin et le jeu, et l'appât du gain les incite aux pires brutalités :

*Les deux chiffonniers se promènent près de la porte du fond en tenant leur crochet sur l'épaule
comme un fusil.*

Par conséquent, les parodies opèrent une simplification de la société, réduite aux marchands, aux petits métiers ambulants ou à la pègre. Ce faisant, elles éludent la dimension lyrique du drame hugolien, mais font prévaloir le réalisme social, à la faveur duquel elles jouissent d'une assez grande liberté de parole. On ne peut qu'être frappé par la hardiesse de ces œuvres dédaignées par la censure, car considérées comme inférieures. * Au bout du compte, les parodies ne témoignent-elles pas de l'impossible coalescence du politique et du littéraire? En rébellion contre la censure, Hugo investit la subversion des formes figées d'une valeur politique, mais il refuse de prendre position dans les débats du moment, qui s'avèrent trop souvent limités à des conflits d'intérêt. Du coup, il est suspect aux yeux des ultras ainsi qu'à ceux des libéraux. A l'inverse, les parodistes s'engagent à fond dans le commentaire de l'actualité, à l'instar des chansonniers ou des caricaturistes. Professant une égale abomination pour le pâtissier anglais, à la tête d'un gouvernement répressif, et pour les enragés qui viennent de faire de la bataille d'*Hernani* un nouveau 93, ils sont à la recherche d'une voie moyenne—libérale, peut-être?—mais ils réagissent en hommes de théâtre conservateurs, attachés à la dichotomie entre genres nobles et genres populaires, et déconcertés par les innovations langagières. Ceci explique peut-être l'acharnement des parodistes sur Hugo : réactionnaire d'hier, concepteur de formes théâtrales neuves, celui-ci tendrait un miroir inversé à ceux qui coulent des revendications de liberté politique dans un moule traditionnel.

Quoi qu'il en soit, il faut saluer la décapante irrévérence de ces textes en apparence insignifiants, rédigés en toute hâte, et par opportunisme littéraire! Car les parodies sont à peu près la seule forme littéraire avant juillet qui puisse —presque—impunément s'en prendre à tout. D'ailleurs, l'impact des parodies sur Hugo fut-il nul? Dans les pièces suivantes, en tout cas, il accentuera le grotesque, resté discret dans *Hernani*, s'en prendra plus âprement à la royauté, qui n'aura plus l'excuse de la jeunesse pour justifier sa légèreté, et, plus que jamais, recrutera ses héros dans le peuple... Sylvie

VIELLEDENT