
UNIVERSITE PARIS-UEST NANTERRE LA DEFENSE

Thèse

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS X
Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par
Marie PERRIN

le 31 octobre 2009

**L'ÉCRITURE ÉCARTELÉE : BARBARIE ET CIVILISATION DANS LES ROMANS ET LA
PROSE PHILOSOPHIQUE DE VICTOR HUGO**

*

**COMBINER « LES LOIS DE L'ART » ET LA « LOI DU PROGRÈS » : DES MISÉRABLES À QUATREVIINGT-
TREIZE**

Sous la direction de Madame le Professeur Gabrielle CHAMARAT

JURY

M. Jean-Louis CABANÈS
Mme Gabrielle CHAMARAT
M. Jean-Marc HOVASSE
M. Bertrand MARCHAL
Mme Claude MILLET
M. Alain VAILLANT

REMERCIEMENTS

Ce travail doit beaucoup à plusieurs personnes.

Merci à Gabrielle Chamarat, qui a guidé mes travaux de DEA, puis de doctorat, avec une inlassable disponibilité et bienveillance. Ses lectures attentives ont été d'un grand secours tout au long de ces années.

Merci à Guy Rosa et à Claude Millet pour leur accueil chaleureux au sein du « Groupe Hugo », leurs conseils, leurs travaux et ces réunions mensuelles qui suscitent découvertes, débats et discussions fécondes. Ce travail doit beaucoup également aux études de Jacques Seebacher, Myriam Roman, Franck Laurent et David Charles.

Merci à l'ensemble des enseignants du département de Lettres Modernes de l'Université de Paris Ouest Nanterre la Défense, grâce à qui j'ai pu conduire ce travail dans les meilleures conditions possibles, dans un climat de confiance amical jamais démenti. Une pensée particulière pour les directeurs de département successifs et leurs adjoints, qui s'y reconnaîtront.

Merci aux ami(e)s des travaux et des jours : Valentina, Claire, Enrica, Mathieu, Blandine, Christine, Bérénice, Roselyne, Anne-Sophie, Céline, Tu Huy, Aurélie, Hélène, Miranda, Stéphane, Paola, Angélique, Maan, pour leur concours amical.

Merci à ma famille, pour son soutien sans faille tout au long de mes études, et à ma belle-famille.

Merci à Vincent, pour sa compréhension infinie.

SOMMAIRE

L'ÉCRITURE ÉCARTELÉE : BARBARIE ET CIVILISATION DANS LES ROMANS ET LA PROSE PHILOSOPHIQUE DE VICTOR HUGO.....	1
*.....	1
COMBINER « LES LOIS DE L'ART » ET LA « LOI DU PROGRÈS » : DES MISÉRABLES À QUATRE-VINGT-TREIZE.....	1
REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	5
PARTIE I	
RÉVOLUTION, CIVILISATION ET DÉSYMBOLISATION : LES CONTRADICTIONS DE L'ART ET DU PROGRÈS.....	24
CHAPITRE 1 : AVANT L'EXIL, LA THÉORIE DU SYMBOLE ET LA PENSÉE DÉSYMBOLISATRICE.....	25
CHAPITRE 2 : TOURNANT DE L'EXIL : DU PARTI DE LA CIVILISATION AU « PARTI RÉVOLUTION-CIVILISATION ».....	89
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	133
PARTIE II	
LA RÉVOLUTION COMME VERBE (I), REFONDER LA CIVILISATION DÉSYMBOLISATRICE.....	135
INTRODUCTION : « L'ÉLOIGNEMENT VERS » LE PASSÉ ET LE « GÉNIE PRIMITIF ».....	136
CHAPITRE 1 : L'ESPACE, LE TEMPS ET LE POÉTIQUE AU SECOURS DE L'UNIVERSALISME ABSTRAIT	140
CHAPITRE 2 : L'ARCHITECTURE ET L'URBANISME, TRESSAGE DES TEMPORALITÉS ET SÉRIES ROMANESQUES.....	184
CHAPITRE 3 : CONCILIER LA SCIENCE ET L'ART : LES TRAVAILLEURS DE LA MER ET WILLIAM SHAKESPEARE.....	228
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	280
PARTIE III	
LA RÉVOLUTION COMME VERBE (II), RÉGÉNÉRER LA SOCIÉTÉ.....	283
INTRODUCTION : LA SOCIÉTÉ, LA NATURE ET LE RÔLE DU PASSÉ.....	284
CHAPITRE 1 : LA REFOUNDATION DE LA SOCIÉTÉ PAR « L'ÉLOIGNEMENT VERS » LE PASSÉ ET LE BRICOLAGE RÉVOLUTIONNAIRE.....	286
CHAPITRE 2 : UNE SOCIÉTÉ À LA CROISÉE DE LA NATURE ET DE L'HISTOIRE : L'ARCHIPEL DE LA MANCHE.....	309
CHAPITRE 3 : NATURE ET SOCIÉTÉ, LE PESSIMISME DE L'HOMME QUI RIT	349
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	371
PARTIE IV	
REPRÉSENTATION ET VIOLENCE DU PEUPLE BARBARE.....	375
INTRODUCTION : LE CORPS DU PEUPLE.....	376
CHAPITRE 1 : REPRÉSENTER LE PEUPLE AU XIXE SIÈCLE.....	381
CHAPITRE 2 : LE BARBARE CONTRE LA BARBARIE, EFFICACITÉ ET DANGERS HISTORIQUES ET POÉTIQUES.....	423
CHAPITRE 3 : GUERRE ET PAIX	480
CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE.....	495
PARTIE V	

SAUVAGERIE DE L'ÉCRITURE, SAUVAGERIE DU GÉNIE.....	498
INTRODUCTION : DU GRAND HOMME IMPÉRIAL AU GÉNIE.....	499
CHAPITRE 1 : LE GÉNIE BARBARE, IDÉOLOGIE ET ESTHÉTIQUE	503
CHAPITRE 2 : « POÉSIE » BARBARE ET « LITTÉRATURE » CIVILISÉE, DU BON USAGE DU CLICHÉ	545
CHAPITRE 3 : LES CREUSETS ROMANESQUES DE L'ÉCRITURE DU GÉNIE : ARGOT, ARISTOCRATIE, SEXUALITÉ, PEUPLE, COSMOS. .	565
CHAPITRE 4 : « ÈSCHYLE I » OU « SHAKESPEARE L'ANCIEN », LA CHIMÈRE ORIENTALE ET L'IDÉAL EUROPÉEN.....	603
CONCLUSION DE LA CINQUIÈME PARTIE.....	632
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	634
ANNEXE.....	650
BIBLIOGRAPHIE.....	654
INDEX DES NOMS.....	704
TABLE DES MATIÈRES.....	709

INTRODUCTION

Hugo est un Titan, un géant, un esprit « primitif »¹ qui abuse des antithèses, un « Poète » qui n'est pas à sa place dans le monde civilisé, un « Goth » ou un « Burgrave ». Ces lieux communs envahissent la critique contemporaine de Hugo, « pour le culte ou pour le blâme »², qu'il s'agisse de son œuvre d'avant l'exil ou de celle qui nous intéresse. Mais c'est aussi, sur le plan politique, en particulier depuis l'exil – qui amplifie un tournant antérieur – un homme de progrès, républicain et démocrate, à qui Lamartine, s'appuyant sur les *Misérables* (1862), reproche de faire « l'Épopée de la canaille »³ et de se ranger du côté des « utopistes »⁴. Au-delà des clichés simplificateurs, ces dénominations valent comme phénomène d'une réalité idéologique et poétique avec laquelle Hugo joue. N'écrit-il pas, dès *William Shakespeare* (1864), en réponse à Lamartine, que le génie doit justement « sacrifie[r] à la canaille »⁵ pour être génie ? Que Shakespeare est bien un « sauvage ivre »⁶ et un « barbare » ?

Les contradictions qui en découlent, et que Hugo revendique bruyamment pour certaines d'entre elles, ont souvent été relevées : Hugo, écrivain et penseur, « vicomte et gueux »⁷, est à la fois un barbare et un civilisé, tourné vers le passé *et* vers l'avenir, pessimiste *et* optimiste, matérialiste *et* spiritualiste⁸, à l'écriture à la fois abstraite *et* concrète, grotesque *et* sublime. Certains critiques du dix-neuvième siècle n'en ont vu qu'un aspect, en raison de

¹ Émile Montégut, critique à *La Revue des Deux Mondes*, commente ainsi *Les Travailleurs de la mer* : « Sans préméditation d'aucune sorte, instinctivement et par la seule force d'objectivation qui est en lui, ses descriptions nous donnent l'impression confuse, mais puissante, de ce qui s'est passé dans l'Inde antique et dans la Grèce primitive. » *Les Travailleurs de la mer, Œuvres complètes*, 45 vol. imprimés par l'Imprimerie Nationale et édités par la Librairie Ollendorf, 1901-1952, [abrév. I.N.], *Revue de la critique*, vol. Roman VII, p. 542. On représente toujours Hugo pendant l'exil comme un géant, un titan inadapté à ce monde. Pour Banville, lorsque l'écrivain vivait à Paris, il se restreignait un peu, pour se mettre à la hauteur de tout un chacun et être lisible, mais exilé, il « a repris sa taille de colosse ». Théodore de Banville, *Le National*, cité dans *L'Homme qui rit*, I.N., vol. Roman VIII, *Revue de la critique*, p. 593.

² *Les Orientales*, XL, « Lui », *Œuvres complètes*, éd. établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985-1991, vol. Poésie I, p. 535. Exceptés *Les Misérables* et sauf indications contraires, toutes nos références sont données dans cette édition.

³ Jugement de Lamartine sur *Les Misérables*, *Cours familier de littérature*, entretiens 83, 84, 85, 86 et 87, « Considérations sur un chef-d'œuvre ou le danger du génie », cité dans *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1967-1969, 18 vol. [abréviation : Massin], vol. XII, p. 1611. – C'est l'auteur qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 1619.

⁵ *William Shakespeare*, II, IV, 6, vol. Critique, p. 388.

⁶ [Les Traducteurs], *Proses philosophiques de l'exil*, p. 638.

⁷ Voir l'article de Guy Rosa, « Hugo, vicomte et gueux », dans *Romantisme*, n° 70, 4^e trim. 1990, p. 7-24.

⁸ Ces deux derniers aspects ont été mis en évidence par Charles Renouvier dans son *Victor Hugo le philosophe*, et résumés par Claude Millet dans l'introduction qu'elle lui consacre. Voir « Le Philosophe et le primitif », dans *Victor Hugo le philosophe* de Charles Renouvier, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. v-xxviii.

leurs propres positions idéologiques :

Un des signes qui caractérisent le mieux le génie de Victor Hugo, c'est qu'il a été toute sa vie attaqué avec une égale âpreté par toutes les intolérances, par le fanatisme religieux et par le fanatisme irréligieux, par le vertige d'en bas et le vertige d'en haut. Les spiritualistes l'accusent de tout matérialiser, les matérialistes de tout spiritualiser. Ne voyant et ne voulant voir, les uns et les autres, qu'un côté de la destinée, ils dénoncent unanimement comme un rêveur celui qui l'a contemplée sous toutes ses faces.⁹

Néanmoins, toute critique un peu approfondie de Hugo est obligée de relever les deux faces de son œuvre et se trouve alors confrontée à l'une des caractéristiques structurelles, thématiques et stylistiques les plus relevées et les plus moquées, la célèbre antithèse hugolienne. L'article consacré aux *Travailleurs de la mer* dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, pour ne prendre qu'un exemple, ne manque pas de reprendre cette critique devenue traditionnelle : « le poète abuse aussi de l'antithèse, des expressions forcées, des jeux de mots, des substantifs soudés entre eux. » Hugo non seulement ne s'en défend pas, mais, en particulier durant l'exil, il le revendique, aussi bien dans *William Shakespeare* que dans des fragments non publiés, au cours desquels il renverse, en un mouvement qui lui est habituel, la critique en mot d'ordre. Il fait ainsi remarquer que l'antithèse est avant tout dans la « nature » : « La nature, c'est l'éternel bi-frons »¹⁰, ou que « Jéhovah » est lui aussi pris « en flagrant délit d'antithèse »¹¹, puisqu'il recrée sans cesse le jour après la nuit.

Cette étude se propose de comprendre l'origine de ce que Hugo appelle « l'ubiquité de l'antinomie »¹², c'est-à-dire de la multiplication de ces antithèses¹³, dont les pôles ne sont par ailleurs pas toujours stables¹⁴ et qui ne reposent pas uniquement sur le modèle de la nature ou

⁹ Émile Blémont, dans le *Livre d'or de Victor Hugo, Les Misérables*, I. N., vol. Roman VI, *Revue de la critique*, p. 351.

¹⁰ *William Shakespeare*, II, I, 3, p. 346.

¹¹ *Portefeuille romanesque*, Massin, t. X, p. 1167.

¹² *Ibid.*, p. 346.

¹³ Myriam Roman le souligne en conclusion de son étude sur le roman hugolien : « la poétique du roman trace en filigrane les composantes d'une logique hugolienne comme exploration des formes de la dualité. L'un et l'autre peuvent se rencontrer sur le mode de l'antithèse où se maintient une distinction : le contraire (l'un contre l'autre) ou bien le complémentaire (l'un et l'autre). Ils se rencontrent aussi dans l'amalgame oxymorique : le dialectique (l'un devient l'autre), le même (l'un est l'autre). Ainsi, la pensée hugolienne aborde la pluralité sous l'angle de la dualité, – ce qui dresse devant son désir d'unité le spectre de la contradiction, mais en même temps autorise des combinaisons réparatrices. » Myriam Roman, *Victor Hugo ou le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1999, p. 763.

¹⁴ Ainsi que le constate Jean Gaudon : « Mais il suffit qu'un des deux pôles soit, pour ainsi dire, dépolarisé, et puisse appartenir, selon les circonstances, à la chaîne de l'ombre ou à celle de la lumière, pour que l'automatisme des antithèses devienne une source de confusion sans fin. La mort est sombre. Elle est effroi, désespoir, chute dans le gouffre, interrogation. Mais pour le mage que Hugo veut être, elle est certitude, espoir, joie et clarté. » Jean Gaudon, *Le Temps de la Contemplation, l'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre, (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969, p. 396.

de la création divine, comme l'affirme Hugo. Ce travail vise notamment à repenser l'articulation idéologique et esthétique de ces deux pôles au sein de l'écriture romanesque de Hugo et des proses philosophiques de l'exil, en montrant de quelle manière les antithèses peuvent être ramenées à une opposition fondamentale entre « barbarie » et « civilisation ». Nous entendons « civilisation » dans ces deux sens, l'un descriptif, rendant compte de l'ensemble des faits humains, selon la définition de Guizot¹⁵, l'autre normatif, renvoyant au processus de la Civilisation européenne conçue au XIX^e siècle comme le modèle indépassable de toute civilisation. Quant à la notion de « barbarie », sa complexité provient du fait qu'elle peut être considérée tout aussi bien sous l'angle de la dégénérescence que sous l'angle d'un certain primitivisme. La barbarie est connotée négativement dans le premier cas, associée à la cruauté et à la rudesse des mœurs, et plutôt positivement dans le second, dans la mesure où la barbarie primitive est souvent liée chez Hugo à une puissance naturelle régénératrice. Mais ces distinctions devront être affinées et précisées, dans la mesure où Hugo redéfinit les termes¹⁶, en distinguant par exemple implicitement « barbarie » et « barbare »¹⁷. On peut aussi d'ores-et-déjà constater que l'opposition entre barbarie et civilisation mêle une dimension métaphysique à une dimension sociale et linguistique – le barbare est d'abord celui qui ne parle pas la langue de l'autre – et dépasse le simple conflit entre le bien et le mal.

Notre hypothèse de départ est la suivante : le conflit entre barbarie et civilisation met en perspective les liens qu'entretiennent l'idéologie progressiste affichée de Hugo (qui semble employer le « maître-mot »¹⁸ de « Civilisation » et les notions qui en découlent – « Progrès », « Démocratie », « République » – comme des évidences) et son écriture romanesque, qui les remet en cause. Or la première (l'idéologie) apparaît du côté de la « Civilisation », qu'il faudra plus précisément définir, alors que la seconde (l'écriture) repose sur une certaine

¹⁵ Il s'agit pour Guizot du « fait par excellence », du « fait général et définitif auquel tous les autres viennent aboutir, dans lequel ils se résument [...] », *Histoire de la civilisation en Europe, depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la révolution française*, Paris, Didier et Cie, 1872, 12^e édition [*Cours d'Histoire moderne*, Paris, Pichon et Didier, 1829-1832] p. 9. La civilisation selon Guizot comprend aussi bien le développement de l'individu que celui de la société.

¹⁶ Voir par exemple la définition hugolienne d'« esprit primitif », citée et analysée dans l'introduction de la deuxième partie de ce travail.

¹⁷ Voir Cinquième partie, chapitre deux.

¹⁸ Terme utilisé et défini par Bertrand Binoche, dans « Introduction. Civilisation : le mot, le schème et le maître-mot », dans *Les Équivoques de la civilisation*, sous la dir. de Bertrand Binoche, Paris, Champ Vallon, coll. « milieux », 2005, p. 9-30. « Si le philosophe est celui qui neutralise les maîtres-mots qu'il ne peut pas ne pas rencontrer, l'idéologue, *a contrario*, est celui qui se borne à faire de ceux-ci un usage aveugle et discriminant ; il s'y réfère *immédiatement* pour déclarer ce qui est vrai, réel ou juste. Le maître-mot, c'est l'angle mort de l'idéologie. » *Ibid.*, p. 18. Guizot, dans son *Histoire de la civilisation en Europe* (avril-juillet 1830) ou dans son *Histoire de la civilisation en France* (décembre 1828-mai 1830), ne se réfère pas dogmatiquement à ce terme, mais sa démarche consiste à se « donner pour objet un maître-mot », c'est-à-dire « à *en exploiter méthodiquement le potentiel réconciliateur* ». *Ibid.* – C'est l'auteur qui souligne. Les romans hugoliens au contraire exploitent le potentiel équivoque du mot « civilisation ».

« barbarie », liée au phénomène de l'inspiration et de l'imagination poétique, au risque du scandale éthique. C'est cette contradiction qu'il nous faut dans un premier temps expliquer.

L'écriture est à rapprocher de la notion d'« esthétique », définie, dans le cadre de ce travail, selon un critère descriptif – les caractères du goût hugolien – et normatif – les lois que ce goût impose à la littérature, la poétique romanesque qui en découle¹⁹. Quant à l'idéologie du Progrès, nous entendons par là ce que Philippe Hamon appelle « l'effet-idéologie », tel qu'il peut émerger de l'étude de la prose romanesque de l'exil, au sein de « points carrefours [...] du texte »²⁰. L'idéologie renvoie également à la pensée de Hugo, en relation avec les représentations de son temps, telle que la critique hugolienne la plus récente a pu la dégager²¹.

L'écriture, entre barbarie et civilisation

Souligner le lien entre civilisation et progrès au dix-neuvième siècle peut apparaître comme un truisme : l'association est faite par tous ceux, qui, comme Hugo à partir de 1850²², se réclament de la démocratie et de la République. Poser le rapport entre écriture et barbarie est moins évident et semble contredire de nombreux propos de Hugo. Certes, Diderot marquait déjà un tournant dans les lettres lorsqu'en 1758, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, il soulignait combien la poésie requiert « quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »²³, s'opposant ainsi à la poésie de son époque, corsetée et affadie par les règles. Mais Hugo a toujours revendiqué le rôle civilisateur de la littérature. Il le revendique pendant l'exil avec d'autant plus de force que l'heure est à l'engagement contre le Second Empire et qu'il s'agit de s'opposer aux parnassiens, « génies de luxe » : « l'amphore qui ne va pas à la fontaine mérite la huée des cruches. »²⁴ En conséquence, la position hugolienne semble bien arrêtée : le beau, comme le résume et le développe un chapitre célèbre de *William Shakespeare*, doit être « serviteur du vrai », c'est-à-dire subalterne par rapport à l'engagement

¹⁹ Cette distinction est proposée par Jacques Seebacher dans « *L'Utilité du Beau de Hugo* », *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., 1993, p. 203-220. [Première publication : *Lectures de Victor Hugo*, colloque franco-allemand de Heidelberg, Paris, Nizet, 1986].

²⁰ Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., coll. « Quadriges », 1997, p. 19-20. Philippe Hamon parle aussi de « foyers normatifs ». *Ibid.*

²¹ Nous renvoyons aux travaux des spécialistes du « Groupe Hugo » et en particulier, dans le domaine politiques, aux articles de Guy Rosa et de Franck Laurent. Voir *infra*.

²² Pour Guy Rosa, la conversion officielle de Hugo au républicanisme est à dater de son discours sur la liberté d'enseignement (15 janvier 1850).

²³ Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, chap. 18 (« Des mœurs »), *Œuvres complètes*, Paris, Le Club français du livre, 14 tomes, 1970, t. III, p. 483.

²⁴ *William Shakespeare*, III, VI, 1, p. 402.

qu'il revendique.

De même, avant l'exil, en des temps où l'engagement historique n'était pas aussi crucial ou, pendant l'exil, dans des textes non publiés, Hugo, tout en s'inscrivant dans des schémas de pensée qui s'apparentent à ceux de l'art pour l'art, cherche à justifier indirectement la valeur civilisatrice de l'art. Cette démarche est culturelle, puisque l'art, au XIX^e siècle encore, est encadré par des censeurs moralisateurs comme Edmond Biré ou Gustave Planche qui jugent la littérature à l'aune de l'idée morale qu'elle défend, hantés par la crainte du matérialisme²⁵ ou de la « décadence ». Dans *But de cette publication* (1834), Hugo constate ainsi : « Il faut, après tout, que l'art soit son propre but à lui-même, et qu'il enseigne, qu'il moralise, qu'il civilise et qu'il édifie chemin faisant, mais sans se détourner, et tout en allant devant lui. »²⁶ Ou encore pendant l'exil, au sein d'un texte aujourd'hui célèbre, mais publié de manière posthume sous un titre trompeur, *Utilité du beau*, l'écrivain affirme qu'en art, le beau seul, parce qu'il est le beau, civilise en permettant la sublimation du mal. Il reprend l'idée dans une prose philosophique de l'exil intitulée *Le Goût* : « L'art a, comme la flamme, une puissance de sublimation. Jetez dans l'art, comme dans la flamme, les poisons, les ordures, les rouilles [...] et le laid deviendra le grand, et le mal deviendra le beau. »²⁷

Mais, comme le souligne Marc-Mathieu Münch, cette position de Hugo, qu'il partage avec d'autres théoriciens de l'art pour l'art, est un argument « trop facile » et revient à postuler l'identité métaphysique du Beau et du Bien, « identité qui n'est pas évidente par elle-même »²⁸. Si bien que la « difficulté des théories de l'art pour l'art réside dans le fait qu'elles se défendent d'être amORALES ou immORALES en affirmant que le beau ne peut pas être immoral ou amoral parce qu'il est le Beau »²⁹. Horace, pour Hugo, est un jouisseur indifférent et

²⁵ Ce matérialisme désigne une « attention centrée sur les détails corporels ou matériels, une expansion excessive de la description plutôt qu'une référence à un concept philosophique, bien que les deux plans semblent souvent confondus. » Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*, Paris, Belin, coll. « Lettres », 2005, p. 69-70. Ces derniers rappellent que cette critique implique toujours une référence implicite au Beau idéal. L'ambition totalisante des romantiques comme Balzac ou Hugo demeure, sur ce plan-là, incomprise.

²⁶ *Littérature et philosophie mêlées*, « But de cette publication », vol. Critique, p. 58.

²⁷ *Le Goût, Proses philosophiques de l'exil*, p. 577. Et pourtant Hugo, en introduction de ce texte majeur, essaie de définir le goût en art comme suit : « qu'est-ce donc que cette chose étrange qui [...] peut exister et existe en dehors de la morale, de la raison, de la politesse, du progrès, de la vérité, de la réalité, de la pudeur, de la conscience, se concilie avec la férocité, consent à la bestialité, accepte Sodome, et qui, avec toutes ces facultés d'être le mal, fait partie du beau ? » Mais il se hâte d'ajouter qu'il n'est pas possible « d'être à la fois le beau et le mal », car l'art « contient le contraste, non la contradiction. » *Ibid.*, p. 564-565. Tout le texte s'écrit alors contre cette hantise d'une contradiction possible.

²⁸ Marc-Mathieu Münch, « Pluriel du beau, morales plurielles, essai de typologie des fonctions de la littérature », dans *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain. Actes du colloque international organisé par le Centre « Michel Baude – Littérature et spiritualité » de l'Université de Metz*, les 26 et 27 mars 1998, textes réunis et publiés par Jean-Michel Wittmann, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 147.

²⁹ *Ibid.*, p. 144. Marc-Mathieu Münch ajoute : « La sublimation du mal par le beau est un *wishful thinking* plus qu'une réalité. » *Ibid.*

cynique, mais parce que son œuvre est belle, elle ne peut qu'être bonne : « de la lecture de cet homme qui n'est pas bon, vous sortirez meilleur. / Pourquoi ? c'est qu'Horace, c'est beau »³⁰. Mais là où Marc-Mathieu Münch a tort, c'est quand il pense que Hugo n'est pas conscient de cette contradiction et que sa faiblesse est de « ne pas voir la contradiction entre la liberté de la création et l'engagement moral d'un être responsable »³¹. Hugo, à la croisée de « l'art pour l'art » et de « l'art pour le progrès », réfléchit à cette contradiction dont il est parfaitement conscient et qui apparaît, de manière plus ou moins directe, au sein des fragments non publiés, des romans et des proses philosophiques.

Une des premières manifestations de cette prise de conscience se trouve dans les textes critiques de *Littérature et philosophie mêlées*, qui amènent Hugo à distinguer dans le poète « la voix » et le « chant », « la poésie » et le « poète » : « il est peut-être vrai de dire que l'on est parfois étranger comme homme à ce que l'on a écrit comme poète. Cette idée paraîtra sans doute paradoxale au premier aperçu. C'est pourtant une question de savoir jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète. »³² Hugo introduit ainsi une distinction importante entre la « poésie » et le « poète », entre l'inspiration, qui peut être irresponsable, et la personnalité morale du poète. C'est en toute conscience qu'il mène en effet son travail d'écrivain, comme le montre sa politique éditoriale lucide qui témoigne de ses engagements. Le chapitre intitulé « Le beau serviteur du vrai » est bien publié dans *William Shakespeare*, mais *L'Utilité du beau*, qui insiste de manière quelque peu suspecte sur la divergence absolue entre le poète et sa poésie – Horace, Virgile et leurs écrits – ne paraîtra jamais du vivant de l'auteur. Hugo sait très bien, pour reprendre les termes du critique déjà cité, que « la mission n'est pas dans l'art, mais dans l'artiste » et que « la littérature n'est pas engagée, mais engageable »³³.

Durant l'exil, Hugo en vient ainsi à approfondir et à questionner les rapports, qu'il présente ailleurs comme évidents, entre le « Beau » et le « Bien » : « Le bien est-il toujours dans le beau ? Songes-y. »³⁴ Dans ce fragment de *Dieu*, l'avertissement se rapporte à une

³⁰ *Utilité du beau, Proses philosophiques de l'exil*, p. 581. Flaubert dit la même chose : « Ce qui est beau est moral. Voilà tout et rien de plus. / La poésie, comme le soleil, met l'or sur le fumier. » Gustave Flaubert, Lettre à Guy de Maupassant du 19 [16] février 1880, publiée par *Le Gaulois, le 21 février 1880, Œuvres, Correspondance 1877-1880*, Paris, Club de l'Honnête Homme, 1975, vol. XVI, p. 327. Maupassant a des démêlés avec la justice au sujet d'un recueil de poèmes.

³¹ *Ibid.*

³² *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 164.

³³ Marc-Mathieu Münch, « Pluriel du beau, morales plurielles, essai de typologie des fonctions de la littérature », art. cit., p. 145-146. L'art, dans cette optique, préserve à la fois la liberté de création (il n'est pas seulement engagé) et le sens moral de l'auteur.

³⁴ *Dieu (fragments)- 1*, cote 106. Daté de 1856, vol. Chantiers, p. 426.

vision du cosmos où rôde le mal, mais, puisque le génie est toujours associé par Hugo à l'organisation du cosmos, c'est également l'art qui est ici mis en cause.

Poésie, philosophie, littérature

Le conflit de l'écriture entre barbarie et civilisation recoupe également le conflit d'époque qui oppose la poésie à la philosophie³⁵. D'une part, ainsi que Hugo l'affirme dans *William Shakespeare* : « Qui dit poésie dit philosophie et lumière »³⁶. Le XIX^e siècle appartient pour lui aux « démocrates de l'idée »³⁷. Hugo s'inscrit, à la suite du romantisme d'Iéna, dans une conception de la poésie qui se voit confier la mission de restaurer un ordre vertical senti comme perdu, de resacraliser le rapport de l'homme au monde³⁸. La poésie est donc du côté de l'idéalisme et du spiritualisme et englobe la philosophie. D'autre part, la poésie chez Hugo est indissociable du « style » et caractérise une individualité dans sa dimension la plus organique : « Le style est âme et sang ; il provient de ce lieu profond où l'organisme aime ; le style est entrailles ».³⁹ Si la notion d'« âme » est maintenue en début de phrase, sur le même plan que le « sang », elle disparaît dans les mentions de la profondeur, de « l'organisme » qui « aime » (et non « qui pense ») et des « entrailles ». La « philosophie » en tant que raison et conscience n'est pas à sa place dans ce schéma organique qui se rapproche d'une philosophie sensualiste.

Le danger est en conséquence la disparition de la philosophie dans la poésie, comme le souligne Myriam Roman, puisque le beau risque paradoxalement de déstabiliser la pensée. On

³⁵ On sait que, pour Hugo, le romantisme a débuté à droite. Autour de Chateaubriand, le romantisme ultra oppose ainsi le « poète » au « philosophe », c'est-à-dire « l'homme de lettres » du XVIII^e siècle, écrivain et savant, mais aussi le rationaliste à la science austère. Le « poète romantique » se réclame du mystère, du vague et trouve ses modèles chez les illuministes du siècle précédent plutôt que chez les « philosophes » des Lumières. De l'autre côté, le romantisme libéral, autour de Madame de Staël, place l'exercice de la pensée au-dessus de la poésie et se présente comme héritier des philosophes. On se reportera sur ce point aux analyses de Paul Bénichou dans *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973. Il faut ajouter que le poète sacré contient néanmoins un « philosophe ». Le terme est à comprendre dans un sens large, qui renvoie à l'emploi de l'adjectif « pensif » par Hugo (une certaine circonspection dans le jugement). Mais « philosophe » se comprend aussi dans un sens plus restreint. Ce dernier désigne les figures anticléricales et déistes du XVIII^e siècle, dont l'image est plus ou moins valorisée par Hugo en fonction du contexte : elle peut renvoyer aussi bien à la catastrophe de la Révolution qu'à une raison militante, voltairienne, en lutte contre les préjugés. Voir Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique, op. cit.*, Introduction, p. 18-19.

³⁶ *William Shakespeare*, I, III, 1, p. 292.

³⁷ *Ibid.*, III, 2, p. 433.

³⁸ Pour plus de détails, on se reportera à l'introduction de Myriam Roman dans sa thèse, *Victor Hugo et le roman philosophique, op. cit.*, qui résume avec clarté les différents enjeux concernant ce point.

³⁹ [Les Traducteurs], *Proses philosophiques de l'exil*, p. 622.

connaît la remarque sidérante de Kant, qui met en évidence une des divergences majeures entre philosophie et poésie (entendue au sens de littérature), lorsqu'il s'avoue gêné par la beauté de l'expression poétique de Rousseau : « Le goût gêne l'entendement. Il me faut lire et relire Rousseau jusqu'à ce que la beauté de l'expression ne me trouble plus ; alors seulement je puis le saisir avec raison. »⁴⁰ La philosophie se détermine *a contrario* comme « l'absence de ton – l'absence de la voix séduisante et chargée d'affects, de la voix voilée – comme un exposé atonal. »⁴¹ C'est cette prise de conscience qui rend la lecture de Kant si aride : il s'efforce de rendre compte d'une raison sans émotion. En creux se dit donc le processus de déviation à l'œuvre dans la littérature, dont le message idéologique ou philosophique (la « voix ») peut être troublé par « le chant ». De quelle manière émerge donc le « chant », le « style » dans l'œuvre romanesque de l'exil chez Hugo et de quelle manière contredit-il sa « voix » ? Comment les proses philosophiques de l'exil théorisent-elles et mettent-elles en pratique le geste d'écriture de Hugo ?

Un aspect important de ce débat réside dans la distinction entre « littérature » (qui est déportée du côté de la philosophie, de la « littérature des idées ») et « poésie » (qui s'apparenterait plutôt à la « littérature d'imagination », tout en étant beaucoup plus que cela)⁴². La France, écrit Hugo dans une prose de l'exil, « mise à la diète, au point de vue de l'art, par deux siècles plus littéraires que poétiques, avait une soif, la poésie ; Shakespeare est de ceux qui étanchent cette soif [...]. »⁴³ *William Shakespeare* et les proses philosophiques de l'exil sont pour Hugo l'occasion de revenir sur la nature de cette poésie, qui provient non d'un civilisé mais d'un « sauvage », d'un barbare : « Shakespeare, c'est le sauvage ivre. »⁴⁴ La poésie est du côté du barbare mais la littérature doit demeurer quant à elle du côté de la civilisation ; l'écriture doit rechercher l'équilibre entre les deux.

⁴⁰ Kant, Remarques sur les *Observations*, traduction Kempf, Paris, 1969, p. 65.

⁴¹ J.-L. Nancy, « Logodaedalus (Kant écrivain) », *Poétique*, n° 21, *Littérature et philosophie mêlées*, 1975, p. 48.

⁴² C'est Madame de Staël qui opère cette distinction entre « littérature d'imagination » et « littérature d'idées ». L'axe qui structure *De la Littérature* est en effet la doctrine de la perfectibilité, qui revient à opposer deux catégories du champ littéraire : la littérature d'idées, ou philosophique, susceptible de progrès, et la littérature d'imagination, dont les succès sont beaucoup plus chaotiques et qui ne rentre pas dans une logique de progrès. On comprend que tout l'intérêt de Madame de Staël se porte sur la dimension philosophique de la littérature, dans la mesure où cette dernière incarne l'idéal de perfectibilité, d'évolution qu'elle défend dans le domaine politique et historique, alors que la littérature d'imagination, qui recoupe « les arts » en général, et « la poésie » en particulier, relève d'une temporalité autre, que nous aurons à définir. En outre, la valorisation implicite de la littérature d'idées repose pour Madame de Staël sur une raison historique qui lui fait opposer le dix-septième et le dix-huitième siècle. En effet, la monarchie absolue n'autorise que la littérature d'imagination, alors que « la littérature du dix-huitième siècle s'enrichit de l'esprit philosophique qui le caractérise ». *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, I, 21, édition Axel Blaesche, Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 274.

⁴³ [Les Traducteurs], p. 638.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 619.

Ce conflit entre « poésie » et « littérature » a une origine historique, qui remonte au traumatisme déclenché par la Révolution française et se retrouve notamment dans l'œuvre de Chateaubriand et les écrits de Ballanche. Étudiant ce dernier, Marc Fumaroli rappelle qu'il existe en France deux langues littéraires qui coexistent au lieu de se succéder : « les unes, romantiques, tiraient leur origine d'une Allemagne qui n'avait pas encore connu d'âge classique et poli ; les autres, classiques, héritaient de plusieurs siècles polis, Athènes, Alexandrie, Rome et l'Italie de la Renaissance. » Ballanche « ne laissait guère de doute sur l'issue du combat. Il augurait pour la France une poésie romantique accordée à l'avenir, mais renouant avec un génie primitif oublié, et plus appropriée au véritable progrès que la "doctrine positive démontrée à l'égal d'un problème de mathématiques", dont les Lumières irréligieuses mais littérairement immobiles s'étaient contentées. »⁴⁵ Or, comme le souligne le critique, « Hugo, Vigny, Lamennais, Michelet ont médité ces pages. »⁴⁶

Que propose donc Ballanche ? Dans son *Essai sur les institutions sociales*, il développe une philosophie de l'esprit humain s'émancipant, avec le concours divin, dans le temps historique ; c'est ce concours divin qui permet à la pensée du progrès d'être moins exclusivement rationnelle et cumulative que le progrès des Lumières théorisé en 1793 par Condorcet et transposé en 1800 par Madame de Staël à la littérature elle-même (conçue comme littérature « d'idées ») dans son « système de perfectibilité ». Le chapitre consacré à la « théorie de la parole » (chapitre X) permet en particulier de comprendre comment « l'essence de la poésie peut rester intacte et vivante, alors que les institutions sociales changent et que l'esprit humain continue de se délivrer. »⁴⁷ Si Ballanche détourne les Français de l'imitation des Anciens, au sens classique et archéologique du terme, c'est pour mieux se référer à une Antiquité plus primitive, plus « puissante ». Et cette poésie des origines est dionysiaque et non pas apollinienne. Pour Ballanche, « Pindare n'est pas seulement le chantre de la gloire ; mais le chantre de l'ivresse même de la gloire. »⁴⁸ Il y aurait donc ce que Marc Fumaroli appelle une « essence de la poésie » qui s'oppose à la chronologie du progrès cumulatif, au point d'être plus vivace dans l'enfance des peuples que dans leur maturité.

On retrouve ces réflexions de Ballanche dans l'œuvre hugolienne, sans qu'on sache avec certitude si elles proviennent de lectures directes ou si elles ont été véhiculées par le contexte culturel. Car il existe dans les romans de l'exil une certaine « poésie » qui relève à la

⁴⁵ Marc Fumaroli, *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003, p. 516.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 513. Voir sur ce point Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, Bureau de l'Encyclopédie, vol. 2, 1833, p. 306.

⁴⁸ Ballanche, *Essai sur les institutions sociales*, Bureau de l'Encyclopédie, vol. 2, 1833, p. 112.

fois d'un passé et d'une nature sauvage – proche d'un primitivisme dont la notion sera à approfondir – et qui remet en perspective les avancées du progrès et d'une certaine « modernité ». L'emploi de cette notion de « modernité » est assez délicat. À la fois mythe et réalité, le terme correspond dans notre perspective non à la modernité poétique, mais à un nouveau mode de civilisation, fondé sur l'opposition au mode de la tradition, qui émerge au xvi^e siècle⁴⁹ et qui se met progressivement en place en France après la Révolution française pour trouver tout son sens au xix^e siècle. La « modernité » y prend comme trait principal la découverte du sens du « progrès » indéfini, adossé aux lois scientifiques et légitimé par la Révolution industrielle et l'expansion de la technique⁵⁰.

La critique des fondements de la civilisation : histoire, mémoire, nature

Les romans hugoliens, en particulier pendant l'exil, permettent de rendre compte des contradictions du progrès tel qu'il se définit au xix^e siècle. Ces contradictions sont perceptibles au niveau de la conception de l'histoire mais aussi de la nature. Sur le plan historique tout d'abord, la coupure fondamentale induite par la Révolution française introduit un nouveau régime d'historicité, fondé sur la rupture et sur « l'idéal », et non plus sur la tradition. Dans un article intitulé « Les uchronies fantômes, poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo »⁵¹, Jean-François Hamel montre ainsi comment Hugo, dans *Paris*, témoigne d'une inquiétude profonde à l'égard de l'articulation des temps. La projection de l'utopie dans l'avenir, et non plus dans un espace exotique, amène le critique à parler « d'uchronie ». Mais cette uchronie est « fantôme », car elle s'appuie sur une antinomie dans la conception du progrès. En effet, là où les utopies

⁴⁹ La découverte de l'Amérique, l'imprimerie et le protestantisme sont pour notre propos peut-être moins importants que les fondements philosophiques et politiques qui se mettent en place au xvii^e siècle, avec la pensée rationaliste et individualiste moderne dont Descartes et les philosophes des Lumières sont les représentants. À cela s'ajoutent l'État monarchique centralisé et la sécularisation des arts et de la science, qui va de la querelle des Anciens et des Modernes, de Perrault (*Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1688) et Fontenelle (*Digression sur les Anciens et les Modernes*, 1688) dégageant une loi de progrès de l'esprit humain jusqu'à Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823). Ce dernier conçoit le « romantisme » comme un modernisme radical, prenant pour thème les mœurs du jour et les sujets empruntés à l'histoire nationale. Selon Jean Baudrillard, la « modernité n'est pas encore un mode de vie (le terme n'existe alors pas). Mais elle est devenue une idée (jointe à celle de progrès). Elle a pris [...] une tonalité bourgeoise libérale qui ne cessera depuis de la marquer idéologiquement ». Jean Baudrillard, *Encyclopaedia Universalis*, entrée « Modernité ».

⁵⁰ Le terme de « modernité » garde une certaine confusion mais permet d'évoquer une évolution et un changement de mentalités. Nous ne l'entendons pas au sens baudelairien de « transitoire ».

⁵¹ Jean-François Hamel, « Les uchronies fantômes, poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, XXXVI, 2005, p. 429-441.

classiques voyaient dans le passé des leçons et des modèles à suivre⁵², le nouveau régime d'historicité qui se met en place au XIX^e siècle est résolument tourné vers l'avenir, dans une optique saint-simonienne et progressiste qui instaure avec le passé une rupture radicale. Pour Victor Hugo comme pour ses contemporains, cette rupture s'appelle la Révolution française. Le passé antérieur est érigé au rang de contre-modèle au niveau politique – puisque passé, royauté et tyrannie sont liés – ou associé à des modèles désuets et archaïques que la science, sur le plan technique, doit raturer. *William Shakespeare* consacre de longues pages à ces deux phénomènes. Le temps n'est plus conçu comme cyclique, mais orienté vers un avenir à qui il est demandé de dégager le sens de l'histoire. La nouvelle communauté à construire, en rupture totale avec le passé, devient ainsi, plutôt qu'un exemple à suivre, une « idée directrice » dans les termes de Kant, c'est-à-dire un idéal devant réguler l'éthique et la politique d'une humanité réunie par l'enthousiasme du progrès⁵³.

Et pourtant, et c'est là le point d'achoppement, un progrès n'est logiquement concevable, comme le rappelle Jean-François Hamel, « que si les expériences des générations antérieures sont transmises et assimilées par les vivants. » La contradiction réside dans le fait que le progrès oblige « à hériter d'un passé dont on affirme l'obsolescence »⁵⁴, d'où une attitude inquiète envers les formes de médiation du passé, liées à la transmission de la mémoire culturelle. On a donc une poétique du progrès profondément antinomique qui exige d'une part que le présent se détache du passé et qui d'autre part, dans un même mouvement, demande au présent de se ressaisir des expériences et des acquis du passé. Que ce soit dans l'optique de les dépasser ne change en rien les données du problème. C'est à la poésie que revient la charge d'assumer cette mélancolie liée à la transmission de ce passé, au risque parfois de contredire le mouvement de la civilisation. On peut ainsi se demander dans quelle mesure la fonction propre de la littérature romanesque chez Hugo permet, comme chez Ballanche, une « médiation entre le passé et le futur »⁵⁵, au cours de laquelle « la poésie du passé et l'annonce de l'avenir sont fondues »⁵⁶.

À cette contradiction historique s'ajoute la place d'une nature conçue comme un ensemble de particularités géographiques et territoriales concrètes, qui s'opposent aux idéaux

⁵² Voir notamment l'*historia magistra vitae*, qui entre en déclin sous l'impulsion de l'idéologie des lumières et de la révolution industrielle. Consulter à ce sujet Reinhart Koselleck, « "Historia magistra vitae". La dissolution du "topos" dans l'histoire moderne », dans *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. J. et M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en science sociales, 1990, [1979], p. 37-62.

⁵³ Emmanuel Kant, « Le conflit des facultés », dans *Opuscules sur l'histoire*, Paris, GF-Flammarion, 1990, p. 203-221, cité par J.-F. Hamel, art. cit., p. 432.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 430.

⁵⁵ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 157.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

abstraites et universalistes des droits de l'homme mis en place par la Révolution française. Dans la pensée de Hugo, cette dernière est à l'origine du XIX^e siècle, qui s'appuie avant tout sur une « idée »⁵⁷. Pour étudier ce conflit, nous avons voulu situer Hugo par rapport à Michelet. Paule Petitier a montré que coexistaient chez ce dernier deux discours, l'un composé de mots abstraits pour le « centre », l'universalisme atemporel des concepts véhiculés par le discours de la Civilisation évolutionniste⁵⁸ du XIX^e siècle et figuré par l'île de France, l'autre d'ordre poétique pour la « périphérie », c'est-à-dire les provinces. Les liens qui unissent ces deux discours sont de l'ordre de l'énergie et de la régénération : le « centre » a besoin de la force motrice de la « périphérie » géographique pour exister, et, inversement, la « périphérie » doit être éclairée par les concepts progressistes du « Centre » pour ne pas tomber dans la superstition. On peut se demander dans quelle mesure le passé et la nature bénéficient eux aussi chez Hugo, comme pour la « périphérie » michelettiste, d'un style poétique, utilisant « métaphores, jeux de sonorités, souplesse de la syntaxe, qui devient plus accumulative », alors qu'au « centre » résiderait « un style éloquent, fait de périodes, de phrases fermement construites, avec des balancements, peu d'images, surtout des mots abstraits. »⁵⁹

Symbolisation et désymbolisation

Cette opposition entre deux discours s'inscrit, au cours du premier quart du dix-neuvième siècle notamment, dans le cadre d'une théorie de la « désymbolisation » que Frank Paul Bowman considère comme « une préoccupation fondamentale de la pensée romantique »⁶⁰. Désymboliser, c'est défaire les symboles antérieurs. Ce processus est lié au développement de la philosophie de l'Histoire et rend compte des transformations du fini, c'est-à-dire de l'instabilité des représentations humaines, religieuses ou artistiques. Hegel,

⁵⁷ « Le dix-neuvième siècle ne relève que de lui-même ; il ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul ; il est le fils d'une idée. » *William Shakespeare*, III, II, p. 431.

⁵⁸ L'évolutionnisme est un historicisme ethnologique, qui postule la primauté des lois de développement général de l'humanité, aux dépens de l'attention portée aux développements singuliers et à la logique interne des sociétés. Cette théorie, qui fut celle du dix-neuvième siècle, ramène chaque société à n'être qu'un exemple d'un développement plus large. Expliquer, dans ce mode de raisonnement, veut dire généraliser.

⁵⁹ Paule Petitier, *La Géographie de Michelet. Territoire et modèles naturels dans les premières œuvres de Michelet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences humaines », 1997, p. 79. On peut déjà constater que le « centre » est du côté d'une littérature des idées qui emprunterait ses outils à l'éloquence et au discours, alors que la périphérie poétique repose sur des réseaux d'images progressivement construits par le texte.

⁶⁰ Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme*, n° 50, 1985, p. 52.

comme le souligne Gisèle Séginger, critique ainsi la philosophie de Schelling « pour sa conception d'un Absolu mystérieux dont les relations avec le monde fini ne sont possibles que dans l'intuition intellectuelle ou esthétique, n'expliquant pas l'existence du fini face à l'infini, ne permettent pas de penser l'histoire ». La désymbolisation « qui défait les symboles est le mouvement de l'histoire, la dialectique du fini et de l'infini. »⁶¹

Pour Michelet en particulier, le mouvement de désymbolisation de la civilisation européenne, qui va d'Orient en Occident, correspond à la libération progressive de l'esprit qui apprend à se détacher des symboles opaques et concrets qui le retiennent captif. La désymbolisation revient donc à opérer, comme le souligne Claude Millet pour Hugo, une « démythification » et une « démystification »⁶². Nous reviendrons de manière plus circonstanciée, dans la première partie de notre étude, sur la signification et les conséquences esthétiques de cette pensée chez Hugo, dans la mesure où son écriture romanesque et ses proses philosophiques de l'exil recourent les interrogations qui avaient pu être celles de Michelet dans son introduction aux *Origines du droit français*⁶³. Hugo estimait Michelet ; il lui écrivit le 27 novembre 1864, en remerciement pour *La Bible de L'Humanité* que ce dernier lui avait envoyé : « Nous nous rencontrons souvent. J'en suis fier. »⁶⁴ Le point de rencontre avait cette fois été *La Légende des siècles*, Première série : « j'ai essayé quelque chose de pareil avec *La Légende des siècles*. » Il pourrait s'agir d'une formule de politesse comme Hugo en a bien souvent avec d'autres correspondants, mais il existe des signes plus forts. Ainsi, un autre indice d'une certaine intimité de pensée avec Michelet se trouve dans une page de son agenda, datée de la même époque : il s'agit d'une énumération faite à titre personnel et qui semble prendre en compte tous les êtres qui lui sont chers. En voici le début :

ma famille
Paul Meurice
Aug. Vacquerie
Michelet.[...]⁶⁵

Il est difficile de savoir si « ma famille » représente le premier terme de la liste (ce qui est fort probable) ou s'il s'agit du titre ouvrant l'énumération et présentant sa famille toute spirituelle.

⁶¹ Gisèle Séginger, *Naissance et métamorphose d'un écrivain, Flaubert et les Tentations de Saint-Antoine*, Paris, Champion, 1997, p. 81.

⁶² Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1997, chapitre « Retour aux origines de la poésie. » Cette phase est suivie d'une phase de « resymbolisation », « création légendaire qui garderait mémoire de la désymbolisation », *ibid.*, p. 25.

⁶³ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français cherchées dans les symboles et formules du droit universel*, [1837], *Œuvres complètes*, éd. de Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1973, t. III, p. 603-648.

⁶⁴ Lettre de Hugo à Michelet, Massin, t. XII, p. 1279.

⁶⁵ Agendas de Guernesey, « folio 127 », Massin, t. XII, p. 1338.

Quoi qu'il en soit, Michelet est en quatrième position dans le premier cas et en troisième dans le second, suivant immédiatement les intimes que sont Paul Meurice et Auguste Vacquerie. Le fait est surprenant, et par là même révélateur de l'importance de ce classement, dans la mesure où Hugo et Michelet n'ont pendant l'exil que des contacts épistolaires plutôt épisodiques.

D'une certaine manière, on peut émettre l'hypothèse que le conflit entre le processus historique et civilisateur de désymbolisation et l'écriture symbolique est à mettre en rapport chez Hugo avec le conflit qui oppose matérialisme et spiritualisme chez les écrivains romantiques et leurs critiques. L'inspiration hugolienne est en effet à la croisée d'une pensée civilisatrice de la désymbolisation, qui met l'accent sur l'émancipation de l'esprit, et d'un maintien nécessaire du symbole poétique, qui se caractérise chez Hugo, comme chez Michelet, par une attention particulière portée au concret, au particulier, au corps. La poétique romanesque de Hugo, Myriam Roman l'a montré, « trace en filigrane les composantes d'une logique hugolienne comme exploration des formes de la dualité. »⁶⁶ Et l'une des formes les plus importantes de la dualité, structurellement et thématiquement parlant, repose sur les interférences multiples qui structurent le conflit entre matérialisme et spiritualisme, logique du symbole et logique de la désymbolisation.

État des lieux de la critique, corpus, méthode

Notre corpus renvoie à l'époque de l'exil (1851-1870) et s'attache à l'étude des romans allant des *Misérables* à *Quatrevingt-Treize*. Ce dernier appartient aux romans de l'exil puisque, publié en 1874, après la Commune, il fut néanmoins rédigé comme les précédents à Guernesey, où Hugo était revenu résider pour un temps, se mettant une nouvelle fois à l'écart de son époque, cette fois-ci de son plein gré. Nous avons ajouté à notre corpus les proses philosophiques de cette époque, ainsi que le *William Shakespeare*, tant leur importance est grande quand il s'agit de mieux comprendre l'esthétique hugolienne. En effet, *William Shakespeare* est l'équivalent, pendant l'exil, de la Préface de *Cromwell*, permettant d'aborder pour Hugo les « questions complexes de l'art et de la civilisation »⁶⁷. Quant aux proses philosophiques de l'exil, elles sont contemporaines des grandes campagnes d'études romanesques et résultent souvent de reliquats non publiés, peut-être en raison de leur

⁶⁶ Myriam Roman, *Victor Hugo ou le roman philosophique*, op. cit., p. 763.

⁶⁷ *William Shakespeare*, p. 241.

caractère très théoriques. Ces « proses philosophiques » offrent par là un angle d'attaque précieux pour mieux comprendre la poétique des romans.

On peut s'interroger tout d'abord sur le choix de cette période : pourquoi l'exil, dans la mesure où la théorie de la désymbolisation, qui nous servira de fil directeur, est plutôt objet de débat dans le premier quart du dix-neuvième siècle ? C'est que pendant l'exil, Hugo, qui ne se réclamait auparavant que de la « Civilisation » pacifique, en accord avec la pensée d'un doctrinaire comme Guizot, se réclame également de la « Révolution » et de sa violence. Il s'agit d'un tournant idéologique qui est aussi, c'est notre hypothèse, un tournant esthétique, lui permettant de mettre en scène, dans de nouvelles configurations romanesques, les antinomies dégagées non seulement entre progrès et mémoire historique, entre universalisme et particularismes géographiques, mais également entre barbarie et civilisation. Nous ne nous interdirons pourtant pas de citer et d'étudier des œuvres ou des déclarations antérieures et postérieures à l'exil, dans la mesure où il ne saurait y avoir de rupture brutale dans l'écriture hugolienne et qu'il faudrait plutôt parler « d'inflexion » qui met en avant, à tel ou tel moment, des potentialités qui étaient latentes dans les écrits antérieurs. L'exil est un tournant qui radicalise et met au jour des positions qui lui préexistaient.

En outre, il n'existe pas d'études d'ensemble concernant les rapports entre civilisation, symbole et désymbolisation chez Hugo pendant l'exil, bien que bon nombre d'articles en traitent incidemment, car la question était dans l'air du temps au cours des années 1970 chez les spécialistes du dix-neuvième siècle, grâce notamment aux articles de Frank Paul Bowman⁶⁸ et de Jacques Seebacher, ainsi qu'à l'enseignement de ce dernier. S'il existait une lacune à combler pendant l'exil, le champ a néanmoins été bien dégagé dans la période antérieure. Ainsi Jacques Seebacher a-t-il étudié sous cet angle les romans hugoliens d'avant l'exil, au cours d'articles⁶⁹ et dans son édition de *Notre-Dame de Paris*⁷⁰, ainsi que dans les notices du volume « Roman I » des *Œuvres complètes* de Hugo, qu'il a codirigées avec Guy Rosa dans la collection « Bouquins ». Franck Laurent a approfondi les enjeux politiques et esthétiques de ce rapport conflictuel au sein de sa thèse⁷¹ et dans un ouvrage intitulé : *Victor Hugo, Espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*⁷², notamment à travers *Le Rhin* (1845

⁶⁸ Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », art. cit.

⁶⁹ En particulier « Le symbolique dans les romans », dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, op. cit., p. 203-220.

⁷⁰ *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975.

⁷¹ Franck Laurent, *Le Territoire et l'océan. Europe et civilisation, espace et politique dans l'œuvre de Victor Hugo des Orientales au Rhin (1829-1845)*, thèse dirigée par Jean Delabroy, Université Lille III, 3 vol., 1995.

⁷² Franck Laurent, *Victor Hugo. Espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008. Ce livre est paru lors de la dernière année de rédaction de la thèse et je n'ai pas eu le loisir d'en

pour l'édition définitive) et le recueil poétique des *Orientales* (1829). Son étude des « déterritorialisations »⁷³ du peuple recoupe d'une certaine manière les enjeux de la « désymbolisation ». Il faut ajouter les travaux concernant les rapports entre Hugo et l'Orient, terre du symbole, et en particulier l'étude de Gabrielle Chamarat intitulée *Un voyage dans le voyage. L'Orient dans Le Rhin*⁷⁴. Enfin⁷⁵, Claude Millet a longuement développé ce point sous l'angle du légendaire⁷⁶ ou au cours de sa thèse qui portait sur *La Légende des Siècles* (Nouvelle série)⁷⁷, sur une période qui va au-delà de l'exil.

Quant au conflit entre « barbarie et civilisation », qui englobe thématiquement et structurellement la question de la désymbolisation, il est diffus absolument partout dans l'ensemble de la critique, sous des formules comme, par exemple, « ordre et désordre », sans qu'une étude d'ensemble ait essayé d'articuler frontalement ces deux notions, acceptées comme des évidences de l'écriture hugolienne. C'est peut-être parce que ces concepts, à force d'être omniprésents, étaient trop « simples » ou trop « évidents » aux yeux de tout lecteur, que nous avons cru bon de les approfondir un peu. On peut néanmoins citer la thèse de Jérôme Lion, qui concerne la période d'après l'exil (*La Hache et l'épée, politique et poétique de la guerre chez Victor Hugo, 1870-1878*⁷⁸). Mais, comme le montre sa bibliographie – composée aux quatre cinquièmes d'ouvrages historiques – c'est moins la poétique que les contradictions idéologiques de Hugo qui semblent l'intéresser⁷⁹, alors que le geste d'écriture est une problématique en soi : le « viol » de l'histoire est aussi celui de la langue par l'écrivain ; oublier un de ces aspects mutile la richesse de l'œuvre hugolienne.

Dans l'immense bibliographie consacrée à Hugo, les études d'ensemble concernant les romans, et qui plus est celles concernant les romans de l'exil, sont peu nombreuses. On citera

faire une lecture suffisamment attentive. J'espère avoir l'occasion d'y revenir ultérieurement dans une version remaniée de ce travail.

⁷³ *Ibid.*, p. 161.

⁷⁴ Gabrielle Chamarat, *Un voyage dans le voyage. L'Orient dans Le Rhin*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001. Ce bref ouvrage s'inscrit dans une collection intitulée « Victor Hugo et l'Orient », dirigée par Franck Laurent, où l'on peut également trouver des études de Claude Millet, de Bernard Degout et de Franck Laurent.

⁷⁵ Il s'agit d'un adverbe conclusif tout rhétorique : la liste ne saurait être exhaustive, dans la mesure où bien des articles de ces trente dernières années rencontrent d'une manière ou d'une autre, mais souvent en filigrane, cette question.

⁷⁶ Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, *op. cit.*

⁷⁷ Par exemple avec le thème de la « déliaison » qui dit le refus des liens politiques institués et des structures symboliquement figés, *Le Mur des siècles. La nouvelle série de la Légende des siècles de Victor Hugo*, thèse sous la dir. de Guy Rosa, Paris VII, 1991 (micro-fiches), p. 463.

⁷⁸ Jérôme Lion, *La Hache et l'épée, politique et poétique de la guerre chez Victor Hugo, 1870-1878*, dir. par Jean Delabroy, Université Lille 3, A.N.R.T. (ressources électroniques), 2004. Thèse non publiée.

⁷⁹ Jérôme Lion reconnaît s'intéresser en priorité au questionnement de la « valeur édifianche de l'œuvre postérieure à 1870 » (*Ibid.*, p. 845). Cela est confirmé par le fait qu'il procède rarement à des analyses littéraires dans le corps de son étude, citant le plus souvent le texte comme un support d'idées, ainsi qu'en témoigne le chapitre intitulé « Révolution et complications ».

les travaux de Victor Brombert⁸⁰ et de Georges Piroué⁸¹, et, surtout, la synthèse précieuse que constitue la somme de Myriam Roman : *Victor Hugo et le roman philosophique, du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*⁸², qui étudie le roman philosophique chez Hugo en interrogeant les rapports entre poésie et philosophie dans une optique poéticienne. Nous nous appuyerons souvent sur les lignes de force qu'elle a dégagées, pour les prolonger dans une perspective plus « sociocritique »⁸³, en essayant de comprendre l'articulation de l'idéologique et de l'esthétique. Il faut ajouter dans notre perspective l'ouvrage fondamental de David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo, le bricolage de l'infini*⁸⁴, qui a travaillé notamment sur *Les Travailleurs de la mer* et *L'Archipel de la Manche*, en montrant comment le sauvage, qui est un bricoleur, contribue au progrès. Son étude a dégagé ce principe essentiel de l'Histoire selon Hugo et qu'il appelle « La loi de formation du progrès », c'est-à-dire l'utilisation du mal pour permettre au bien d'advenir.

Enfin, l'introduction dans notre corpus de *William Shakespeare* et des proses philosophiques de l'exil s'est progressivement imposée, en raison de leur importance théorique et du lien chronologique direct qu'ils entretiennent avec l'œuvre romanesque. Il manque des études d'ensemble sur ces textes également, mais ce travail ne prétend en aucun cas s'y substituer, dans la mesure où ces textes ne sont pas étudiés ici pour eux-mêmes, avec exhaustivité, dans leur structuration interne propre (à l'exception de quelques passages) mais seulement dans la mesure où ils permettent d'éclairer la poétique et le style des romans d'exil, auxquels leur genèse les rattache souvent. Ainsi, la « Préface philosophique » est « Les Fleurs » appartiennent à la campagne d'écriture des *Misérables* et [La mer et le vent], « Les Déluges » et « Les choses de l'infini » sont des chapitres détachés des *Travailleurs de la mer*.

Quant à la méthode, elle s'appuiera essentiellement sur les analyses de texte, élément premier pour comprendre la complexité et les interactions entre la pensée et l'écriture de Hugo. Mais le « texte »⁸⁵ n'est pas un espace clos sur lui-même et, notre problématique

⁸⁰ Victor Brombert, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, P.U.F., coll. « écrivains », 1985.

⁸¹ Georges Piroué, *Victor Hugo romancier ou les dessous de l'inconnu, Essai*, Paris, Denoël, 1964.

⁸² Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique, op. cit.*

⁸³ Nous ne nous découvrons qu'après-coup des points communs avec ce courant critique. Ainsi, lorsque Myriam Roman repère des passages romanesques thématiquement apparentés au primitivisme, elle les situe dans la perspective romantique d'un dialogue entre le fragment et le tout et les replace, par leurs caractéristiques formelles, dans les genres de l'églogue ou de la bucolique. Nous essaierons pour notre part de revenir sur les implications historiques et esthétiques de ce mélange des genres pendant la période de l'exil.

⁸⁴ David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo. Le Bricolage de l'infini*, Paris, P.U.F., 1997.

⁸⁵ Nous gardons ce terme, faute de mieux, bien qu'Alain Vaillant ait souligné que le « texte », considéré comme une « unité élémentaire, neutre et scientifique, sur laquelle pourraient s'entendre tous les spécialistes de littérature » est un leurre et n'a jamais été une notion littéraire. Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005, p. 11.

interrogeant en particulier l'articulation entre sa clôture sur des lois internes (l'écriture et ses lois) et l'ouverture au monde (l'idéologie historique et politique), cette approche dite « littéraire » sera évidemment croisée ponctuellement par des approches historiques et critiques, voire plus ponctuellement sociologiques, ethnologiques ou philosophiques. Il nous arrivera parfois de partir à la recherche de « métaphores obsédantes », mais ce n'est pas pour essayer ensuite, comme la psychocritique, de les expliquer par la biographie, dans une optique psychanalytique qui n'est pas la nôtre, même si parfois le sujet peut sembler s'y prêter. Les « métaphores obsédantes » permettent seulement d'approfondir les implications réciproques du texte et de l'idéologie ou de montrer comment le roman est travaillé par une opposition interne qui l'écartèle.

Notre développement, pour la commodité et la clarté de l'exposition, se construit autour de cinq parties qui se regroupent, sur le plan de la logique interne, en trois mouvements. Dans un premier temps, nous essaierons de comprendre en quoi l'exil est un tournant dans l'œuvre hugolienne, en montrant qu'il y a passage d'une idéologie de la « Civilisation » à ce que Hugo appelle le « parti de la Révolution-Civilisation », qui permet à l'écrivain de « combiner » les « lois de l'art » et la « loi du progrès ». Nous le ferons en étudiant plus particulièrement comment cette légitimation de la Révolution se comprend dans le cadre d'une théorie du symbole, entre processus de désymbolisation et recherche d'un nouveau symbole (première partie).

Le mouvement désymbolisateur du progrès a des conséquences éthiques et esthétiques pernicieuses, mises en avant par les romans de l'exil et les proses philosophiques aussi bien au niveau des présupposés de la civilisation moderne – histoire, espace, science, architecture, urbanisme – (deuxième partie), qu'au niveau de la société (troisième partie). La situation est d'autant plus critique pour l'exilé que le Second Empire, par l'intermédiaire des saint-simoniens, cautionne, sur le plan économique et urbanistique, le progrès, alors qu'elle témoigne, sur le plan politique, de la résurgence du passé.

C'est pourquoi les romans et les proses philosophiques de l'exil mettent en avant les acteurs d'une Révolution à venir. Le peuple et le génie donnent à la civilisation universaliste le lest poétique concret et l'énergie motrice qui lui font défaut, au risque de la violence et du déchaînement barbare. Le peuple, qui appartient au mythe romantique barbare (quatrième

partie) entretient des liens consubstantiels, mais qui peuvent être remis en cause, avec le génie et son écriture (cinquième partie).

PARTIE I

**RÉVOLUTION, CIVILISATION ET DÉSYMBOLISATION : LES CONTRADICTIONS DE
L'ART ET DU PROGRÈS**

CHAPITRE I : AVANT L'EXIL, LA THÉORIE DU SYMBOLE ET LA PENSÉE DÉSYMBOLISATRICE

1. Les enjeux du symbole et sa dynamique oscillatoire

Avant l'exil, il pouvait sembler que les lois de l'idéologie hugolienne du progrès sous la Monarchie de Juillet contredisaient celles de son écriture. La pensée doctrinaire, à laquelle Hugo se rattachait idéologiquement par bien des points, mais non sans conditions, ainsi que l'a montré Franck Laurent dans sa thèse, correspondait en gros à l'idée de civilisation sans révolution. Ainsi avant l'exil, Hugo, dans une lettre à Etcheverry datée de 1839, se voulait « du parti de la civilisation », qu'il distinguait soigneusement de celui de la Restauration d'une part, de la Révolution d'autre part :

Depuis longtemps, dans tout ce que j'écris, j'appelle à grands cris le jour où l'on substituera les questions sociales aux questions politiques, le jour où, entre le parti de la Restauration et le parti de la Révolution, le parti de la civilisation surgira.⁸⁶

La Révolution pour les hommes de Juillet est bel et bien en arrière, considérée comme un despotisme égal à celui de l'Empire ou de l'Église. De même que Guizot veut « régénérer » mais surtout « terminer la Révolution »⁸⁷, Hugo pair de France oppose avant l'exil deux modes de progrès désormais bien distincts : « Avant-hier une révolution, hier une émeute, aujourd'hui le grand et saint travail de la civilisation, de la paix et de la pensée »⁸⁸, écrit-il dans *Le Rhin*. La civilisation ne semble pouvoir être associée qu'à la paix et au mouvement libérateur de la pensée. En un mot, le XIX^e siècle doit connaître une « marche majestueuse » vers l'avenir :

la civilisation, [...] ira s'éloignant de plus en plus chaque jour de cette Charybde qu'on appelle guerre et de cette Scylla qu'on appelle révolution.⁸⁹

L'interférence avec la mythologie et la locution figée – « tomber de Charybde en Scylla » – fait ainsi de la Révolution un monstre plus terrifiant que la guerre même, pourtant repoussoir ultime de toute pensée de la civilisation et du progrès.

Au cours du deuxième quart du dix-neuvième siècle, aux alentours de 1830, on sait que ce mouvement de la civilisation s'inscrit dans une pensée de la « désymbolisation » : il

⁸⁶ Lettre à Etcheverry du 27 février 1839, Massin, t. V, p. 1140.

⁸⁷ C'est ce qu'il entend par la notion de « conservatisme », dans *Appel aux conservateurs*, 1855, cité par Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985, p. 280.

⁸⁸ *Le Rhin*, Lettre XXVI, vol. Voyages, p. 264. Nous ne précisons désormais plus le volume pour cet ouvrage.

⁸⁹ *Ibid.*, conclusion, XVII, p. 428-429.

s'agit d'un cadre conceptuel et esthétique, assez diffus mais très prégnant, décrivant l'Histoire de l'humanité et le processus de civilisation comme une émancipation de l'esprit (celui de l'humanité, de la civilisation, du sens de l'Histoire) qui se désolidarise progressivement des symboles terrestres qui l'enfermaient. L'esprit doit briser la dure matérialité des symboles de bois, de pierre et d'airain, pour éprouver sa liberté toute spirituelle. Ce mouvement d'émancipation s'inscrit dans une géographie de la civilisation qui va de l'Orient vers l'Occident, et Hugo n'est pas le dernier à la reprendre à son compte en 1827 :

Ce ne serait pas, à notre avis, un tableau sans grandeur et sans nouveauté que celui où l'on essaierait de dérouler sous nos yeux l'histoire entière de la civilisation. [...] Comme le jour, la civilisation a son aurore en Orient. [...] Cependant la civilisation marche et se développe toujours.⁹⁰

L'Orient est lié à l'âge théocratique, et à l'enfermement de la pensée dans le dogme, comme en témoigne l'art roman, résurgence cyclique de cet esprit théocratique ainsi caractérisé dans *Notre-Dame de Paris* :

cette mystérieuse architecture romane, sœur des maçonneries théocratiques de l'Égypte et de l'Inde, emblème inaltérable du catholicisme pur, immuable hiéroglyphe de l'unité papale. [...]. On y sent partout l'autorité, l'unité, l'impénétrable, l'absolu, Grégoire VII ; partout le prêtre, jamais l'homme ; partout la caste, jamais le peuple.⁹¹

L'autorité, l'unité et l'immutabilité sacerdotales enferment la pensée dans des « hiéroglyphes » avant d'être remplacées, dans un second temps, par des symboles architecturaux plus fantaisistes, plus capricieux, plus populaires.

Jacques Seebacher impute l'origine de cette conception à Victor Cousin qui l'a importée d'Allemagne, mais ce dernier est « complètement flou » dans sa retranscription de l'hégélianisme⁹². Frank Paul Bowman insiste en parallèle sur le rôle de Quinet⁹³ qui dans son introduction aux *Idées sur la philosophie de l'histoire de Herder*, datée de mai 1827, explique que la philosophie doit briser le symbole, d'origine orientale, pour y trouver la loi⁹⁴. Le genre humain sait dépasser les illusions de l'Orient :

En vain l'Orient, qui s'endort sur la foi de ses symboles, croit-il l'avoir enchaîné de

⁹⁰ « Fragment d'histoire », vol. Critique, p. 167.

⁹¹ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman 1, p. 620-621.

⁹² Victor Cousin aurait selon Jacques Seebacher « schématisé la chose tout de suite, nous épargnant, pour un peu trop longtemps, les brumes hégéliennes », « Le symbolique dans les romans », art. cit., p. 204. Victor Cousin consacre notamment son cours de 1827 en Sorbonne à la pratique de la désymbolisation en matière religieuse et y présente sa version personnelle de l'hégélianisme.

⁹³ Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », art.cit., p. 53-59.

⁹⁴ « En un mot, l'histoire, dans son commencement comme dans sa fin, est le spectacle de la liberté, la protestation du genre humain contre le monde qui l'enchaîne, le triomphe de l'infini sur le fini, l'affranchissement de l'esprit, le règne de l'âme », Introduction de Quinet aux *Idées sur la philosophie de l'Histoire de l'humanité* de Herder, Strasbourg, F. G. Levrault, 1834, p 7-65, t. 1, p. 32 (daté de juin 1825).

tant de mystérieuses entraves [...], l'histoire, dans son commencement comme dans sa fin, est le spectacle de la liberté, [...], le triomphe de l'infini sur le fini, l'affranchissement de l'esprit, le règne de l'âme.⁹⁵

Surtout il ne faut pas oublier pour Hugo l'importance de Michelet, qui a adhéré à cette conception de l'Histoire de l'humanité pendant une dizaine d'années, de 1830 à 1840 : l'Histoire de la civilisation pour Michelet, explique Jacques Seebacher est le « travail de l'esprit contre la matière, de l'intelligence contre la fatalité, de l'Occident contre l'Orient, du développement contre l'enveloppement, c'est l'Histoire du triomphe successif de la raison, des Lumières, de la géométrie, du cartésianisme, du XVIII^e et de la Révolution française. Et ce, contre la barbarie, l'enveloppement, le symbole [...] »⁹⁶. En théologie, en droit ou en littérature, trois faces de la Civilisation, la trajectoire du progrès est la même : l'esprit humain doit s'émanciper de ce qui l'écrase, que ce soit la gangue de la terre ou le temple théocratique dont la masse écrasante des symboles de pierre ne laisse aucune liberté, à l'image de l'idée qu'ils enferment.

Le débat prend ainsi une tournure historique et politique. Pour prendre l'exemple d'un domaine précis, le droit, représentatif des clivages à l'œuvre, on constate une ligne de fracture entre ceux qui croient en un droit organique, libre de toute influence historique – les partisans d'un retour au droit de l'Ancien Régime, et ceux de l'école dite « progressive », partisans d'un droit « qui se développe et se dévoile », justifiant le Code Napoléon. Chassan, disciple de Ballanche, rappelle dans son *Essai sur la symbolique du droit* (1847) que le principe sacerdotal patricien veut maintenir les symboles, alors que le principe civil plébéien veut désymboliser. Mais si la « spiritualisation du droit est une conséquence de l'émancipation plébéienne », « l'affranchissement absolu de la forme serait la mort du droit »⁹⁷, comme le souligne Frank Paul Bowman, de même qu'elle serait *a fortiori* la mort de la littérature, entendue au sens large.

Car si le mouvement de désymbolisation de la civilisation correspond *a priori* à un élan de libération de la pensée et de la raison, c'est aux dépens de la poésie, jugée trop en prise avec les émotions et le corps, trop « organique », et des modes de pensée populaires perçus comme archaïques et dépassés, telle la légende. Et d'une certaine manière, si un grand

⁹⁵ *Ibid.*, p. 33. Au cours de cette introduction, Quinet signale lui-même un autre précurseur, Lessing, dans son ouvrage *De l'éducation du genre humain*. En effet, Quinet rappelle que la « révélation » puis la raison doivent chez Lessing briser le symbole pour y trouver la loi. *Ibid.*, p. 44.

⁹⁶ Jacques Seebacher, « Le symbolique dans les romans », art. cit., p. 205. Voir également à ce sujet Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », art. cit., p. 58. On trouve notamment ces réflexions de Michelet dans son Introduction aux *Origines du droit français cherchées dans les symboles et formules du droit universel*, op. cit., p. 603-648. Mais son *Journal* et son *Introduction à l'Histoire universelle* développent également le thème.

⁹⁷ Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », art. cit., p. 54.

nombre de poètes romantiques ont commencé politiquement à droite c'est aussi pour une raison esthétique, car le poète est du côté des symboles. Hugo, dans son passage progressif d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche, se retrouve déchiré entre deux élan contradictoires et tente de trouver une manière de combiner l'un à l'autre, de chercher le point d'intersection de l'un et de l'autre.

L'écriture romanesque et poétique de Hugo contredit ainsi, dès avant l'exil, la position doctrinaire de spiritualisation du droit et de la civilisation, liée à l'émancipation absolue de la forme, et témoigne de la mise en tension de deux lignes de force, l'une civilisatrice et désymbolisante, l'autre attentive au terreau de l'Histoire, de la légende, du corps, en un mot, rémanence du symbolique, que ce soit dans *Notre-Dame de Paris*, ou dans *Les Orientales*, comme l'ont montré respectivement Jacques Seebacher⁹⁸ et Franck Laurent⁹⁹. De la conception historique et civilisatrice du symbole, liée à une Histoire de la pensée progressiste et désymbolisatrice, découle donc une deuxième conception, littéraire et plus spécifiquement, stylistique, qui contredit, par son attention au sensible, la pensée civilisatrice.

« *Du style symbolique* »

L'article célèbre de Pierre Leroux *Du style symbolique* (8 avril 1829) s'appuie en grande partie sur l'analyse des *Orientales* et des *Odes* hugoliennes pour montrer l'émergence d'une nouvelle conception de la littérature dont Hugo se révèle progressivement comme le chef de file. Il s'agit pour Leroux de prendre part au débat qui agite en ces années-là les écrivains, depuis *De l'Allemagne* de Madame de Staël (1813)¹⁰⁰, débat qui a pris des formes multiples et parfois contradictoires, et dont Sainte-Beuve a proposé un résumé personnel

⁹⁸ Voir notamment son introduction dans la collection « La Pléiade », ainsi que son article « Le symbolique dans les romans », art. cit.

⁹⁹ Franck Laurent, « *Les Orientales*, poétique de l'altérité », communication au « Groupe Hugo » du 15 février 1992.

¹⁰⁰ Ou 1814 si on se réfère à l'édition qui fait connaître l'ouvrage en France. Voir la thèse d'Ian Allan Henning, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, qui étudie la première fortune de l'œuvre en France entre 1814 et 1830, Paris, Champion, 1929 et *Victor Hugo et l'Allemagne* de Charles Dédéyan (Paris, Minard, 1964, 2 tomes). Ce dernier rappelle que l'œuvre, mise au pilori par la police impériale en 1810, n'a guère pénétré en France dans l'édition de 1813 : c'est l'édition française de 1814 qui lui permet de connaître un extraordinaire succès qui ira augmentant jusqu'en 1830. Car ce qu'on a pu appeler « *la Bible de la critique littéraire et philosophique en France entre 1814 et 1830* », selon Charles Dédéyan (*ibid.*, p. 25, t. 1, souligné par l'auteur) oppose deux mentalités que l'on retrouvera dans la querelle romantique. Ainsi, Madame de Staël compare la France et l'Allemagne selon l'opposition entre matérialisme et spiritualisme : « On pourrait dire avec raison que les Français et les Allemands sont aux deux extrémités de la chaîne morale, puisque les uns considèrent les objets extérieurs comme le mobile de toutes les idées (c'est le sensualisme matérialiste et « philosophique »), et les autres, les idées comme le mobile de toutes les impressions. » (*De l'Allemagne*, éd. Jean de Pange, avec le concours de Mlle Simone Balayé, Hachette, 1958, t. 1, p. 19.)

quelques jours auparavant.

Rappelons brièvement le propos de Sainte-Beuve dans *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, publiée le 4 avril 1829, soit quatre jours avant l'article de Leroux. Ce dernier montre l'opposition qui se fait jour en ces années entre l'école de Madame de Staël et celle d'André Chénier : la première (libérale) a privilégié le bouleversement dans les idées au détriment de la forme et de la production d'œuvres, alors que les seconds ont abordé « l'art en artistes, et se sont mis amoureuxment à créer » – manière habile de faire comprendre que leur position à droite de l'échiquier politique les a tenus à l'écart des débats politiques. Cependant, pour eux aussi, « l'air du siècle montait jusqu'à eux », c'est-à-dire que la position monarchiste et catholique du romantisme de droite est déjà à cette époque bien ébranlée¹⁰¹. En 1829, le conflit entre les deux écoles demeure virulent et porte sur l'utilisation de la forme et du style. Sainte-Beuve – comme Leroux – veut défendre l'école d'André Chénier.

Contre la tendance à l'abstraction de la poésie française du dix-huitième siècle, incarnée dans la personne honnie de l'Abbé Delille, Sainte-Beuve montre comment l'école d'André Chénier s'est employée à réhabiliter le mot juste et pittoresque, ce que le critique appelle « le procédé de couleur »¹⁰² ; or la réaction de la critique ne s'est pas faite attendre :

Depuis que nos poètes se sont avisés de regarder la nature pour mieux la peindre, et qu'ils ont employé dans leurs tableaux des couleurs sensibles aux yeux, qu'ainsi, au lieu de dire un *bocage romantique*, un *lac mélancolique*, ils disent un *bocage vert* et un *lac bleu*, l'alarme s'est répandue parmi les disciples de madame de Staël et dans l'école germanique ; et l'on se récrie déjà comme à l'invasion d'un matérialisme nouveau.¹⁰³

Matérialisme : le mot est lâché. Derrière le conflit entre deux styles se dessinent en filigrane l'opposition entre deux principes philosophiques opposés qui vont traverser le siècle, mais aussi le style et la pensée de Hugo : le matérialisme et le spiritualisme. On sait en effet que le romantisme, au début du XIX^e siècle, s'est construit sur une opposition au matérialisme et sensualisme des Lumières ; la présence au monde n'est pas oubliée, mais la priorité du « dedans » est affirmée sur celle du « dehors », et cette « inversion de la priorité est une caractéristique de la démarche romantique, présentée comme respiritualisation de la

¹⁰¹ Sainte-Beuve, *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, dans *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1840, p. 121.

¹⁰² Il donne notamment l'exemple suivant : « Au lieu du mot vaguement abstrait, métaphysique et sentimental, employer le mot propre et pittoresque ; ainsi, par exemple, au lieu de *ciel en courroux*, mettre *ciel noir et brumeux* », *ibid.*, p. 136.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 137. Ce reproche de matérialisme fédère ainsi les critiques. Il est à mettre au compte de ceux qui prêtent à l'art une utilité directe et moralisatrice. Ainsi Gustave Planche, à la parution des *Orientales*, crie-t-il à la décadence : « il chante pour chanter, il oublie de sentir et de penser. [...] La strophe est tout et la pensée rien. » (cité par P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « *Orientales (Les)* ») mais aussi des spiritualistes comme Montalembert, monarchiste libéral en 1829.

culture »¹⁰⁴. Mais chez Hugo la situation est plus complexe et se présente comme un carrefour des oppositions, puisque, on l'a vu, les critiques relevant son « matérialisme » (c'est-à-dire une attention trop accrue portée à la forme, à la couleur) sont pléthores.

Ces oppositions seront relancées par bon nombre des publications hugoliennes à venir et posent la question des possibilités du maintien de la pensée désymbolisatrice, détachée du sensible. C'est pourquoi, pour répondre à ce reproche de matérialisme, de retour au sensualisme des Lumières, de poésie « pour l'œil », Sainte-Beuve rappelle que l'école romantique d'André Chénier se réclame d'un autre procédé, considéré comme tout aussi inexistant chez l'Abbé Delille :

employer à l'occasion et placer à propos quelques uns de ces mots indéfinis, inexpliqués, flottants, qui laissent deviner la pensée sous leur ampleur ; [...] les expressions d'*étrange*, de *jaloux*, de *merveilleux*, d'*abonder*, appartiennent à cette famille d'élite.¹⁰⁵

Mais ce procédé est curieusement tout aussi contesté, notamment par la frange libérale ou républicaine athée, qui regrette le style vif et incisif d'un Voltaire ou la narration du tourbillon sec des événements, représenté pour Balzac par cet ouvrage si typique du « génie » français qu'est *Gil Blas*¹⁰⁶.

C'est dans ce contexte que prend place l'article de Leroux¹⁰⁷, daté du 8 avril 1829, soit quatre jours après la publication du livre de Sainte-Beuve, et qui semble avoir pour enjeu (nous ne nous prononçons pas sur le caractère conscient de la démarche¹⁰⁸) la justification et l'explication des deux procédés : montrer d'une part comment, chez les Romantiques, et chez Hugo en particulier, l'idée est enveloppée dans l'image, tout en demeurant idée, dans cette figure de style si importante qu'est la métaphore ; analyser d'autre part le passage d'un style à un autre, c'est-à-dire répondre à la question suivante :

Comment quelques-uns de nos écrivains se sont-ils rapprochés du procédé de style

¹⁰⁴ Georges Gusdorf, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale, Fondements du savoir romantique*, t. IX, Payot, 1982, p. 371.

¹⁰⁵ Sainte-Beuve, *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 137.

¹⁰⁶ Mais pour Balzac, il s'agit d'une critique : si les « âmes actives » de la littérature du dix-septième et du dix-huitième siècle se caractérisent par ce qu'il appelle la « littérature des idées », et si elles aiment « la rapidité, le mouvement, la cacophonie, les chocs, l'action, le drame » : « [a]vouons-le franchement, *Gil Blas* est fatigant comme forme : l'entassement des événements et des idées a je ne sais quoi de stérile. » « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal [*sic*]) », dans *Balzac, Écrits sur le roman, Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Librairie Générale Française, 2000, coll. « Le livre de Poche », p. 195-196 et p. 201-202.

¹⁰⁷ « *Du Style symbolique* », paru dans *Le Globe* du 8 avril 1829 sous le titre de « LITTÉRATURE. Du style symbolique », dans « Aux philosophes, aux artistes, aux politiques, Trois discours et autres textes », texte établi et préfacé par Jean-Pierre Lacassagne, Post-Face de Miguel Abensour, Payot & Rivages, 1994, p. 29.

¹⁰⁸ Il faudrait comparer de manière plus attentive l'article de Leroux et *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* en étudiant le positionnement politique et littéraire de leurs auteurs respectifs. Néanmoins, c'est une réflexion de Delécluze, parue deux ans auparavant, qui permet à Pierre Leroux de prendre position. Delécluze met en évidence un prodigieux changement de style tout en donnant des explications qui ne satisfont pas Leroux.

de Shakespeare et des poètes du nord ? comment notre langue, si philosophique, si exacte, si précise, a-t-elle pu se prêter à cette violence, se revêtir d'une teinte de mystère, et consentir à *faire entendre* au lieu de *dire* ? ¹⁰⁹

La défense du romantisme passe par la mise en avant du mécanisme du symbole. Le concret et l'abstrait se trouvent par ce biais liés chez Hugo, car le symbole, ou la « comparaison symbolique », forme particulière de la métaphore, ne développe jamais l'idée en termes abstraits¹¹⁰, mais est une « figure qui permet [...] de substituer continuellement à des termes abstraits des images »¹¹¹. Elle consiste plus particulièrement « à ne pas développer l'idée que l'on veut comparer à une autre, mais à développer uniquement cette seconde idée, c'est-à-dire l'image »¹¹², au risque d'encourir le reproche de « poésie pour les yeux ». Le style symbolique repose sur une comparaison plus ou moins prolongée, le développement du comparant aux dépens du comparé.

Il est ainsi intéressant d'étudier un exemple type de l'emploi du symbole hugolien qui pose, comme tout symbole, la question de sa signification et par là même, de son *interprétation*. Le « style symbolique » de la Préface des *Orientales* permet en effet, par sa forme et par le sujet qu'il traite, à savoir la description d'une ville et de son architecture, la critique d'une pensée strictement désymbolisatrice, qui refuserait de s'attacher à tout ce qui fait référence au passé et à sa poésie concrète, faisant appel aux sens et non à l'esprit. C'est un peu ce que Hugo reproche au classicisme (ou plutôt à ce qu'il faudrait appeler, de manière anachronique, néoclassicisme¹¹³), emblématisé dans la Préface des *Orientales* par la célèbre rue de Rivoli. Cette critique d'une pensée désymbolisatrice passe notamment, on le verra, par la question si débattue depuis de l'art pour l'art, du fonctionnalisme et du formalisme en architecture, et de l'usage de l'ironie.

La définition du « style symbolique » selon Leroux rejoint de manière plus générale la théorie littéraire du symbole romantique, telle du moins qu'elle a été définie par Goethe¹¹⁴, qui

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁰ La contribution indirecte de Balzac à ce débat, qui oppose, dans des formules devenues célèbres, la « littérature des images » à celle « des idées » a contribué à reléguer Hugo à une seule place, celle de chef de file de la littérature des images. Balzac se réclame quant à lui de « *l'Éclectisme littéraire* », (souligné par Balzac, *ibid.*, p. 196) qui réalise la synthèse des deux écoles, c'est-à-dire des « Classiques et des Romantiques », dont le secret de la lutte est « tout entier dans cette division assez naturelle des intelligences ». Dans « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal [*sic*]) », art. cit., p. 199-200. On voit bien que Hugo a lui aussi tenté de réaliser, comme beaucoup, ce fameux « *Éclectisme littéraire* ».

¹¹¹ Pierre Leroux, « Du style symbolique », art. cit., p. 31.

¹¹² *Ibid.*, p. 32.

¹¹³ Le terme n'apparaît qu'autour de 1880 selon Daniel Rabreau, *Encyclopaedia Universalis*, article « Néoclassicisme ».

¹¹⁴ Voir *infra*. Il faut ajouter que Pierre Leroux est aussi influencé par Creuzer et son ouvrage sur les *Religions de l'Antiquité*, dont le chapitre II s'intitule : « Deux grandes formes de la doctrine religieuse chez les anciens : symboles, mythes : leur nature et leurs analogies ». Pour Creuzer, le *symbole* permet la saisie intuitive d'un ensemble que l'intellect analyse de façon séquentielle.

s'attache moins à sa signifiance qu'à son mode de dévoilement, ancré dans le concret. Nous ne nous attachons donc pas au symbole compris dans le sens de la théologie médiévale, qui fait de la nature le livre de Dieu, en présupposant que Dieu a mis dans le monde naturel des « symboles » destinés à l'enseignement des hommes. C'est mettre en effet dans ce cas l'accent non sur le côté concret du symbole, mais sur la « signifiance » spirituelle d'un objet sur la terre, selon un « dictionnaire » qui est propre à chaque poète¹¹⁵.

La vieille ville et le symbole dans la préface des Orientales

La préface des *Orientales* s'ouvre sur une revendication de liberté absolue en art, idée dont l'argument majeur repose non sur un raisonnement, mais sur une métaphore qui fait tableau : la description d'une « de ces belles vieilles villes d'Espagne ». Après une entrée en matière qui pose, avec clarté, comparé (« une littérature dans son ensemble, et en particulier de l'œuvre d'un poète ») et comparant (« ces belles vieilles villes d'Espagne »), le premier disparaît totalement au profit du second ; les images se substituent à l'idée, dans un processus d'autonomisation qui constitue le trait majeur du style symbolique selon Leroux :

Et puis, pourquoi n'en serait-il pas d'une littérature dans son ensemble, et en particulier de l'œuvre d'un poète, comme de ces belles vieilles villes d'Espagne, par exemple, où vous trouvez tout ; fraîches promenades d'orangers le long d'une rivière ; larges places ouvertes au grand soleil pour les fêtes ; rues étroites, tortueuses, quelquefois obscures, où se lient les unes aux autres mille maisons de toute forme, de tout âge, hautes, basses noires, blanches, peintes, sculptées ; labyrinthes d'édifices dressés côté à côté, pêle-mêle, palais, hospices, couvents, casernes, tous divers, tous portant leur destination écrite dans leur architecture ; marchés pleins de peuple et de bruit ; cimetières où les vivants se taisent comme les morts ; ici, le théâtre avec ses clinquants, sa fanfare et ses oripeaux ; là-bas, le vieux gibet permanent, dont la pierre est vermoulue, dont le fer est rouillé, avec quelque squelette qui craque au vent ; - au centre, la grande cathédrale gothique avec ses hautes flèches tailladées en scies, sa large tour de bourdon, ses cinq portails brodés de bas-reliefs, sa frise à jour comme une collerette, ses solides arcs-boutants si frêles à l'œil ; et puis ses cavités profondes, sa forêt de piliers à chapiteaux bizarres, ses chapelles ardentes, ses myriades de saints et de châsses ; [...] merveilleux édifice, imposant par sa masse, curieux par ses détails, beau à

¹¹⁵ Tel est le propos par exemple de Paul Bénichou dans le chapitre intitulé « Hugo et le symbole », *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, p. 317-322. Le critique qualifie la démarche du poète de « subjective et idéaliste », les symboles présupposant des conceptions proprement personnelles (*ibid.*, p. 317). Mais Paul Bénichou passe alors à côté du rôle concret du symbole stylistique chez Hugo. La démarche hugolienne peut être subjective, mais elle s'ancre dans la matérialité la plus concrète du réel pour le laisser rayonner. Le critique finit d'ailleurs par conclure que la formule de l'universelle analogie est très rare chez Hugo, qui « ne pratique cette doctrine que de très loin, comme tous les romantiques, qui seraient, autrement, théologiens ou doctrinaires mystiques et non poètes de leur temps. » (*Ibid.*, p. 322). Le symbole est en effet avant tout chez Hugo d'ordre poétique et stylistique : il fait signe vers quelque chose, mais c'est son « être-là » qui importe généralement en premier.

deux lieues et beau à deux pas ; – et enfin, à l'autre bout de la ville, cachée dans les sycomores et les palmiers, la mosquée orientale, aux dômes de cuivre et d'étain, aux portes peintes, aux parois vernissées, avec son jour d'en haut, ses grêles arcades, ses cassolettes qui fument jour et nuit, ses versets du Koran sur chaque porte, ses sanctuaires éblouissants, et la mosaïque de son pavé et la mosaïque de ses murailles ; épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums.¹¹⁶

Le symbole se rattache à une véritable philosophie de la signification bien plus qu'à une figure de signes. En conservant sa matérialité (la vieille ville espagnole de la préface des *Orientales* existe pour elle-même) et une certaine opacité, elle permet non seulement d'ouvrir sur une philosophie de l'image (la représentation visuelle de cette ville crée une image-tableau, qui conjugue à la fois une vie autonome de l'image et le désir de signifier, mais en restant nettement du côté de l'art en tant que beau sensible) mais surtout de proposer un autre mouvement à la civilisation, qui se décentrerait géographiquement et temporellement et retournerait à ses origines, au prix d'une attention accrue portée à la forme.

La description de « ces belles vieilles villes d'Espagne » fait ressortir particulièrement la matière, les couleurs, et les odeurs, tout ce qui éveille les sens : la fraîcheur et l'ensoleillement des rues (« fraîches promenades » et « places ouvertes au grand soleil »), le bruit de la vie et du peuple (« marchés pleins de peuple et de bruit »), le silence ou le craquement de la mort (cimetières ou squelette qui « craque au vent »), les couleurs diverses des maisons (« noires, blanches, peintes, sculptées ») et le feu d'artifices final, la « mosquée orientale », joignant la vue, avec les références aux couleurs (les portes « peintes »), à l'odorat – par le biais de la comparaison finale notamment, « comme une large fleur pleine de parfums », mais aussi par l'évocation de la fumée des cassolettes.

La diversité et la multiplicité des objets est une autre de ces caractéristiques : le beau résulte aussi de la prolifération des objets qui s'apparente à la vie, au détriment de l'abstraction des principes, idée vulgarisée par Victor Cousin¹¹⁷. L'énumération est la figure stylistique majeure qui permet d'en rendre compte, renforcée par l'omniprésence du pluriel : si ce n'est les bâtiments qui sont multiples (les rues, les maisons, les marchés), ce sont leurs composants, comme ceux de « la grande cathédrale gothique » : « avec ses hautes flèches tailladées en scies, sa large tour de bourdon, ses cinq portails brodés de bas-reliefs, sa frise à jour comme une collerette, ses solides arcs-boutants si frêles à l'œil ; et puis ses cavités profondes, sa forêt de piliers à chapiteaux bizarres, ses chapelles ardentes, ses myriades de saints et de châsses ». L'utilisation du nombre – « ses cinq portails brodés » – et du

¹¹⁶ *Les Orientales*, vol. Poésie I, p. 412-413.

¹¹⁷ « Même en mathématiques ce qui est beau ce n'est pas un principe abstrait, c'est ce principe traînant après soi toute une longue chaîne de conséquences. Il n'y a pas de beauté sans la vie ; et la vie, c'est le mouvement, c'est la diversité. » Victor Cousin, *Du vrai, du beau, du bien*, Paris, Didier, 1853, p. 169.

vocabulaire, qui multiplie les quantifiants hyperboliques (« forêt de chapiteaux », « myriades de saints »), va dans le même sens.

Le style symbolique de la préface de *Orientales* permet ainsi, par sa forme et son sujet, la critique d'une pensée strictement désymbolisatrice, dans la mesure où le mouvement de la civilisation et du progrès s'apparente pour l'époque à la résurgence du néoclassicisme, dont le mot d'ordre est « sobriété » et simplicité : « une belle et correcte nudité, de grandes murailles toutes *simples*, comme on dit »¹¹⁸. Hugo l'illustre ironiquement, quelques lignes plus loin, par des exemples récurrents chez lui et qui aboutissent à cette négation de la beauté que représente la rue de Rivoli :

Le château de Versailles, la place Louis XV, la rue de Rivoli : voilà. Parlez-moi d'une belle littérature tirée au cordeau !

La plus grande tare du néoclassicisme, aux yeux des romantiques, est un rapport étroit à la raison, qui ne tient pas compte des particularités des lieux et qui refuse la filiation originaire avec le Moyen-âge, ce que permet au contraire la description des « belles vieilles villes d'Espagne ». Architecture et urbanisme¹¹⁹ sont intimement liés chez Hugo, dans la mesure où l'architecture recouvre également l'organisation des paysages.

Le symbole architectural est ainsi la mise en abyme du symbole tel qu'il est défini par Goethe, dans un texte daté de 1797, où il le distingue de l'allégorie en raison de l'importance première accordée à son apparence. Le symbole existe en effet d'abord par lui-même, il semble être là pour lui-même seulement, et s'il signifie, c'est de manière seconde, nécessitant et provoquant l'interprétation¹²⁰. C'est le cas de la description des « belles vieilles villes d'Espagne », dont une première lecture fait oublier le comparé : la littérature (premier sens explicite) mais aussi l'œuvre de Hugo (second sens), ou bien encore une certaine conception de l'architecture et de la civilisation (troisième sens). La liste n'est pas close.

¹¹⁸ Préface des *Orientales*, vol. Poésie I, p. 413.

¹¹⁹ Le terme d'« urbanisme » n'apparaît qu'en 1842, proposé par Richard de Radonvilliers pour désigner l'ensemble des arts et des techniques concourant à l'aménagement des villes, mais il ne sera vraiment usité en ce sens que vers 1910, en rapport avec *architecture, aménagement*. Si le terme n'est pas encore créé, la chose fait cependant depuis longtemps débat (cf. *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992). Il est particulièrement attristant de voir qu'un avatar mal compris de la pensée romantique en matière d'urbanisme apparaisse sous le fascisme, sous la plume par exemple d'un Gaston Bardet, auteur après la guerre d'une *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme* (Paris, Sabri, 1952). L'ouvrage, qui est loin d'être objectivement inintéressant, s'inscrit dans la résurgence d'une lecture « romantique », vitaliste, au xx^e siècle, contre les partis pris fonctionnalistes et rationalistes de l'époque, et rejoint en bien des points les vues déclarées de Hugo en matière d'architecture. Mais Gaston Bardet, en étant devenu le maître à penser du régime de Vichy en matière d'urbanisme, invalidait du même coup la possibilité de pouvoir rendre ne serait-ce qu'audible son point de vue. En outre cet exemple montre le danger potentiel de certains aspects du romantisme, pris trop au sérieux et dépourvus de leurs dimensions ironiques et heuristiques.

¹²⁰ Voir le texte de Goethe et l'étude qu'en fait Tzvetan Todorov, dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 235-238.

C'est ce que Pierre Leroux appelle un style « *compréhensif* »¹²¹, par déplacement du sens philosophique voulant dire « qui embrasse, qui contient ». Le style symbolique a une densité sémantique particulière. Mais comment la pensée peut-elle s'émanciper si le style reste aussi « compréhensif » qu'en Orient ? Par le biais de l'interprétation, qui, par le développement, par l'analyse, rejoint le mouvement de la civilisation.

Processus interprétatif et mouvement historique désymbolisateur

La démarche herméneutique est en effet l'exact équivalent de la démarche historique désymbolisatrice. Dans la pensée de l'époque, c'est en Orient que tout est « compréhensif », marqué par « l'enveloppement » ; la civilisation occidentale au contraire, pensée comme la Civilisation universelle, est déploiement, comme en témoigne cette analyse de Jacques Seebacher :

La civilisation se forme par déploiement, par dépliement du continent asiatique en péninsules de plus en plus ramifiées vers l'Occident, que l'Océan et la tentation du Nouveau Monde pénètrent comme l'esprit dissout la matière.¹²²

On voit ici comment la démarche herméneutique de déploiement, du dépliement du sens du texte, peut être historicisée, assimilée à la progression même de la civilisation comme déploiement de l'Esprit. Or, s'essayer au déploiement du symbole en imitant le mouvement analytique de la civilisation qui se déprend de l'Orient « compréhensif », c'est risquer de perdre la poésie du style « compréhensif », ce que révèlent les errements de la « modernité » architecturale qui s'inscrit dans un néoclassicisme qui ne suit que la raison.

À la différence de l'allégorie, où « la face signifiante est traversée instantanément en vue de la connaissance de ce qui est signifié »¹²³, le symbole a une signification dont l'intégralité échappe, tout en demeurant signifiante, et permet le maintien de la poésie, mais aussi de l'indécidabilité du signifiant. La caractéristique principale du symbole, loin d'être un risque pour la pensée, est donc son appel à l'interprétation, à l'intelligence, à l'esprit¹²⁴.

¹²¹ Pierre Leroux, « Du style symbolique », art. cit., p. 30. – Souligné par l'auteur. L'adjectif « compréhensif/ive » a deux sens à l'époque : il désigne ce « qui embrasse, qui contient », mais aussi ce qui est intelligent, « qui comprend ». Pour Leroux, ce style « *compréhensif* » provient des poètes du Nord, mais on verra plus loin, dans notre cinquième partie, toute la filiation qui s'établit chez Hugo entre l'Orient, le Nord et l'écriture de la Révolution.

¹²² Notice du *Dernier jour d'un condamné*, vol. Roman I, p. 926.

¹²³ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, op. cit., p. 237.

¹²⁴ Et ce qui est une caractéristique du « style symbolique » peut aussi se dire à un niveau plus large de la pensée symbolique, analysée par Paul Ricoeur : « il n'y a pas de symbole sans un début d'interprétation ; là où un homme rêve, prophétise ou poétise, un autre se lève pour interpréter ; l'interprétation appartient organiquement à la pensée symbolique et à son double sens », *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965, p. 27.

Leroux considérait que ce symbole de la vieille ville espagnole devait signifier beaucoup plus que ce qu'il distinguait en évoquant un aspect « vague » et « obscur » de la métaphore filée : « Les églises chrétiennes veulent dire des sujets du Moyen-Âge ; les minarets, des orientales ; et ainsi du reste. On sent combien cette manière, qui est le dernier degré du symbolisme de style, est *compréhensive, poétique*, précisément parce qu'elle est indéfinie, mais en même temps vague et obscure. »¹²⁵

L'interprétation est appelée par cette obscurité et ce « vague » du style, par la nature « compréhensive » du style symbolique, et nécessite le développement de l'analyse. Leroux joue avec les deux sens de l'adjectif « compréhensif/ive » : ce « qui embrasse, qui contient », mais aussi ce qui est intelligent, « qui comprend ». Le symbole demande à être interprété et propose plusieurs sens. La vieille ville est un manifeste indirect de l'esthétique romantique et hugolienne, et l'image de la variété de son œuvre. À la volonté de totalité qui la caractérise s'ajoute en effet l'annonce indirecte de la première édition des œuvres complètes de Hugo, fait surprenant de la part d'un auteur aussi jeune – il a 27 ans. Enfin se dégage toute une interrogation sur la nature de la « modernité », qui se retrouvera dans les romans de l'exil. L'architecture moderne néoclassique n'est pas en adéquation avec les sources de poésie que sont le Moyen-Âge et l'Orient, seule la littérature romantique peut en donner un équivalent.

Mais cette interprétation est rendue difficile par Hugo, qui excelle dans l'ironie, la fantaisie, dans une volonté de ne pas figer le sens. Ainsi introduit-il ironiquement sa description des « belles vieilles villes d'Espagne » par ces propos célèbres :

si donc aujourd'hui quelqu'un lui demande à quoi bon ces *Orientales* ? qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient pendant tout un volume ? que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d'une session ? où est l'opportunité ? à quoi rime l'Orient ? ... Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris ; et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil

Le « style symbolique » qui suit est donc comme appelé par l'ironie, la fantaisie, la désinvolture du ton, pour venir à la fois confirmer et infirmer les propos rieurs tenus entre cuir et chair. Peut-être, comme nous le verrons dans *Notre-Dame de Paris*, parce que le symbole doit demeurer « flottant », gage de liberté, contre le risque d'aliénation au sein d'une interprétation unique et dogmatique.

Ainsi, à la question : comment la pensée peut-elle s'émanciper si le style reste aussi « compréhensif » qu'en Orient ? On répondra : par le biais de l'interprétation, qui, par le

Ricoeur assimile le symbole aux expressions « multivoques » qui s'opposent aux « expressions univoques », *ibid.*, p. 21.

¹²⁵ Pierre Leroux, « Du style symbolique », art. cit., p. 37.

développement, par l'analyse, rejoint le mouvement même de la civilisation. Le style symbolique, forme particulière de la métaphore, est la mise en abyme du phénomène littéraire lui-même¹²⁶. Le lien établi entre symbole et architecture dans la prose devient alors porteur de multiples enjeux, notamment en ce qui concerne les rapports entre matérialisme et spiritualisme et le sens que l'on veut donner à la civilisation. Au-delà du manifeste littéraire et de la promotion d'une œuvre personnelle déjà totalisante, on peut aussi voir dans cette description architecturale une volonté de refondation de la politique urbaine et de la civilisation issue de la Révolution, civilisation dont Hugo a déjà dénoncé le classicisme.

Entre fonctionnalisme et formalisme : le rôle symbolique de l'architecture

Si l'architecture est aussi présente dans l'œuvre hugolienne, c'est qu'elle est un matériau de choix pour l'écriture symbolique, dans la mesure où elle se tient entre matière et esprit, lieu d'une tentative de synthèse entre fonctionnalisme et formalisme. D'un point de vue philosophique, elle oscille ainsi entre « un idéalisme objectif » qui définit l'architecture comme l'expression du Beau, valeur éternelle et universelle aux lois immuables, et un « sensualisme »¹²⁷, qui admet et prend en compte les influences extérieures liées à l'architecture (climat, milieu, sol), influences qui sont liées aux perceptions :

Beaucoup d'émules d'Eupalinos ont souffert de cette ambiguïté. Les uns veulent expliquer l'œuvre de pierre par les lois de l'esprit qui la crée, l'anime et la transfigure ; d'autres la ramènent à cette matière dont elle est d'abord issue.¹²⁸

Hugo, sous-entend Jean Mallion, est entre les deux, dans une troisième voie propre au XIX^e siècle à la suite de Kant, Schelling et Hegel. Il recherche « la synthèse entre le fond et la

¹²⁶ On peut rappeler que, pour Paul Bénichou, le symbole a comme problème sous-jacent le fondement même du beau en art : propriété de l'être ou bien construction subjective de l'esprit humain ? L'artiste veut être révélateur comme créateur, et l'ambiguïté le sert, car il ne veut renoncer ni à l'un ni à l'autre (*Le Sacre de l'écrivain, op. cit.*, p. 217). De même l'artiste progressiste ne veut ni renoncer à dévoiler l'esprit caché dans les choses, ni renoncer à la poésie « compréhensive » par essence.

¹²⁷ Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Imprimerie Allier, Grenoble, 1962, p. 533. Jean Mallion explique qu'il y a trois tendances essentielles dans les théories architecturales : la première est celle d'un idéalisme objectif, qui « prend souvent la forme d'un rationalisme », et qui s'appuie sur l'existence de règles fixées de toute éternité. La seconde relève d'un « sensualisme qui refuse de croire aux idées innées et fait la plus grande part au monde sensible, à nos sensations, à notre expérience. » Dans ce contexte, le climat, le sol et le milieu deviennent des facteurs déterminants de l'architecture. Mais, depuis Kant, c'est la recherche d'une troisième voie synthétique qui devient le mot d'ordre. On consultera également, sur cette question de l'architecture, la thèse très documentée de Chantal Brière qui élargit les travaux de Jean Mallion et étudie la manière dont l'architecture se trouve au centre de l'écriture hugolienne. *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, Champion, 2007.

¹²⁸ *Ibid.*

forme, la règle et l'expérience », mais aussi, « l'idéal et la matière »¹²⁹. Chantal Brière conclut l'une de ses communications portant sur le langage architectural de Hugo par une idée analogue : « Entre langage technique et langage symbolique, la représentation architecturale mime le processus de création qui donne d'abord forme, puis sens à la matière »¹³⁰. C'est plus spécifiquement l'enjeu et le sens de ce « processus de création », qui passe par la représentation architecturale, que nous voudrions analyser, dans ses rapports avec la civilisation du dix-neuvième siècle, et non, comme Chantal Brière l'a fait dans sa thèse, avec la représentation romanesque elle-même¹³¹.

Le symbole en tant que signe pittoresque et « compréhensif », c'est-à-dire à la fois englobant et intelligent, permet en conséquent de refonder une « modernité » qui ne renierait pas la poésie. Nous prenons ici modernité au sens de « temps présent », par opposition à « l'avenir », qui doit pour Hugo, dès avant l'exil, permettre de fonder autre chose, ce à quoi l'écrivain s'emploie en faisant retour vers le passé. *Le Rhin* est un texte qui creusera les paradoxes en la matière et les exacerbera, comme dans cette comparaison de Worms et de Mannheim :

Ici la cité qui meurt, là la ville qui naît ; ici le moyen âge avec son unité si harmonieuse et si profonde, là le goût classique avec tout son ennui. Mannheim arrive, Worms s'en va ; le passé est à Worms, l'avenir est à Mannheim. (Ici j'ouvre une parenthèse ; ne concluez pas de ceci pourtant que l'avenir soit au goût classique.)¹³²

Et il conclut : « En fait de villes, j'aime les vieilles ». Le problème réside donc autant dans une question d'esthétique que dans une question de temporalité : une ville neuve est de toute manière laide, sans la patine du temps. Hugo rejoint sur ce point les analyses de Chateaubriand dans *Le Génie du Christianisme*¹³³. Toute « modernité » au sens de « temps présent » se trouve ainsi par avance invalidée, ce qui est renforcé (ou révélé ?) par son accoutance avec le goût classique ; c'est pour en montrer les limites que Hugo met en place

¹²⁹ *Ibid.*, p. 534. À la suite de Kant, Schelling et Hegel considèrent le Beau comme l'apparition sensible de l'Idée, « la manifestation de la vérité de l'absolu sous sa forme matérielle ». Le beau réalise « l'harmonie entre l'idée et la forme, l'invisible et le visible. » *Ibid.*, p. 542.

¹³⁰ « Le langage architectural dans les romans de Victor Hugo, de la technique au symbole », communication au « Groupe Hugo », 22 janvier 2000.

¹³¹ Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, op. cit., Conclusion, p. 562.

¹³² *Le Rhin*, vol. Voyages, Lettre XXVI, p. 267-268.

¹³³ La poésie, rappelle Chateaubriand, est associée par essence aux temps antiques : « Les siècles héroïques sont favorables à la poésie, parce qu'ils ont cette vieillesse et cette incertitude de tradition que demandent les Muses, naturellement un peu menteuses. » *Le Génie du christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Éditions Gallimard, coll. Pléiade, 1978, II, II, 11, p. 679. Pour Chateaubriand, les ruines doivent être marquées par les signes du temps et le grattage est une catastrophe. C'est pourquoi il va jusqu'à affirmer que la terre a été créée avec « toutes les marques de vétusté et de complément que nous lui voyons » : si « le monde n'eût été à la fois jeune et vieux, le grand, le sérieux, le moral disparaissaient de la nature, car ces sentiments tiennent par essence aux choses antiques », *ibid.*, I, IV, 5, p. 555-556. – C'est Chateaubriand qui souligne.

un tableau pittoresque tourné vers le passé et la poésie.

Trois caractéristiques de l'urbanisme hugolien, que l'on pourrait qualifier d'« antimodernes »¹³⁴, sont ainsi déjà bien en place : la fascination pour les vieilles villes médiévales à l'architecture labyrinthique et tortueuse, antihygiéniques au regard des travaux haussmanniens ultérieurs ; la nécessité pour les monuments de porter « leur destination écrite dans leur architecture » par une adéquation fond/forme qui est aussi celle de l'écriture, nécessité qui se perd dans l'entassement absurde d'un ouvrage moderne néoclassique comme la Madeleine ou la Bourse¹³⁵ ; enfin une vision plus antinomique, qui vient structurer le « pêle-mêle » général, l'opposition d'ordre métaphysique entre la vie et la mort inscrite au cœur des villes, alors que le rationalisme en urbanisme évacue cette dimension. Le symbole est lié à la question du sens, éludé par les conceptions technicistes et rationnelles de la ligne droite, emblème de la civilisation moderne. Chez Hugo, les marchés s'opposent aux cimetières, le théâtre au gibet, tout rappelle la présence de l'homme. Mais, là aussi, l'écrivain conserve une distance critique : ce dernier couple théâtre/gibet ne fonde qu'une opposition entre deux carnavalisations des apparences, « muséifiées » par le pittoresque formel de la description : gibet et théâtre sont appréhendés dans l'artificialité de leur surgissement, « oripeaux » et « clinquant » contre sèmes clichés de roman noir, chaîne « rouillée » et « squelette qui craque au vent ».

La vision de la ville reste néanmoins marquée par la question de la transcendance (vie/mort) et du rôle que jouent les apparences, dans une optique typiquement baroque, bien éloignées des préoccupations fonctionnalistes. Les deux tiers restant du passage sont ainsi réservés à ces lieux qui, en quelque sorte, « vectorisent », la ville et lui donnent sens, au centre *et* en périphérie : les lieux de culte, demeures traditionnelles du sacré qu'ils maintiennent, tout en insistant curieusement sur leur *aspect formel*. À l'époque de la rédaction de la Préface des *Orientales*, *Notre-Dame de Paris* est déjà en projet¹³⁶, ce qui peut expliquer

¹³⁴ Nous reprenons le terme à Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005. La résistance à la modernité, qui caractérise les antimodernes pour Compagnon, se manifeste par six idées fixes : historique, la contre-révolution ; philosophique, les anti-Lumières ; morale, le pessimisme ; religieuse, le péché originel ; esthétique, le sublime ; et stylistique, la vitupération. Hugo ne rentre pas *a priori* dans cette catégorie pendant l'exil, mais il fut ultra dans sa jeunesse et l'on verra qu'il maintient localement certains traits de cette époque, notamment sur le plan esthétique (le sublime) et stylistique (la vitupération), voire moral (le pessimisme d'un roman comme *L'Homme qui rit* est particulièrement marqué). Quant à la philosophie des Lumières, on verra qu'elle fait l'objet, dans ses romans et ses proses philosophiques de l'exil, de plus d'un coup de griffes.

¹³⁵ On se reportera à la description de Hugo dans son chapitre « Paris à vol d'oiseau », *Notre-Dame de Paris*, III, 2, vol. Roman I.

¹³⁶ Le premier « scénario » a déjà été écrit à la date de cette préface. Néanmoins cette cathédrale, avec ses cinq portails et ses vitraux, ressemble davantage à celle de Bourges – que Victor Hugo avait visité durant l'été de 1825 – qu'à celle de Paris. Voir Massin, t. III, note 10, p. 1829.

la place « au centre » de la « grande cathédrale gothique », mais celle-ci apparaît inhabitée, bien que l'extraordinaire architecture demeure fascinante, aux yeux de l'antiquaire plus que du croyant. Nulle figure d'orants ou de personnages en prière, comme dans le Couvent des *Misérables*, la cathédrale est vide. L'accent est mis sur la dimension concrète et extérieure du symbole plutôt que sur sa signification.

Car, dans cette préface, c'est plutôt sous l'angle de l'esthète qu'Hugo envisage la cathédrale, comme en témoigne la conclusion du passage qui donne la clef d'interprétation de l'ensemble :

merveilleux édifice, imposant par sa masse, curieux par ses détails, beau à deux lieues et beau à deux pas.

Le merveilleux païen est opposé au religieux chrétien dans tout le premier tiers du XIX^e siècle, et l'anaphore de « beau » (redoublée par la résurgence au sein de la prose de formes versifiées, des hexasyllabes : « merveilleux édifi//ce [6], imposant par sa mass(e) [6], curieux par ses détails [6], beau à deux lieux [4] et [1] beau à deux pas [4] ») place l'édifice du côté de l'art et non du sacré.

Certes Hugo cherchera, dans son roman *Notre-Dame de Paris*, publié deux ans plus tard, à donner une âme à la cathédrale, mais le « génie du lieu » sera un nain difforme, Quasimodo, et la recherche d'un sacré prendra la forme de l'exclu et du monstrueux :

À tel point que pour ceux qui savent que Quasimodo a existé, Notre-Dame est aujourd'hui déserte, inanimée, morte. On sent qu'il y a quelque chose de disparu. Ce corps immense est vide ; c'est un squelette ; l'esprit l'a quitté, on en voit la place, et voilà tout. C'est comme un crâne où il y a encore des trous, mais plus un regard.¹³⁷

La perte de « l'esprit » est ici le corollaire du maintien de la lettre qui prend la forme d'un « crâne », d'un « squelette ». De même, « à l'autre bout de la ville » comme de la géographie du monde occidental, « la mosquée orientale », ouvre la cité sur « une mer de poésie » dont la description n'envisage aucune « régénération » spirituelle.

La question qui court en filigrane tout au long de cette Préface porte sur la nature de la nouvelle société qui doit sortir des ruines de l'Ancien régime, et « l'urbanisme » est un thème qui permet à Hugo de proposer des modèles qui se ressource dans le passé. Le *symbole architectural joue à un double niveau* : au niveau poétique, il permet d'insister sur la matérialité concrète du signifiant, et au niveau herméneutique, il propose indirectement par ce biais la critique de l'architecture moderne. Mais l'écrivain se situe aussi à égale distance d'un fonctionnalisme outrancier, d'une stricte adaptation à une fin, et d'un formalisme ne visant

¹³⁷ *Notre-Dame de Paris*, IV, 3, vol. Roman I, p. 604. Nous ne citerons désormais plus le volume.

que le plaisir des yeux.

L'indépendance de l'artiste et l'art pour l'art

C'est l'ironie qui permet à Hugo, dans ce passage, de se tenir à égale distance du fonctionnalisme et de ce qu'on appellera plus tard « art pour art ». Il ne s'inscrit pas à cette date dans le programme esquissé par le saint-simonien Leroux. Pour ce dernier, le style symbolique a pour causes le « besoin de poésie, de rénovation des idées morales et religieuses, et l'étude de la nature et de ses mystérieuses harmonies »¹³⁸ et pour prédécesseurs Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, pour qui « l'image physique s'offre à [l]'esprit en même temps que la pensée morale », et Chateaubriand (que Leroux préfère à Chénier comme initiateur), « cherchant partout des démonstrations au spiritualisme »¹³⁹. Or Hugo, dans son manifeste esthétique qu'est la préface des *Orientales*, met la poésie et l'art à distance de toute pensée morale explicite : il veut certes une refondation de la modernité sur d'autres bases que le rationalisme, mais sans chercher partout « des démonstrations au spiritualisme ». D'une certaine manière, *il semblerait que l'on puisse considérer le conflit entre désymbolisation et maintien du symbole comme le versant artistique du conflit entre spiritualisme et matérialisme*, et le refus, dans un cas comme dans l'autre, de prendre parti. Au temps des *Orientales*, le poète Hugo ne cherche pas « partout des démonstrations au spiritualisme », au contraire, il en montre les limites. En cela, les critiques pouvaient bien fustiger son matérialisme¹⁴⁰. Mais c'est sans compter l'ironie hugolienne, qui se garde de permettre toute conclusion.

Car Hugo se tient tout autant à distance d'une école opposée, celle qui deviendra le Parnasse, alors même que la Préface des *Orientales* pouvait devenir aux yeux de certains un manifeste de l'art pour l'art. Mais il faut reconnaître, ainsi que le remarque Jean-Marc Hovasse, que la note onze des *Orientales* (qui donne des traductions de poésie arabe) semble avoir inspiré le Parnasse et surtout Théophile Gautier autant sinon plus que le recueil et la

¹³⁸ Pierre Leroux, « Du style symbolique », art. cit., p. 36.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Il s'agit là en effet d'un *leitmotiv* de la critique qui se déchaîna lors de la publication des *Orientales* ou de *Notre-Dame de Paris*. Montalembert par exemple, ancien ami de Hugo, regrettera que le roman sur la cathédrale témoigne d'un tel « penchant à sacrifier le point de vue idéal au point de vue matériel », d'un tel « penchant à matérialiser la pensée ». Charles de Montalembert, Article sur *Notre-Dame de Paris, l'Avenir*, des 11 et 28 avril 183, Massin, t. IV, p. 1294. Montalembert, qui est l'auteur de cette condamnation, reconnaît pourtant que ce penchant fournit pourtant « des descriptions d'une énergie et d'une vérité souvent effrayante », mais pour dire aussitôt qu'on y sent « l'incomplet, le vide », *ibid.*

Préface elle-même¹⁴¹. Hugo soulignera bruyamment son désaccord avec les Parnassiens, particulièrement durant l'exil et notamment dans son œuvre de critique ; il les qualifie de « génie[s] de luxe » : « L'amphore qui refuse d'aller à la fontaine mérite la huée des cruches. »¹⁴² Le point de rupture porte sur la question de l'engagement politique et historique, que ces derniers refusent.

Pourtant Hugo avant l'exil n'est pas aussi explicite : l'art est à cette époque encore à même de porter par lui-même le questionnement idéologique, puisque nos idées, comme Hugo l'explique en 1820 dans un article intitulé « Du Génie », sont « des sensations, et des sensations comparées. »¹⁴³ L'art comme « esthétique » semble ainsi se définir principalement avant l'exil comme science du sensible, science des sensations et des sentiments, suivant en cela un usage fréquent de l'époque. On constate ainsi que la notion d'esthétique, devenue en 1830 d'un usage courant¹⁴⁴, renvoie plus particulièrement aux rapports entretenus avec les sens et l'imagination, par opposition au raisonnement, alors que deux acceptions coexistaient à l'époque : d'une part, celui de théorie des arts, de « science du beau dans la nature et dans l'art » – l'adjectif correspondant est daté de 1798 – et, d'autre part, celui de « science des sensations » (1803)¹⁴⁵. Ainsi A. F. Couturier de Vienne, traducteur en 1830 des *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux arts* de Schlegel, ne retient-il que la seconde définition : « L'esthétique, théorie des sensations et des sentiments. On appelle idées esthétiques celles qui sont le résultat de l'imagination et des sens, en opposition de celles qui ne proviennent que du raisonnement. (Note du Traducteur.) »¹⁴⁶

¹⁴¹ Jean-Marc Hovasse a étudié ce que la revendication de cette paternité peut avoir d'encombrant pour un mouvement qui prétend se démarquer du romantisme en opposant plus tard *Les Orientales* aux *Contemplations*, mais cette paternité n'en demeure pas moins réelle pour Théophile Gautier. Pour Leconte de Lisle et Banville, la filiation est moins nette. « *Les Orientales* et le Parnasse », dans *Autour des Orientales*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris ; Caen, 2002, Lettres modernes Minard, p. 139-168. Théophile Gautier illustre « Sarah la baigneuse » et publie un pastiche de « L'Enfant » dès 1830.

¹⁴² *William Shakespeare*, II, VI, 1, p. 402.

¹⁴³ Article du *Conservateur littéraire*, inséré à la fin du mois de décembre de 1820, vol. Critique, p. 113.

¹⁴⁴ C'est le début du XIX^e siècle qui voit l'émergence du mot et de la notion : « Avec la diffusion aussi simultanée en 1813-1814 des livres de Sismondi, de Mme de Staël et d'A. W. Schlegel les premières années du XIX^e siècle voient formuler les principes essentiels de ce que notre modernité désigne par le terme d'esthétique. » Annie Becq, *Genèse de l'esthétique moderne*, op. cit., p. 6. Il faut néanmoins noter que le terme avait connu des difficultés d'acclimatation en raison de son caractère abstrait et de son origine trop « allemande ». *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., t. II, p. 731, entrée « Esthétique ».

¹⁴⁵ Il s'agit d'un emploi qui retourne à l'étymologie, puisque le mot fut créé par le philosophe allemand A. G. Baumgarten dans *Aesthetica acroamatia* (1750-1758), à partir du grec *aisthêtikos* « qui a la faculté de sentir », dérivé du verbe *aisthanesthai* « sentir ». Ce sens est d'autant plus important à rappeler qu'il ne s'est pas maintenu. *Littre* l'évacue complètement, se contentant d'en faire une « Science qui détermine le caractère du beau dans les productions de la nature et de l'art ; philosophie des beaux-arts. » Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., t. II, p. 731, entrée « Esthétique. »

¹⁴⁶ Note du traducteur de *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux arts*, par A.W. Schlegel, suivies des articles sur *Conversations-Lexicon, concernant l'architecture, la sculpture, la peinture*, traduites par A. F. Couturier de Vienne, Paris, Pichon et Didier, 1830, note 1, p. 9.

Cela est visible dans l'évolution de l'emploi du terme d'« esthétique » chez Hugo. Le terme est rare chez lui, on ne relève à notre connaissance que deux occurrences avant l'exil, mais avec une évolution significative. La première est tout à fait ironique, mise dans la bouche d'un philosophe pédant, qui dit ne rien comprendre au *Dernier Jour d'un condamné* :

Le philosophe : [...] ce n'est point là de véritable esthétique. Je ne m'intéresse pas à une abstraction, à une entité pure. Je ne vois point là une personnalité qui s'adéquate avec la mienne.¹⁴⁷

Le burlesque du vocabulaire laisse néanmoins percevoir que l'« esthétique » s'oppose délibérément à « une abstraction », comme la pensée germanique était censée contredire « l'abstraction » du langage français classique. Nodier lui aussi emploie tout d'abord ce terme de manière ironique¹⁴⁸.

La seconde occurrence, dans la note ajoutée à l'édition définitive (1832) de *Notre-Dame de Paris*, est employée sérieusement, associée à la notion de philosophie, pour justifier l'ajout de « trois chapitres perdus », centraux pour la compréhension du symbole hugolien :

il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre.¹⁴⁹

Hugo avait d'abord écrit : « qui a bien voulu se plaire à étudier l'idée d'art et d'histoire »¹⁵⁰, établissant certes indirectement des rapports d'équivalence entre « esthétique » et art en général. Mais associé à la philosophie, caractérisée par l'étude des concepts et du raisonnement, le terme d'esthétique retrouve finalement, dans l'opposition retenue, une valeur plus « sensible ». Après l'exil, dans *William Shakespeare*, le terme se retrouvera dans des contextes à nouveau plus critiques¹⁵¹, associée à une tentative de récupération par l'institution.

En outre, Hugo rejoindra toujours les Parnassiens sur trois points, maintenant durant l'exil, malgré son engagement politique, une conception forgée dès les années 1830. Tout d'abord, l'art est et restera, pour lui comme pour eux, au-delà du progrès scientifique. L'art est un absolu – « les chefs-d'œuvre ont un niveau, le même pour tous, l'absolu »¹⁵² – alors que la science est du domaine du relatif et procède par ratures successives. Se dessine là une

¹⁴⁷ « Une comédie à propos d'une tragédie », vol. Roman 1, p. 425.

¹⁴⁸ Voir la thèse de Roselyne de Villeneuve, *La Représentation de l'espace instable chez Nodier : stylistique, esthétique, ontologie*, Université Paris Ouest – Nanterre la Défense, sous la dir. de Gabrielle Chamarat, 2005, p. 321-324 (à paraître chez Champion).

¹⁴⁹ Il s'agit entre autres de « Ceci tuera cela », voir *infra*.

¹⁵⁰ *Notre-Dame de Paris*, éd. de Jacques Seebacher, coll. « La Pléiade », note de la page 6, variante k, p. 1094.

¹⁵¹ « Shakespeare est un des plus mauvais sujets que l'esthétique "sérieuse", ait jamais eu à régenter. » *William Shakespeare II*, I, 5, p. 349. Également : « la pédagogie, ainsi adossée à la police, se sentait partie intégrante de l'autorité, et compliquait son esthétique d'un réquisitoire. » II, III, 2, p. 369. L'esthétique se retrouve associée au système, à l'ordre.

¹⁵² *Ibid.*, I, III, 3, p. 295.

différence essentielle entre l'art et le progrès, développée pendant l'exil. Une deuxième conception commune est l'affirmation de la primauté de la forme, même au temps de l'exil : « chose merveilleuse, [...] l'on peut affirmer que [...] ce que l'on nomme le fond, ce n'est que la surface, et que le vrai fond c'est la forme »¹⁵³, opinion contestée dans le camp adverse, représenté par des hommes tels que Gustave Planche, Hippolyte Fortoul ou Lamennais. Ce dernier écrit ainsi en 1840 que « la forme [...] n'occupe dans l'art qu'un rang subordonné »¹⁵⁴. Enfin, un troisième et dernier point de rencontre est l'idée de l'utilité *indirecte* du Beau : Horace est « un poltron », « un sophiste des appétits », et Virgile un courtisan, et pourtant « à travers le mal, qui est à la surface, le beau, qui est au fond, agit. »¹⁵⁵ Il faudra y revenir.

Il résulte de l'usage du style symbolique dans cette Préface des *Orientales* une indécision et un flou entretenus par l'ironie liminaire. Interpréter un symbole stylistique relève d'une entreprise désymbolisatrice, mais Hugo brouille les pistes et maintient une certaine opacité. Le symbole hugolien encourage et dérouté ainsi l'interprétation, donnant au sujet qu'il traite une profondeur supplémentaire, située en dehors de la morale et des préjugés de civilisation et d'esthétiques de l'époque. Néanmoins, on peut comprendre le symbole de la vieille ville espagnole comme une proposition pour une autre modernité architecturale, entre fonctionnalisme et formalisme. Le « symbole stylistique » s'appuie sur le pittoresque de la description contre le raisonnement et témoigne de l'aporie du discours désymbolisateur de la civilisation moderne, si elle persiste dans sa direction néoclassique.

Hugo, David d'Angers et le néoclassicisme

La clarté légendaire du mouvement néoclassique, emblématisée dans la célèbre « ligne droite », est considérée comme trop conceptuelle et ne peut plus rendre compte du déroulement obscur des faits historiques, ancrés dans une matérialité souvent opaque. Le mouvement romantique, dont Hugo est un des chefs de file, est aussi une réponse à la question de la lisibilité de l'Histoire et des histoires, dont la compréhension et la beauté confuse ne se situent pas uniquement dans l'harmonie des lignes, mais également dans les détails les plus prosaïques, les plus charnels, les plus obscurs, bref, les plus symboliques. Cette vision prend à contre-pied la position d'un Victor Cousin, qui déclare dans son cours de

¹⁵³ *Utilité du beau*, p. 583.

¹⁵⁴ Cité par Pierre Albouy dans sa présentation du *William Shakespeare*, Massin, t. XII, p. 132-133.

¹⁵⁵ *Utilité du beau*, p. 581.

philosophie de 1828 : « [...] il faut que l'histoire soit un drame classique ; il faut qu'elle absorbe et fonde tous les détails dans la généralité et dans l'idéal, et qu'elle s'attache uniquement à mettre en lumière l'idée que représente le grand homme. »¹⁵⁶ C'est une telle conception de l'Histoire qui est appliquée à Hugo, statufié de son vivant par un ami sculpteur néoclassique, David d'Angers.

Hugo a un rapport ambivalent aux sculptures de David d'Angers, peintre inspiré des théoriciens néoclassiques comme Winckelmann ou Quatremère de Quincy¹⁵⁷. Suzanne Nash a analysé la complexité des rapports entre le sculpteur David et le jeune écrivain Hugo, amis mais aussi rivaux dans la manière d'interpréter l'Histoire et dans la capacité de leurs arts respectifs à en exprimer le sens.

L'anxiété de Hugo devant la valeur relative des monuments, souvent décrits en état de ruine présente ou à venir, et « tués » par l'écrit, s'accommode en effet mal de la lisibilité narrative du modèle de clarté néoclassique et de la foi de David en la capacité d'immortalisation de la sculpture¹⁵⁸. La prolifération des détails réels et la sensualité apparaissent au sculpteur comme une catastrophe : il n'aime pas, ainsi qu'il le confie à Victor Pavie, l'étude de Hugo sur Mirabeau en raison de son excès de détails, qui ne « sont saisis que par les petits esprits et les enfants », et dont l'abus constitue le véritable « défaut des modernes ». De même, le statuaire, dans les médaillons et surtout dans le buste de 1837 figurant son ami, refuse d'y laisser transparaître la « partie sensuelle du visage » – le bas – selon ses propres termes, pour ne voir que le grave citoyen républicain, le front élargi par les cheveux en arrière :

Il est temps d'entreprendre ce travail, car la partie sensuelle du visage de notre ami commence à lutter vigoureusement avec la partie intelligente ; c'est-à-dire que le bas du visage est presque aussi large que le front...¹⁵⁹

Les remerciements poétiques de Hugo¹⁶⁰ sont autant de manière de réintroduire une

¹⁵⁶ « Cours de l'Histoire de la philosophie », Dixième leçon, Pichon et Didier, 1828, p. 26. L'histoire du grand homme ne doit justement pas insister sur son côté biographique, concret car ce n'est pas le côté « que l'humanité a adoré et suivi », alors que le « drame romantique prend l'homme tout entier, non pas seulement pas son côté général, mais par son côté individuel [...] ». » *Ibid.*

¹⁵⁷ Il était convaincu que la sculpture permet de donner à l'espace public dans lequel il est érigé une valeur spirituelle exemplaire. Libéral et républicain, il est considéré comme un romantique en élargissant l'espace de l'idéalisme classique par l'introduction du réalisme dans les figures composées en plein mouvement.

¹⁵⁸ Voir Suzanne Nash, « Couler Hugo dans l'histoire », dans *Hugo et l'Histoire*, textes édités par Léon-François Hoffmann et Suzanne Nash, articles présentés les 3 et 4 mai 2002 au cours d'un colloque à l'université de Princeton, pour le bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, Schena editore, Presses de l'université de Paris Sorbonne, Fasano, Paris, 2005, p. 137-154.

¹⁵⁹ *David d'Angers et ses relations littéraires, correspondance du maître*, éd. Henri Jouin, Paris, Plon, Nourrit, 1890, respectivement p. 78 et 120, citées par Suzanne Nash, *ibid.*, p. 146.

¹⁶⁰ Voir « À M. David, statuaire », *Les Feuilles d'automne*, VIII, et en 1842 : « Au statuaire David », *Les Rayons et les ombres*, XX.

supériorité du génie poétique dont l'énergie ne conduit pas vers une vérité révélée (tel le fronton du Panthéon de David) mais promet une dissolution des formes. De même, ses propres dessins de faune de l'exil, comme *Gilliatt sortant de l'écume*, réévaluent le bas du visage au moyen d'une barbe, quasi patriarcale par sa massivité, mais paradoxalement lumineuse : n'est-ce pas là une manière de dire que le corps, la nature, voire la sensualité contredisent une vision classique de l'Histoire héroïque ? Cela semble en tout cas clair pour David, qui, renâclant à tout détail corporel, privilégie la beauté grandiose des lignes.

C'est finalement Rodin, dans son *Monument à Victor Hugo*¹⁶¹, qui réussit le mieux à exprimer l'inquiétude visionnaire du poète, en rompant avec l'omniscience accordée par les classiques à une perspective unique. Mais si les protagonistes ont changé, une divergence identique les sépare : la commission des beaux-arts, dans la lignée rationaliste d'une Histoire narrative qui exige lisibilité et clarté incitant à l'action, rejette à l'unanimité la statue d'un Hugo barbu et jupitérien tourmenté par deux muses, sous prétexte de « manque de clarté et silhouette confuse » inappropriées pour une place de Panthéon. Les acteurs changent, les conflits demeurent.

Plutôt donc que de parler de l'art comme *verso* du mouvement historique de la Civilisation chez Hugo, il faudrait parler de l'art comme un symbole problématique d'ordre sensible, entre mystère, opacité et signification. Le mouvement désymbolisateur et progressiste de la civilisation, qui s'appuie sur une émancipation de l'esprit hors de la matière, entretient des rapports complexes avec le développement de l'Histoire collective et individuelle, qui retourne vers ses origines poétiques « compréhensives ». Le style symbolique ne parvient à la signification (sémantique ou spirituelle) qu'à travers la multiplicité concrète des détails du réel et, ce faisant, devient par là une forme de résistance au mouvement du progrès désymbolisateur

2. *Notre-Dame de Paris*

On retrouve dans *Notre-Dame de Paris* cette représentation des doutes sur la marche de la civilisation au travers du conflit entre symbolisation et désymbolisation. La problématique se confronte là aussi, comme pour la préface des *Orientales*, à un phénomène architectural. Deux lignes romanesques se superposent : le discours civilisateur de la

¹⁶¹ 1890, Paris, Musée Rodin. Voir *Le Panthéon, symbole des révolutions*, présenté à l'Hôtel de Sully, Paris, Picard, 1989, p. 232. Cité par S. Nash, art. cit., p. 152.

désymbolisation, sous le signe du progrès et de l'idéal, est sous-tendu par la rémanence du symbolique qui résonne à la fois comme un avertissement et un rappel de la double nature du réel. Le discours de la désymbolisation, présenté par Jacques Seebacher comme « liberté de la presse, domination assurée de l'esprit, du calcul, de la vérité, de la justice, de toutes les idées diffusées par l'imprimerie, par l'écrit souverain », est bien de l'ordre de la civilisation, mais la rémanence du symbolique est présentée comme une critique nécessaire des dangers de la désymbolisation :

[il s'agit de] la mise en garde que l'écrivain, le penseur, le poète, l'artiste, adresse à cette bourgeoisie, celle de Guizot comme celle de Cousin, pour lui dire : si vous oubliez les épaisseurs populaires, le terreau même de l'Histoire, alors vous aurez une nouvelle révolution ¹⁶².

L'assaut de Notre-Dame par les gueux de la Cour des Miracles préfigure en effet le terreau populaire d'où sortira la prise de la Bastille, comme Coppenole le prophétise à Louis XI.

Mais derrière cette interprétation politique et historique décisive, il ne faut pas oublier, au niveau symbolique, l'opposition entre deux visions du monde qui confrontent la puissance du corps, féminin ou archaïque, au savoir de la science, et qui, au niveau esthétique, se retrouvent dans l'opposition entre la « loi de poésie » et la « loi de géométrie ». Deux problèmes sont alors à mettre en parallèle : le premier réside dans l'association de la « loi de poésie » au corps, au concret, mais aussi au cœur et au désir, ce qui fait que cette « loi de poésie » s'oppose aussi de manière pessimiste au progrès, semblant relever d'une fatalité, que Hugo nomme, en grec, *anankè*. Le regroupement au sein de la Pléiade de *Notre-Dame de Paris* et des *Travailleurs de la mer* par Jacques Seebacher et Yves Gohin témoigne de la permanence de ce lien. Le second problème concerne la « loi de géométrie », qui ne peut se passer du symbole pour exister. La science désymbolisatrice doit pourtant s'incarner dans le concret pour avancer, de compromis en compromis.

L'anankè du désir : le corps, le cœur et la poésie

Notre-Dame de Paris est un jalon dans l'histoire du conflit entre civilisation et barbarie, mouvement d'émancipation démystificateur, libérateur, de l'esprit humain, et saisie brutalement poétique des abîmes du cœur humain et de la passion, qui en inversaient le mouvement. Le célèbre chapitre « Ceci tuera cela » semble annoncer la victoire de la ligne désymbolisante, c'est-à-dire l'émancipation du genre humain par l'écriture, élément volatil et

¹⁶² Jacques Seebacher, « Le symbolique dans les romans », art. cit., p. 207.

immatériel, instrument de liberté qui détruit l'enfermement du symbole de pierre qu'est l'architecture. Mais tout le drame de l'œuvre est noué autour de la Esmeralda, dont le caractère soi-disant égyptien n'est qu'un leurre exotique, dénoncé, qui met à distance la puissance symbolique du corps et de la féminité, la force des désirs et de la passion, qui enchaînent l'humanité d'une manière irréversible et contrecarrent le mouvement de la Civilisation.

Cette force des désirs a à voir avec la magie poétique, véhiculée par le nom même d'Esmeralda qui agit plusieurs fois comme un sésame salvateur. Ainsi le poète Gringoire est-il stupéfait « de la brusque manière dont ce mot magique nouait tous les souvenirs de sa journée »¹⁶³. La Esmeralda est elle-même une victime de cette force entraînant du corps et du désir : son aveuglement devant la médiocrité abyssale de Phoebus, cachée par son apparence et par son nom, est un des éléments les plus pathétiques et les plus pessimistes du récit. Le nom est comme une seconde peau qui se révèle tout aussi traître que le corps. L'*anankè* suprême est dans le cœur humain, dira encore la Préface des *Travailleurs de la mer* pendant l'exil, et la puissance du physique triomphe de tous les discours émancipateurs.

Le corps se révèle en particulier dans la danse et le chant d'Esmeralda qui envoûtent l'homme de science Claude Frolo, et le ramène, lui le savant vierge, à la brutalité du désir et de la beauté. Lorsqu'il vient trouver la condamnée Esmeralda dans son cachot, et qu'il lui raconte la première vision qu'il en a eue, c'est tout d'abord « un bruit de tambour et de musique » qui perturbe sa lecture méditative : « Je lisais ». L'apparition est solaire et s'oppose à l'étude aride de la cellule monacale :

Là, au milieu du pavé, - il était midi, - un grand soleil, - une créature dansait.¹⁶⁴

Le coup de grâce est donné par le chant, pétrifiant, dont l'effet est immédiat : « Ton chant était plus charmant encore que ta danse. Je voulus fuir. Impossible. J'étais cloué, j'étais enraciné dans le sol. » Les mythes de la sirène et de la figure pétrifiante de Méduse se mêlent dans le discours de l'archidiacre pour décrire la fascination et la peur de la femme, symbole de la chair et de la vie mais aussi barbarie mortifère, qui rend « plus roide et plus faible qu'une statue descellée ».

¹⁶³ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, p. 561.

¹⁶⁴ *Ibid.*, VIII, 4, p. 728. Alors qu'au contraire le désir du prêtre est un interdit qui se révèle flamme et non lumière : « C'était un ange ! mais de ténèbres, mais de flamme et non de lumière. Au moment où je pensais cela, je vis près de toi une chèvre, une bête du sabbat, qui me regardait en riant. Le soleil de midi lui faisait des cornes de feu. » Il ne s'agit pourtant pas du seul désir interdit pour celui qui a fait vœu de chasteté, mais bien de la réalité du désir sexuel en général, que l'on retrouve encore dans l'attirance de Gwynplaine pour Josiane, dans *L'Homme qui rit*. Mais la Révolution est devenue pendant l'exil la « flamme-épée » qui légitime de manière politique et historique la brûlure du désir à l'échelle universelle.

Les remèdes, de l'ordre de la civilisation, « le cloître, l'autel, le travail, les livres » ne se révèlent pour le prêtre que « folie », dans l'inversion de l'ordre des réalités qu'il croyait éprouvées. La science a permis à Frolo d'apaiser « les choses épaisses de la terre » (on retiendra la formulation) et de se retrouver « calme, ébloui et serein en présence du rayonnement tranquille de la science »¹⁶⁵. Cette confession faite par Frolo dans un cachot, à une créature brisée, traversée de relents de roman noir et de sadisme inavoué, rappelle que la danse et le chant, ne sont pas de l'ordre de la science et de la rationalité qui la fonde. La danse en particulier est un mouvement du corps, et surtout, comme le rappelle Jacques Seebacher, c'est le mouvement « du corps de la femme, qui n'est pas celui de l'homme, ni de l'enfant, ni de la chèvre. Il existe donc dans ce roman des spécificités irréductibles à une analyse progressiste, optimiste, triomphante »¹⁶⁶ qui se manifeste par « le rayonnement tranquille de la science ». D'une certaine manière, Montalembert le catholique ne s'y trompa pas, lorsque qu'il reprocha à Hugo le caractère de ses héroïnes féminines : « leur personnalité matérielle », écrit-il, « étouffe le germe idéal », notamment chez Esmeralda : « La Bohémienne est gracieuse, irrésistible, enivrante, mais c'est toujours l'enivrement des sens, la victoire d'une forme purement terrestre. »¹⁶⁷

La découverte de cette réalité du corps, vécue de manière tragique par l'archidiacre, a son pendant grotesque dans l'expérience similaire du médiocre mais sympathique poète Pierre Gringoire, en ouverture du roman. Le redoublement de cette expérience, racontée sous deux points de vue différents, en approfondit la portée pour l'ensemble de l'ouvrage et la place d'emblée sous le thème de la magie, de l'Orient, et du désenchantement. En effet, Gringoire se demande tout d'abord s'il s'agit d'une fée ou d'un ange, l'assimile aux Andalouses, tourbillonnant « sur un vieux tapis de Perse », et pour finir, exalté, se la présente comme « une bacchante du mont Ménaléen ! ». La référence au dionysiaque est pourtant désamorcée par une soi-disant lucidité : « Hé non ! dit-il, c'est une bohémienne. / Toute illusion avait disparu. »¹⁶⁸ Et pourtant le texte continue comme s'il n'en était rien : « Mais quelque désenchanté que fût Gringoire, l'ensemble de ce tableau n'était pas sans prestige et sans magie »¹⁶⁹. Hugo avait d'abord écrit dans le manuscrit « poésie », qu'il remplace dans la version finale par « magie ». On se situe bien dans l'ordre de la « sorcellerie évocatoire » de

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 729.

¹⁶⁶ Jacques Seebacher, « Le symbolique dans les romans », art. cit., p. 206.

¹⁶⁷ *Dossier 1830-1833*, « Montalembert : *Notre-Dame de Paris* par Victor Hugo », Massin, t. IV, p. 1294.

¹⁶⁸ *Notre-Dame de Paris*, II, 3, p. 537.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 538.

l'enchantement poétique décrit par Yves Vadé, qui renvoie à la chair de la langue¹⁷⁰. Et cet enchantement est pour Gringoire, au contraire de Frollo, bénéfique, qu'il soit consécutif à la danse ou au chant :

La chanson de la bohémienne avait troublé la rêverie de Gringoire, mais comme le cygne trouble l'eau. Il l'écoutait avec une sorte de ravissement et d'oubli de toute chose. C'était depuis plusieurs heures le premier moment où il ne se sentit pas souffrir.¹⁷¹

Le texte met étrangement en scène l'apparition d'une sorte de « nirvana », au sens étymologique du terme, permise par la beauté de l'art incarné.

Mais le passage insiste sur la polarité contradictoire de la réception esthétique. Car Frollo se trouve soumis à des effets strictement contraires : le dessaisissement de soi est perçu comme satanique et le fait verser dans une sorte d'obsession, qui le rend « plus charmé, plus désespéré, plus ensorcelé, plus perdu ! ». Au lieu de prendre les atours exotiques de l'« Égyptienne » pour ce qu'ils sont, une illusion qu'il faut dépasser pour atteindre à la vraie beauté, comme l'avait vu Gringoire, il se plonge au cœur même de cette illusion fausse et trompeuse :

J'avais su qui tu étais ; égyptienne, bohémienne, gitane, zingara. Comment douter de la magie ? Écoute. J'espérai qu'un procès me débarrasserait du charme. Une sorcière avait enchanté Bruno d'Ast ; il la fit brûler, et fut guéri. Je le savais.¹⁷²

Par peur de la vérité révélée par le corps, la danse et le chant d'Esmeralda, le savant se réfugie dans le pire obscurantisme et le savoir dévié de l'Inquisition. Le polyptote, variation morphologique autour du verbe savoir (« j'avais su », « je le savais ») n'est qu'un processus de dénégation qui pervertit la place de la science, de la justice et de la vraie magie d'Esmeralda, qui relève d'une « suavité idéale que Raphaël retrouva depuis au point d'intersection mystique de la virginité, de la maternité et de la divinité »¹⁷³.

Cette magie, on le voit à nouveau, a bien partie liée avec l'art, incarné par Raphaël dans la citation précédente. Michelet dans *La Sorcière* (1862) reprendra sous un autre angle cette problématique, qui érige la sorcière médiévale en envers de la société féodale écrasée par l'oppression de ce qui s'apparente chez Michelet à l'antinature. Dom Claude est déjà, en 1831, le représentant de cette conception de la société féodale et sacerdotale comme répression de la chair et du corps qui se condamne aux fantasmes sordides et usés du roman

¹⁷⁰ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁷¹ *Notre-Dame de Paris*, II, 3, p. 540-541.

¹⁷² *Ibid.*, VIII, 4, p. 730.

¹⁷³ *Ibid.*, II, 7, p. 565. La recherche d'un point d'intersection sera une des constantes de l'esthétique hugolienne. Voir *infra*.

noir : « L'extrémité du crime a des délires de joie. Un prêtre et une sorcière peuvent s'y fondre en délices sur la botte de paille d'un cachot ! »¹⁷⁴ Hugo refuse et refusera toujours à ses lecteurs la concrétisation de ces jouissances troubles. Barbarie et civilisation se retrouvent également à l'échelle de la réception esthétique, dans la volonté hugolienne de donner comme modèle au lecteur le triomphe de la « pureté » corporelle au détriment de la barbarie des instincts¹⁷⁵, utilisant le schéma mélodramatique comme moyen de civilisation (le hasard sauve toujours à propos la victime, qu'elle se nomme Esmeralda ou, pendant l'exil, Gwynplaine), et frustrant ses lecteurs pour mieux les confronter à leurs désirs obscurs et inavoués.

Le cœur de *Notre-Dame de Paris* réside dans un chapitre digressif. Il s'agit pour le narrateur, sous le couvert de commenter et d'expliquer une parole énigmatique de ce personnage central qu'est Claude Frollo – « Ceci tuera cela » –, de livrer une réflexion, par le biais du passage de l'architecture à l'imprimerie, sur la nature et les modes de développement du symbole, notamment dans son rapport à l'art, à la liberté et à la civilisation.

« Ceci Tuera Cela »

« Loi de poésie » et « loi de géométrie »

Le mouvement de la civilisation désymbolisante et le maintien d'un symbolisme qui a à voir avec un désir barbare se retrouvent dans l'opposition initiale, posée dès le début du chapitre, entre la « loi de poésie » et la « loi de géométrie. » Le statut de prêtre, de savant et d'intellectuel de Claude Frollo est problématisé par la fiction et ne cesse d'être associé à ce qui le contredit, comme la « loi de géométrie » s'oppose à la « loi de poésie ».

¹⁷⁴ *Ibid.*, VIII, 4, p. 730. On pense notamment au *Moine* de Lewis. Ainsi Frollo, traquant le satanisme chez la sorcière, révèle sa propre possession. Tel sera également le message de la deuxième partie de l'ouvrage de Michelet, *La Sorcière* : l'Inquisition révèle, dans les procès qu'elle fait aux sorcières, sa propre soumission à Satan. Voir *La Sorcière de Michelet, l'envers de l'histoire*, sous la dir. de Paule Petitier, Paris, Champion, 2004.

¹⁷⁵ Le schéma mélodramatique de la fiction tourne autour du viol, celui de la Esmeralda par Frollo ou par Phoebus (mais celui-ci est aux trois-quarts consenti) et l'en détourne par trois fois *in extremis*. Mais le viol se trouve pour ainsi dire consommé de manière symbolique et collective lorsque la Esmeralda se retrouve exposée à moitié nue aux yeux de la populace, lors de son parcours vers le gibet, ce qui déchaîne la jalousie de Frollo (cette image d'un viol collectif par l'intermédiaire du voyeurisme de la foule, lors d'un supplice, est un thème qui se retrouve notamment dans une retranscription d'un rêve autobiographique). Il en sera de même dans *L'Homme qui rit*, à la seule et massive différence qu'entre Josiane et Gwynplaine, les rôles du masculin et du féminin sont inversés, tant au plan social que sexuel. Ce thème de la virginité violée, féminine ou masculine, se rencontre aussi métaphoriquement, de manière récurrente, autour de la figure de la Jungfrau, montagne au nom prédestiné (sa traduction textuelle est « jeune femme ») symbolisant la pureté de l'héroïsme helvétique, mais aussi dans la désignation de l'acte esthétique, le génie se réservant le droit de « violer » la langue. On se reportera sur ce point à la cinquième partie de ce travail.

Mais la « loi de poésie » et la « loi de géométrie » doivent faire alliance, comme le souligne le narrateur dans « Ceci tuera cela » :

Tandis que Dédale, qui est la force, mesurait, tandis qu'Orphée, qui est l'intelligence, chantait, le pilier qui est une lettre, l'arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, *mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie*, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient [...] jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices : la pagode d'Eklinga, le Rhamseïon d'Égypte, le temple de Salomon.

L'idée-mère, le verbe, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme. Le temple de Salomon, par exemple, n'était point simplement la reliure du livre saint, il était le livre saint lui-même.¹⁷⁶

L'alliance de la « loi de géométrie » et de la « loi de poésie » est un préalable, comme l'indique la logique du texte, à la réalisation de l'alchimie poétique idéale, à savoir l'alliance intime du fond et de la forme qui donnera naissance à l'architecture gothique. Cette union idéale se réalise durant l'exil dans le style du génie, nouvelle architecture idéale qui bénéficiera des ambiguïtés monstrueuses (gargouilles et autres sphinx) inscrites dans les monuments.

Si le parcours de Frolo trouve son origine dans l'intelligence et le savoir, estimé et reconnu même par le roi, tout se passe comme si la signification des symboles et le processus scientifique de connaissance subissaient des ratés, comme si le point de vue de Frolo était, dès le départ de la fiction, associé, adossé, à celui de Quasimodo. La loi de géométrie désymbolisante, intelligente et scientifique, se retrouve opposée à la loi de poésie, sauvage et obscure, dans une appréhension complémentaire de la cathédrale :

Aimée par l'un, sorte de demi-homme instinctif et sauvage, pour sa beauté, pour sa stature, pour les harmonies qui se dégagent de son magnifique ensemble ; aimée par l'autre, imagination savante et passionnée, pour sa signification, pour son mythe, pour le sens qu'elle renferme, pour le symbole épars sous les sculptures de sa façade comme le premier texte sous le second dans un palimpseste, en un mot, pour l'énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence.¹⁷⁷

La part de Frolo est encore à ce moment toute positive, la fiction n'y a pas encore apporté de démenti. Il existe une loi scientifique idéale qui reste au niveau de « l'énigme ». Quant à la loi de poésie, elle est là aussi associée à un être qui est essentiellement un corps, « demi-homme instinctif et sauvage », mais sensible par là même aux « harmonies » propres aux arts.

Le rapport entre géométrie, démonstration et poésie se retrouve au niveau de la fiction dans la confrontation entre deux personnages, Claude Frolo et Jacques Coictier, le cupide médecin du roi. Leur dialogue donne à comprendre les liens qui s'établissent entre le symbole

¹⁷⁶ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 619-620. – Je souligne.

¹⁷⁷ *Ibid.*, IV, 5, p. 608.

et le nombre. Ainsi, la remarque de Jacques Coictier, intéressé uniquement par le nombre de ses écus, est révélatrice d'un autre enjeu du livre : « Le symbole n'est pas le nombre. Vous prenez Orpheus pour Hermès. » On peut en effet opposer Hermès, l'intelligibilité tout idéale et pour ainsi dire mathématique, à l'épaisseur concrète du symbole. La question qui se pose est alors celle de la nature de leur rapport : la civilisation représentée par Hermès peut-elle et doit-elle dissoudre l'obscurité trouble du symbole¹⁷⁸? Ou bien en d'autres termes : est-ce que la venue d'un esprit rationnel et civilisateur doit annihiler le passé et ses productions souvent poétiques, bien que barbares, ou bien les relayer, sans les détruire ? C'est la deuxième voie que choisit Frolo lorsqu'il répond, en cela porte-parole de Hugo :

Dédalus, c'est le soubassement, Orpheus, c'est la muraille, Hermès, c'est l'édifice,
c'est le tout.¹⁷⁹

Les étapes successives ont leur cohérence, et il existe une loi symbolique et sérielle des étapes du progrès.

Ces deux lignes du discours (discours de la désymbolisation et rémanence du symbolique) aux alentours de 1830 font donc concevoir un système problématique qui se répercutera sur les derniers romans. Jacques Seebacher et Yves Gohin ont montré, dans leur édition, qui présentait simultanément *Notre-Dame de Paris* et *Les Travailleurs de la mer*, la permanence d'une pensée qui se retrouve à trente ans d'intervalle :

Dans les deux romans, il s'agit de sorcellerie et d'enchantements, trop facilement explicables par les héritiers de Voltaire ; de la danse et de la musique comme substituts du corps ; de la chanson comme réalité de l'impossibilité populaire du poème ; des langues étranges comme envers d'une société à l'envers.¹⁸⁰

La différence fondamentale sera la présence de la nature¹⁸¹ et le recentrement sur la figure du poète, présenté dans *William Shakespeare* comme un génie¹⁸².

De l'interprétation du symbole selon Michelet et Hugo : gains et pertes

Hugo rejoint, dès cette œuvre, le problème de l'interprétation, soulignée par Michelet dans son introduction aux *Origines du droit français* :

La France est le vrai continuateur de Rome. Elle poursuit l'œuvre de

¹⁷⁸ Voir Jacques Seebacher, vol. Roman I, note 65, p. 940.

¹⁷⁹ *Notre-Dame de Paris*, V, 1, p. 617.

¹⁸⁰ *Notre-Dame de Paris*, éd. de Jacques Seebacher, coll. « La Pléiade », avant-propos, p. X.

¹⁸¹ Voir *infra*, partie II et III.

¹⁸² Voir *infra*, partie V.

l'interprétation. Travail logique, prosaïque, antisymboliste.¹⁸³

C'est en d'autres termes le rapport entre l'esprit (le sens) et la lettre (le symbole) qui est en jeu, sur le modèle de l'interprétation biblique¹⁸⁴ : tout est affaire de symbole, l'homme doit se dégager de l'aliénation de la lettre par la raison, pour prouver son intelligence et sa liberté.

Le problème principal réside dans les gains et les pertes résultant de ce travail interprétatif. D'un côté, la liberté, suivant les lois de la logique (« travail logique » dit Michelet) et du raisonnement, de l'autre, la perte de l'éthique, de la beauté, et de racines permettant de fixer la pensée. Michelet en est particulièrement conscient en 1838 et soulève, à la fin de son Introduction aux *Origines du droit français*, trois problèmes principaux amenés par l'abandon de la conception du symbole. Les formes symboliques du passé avaient en effet selon lui de « sérieux avantages ». Tout d'abord, « elles liaient la loi morale à la loi physique. Elles mariaient ces deux mondes qui semblent aujourd'hui séparés. »¹⁸⁵ Ensuite, la « fixité du signe, la solennité de la forme, balançaient utilement la mobilité de l'esprit ; elles rendaient l'interprétation pénible, mais elles en assuraient la marche. »¹⁸⁶ La forme était un point de fixation de l'esprit, ne niant pas aussi complètement l'interprétation qu'on aurait pu le croire. En outre, le symbole selon Michelet a des qualités mnémotechniques – « la muette terreur du symbole imprimaient la loi dans la mémoire »¹⁸⁷. Enfin, la beauté, et avec elle toute la question de l'art, se trouve condamnée alors qu'il y a « une sanction dans la beauté. Le beau est le frère du juste. »¹⁸⁸ La beauté résulte de l'énigme, de la multiplicité du sens : « Le blason plaisait comme énigme, les devises comme équivoque. Leur beauté principale résulte des sens multiples qu'on peut y trouver. »¹⁸⁹ Or Hugo répond d'avance, point par point, aux regrets de son ami, en proposant dans « Ceci tuera cela » une possibilité de synthèse qui permettrait de concilier le mouvement désymbolisateur du travail d'interprétation et le maintien de l'art et de l'éthique. Le passage de l'architecture réelle à l'imprimerie, architecture métaphorique est

¹⁸³ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français cherchées dans les symboles et formules du droit universel*, op. cit., p. 646. Ou encore « C'est un beau et religieux spectacle de voir avec quel scrupule le juge romain se laisse pousser d'interprétation en interprétation hors de la loi écrite, marchant, traîné plutôt, et ne convenant jamais qu'il a marché », *ibid.*, p. 644.

¹⁸⁴ Mais il faut reconnaître que c'est surtout l'exil qui développera cette lecture : voir *infra*, deuxième partie. De même dans le discours du 18 octobre 1849 sur l'affaire de Rome, Hugo déclare : « il faut que l'esprit vivant de l'Évangile pénètre et brise la lettre morte de toutes ces institutions devenues barbares. » Vol. Politique, p. 212. Puis il oppose au paragraphe suivant « L'esprit révolutionnaire », qui ne peut que « rudoyer » l'unité de l'Italie à « l'esprit clérical » qui « peut la tuer ». *Ibid.* De là à assimiler « l'esprit vivant de l'Évangile » et « l'esprit révolutionnaire », il n'y a qu'un pas à faire ; le texte ne le franchit pas, l'interprétation peut se le permettre, d'autant plus qu'il s'agit là d'un des mots d'ordre de Michelet.

¹⁸⁵ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français*, op. cit., p. 648.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 617.

tout entier sous-tendu par cette réflexion.

Tout se joue dans les rapports plus ou moins clairs qu'entretiennent dans ce chapitre trois pôles : « le symbolisme flottant » des temps primitifs, le symbole sacerdotal – caractérisé par l'opacité, le despotisme, mais aussi le sacré et le mystère – et le symbole populaire et artistique, dont l'interprétation est possible. Tout se passe comme si le mouvement interprétatif se caractérisait par un va-et-vient du symbole opaque et sacré à la « signification » permise par un nouveau symbole, populaire et artistique.

C'est ce dont témoigne sur le plan historique le mouvement rectiligne du progrès, sans cesse interrompu par un processus cyclique qui voit succéder l'âge du symbole populaire à l'âge du symbole sacerdotal : « Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie »¹⁹⁰, c'est-à-dire que l'art se substitue aux hiéroglyphes. Le passage de l'architecture romane à l'architecture gothique n'est que le dernier terme d'une série, dont le premier épisode commence dans « le haut Orient », avec le passage de l'architecture hindoue à l'architecture phénicienne, et se poursuit dans l'Antiquité, avec le remplacement de l'architecture égyptienne par l'architecture grecque. Le mouvement unifié et rectiligne du progrès est corrigé par un mouvement cyclique :

ce phénomène d'une architecture de peuple succédant à une architecture de caste [...] se reproduit avec tout mouvement analogue dans l'intelligence humaine aux autres grandes époques de l'histoire.¹⁹¹

Ce « phénomène » cyclique rappelle notamment la philosophie de l'Histoire de Vico, traduite par Michelet, qui connut un grand succès à l'époque¹⁹².

Les architectures hindoue, égyptienne ou romane, les « trois sœurs aînées », se caractérisent ainsi par « le même *symbole* : c'est-à-dire, la théocratie, la caste, l'unité, le dogme, le mythe, Dieu »¹⁹³, alors que les architectures phénicienne, grecque ou gothique, « les trois sœurs cadettes », ont « la même *signification* : c'est-à-dire, la liberté, le peuple, l'homme ».¹⁹⁴ La variation sémantique est signifiante : le « symbole » sacerdotal doit être dépassé car il ne permet pas la « signification », dans la mesure où « toute forme, toute difformité même y a un sens qui la fait inviolable. »¹⁹⁵ Le symbole sacerdotal a une nature

¹⁹⁰ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 620.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 622.

¹⁹² Voir son titre de chapitre : « Comment les nations parcourent de nouveau la carrière qu'elles ont fournie, conformément à la nature éternelle des fiefs. Que l'ancien droit politique des Romains se renouvela dans le droit féodal. (Retour de l'âge héroïque.) » Jean-Baptiste Vico, *Principes de la philosophie de l'histoire*, traduits de la *Scienza Nuova* [1744] et précédés d'un discours sur le système et la vie de l'auteur par Jules Michelet [1827], Livre V, chap. II, Armand Colin, Paris, rééd. 1963, p. 349.

¹⁹³ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 622. – Je souligne.

¹⁹⁴ *Ibid.* – Je souligne.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 623.

paradoxe : c'est le sens même qu'il contient qui le rend « inviolable » : la violence de la métaphore sexualisée, caractéristique de l'acte créatif chez Hugo, témoigne de la difficulté de l'herméneute en présence d'une forme révélatrice de l'Inconnu, dogmatique ou mythique. L'incompréhension est donc la mesure de cette architecture inaugurale, caractérisée par « le pli constant de toutes les formes de l'homme et de la nature aux caprices incompréhensibles du symbole »¹⁹⁶.

L'art gothique comme synthèse idéale : la résurgence du symbole grotesque

Néanmoins, si cet âge symbolique cède la place à un nouvel âge, plus ouvert à la « signification » et résultant d'un processus de désymbolisation, ce dernier ne peut se passer de la visibilité du symbole. Il doit faire appel à un symbole renouvelé, un « nouveau symbole », tel l'art gothique, qui laisse à peine, note Hugo, « le dogme percer çà et là sous le *nouveau symbole* qu'elle y dépose. »¹⁹⁷

Hugo montre que l'art doit en cela rester symbolique, comme ces édifices gothiques : « symboliques encore, mais faciles à comprendre comme la nature. »¹⁹⁸ Ce qui se joue dès cette époque est la possibilité pour l'écrivain d'être un herméneute, un « antiquaire » dont les capacités interprétatives ne reposent pas exclusivement sur ses propres capacités intellectuelles, mais sur la nature propre de son champ de recherche, l'architecture monumentale¹⁹⁹, qui reste du côté de la forme et de la matière tout en ne se refusant pas à l'interprétation. Contrairement à Michelet, qui fait de la nature le symbole opaque et fatal par excellence, Hugo utilise dans *Notre-Dame de Paris* la nature comme un comparant idéal qui permet d'unir visibilité et lisibilité²⁰⁰. Mais il reste qu'une trop grande lisibilité est dangereuse pour l'art et l'intelligence : la cathédrale gothique demeure pour Frolo une « énigme qu'elle propose éternellement à l'intelligence ». On mesure néanmoins le chemin parcouru depuis

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 621. – Je souligne.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 623.

¹⁹⁹ Au sens propre, l'architecture des monuments, mais aussi au sens figuré de « grandiose », puisqu'il est ici question de la cathédrale et des édifices religieux impressionnants du passé.

²⁰⁰ « Au sens étymologique du mot *poésie* (création), la vraie *poésie du droit*, ce n'est pas le symbole, mais plutôt la fiction. Le symbole est un emprunt fait à la nature ; la fiction est vraiment de l'homme », et c'est pourquoi seule cette dernière est vraiment gage de liberté. Introduction aux *Origines du droit français*, *op. cit.*, note 1, p. 644. D'une certaine manière, la fiction est ce que Hugo entend par « nouveau symbole ». Inversement, c'est à la nature que revient chez Michelet le rôle nourricier premier, ce qui est loin d'être aussi clair chez Hugo : « il faut qu'il y ait d'abord enfance et poésie. Il est bon que l'homme se nourrisse longtemps du lait de la nature, qu'il l'aime, la craigne et l'écoute. Un jour les rôles changeront. Il la dominera par l'art et le travail ; il la fécondera à son tour. » *Ibid.*, p. 627.

l'âge roman, époque où l'édifice repoussait l'intelligence, soumise aux « caprices incompréhensibles du symbole »²⁰¹, en ne laissant à l'homme que le choix de la foi aveugle. Le mouvement interprétatif est signe de civilisation, mais il ne peut s'exercer dans le vide, sur un édifice qui serait dépourvu de symbole, de sens, et de tout renvoi au mystère et au sacré.

Or, il est notable que le gothique, cette « énigme » proposée à l'intelligence, soit une émanation du grotesque, comme en témoigne la Préface de *Cromwell* :

Il [le grotesque] attache son stigmaté au front des cathédrales, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, les fait flamboyer sur les vitraux, déroule ses monstres, ses dogues, ses démons autour des chapiteaux, le long des frises, au bord des toits.²⁰²

Chez Hugo, le grotesque est en effet associé au corps, à tout ce qui n'est pas l'esprit : en attendant qu'il nous montre « Scarron sur le bord même de la couche de Louis XIV », « c'est lui qui meuble le blason, et qui dessine sur l'écu des chevaliers ces symboliques hiéroglyphes de la féodalité. Des mœurs, il pénètre dans les lois ; mille coutumes bizarres attestent son passage dans les institutions du moyen âge. »²⁰³ Le grotesque est l'illustration du maintien du symbole comme principe fécond, esthétiquement et historiquement parlant. La « bizarre[rie] » concrète des faits de civilisation s'épanouira, durant l'exil, notamment dans le *William Shakespeare*, aux dépens du mouvement unitaire et universel de la Civilisation. Le grotesque devient avant l'exil l'équivalent littéraire du gothique architectural. Il permet le maintien d'un symbole signifiant, énigmatique et lisible à la fois, qui ne se déprend pas de sa dimension corporelle, mais témoigne d'une avancée par rapport au symbole sacerdotal de l'art roman.

L'histoire de l'architecture comme symbole de l'esprit humain : réversibilité des deux âges

D'époque en époque, de civilisation en civilisation se discerne ainsi un même mouvement de l'esprit humain, celui de la déconstruction nécessaire du mythe religieux et légaliste par la fantaisie populaire et artistique : « Adieu le mystère, le mythe, la loi. Voici la fantaisie et le caprice. »²⁰⁴ Cette règle vaut pour le passage de l'époque romane à l'époque gothique, comme pour les « autres grandes époques de l'histoire », mais il semble qu'elle vaille aussi plus profondément pour le processus de la création artistique elle-même, qui

²⁰¹ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 623.

²⁰² Préface de *Cromwell*, p. 13.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 622.

s'appuie sur les symboles pour mieux pouvoir les déconstruire²⁰⁵. Les hiéroglyphes sont ainsi à l'origine de l'art, comme la langue sacrée à l'origine de la langue vulgaire. Il est en cela caractéristique que Hugo énumère dans l'abstrait, hors de toute circonstance historique particulière, leurs « caractères généraux » qui s'opposent, se répondent et se mêlent de manière complémentaire :

Les caractères généraux de toute architecture théocratique sont l'immutabilité, l'horreur du progrès, la conservation des lignes traditionnelles, la consécration des types primitifs, le pli constant de toutes les formes de l'homme et de la nature aux caprices incompréhensibles du symbole. Ce sont des livres ténébreux que les initiés seuls savent déchiffrer. [...] – Les caractères généraux des maçonneries populaires au contraire sont la variété, le progrès, l'originalité, l'opulence, le mouvement perpétuel. [...] Elles sont du siècle. *Elles ont quelque chose d'humain qu'elles mêlent sans cesse au symbole divin sous lequel elles se produisent encore*. De là des édifices pénétrables à toute âme, à toute intelligence, à toute imagination, symboliques encore, mais faciles à comprendre comme la nature. Entre l'architecture théocratique et celle-ci, il y a la différence d'une langue sacrée à une langue vulgaire, de l'hiéroglyphe à l'art, de Salomon à Phidias.²⁰⁶

La notion de mélange suggère la recherche d'une synthèse idéale, celle des productions artistiques de l'art gothique qui ont « quelque chose d'humain qu'elles mêlent sans cesse au symbole divin sous lequel elles se produisent encore »²⁰⁷. Cet « encore » sonne comme un point limite, un point de non-retour qui maintient la capacité du symbole à signifier « encore », à produire « encore » du sens. La succession des deux âges apparaît comme un leurre masquant leurs liens intrinsèques et réversibles²⁰⁸.

Car que se passe-t-il une fois que « l'excroissance des philosophies et des systèmes

²⁰⁵ Claude Millet l'a montré en particulier dans son étude sur *La Légende des Siècles*, en analysant par exemple le rapport entre « Historicisation des mythes et mythification de l'Histoire », dans la mesure où les « mythes sont l'Histoire, et plus précisément sa symbolisation ». Il existe notamment chez Hugo des « mythes de la sortie du mythe » comme « Le Satyre » ou « Le Titan ». Victor Hugo, « *La Légende des siècles* », Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1995, p. 51 et 52.

²⁰⁶ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 623. – Je souligne.

²⁰⁷ Ce passage s'éclaire si on rappelle la pensée de Vico, ainsi résumée par Michelet : dans la marche de la civilisation, on peut distinguer trois âges et trois langues. Celle que nous parlons a dû être précédée par une langue métaphorique et poétique, et cette dernière par une langue hiéroglyphique ou sacrée. *Discours sur le système et la vie de Vico*, dans Jean-Baptiste Vico, *Principes de la philosophie de l'histoire*, traduits de la *Scienza Nuova* par Jules Michelet, *op. cit.*, p. xxiv. Michelet dit s'intéresser principalement aux deux premières périodes car « Les causes de cette civilisation dont nous sommes si fiers, doivent être recherchées dans les âges que nous nommons barbares, et qu'il serait mieux d'appeler religieux et poétiques », p. xxiv-xxv.

²⁰⁸ Il faudrait se demander dans quelle mesure Hugo avait eu connaissance des théories de Champollion sur les hiéroglyphes : le décryptage de la pierre de Rosette date de 1822 (lettre décisive à M. Dacier), soit 8/9 ans avant la rédaction de *Notre-Dame de Paris*, ce qui est récent pour une découverte de cette importance. L'idée généralement véhiculée auparavant était que les prêtres avaient caché leurs secrets au peuple par le biais des hiéroglyphes. Mais les découvertes de Champollion infirment cette interprétation ; non seulement les hiéroglyphes étaient d'usage courant pour des objets populaires, mais encore leur utilisation n'était pas strictement liée à la religion. L'utilisation d'une écriture démotique leur était toujours parallèle, concomitante, et nullement historique. Hugo a donc historicisé et généralisé un fait statique et ponctuel de l'histoire, pour en faire un schéma herméneutique artistique et historique. Mais des passages comme celui-ci, sans ancrage historique, suffisent-ils pour supposer que Hugo aurait pu avoir vent de ces nouvelles interprétations ? Voir P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Hiéroglyphes ».

ronge la face de la religion », au moment où, « comme il arrive dans toute société humaine », « le symbole sacré s'use et s'oblitére sous la libre pensée ? »²⁰⁹ Le terme de manducation « ronger » est négatif, caractéristique chez Hugo de la face négative de la temporalité destructrice. On sait que l'humanité arrive alors à l'âge populaire, c'est-à-dire, en contexte, gothique et grotesque. Mais que se passe-t-il après ? Puisque Hugo a mis en évidence un mouvement cyclique qui fait succéder périodiquement l'âge populaire à l'âge théocratique, on se demande pourquoi il y a retour de l'âge théocratique. Ne serait-ce pas une conséquence indirecte de la disparition totale des symboles, liée au dépassement du mouvement populaire par la continuation du mouvement désymbolisateur ? Le texte n'en dit rien, mais ce silence même permet au doute de s'insinuer, sans qu'aucune explication claire et définitive du phénomène ne puisse être donnée.

En filigrane, il semble que l'on puisse identifier un mouvement semblable à celui que Michelet a mis en évidence : « L'idée qu'enferme tout symbole brûle d'en sortir, de s'épancher, de redevenir infinie »²¹⁰, au risque de perdre tout lien avec le concret et le réel. Ce mouvement de libération, dans la mesure où il est le fait de l'art, défait les symboles tout en en recréant d'autres :

Homme, nature, toute existence est travaillée d'un infini captif, qui veut se révéler par la génération, par l'action et par l'art qui fait et défait les symboles, languissant tour à tour de créer et de mourir.²¹¹

L'originalité de Hugo sur le sujet réside comme souvent dans un dépassement dialectique qui lui permet de sortir du mouvement binaire symbole opaque/symbole signifiant, par un troisième terme : la notion de « symbolisme flottant », horizon idéal du mouvement interprétatif, présent en amont et en aval du chapitre étudié.

²⁰⁹ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 620.

²¹⁰ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français*, *op. cit.*, p. 626.

²¹¹ *Ibid.*

Du « symbolisme flottant » : primitivisme, architecture et imprimerie

Dans le chapitre « Ceci tuera cela », l'attention si marquée et si répétée portée au passage de la langue sacrée à la langue vulgaire s'éclaire si on remonte à l'origine du processus, à ce que le début du chapitre appelait le « symbolisme flottant » des temps primitifs, une époque où la pensée humaine n'était pas encore figée. C'est en effet seulement par la suite que le symbole architectural « fixa sous une forme éternelle, visible, palpable, tout ce symbolisme flottant » alors que dans les premiers temps :

à peine ces monuments exprimaient-ils encore la tradition primitive, comme eux simple, nue, et gisante sur le sol.²¹²

Le symbole est la mémoire de « la tradition primitive », mais son foisonnement l'éloigne progressivement de ce qu'il devait au préalable représenter, cette « tradition primitive », « simple, nue » :

Les traditions avaient enfanté des symboles, sous lesquels elles disparaissaient comme le tronc de l'arbre sous son feuillage ; tous ces symboles auxquels l'humanité avait foi, allaient croissant, se multipliant, se croisant, se compliquant de plus en plus ; les premiers monuments ne suffisaient plus à les contenir ; ils en étaient débordés de toutes parts ; à peine ces monuments exprimaient-ils encore la tradition primitive, comme eux simple, nue et gisante sur le sol [...]. L'architecture alors se développa avec la pensée humaine.²¹³

Le contour sémantique de ce « symbolisme flottant » n'est pas clair : renvoie-t-il à la « pensée humaine » ou à la « tradition primitive », « simple et nue » ? Un certain flottement semble, sans jeu de mots, volontairement entretenu.

C'est alors qu'intervient la double mise en œuvre de la « loi de géométrie » et de la « loi de poésie », au moment où le « symbolisme flottant » se trouve fixé par l'architecture, comme s'il revenait à ces deux pôles de maintenir l'ambiguïté de l'interprétation, le mouvement de symbolisation et celui de désymbolisation :

le pilier, qui est une lettre, l'arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois *par une loi de géométrie et par une loi de poésie*, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'élevaient dans le ciel [...].²¹⁴

Cet accroissement exponentiel se retrouve à l'extrême fin du chapitre, dans le passage de l'architecture réelle à l'architecture métaphorique selon Hugo, l'imprimerie. La métaphore architecturale sature à nouveau l'énoncé pour rendre compte de l'imprimerie comme nouvel

²¹² *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 619.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.* – Je souligne.

édifice gigantesque – « cet édifice est colossal », « L'édifice a mille étages »²¹⁵ – qui permet au symbole de s'épanouir, de devenir visible, de contribuer au développement de la pensée, tout en restant « flottant » dans ses significations. L'interprétation est autorisée et appelée dans la mesure où l'architecture métaphorique n'est pas figée et se trouve caractérisée par la « spirale », « construction qui grandit et s'amoncèle en spirales sans fin »²¹⁶. On peut ainsi envisager l'édifice métaphorique de l'imprimerie comme un retour au moment primitif du développement de l'architecture matérielle, permettant le passage du « symbolisme flottant » d'avant le figement à l'instauration d'une architecture, qui est, comme la pyramide, un mot « mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et une loi de poésie. »

La conception hugolienne s'éclaire si on la place au regard de la pensée de Hegel qui lui est quasi contemporaine. Pour ce dernier, l'art symbolique, premier moment du processus de l'art, accuse une connexion encore « lâche » entre la signification universelle et l'apparition concrète. « Le caractère mystérieux de l'art symbolique fait qu'il présente pour ainsi dire une énigme à résoudre, une tâche à accomplir tandis que dans son moment suivant, dans son "moment classique" l'art ne se cherche plus car il s'est trouvé. »²¹⁷, explique Miklos Vetö, qui étudie « l'art symbolique » dans *L'Esthétique* de Hegel. Autrement dit : « l'art en tant qu'art symbolique n'est qu'un conflit incessant, une lutte infinie entre la signification-contenu et la forme qui lui résiste ». Le premier stade caractérise bien « le moment "art" de l'idée »²¹⁸. Les monuments égyptiens peuvent être plus « défectueux » que les œuvres grecques, « l'agir inconscient, quasi instinctif de l'artisan peut paraître bien primitif, bien rudimentaire à côté de la clarté de l'artiste grec, l'Égypte et l'art symbolique restent les expressions par excellence du premier moment de l'idée. »²¹⁹ Hegel oppose le symbole et la comparaison : dans la comparaison « deux choses doivent évoluer sous nos yeux, d'une part la représentation générale, et de l'autre son image concrète ». Et il poursuit :

En revanche, si la réflexion n'est pas encore parvenue au point de maintenir de façon autonome des représentations générales, et donc aussi de les faire ressortir pour elles-mêmes, la figure sensible apparentée dans laquelle une signification plus universelle est censée trouver son expression n'est alors pas visée indépendamment de cette signification, mais l'une et l'autre ne font encore immédiatement qu'un.²²⁰

²¹⁵ *Ibid.*, p. 627.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 628.

²¹⁷ Miklos Vetö, « Le cristal et la pyramide : l'art symbolique selon Hegel », dans *L'esthétique de Hegel*, éd. Véronique Fabri et Jean-Louis Vieillard, Journées d'études organisées par le Centre de Recherche et de documentation sur Hegel et Marx, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 159.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 160.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Cours d'Esthétique* (Édition Hotho), trad. de Jean-Pierre Lefèbvre et Veronika von Schenck, Aubier, 1995, / 397/, p. 410.

Or l'art pour Hugo résulte justement de cette interdépendance entre la signification et son expression, sans qu'il soit question de « maintenir de façon autonome des représentations générales ». Hugo ne cesse de le réaffirmer pendant l'exil : « L'idée sans le mot, serait une abstraction ; le mot sans l'idée, serait un bruit ; leur jonction est leur vie. Le poète ne peut les concevoir distincts. »²²¹

Le symbole, c'est le verbe

En outre, l'étude des variantes manuscrites du chapitre « Ceci tuera cela » confirme la nécessité du maintien du symbole pour Hugo, dans la mesure où il l'associe directement au « verbe ». Par deux fois en effet, Hugo rature dans le manuscrit le terme « symbole » pour le remplacer par celui de « verbe ». Dans une première version, il avait ainsi écrit : « L'idée-mère, le symbole, n'était pas seulement au fond de tous ces édifices, mais encore dans la forme », phrase qui est devenue : « L'idée-mère, le verbe... »²²². De même quelques lignes plus loin le « symbole » est de nouveau supprimé et remplacé par le « verbe » : « Ainsi le verbe était enfermé dans l'édifice, mais son image était sur son enveloppe comme la figure humaine sur le cercueil d'une momie ».²²³

Hugo fait ainsi du symbole une caractéristique même du Verbe humain, avec toutes ses ambiguïtés, opacité sacerdotale et lisibilité populaire mêlées, contrairement à Michelet. Ce dernier considère en effet que la liberté humaine ne s'exprime que dans un langage qui s'éloigne le plus possible du symbole et du mystère, un langage qui se caractérise par l'abstraction des concepts. L'exemple le plus manifeste est le droit français, qui se caractérise par l'humanité et l'universalité :

Humain, c'est-à-dire non divin, sans mystère, sans formule ni symbole.

La beauté que peut chercher ce droit, c'est justement la forme abstraite et pure, *l'élégance de la démonstration*, pour parler comme les géomètres.²²⁴

Hugo, quant à lui, ne renonce pas à la beauté du symbole, c'est-à-dire à la beauté de la matière et de la forme concrète et matérielle, non « abstraite ».

Notre-Dame de Paris illustre la puissance et l'intelligence du langage symbolique par le personnage de Quasimodo. Ce dernier, dans un chapitre qui pourrait s'apparenter à une

²²¹ *Utilité du beau*, p. 585.

²²² Il s'agit là de l'exposé d'une des caractéristiques fondamentales de l'art hugolien, l'association intrinsèque du fond et de la forme, dont l'argumentaire sera repris et développé pendant l'exil.

²²³ Voir l'édition annotée par Jacques Seebacher, coll. « La Pléiade », p. 176, variantes i et l.

²²⁴ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français*, op. cit., p. 647. – C'est Michelet qui souligne.

parabole, « Grès et cristal », apporte à Esméralda « deux vases », pour lui faire prendre conscience de son aveuglement au sujet du beau capitaine Phoebus :

Un matin, elle vit, en s'éveillant, sur sa fenêtre deux vases pleins de fleurs. L'un était un vase de cristal fort beau et fort brillant, mais fêlé. Il avait laissé fuir l'eau dont on l'avait rempli, et les fleurs qu'il contenait étaient fanées. L'autre était un pot de grès, grossier et commun, mais qui avait conservé toute son eau, et dont les fleurs étaient restées fraîches et vermeilles.

Je ne sais pas si ce fut avec intention, mais la Esmeralda prit le bouquet fané, et le porta tout le jour sur son sein.²²⁵

La force du symbole réside dans sa simplicité mais aussi dans sa terrible ambiguïté : la Esmeralda semble avoir compris, au-delà de tout langage articulé, le message qui lui était adressé, mais elle semble aussi vouloir persister dans son rêve, même « fêlé ». La remarque auctoriale « je ne sais pas si ce fut avec intention » semble jouer un rôle de dénégation implicite²²⁶ et maintient pourtant la possibilité d'un acte instinctif, non raisonné de la bohémienne. La question de l'aveuglement volontaire pose alors aussi la question de la fatalité, qui est moins celle du destin que de l'enchaînement du cœur et du désir. La brève Préface des *Travailleurs de la mer* rappelle que, durant l'exil, Hugo se situe encore, sur ce point au moins, dans la lignée de ce roman fondateur qu'est *Notre-Dame de Paris*²²⁷.

Violence métaphorique des temps de transition et permanence de l'*anankè*

L'anankè se maintient également au sein des différents moments de transition envisagés dans ce chapitre central de *Notre-Dame de Paris*. Il existe tout d'abord un progrès paisible, non violent. Il s'agit de la propension récurrente de l'esprit humain à la liberté désymbolisatrice, qui va dans le sens de l'esprit d'évolution, et non de révolution, et s'accorde avec la pensée idéologique de Hugo d'avant l'exil. Les modalités de passage d'une architecture théocratique (réfractaire à tout progrès par définition) à une architecture populaire sont dépourvues de violence : « comme il arrive dans toute société humaine un moment où le symbole sacré s'use et s'oblitére sous la libre pensée. »²²⁸ Mais la conception de l'Histoire est ici cyclique et ne repose pas sur l'idée d'un progrès infini. En outre, les modalités de retour à l'âge théocratique sont totalement occultées. Les mouvements de réaction existent, mais leur

²²⁵ *Notre-Dame de Paris*, IX, 5, p. 769.

²²⁶ On a déjà eu l'occasion de rappeler que la dénégation est considérée comme constitutive de l'esthétique romanesque de *Notre-Dame de Paris* par certains critiques.

²²⁷ C'est ce dont témoigne notamment le maintien de l'*anankè* à tous les niveaux, en particulier celui du cœur. Voir la Préface des *Travailleurs de la mer*.

²²⁸ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 620.

existence même est problématique à penser et à écrire. Il existe différents cycles théocratie/démocratie à différents moments de l'humanité, mais rien ne permet de penser ou d'écrire pourquoi il y a résurgence de la théocratie dans une civilisation donnée²²⁹.

Seule l'image de la spirale peut rendre compte de manière implicite de cet état de fait, mais au prix du retour périodique de l'obscurantisme sacerdotal : c'est peut-être pourquoi la description de la « ténébreuse spirale » du clocher de *Notre-Dame de Paris* revient-elle à plusieurs reprises. Dans le chapitre « Paris à vol d'oiseau », elle donne à lire une ascension réelle qui est aussi à comprendre de manière figurée : la célèbre vue plongeante sur Paris, « à vol d'oiseau », n'est en effet permise qu' « après avoir tâtonné longtemps dans la ténébreuse spirale qui perce perpendiculairement l'épaisse muraille des clochers », lorsqu'on « débouchait enfin brusquement sur l'une des deux hautes plates-formes, inondées de jour et d'air [...] », comme l'humanité devrait déboucher sur le progrès. Au contraire, la narration montre à deux reprises Frolo en train de « descendre » cette spirale, image du non-sens de son entreprise alchimique régressive et de sa passion qui prend l'allure d'une descente aux enfers²³⁰. Les personnages de Hugo illustrent la possibilité d'une descente en spirale. L'imprimerie au contraire redonne une positivité à l'image de la spirale en la réorientant vers l'avenir : « Certes, c'est là aussi une construction qui grandit et s'amoncele en spirales sans fin »²³¹. L'imprimerie permet la synthèse des *ricorsi* et du mouvement du progrès.

Pourtant le passage à l'imprimerie, comme le passage à l'architecture, nécessite l'usage de la violence, fût-elle verbale et métaphorique, et s'apparente à une Révolution. Il est particulièrement intéressant de s'arrêter sur les modalités problématiques de ces moments de transition qui permettent de relever les ambiguïtés en place. L'étude des métaphores est toujours signifiante chez Hugo et contredit souvent l'orientation argumentative du passage.

La transition du « symbolisme flottant » des temps primitifs au symbole architectural, « de pierre » est le premier changement historique majeur décrit dans le chapitre « Ceci tuera

²²⁹ Ainsi pourquoi retrouve-t-on le symbolisme sacerdotal dans les blasons féodaux de la seconde moitié du Moyen-Âge ? « L'histoire entière de la seconde moitié du moyen âge est écrite dans le blason, comme l'histoire de la première moitié dans le symbolisme des églises romanes. Ce sont les hiéroglyphes de la féodalité après ceux de la théocratie. » *Ibid.*, III, 2, p. 579. Ces hiéroglyphes symboliques se retrouveront dans le blason de l'aristocratie anglaise du XVII^e siècle, dans *L'Homme qui rit*, témoignant encore à cette époque d'une dangereuse contiguïté avec l'art.

²³⁰ « Qu'est-ce que c'est que cet homme ? dit-il entre ses dents, je l'avais toujours vue seule ! / Alors il se replongea sous la voûte tortueuse de l'escalier en spirale, et redescendit. » (VII, 2, p. 674). La seconde occurrence surgit lorsque Frolo rencontre l'Égyptienne qu'il croit morte dans le clocher : « et, tout en descendant les degrés en spirale, il entendait distinctement dans son oreille une voix qui riait et qui répétait : "Un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa". » (IX, 1, p. 756.) Il s'agit d'une citation de Job qu'il vient de lire dans la Bible, et qui est l'équivalent, en clause de chapitre, du célèbre vers de *La Légende des siècles*, Première série : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn ».

²³¹ *Ibid.*, V, 2, p. 628.

cela » :

Le symbole avait besoin de s'épanouir dans l'édifice. L'architecture alors se développa avec la pensée humaine ; elle devint *géante à mille têtes et à mille bras*, et fixa sous une forme éternelle, visible, palpable, tout ce symbolisme flottant.²³²

À ce moment, l'édifice n'est pas encore figé dans le dogme théocratique, mais se situe dans une phase ascendante, concomitante au développement de la pensée humaine qui s'organise : « l'architecture alors se développa avec la pensée humaine ». Le symbole architectural est nécessaire au progrès. Mais ce codéveloppement s'exprime par la métaphore ambiguë de l'architecture comme « géante à mille têtes et à mille bras » et renvoie, sous une forme paroxystique, aux hécatonchires, ces trois géants monstrueux aux cent mains et aux cinquante têtes de la mythologie grecque, ces fils d'Ouranos et de Gaia, du ciel et de la Terre, qui apportèrent leur aide à Zeus lors de sa guerre contre les Titans. Craints pour leur force, ces géants contribuèrent activement à l'instauration violente du monde archaïque et d'un ordre précaire. Par cette image s'exprime toute la violence cachée du symbole, mais également sa contribution dans l'avancée d'une civilisation qui demande à « fix[er] » la pensée pour progresser.

Mais la révolution la plus importante est celle qui informe l'ensemble du chapitre et lui donne son titre : « Ceci tuera cela », c'est-à-dire le renversement de l'architecture de pierre par l'architecture métaphorique de l'imprimerie. La modalité violente s'exhibe cette fois sans complexe et permet la tenue d'un discours contradictoire qui révèle les germes du conflit entre symbole et civilisation :

La pensée humaine découvre un moyen de se perpétuer non-seulement plus durable et plus résistant que l'architecture, mais encore plus simple et plus facile. L'architecture est détrônée. Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Guttenberg.

*Le livre va tuer l'édifice.*²³³

La première partie de la phrase assène de manière redondante l'idée d'un progrès évident par la multiplication des comparatifs de supériorité : « plus durable et plus résistant », « plus simple et plus facile ». Mais c'est sans compter la suite du développement : « *Le livre va tuer l'édifice* ». La sentence, qui fait paragraphe à elle seule, est le cœur du chapitre. Elle est mise en valeur par le soulignement rendu par l'italique et dramatisée par le futur, qui mêle à la notion d'imminence une valeur prophétique. La violence de la métaphore (il s'agit bien d'un meurtre symbolique, qui peut rappeler celui du père en psychanalyse) est renforcée par la phrase qui la précède et l'introduit, et qui fait se succéder aux « lettres de pierre d'Orphée »

²³² *Ibid.*, p. 619.

²³³ *Ibid.*, p. 623. – C'est Hugo qui souligne.

« les lettres de plomb de Guttenberg ».

Dans ce passage de la « pierre » au « plomb » se lit en effet une orientation argumentative totalement différente de la version progressiste donnée en début de paragraphe : les matières, si elles renvoient de manière réaliste aux techniques du temps (les typographes utilisent des lettres en plomb), évoquent également une nouvelle mythologie de la décadence, ou tout au moins de l'absence de progrès. Hésiode avait fait succéder à l'âge d'or, l'âge d'argent puis l'âge d'airain, après laquelle l'opinion courante avait placé l'âge de fer, celui des hommes actuels²³⁴. Hugo fait suivre l'âge des « lettres de pierre » par celles « de plomb », à une époque où l'origine du terme, en sanscrit et en grec, est rapportée à l'ordure et à la saleté²³⁵. Pourquoi insister autant sur cette origine matérielle peu glorieuse ? On peut supposer qu'il s'agit pour Hugo de mettre en place les éléments d'un renversement qui montre combien cette matière vile et lourde se trouve être le support d'une pensée « vivace » et positive, de la même façon que l'alchimie, à laquelle Frolo s'est intéressé, envisage la transformation du plomb en or²³⁶. Il n'en demeure pas moins que, sur le plan du mythe, la lecture est grevée de connotations problématiques qui témoignent des contradictions de la notion d'évolution.

Le paragraphe qui suit est tout aussi ambigu :

L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire.

C'est la révolution-mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et qui en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence.

L'image du « serpent symbolique » informe l'ensemble du passage, car il constitue le référent suprême de l'intelligence et renvoie à tout l'arrière-plan biblique du péché originel, qui fait de la mutation de l'humanité par l'imprimerie une curieuse « révolution-mère », s'avérant un simple « changement de peau », fut-il paradoxalement « complet et définitif ». La forme change, non l'essence. L'écrivain tente de concilier ce qui ne peut l'être : la mue cyclique, qui

²³⁴ *Mythes & Mythologies*, Félix Guirand, Joël Schmidt, Paris, Larousse, coll. « In extenso », [1937], 1996.

²³⁵ Voir P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Plomb ». En outre dans quelle mesure l'allusion littéraire « comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ? » (*Athalie*, acte III, sc. VII) est-il présent à l'esprit de Hugo ? L'or en tout cas brille par son absence. Hugo ne se réfère pas à l'âge d'or d'Hésiode, il semble surtout marqué en cela par Lucrèce, qui fait des premiers temps un âge misérable pour l'humanité.

²³⁶ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 624. Pour les alchimistes, qui veulent le transformer en or, le plomb figure la lourdeur et l'individualité insécable, qui doivent être dépassées pour atteindre les valeurs collectives et universelles. Selon Paracelse, le plomb symboliserait en outre la matière en tant qu'elle est imprégnée de force spirituelle susceptible de transformation, et donc l'origine modeste qui permet une évolution ascendante. Cette interprétation était-elle connue de Hugo ? En tout cas elle permettrait de mieux comprendre la mise en valeur du plomb comme matière constitutive de l'imprimerie. Cf. *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », [1969], 1982.

s'inscrit dans un schéma naturaliste, et le phénomène révolutionnaire, rupture brutale et irréversible de la temporalité historique, même si les deux mouvements font appel à une image organique, « peau » ou « mère ».

Finalement, tout se passe comme si l'intelligence, par le biais du symbole biblique qui la représente, était condamnée à conserver une accointance avec la question du mal, ou tout du moins avec un certain dogme, un certain mythe, que la dispersion féconde de l'écriture « aux quatre vents »²³⁷ ne suffira pas à conjurer. Certes l'intelligence change de peau, devient « volatile, insaisissable, indestructible »²³⁸, mais le maintien du symbole du serpent témoigne de la difficulté d'émancipation de la pensée humaine qui n'accède pas à la liberté absolue. Une chaîne et une attache demeurent, celle de ce « serpent symbolique » qui rejoint la question, obsédante pour Hugo, du mal et de la fatalité. *Anankè* : « C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre »²³⁹.

On peut supposer que le meurtre originel qui permet le « changement de peau » (« Ceci tuera cela ») constitue aussi l'attache (ou la tache) originelle infâmante qui ne permet pas le progrès définitif, de même que sur le plan mythique, le meurtre d'Abel par Caïn fait entrer selon Hugo l'humanité dans l'Histoire, le mettant hors du jardin d'Éden²⁴⁰. L'anaphore de la caractérisation adjectivale « morte », ainsi que celle du participe passé au sens résultatif et explicatif « tuée », insiste avec quelque complaisance sur cette naissance douloureuse :

Qu'on ne s'y trompe pas, l'architecture est morte, morte sans retour, tuée par le livre imprimé, tuée parce qu'elle dure moins, tuée parce qu'elle coûte plus cher.²⁴¹

La question de la violence fondatrice de tout changement majeur de civilisation ne cessera pas d'être posée par Hugo dans les œuvres de l'exil, à travers le concept de Révolution, 89 et 93 confondues.

La fin du chapitre « Ceci tuera cela » laisse un moment supposer que la représentation de l'esprit humain a changé et que le « serpent symbolique » est devenu architecture symbolique toujours en mouvement :

Du reste, le prodigieux édifice demeure toujours inachevé [...]. Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage. Chaque esprit est maçon [...]. Certes, c'est là aussi une construction qui s'agrandit et s'amoncèle en spirales sans fin [...].²⁴²

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, Préface, p. 491.

²⁴⁰ Cette faute originelle se substitue chez Hugo à ce que la religion chrétienne entend normalement par « péché originel », l'ingestion du fruit défendu. Mais l'image du serpent demeure néanmoins pour rappeler en filigrane cette scène.

²⁴¹ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 626.

²⁴² *Ibid.*, p. 628.

L'inachèvement est la garantie du progrès et de la liberté. Mais la clause du chapitre réactive l'ambiguïté par une image récurrente chez Hugo : « C'est la seconde tour de Babel du genre humain. » L'ambiguïté réside dans le sens accordé à Babel : dans la Bible, cet épisode résulte de l'orgueil de l'intelligence humaine qui a voulu égaler Dieu, et s'est donc fait « serpent » aux yeux de ce dernier. Mais on sait également que les Romantiques se sont rebellés contre cette lecture aliénante du dogme et ont voulu y voir au contraire l'effort de libération de l'homme contre une puissance divine oppressive. Reste que dans les deux lectures, les deux interprétations, l'issue est la même : la dispersion des hommes et la multiplicité des langues peuvent être perçues comme gage de richesse, de profusion et de progrès, mais elles n'arrivent pas à se déprendre complètement du souvenir de la punition divine finale.

Cette « seconde tour » de Babel maintient donc un sens ambivalent et joint au symbole du progrès celui du châtement, *recto* et *verso* d'une même pensée qui fait appel aux origines mythiques de la Civilisation. La grandeur de la prose de Hugo est de susciter des interrogations, sans se résoudre à donner des réponses qui amputeraient le réel de sa profondeur historique et métaphysique.

Les « sérieux avantages » du symbole

Ainsi Hugo répond-il par avance, dans *Notre-Dame de Paris*, aux problèmes soulevés par Michelet par l'abandon de cette conception du symbole, à la fin de son Introduction aux *Origines du droit français*. Dans les « sérieux avantages » de la forme symbolique apparaissait le lien entre « la loi morale » et « la loi physique »²⁴³ : la pensée symbolique contraint la pensée humaine à ne pas se couper totalement de la matière, associée au mystère et au grotesque, et à ne pas perdre de vue le problème originel du mal. Tel est le rôle des images du géant hécatonchire, du « serpent symbolique », de « Babel », ou des lettres de « plomb », qui rentrent dans la caractérisation de l'édifice imprimé. En outre, le symbole est un fixateur de la pensée nécessaire au progrès et fait que l'architecture *matérielle*, réelle ou métaphorique, est intimement liée au développement de la pensée humaine, permettant de ne pas précipiter la marche du temps. Hugo ne renonce pas à ce rôle dans le processus de civilisation par l'imprimerie, alors que Michelet en fait définitivement un signe des temps passés : « La fixité du signe, la solennité de la forme, balançaient utilement la mobilité de

²⁴³ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français*, *op. cit.*, p. 648.

l'esprit ; elles rendaient l'interprétation pénible, mais elles en assuraient la marche. Elles empêchaient la logique de précipiter son mouvement. Le progrès s'accomplissait avec lenteur et gravité [...]. »²⁴⁴ Enfin le manque de beauté de la pensée des géomètres est, on le sait, un *leitmotiv* de la pensée hugolienne, venant appuyer par avance le *lamento* michelettiste : « Il y a une sanction dans la beauté. Le beau est le frère du juste. »²⁴⁵ Cet aspect sera particulièrement développé par Hugo, pendant l'exil, dans ses proses philosophiques qui analysent le processus de civilisation par la beauté.

Pour Jacques Seebacher, cette conception de la civilisation comme « désymbolisation », destruction des symboles, se termine en grande partie vers 1845-1846²⁴⁶, mais on verra quels en sont les prolongements chez Hugo pendant l'exil. Michelet s'était quant à lui aperçu aux alentours de 1842 que cette théorie ne fonctionne plus, pour une raison qui n'est pas sans rappeler le conflit à l'œuvre dans la production romanesque ultérieure de Hugo. Ainsi, dans son *Journal*, à la date du 25 mars 1843, une brève remarque reflète le conflit de Michelet entre la dissolution/destruction des symboles, dans une optique progressiste, et leur maintien, en tant que création visible et indispensable de l'énergie humaine. La note du *Journal* souligne que cette hésitation recouvre en réalité un conflit entre un besoin intellectuel et un besoin affectif ; évoquant la publication de documents relatifs aux Templiers et à son histoire de Charles V, il note :

après cette dé-symbolisation des Templiers et ce prosaïque Charles V, j'éprouvai un vif besoin d'amour, c'est-à-dire de symbole.²⁴⁷

On peut donc dire pour Michelet que tous les éléments d'une crise de la pensée rationalisante, de la pensée désymbolisante était en place dès 1838, même s'ils étaient plus ou moins refoulés, et placés en conclusion de son Introduction aux *Origines du droit*. Hugo, comme Michelet, essaie lui aussi de concilier besoin de l'intelligence et besoin du cœur. L'amour et le sentiment instinctif, du côté du symbole sont en effet les meilleurs remèdes à un mauvais

²⁴⁴ *Ibid.* On peut ajouter que l'écriture chez Hugo joue le même rôle mnémotechnique que le symbole architectural, qui permet de fixer la pensée humaine : « Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée et quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risque d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument. » *Notre-Dame de Paris*, V, II, p. 619. L'écriture est désormais la nouvelle mémoire, qui doit retranscrire, avec les lettres de plomb de l'imprimerie, la pensée et les traditions des siècles passés.

²⁴⁵ Michelet, Introduction aux *Origines du droit français*, *op. cit.*, p. 648.

²⁴⁶ Voir Jacques Seebacher, « Le symbolique dans les romans », *art. cit.*, p. 205.

²⁴⁷ C'est Edward K. Kaplan qui cite cet extrait du *Journal* et analyse ainsi le fondement de l'opposition entre symbolisation et désymbolisation chez Michelet. Voir son article « Michelet's Revolutionary Symbolism : From Hermeneutics to Politics », dans *The French Review*, vol. L, n° 5, avril 1977, p. 713-723. Merci à Guy Rosa de m'avoir signalé cette référence, qui, après avoir inspiré de nombreux critiques dans les années 70 et 80, avait semble-t-il disparu des bibliographies.

usage de la raison, associée à la logique géométrique, scientifique et désymbolisatrice. Mais c'est toujours au risque d'être confronté à une autre fatalité, celle du cœur.

En outre, dans le conflit entre une théorie du progrès linéaire (« Ceci tuera cela ») et du progrès cyclique (perceptible dans le retour des périodes de transition d'un âge théocratique à un âge plus populaire), se dit une recherche de l'énergie, de la force motrice qui préside au mouvement de la civilisation. Cette force passe par la violence métaphorique (le vocabulaire du meurtre) et l'image de la spirale, qui tente de concilier progrès cyclique et progrès linéaire. Il s'agit d'une figure de l'énergie qui tente de pallier les inconvénients des deux mouvements : la philosophie du progrès linéaire risque en effet de déboucher, Michel Delon le rappelle, « sur le calme plat des utopies et vider l'énergie de son sens »²⁴⁸, alors que la philosophie du progrès cyclique peut amener, selon les interprétations, à un enfermement ou à une canalisation harmonieuse des forces.

Avant l'exil, *Le Rhin* va être un autre texte pivot dans l'appréhension des « sérieux avantages du symbole » et de son rapport à la violence, mais sous un autre angle. La terre germanique est l'occasion de comprendre plus particulièrement les liens tissés entre une civilisation particulière, la nature et l'Histoire. Comment concilier le règne de la raison universaliste avec les questions posées par le maintien du territoire, de la mémoire et des traditions ?

3. *Le Rhin*, premier « laboratoire » de la Civilisation : universalisme et particularisme

Contre la barbarie révolutionnaire d'une raison universaliste et abstraite

Selon un *ethos* que l'on retrouvera dans *L'Archipel de la Manche*, l'écrivain se présente dans *Le Rhin* (1845 pour l'édition définitive²⁴⁹), comme un « antiquaire » doublé d'un poète, friand de vestiges du passé, de légendes, de ruines et d'inscriptions. L'« l'histoire », associée à la « nature » et à la « poésie », a bien du mal à se satisfaire de la civilisation moderne naissante et du tourisme de masse, qui n'en est qu'à ses débuts : « Je ne

²⁴⁸ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des lumières, 1770-1820*, Paris, P.U.F., 1988, p. 207.

²⁴⁹ La première édition date de 1842, mais la seconde, datée de 1845 (chez Jules Renouard) ajoute quatorze lettres importantes (les lettres xxvi à xxxix) et est considérée comme l'édition définitive.

comprends rien aux “touristes” [...] On va où est la cohue, à Coblenz, à Bade, à Mannheim ; on ne vient pas où est l'histoire, où est la nature, où est la poésie, à Andernach. »²⁵⁰ Cette œuvre de voyage, composée de trente-neuf lettres et d'une conclusion politique, est en filigrane un manifeste pour une autre « modernité », pour une autre Civilisation, qui associerait étroitement l'Histoire, la nature et la poésie. L'œuvre développe notamment un aspect particulier du conflit entre mouvement progressiste désymbolisateur et maintien du symbolique : les rapports respectifs qu'entretiennent universalisme et particularismes. Hugo essaie de comprendre une civilisation d'inspiration universaliste qui se constituerait aussi par l'imbrication de l'Histoire et de la nature, du temps et du territoire.

Au sujet de ce rapport entre le symbole et les notions d'« universel » et de « particulier », on peut commencer par s'en rapporter à l'*Esthétique* de Hegel :

Le symbole apparaît quand l'esprit décroche de la nature, quand il dépasse l'intuition sensible élémentaire, quand une signification universelle se détache de la chose particulière.²⁵¹

Mais chez Hugo, tout se passe comme si le mouvement était sinon inverse, du moins à double sens : le symbole permet d'accéder à une signification universelle, mais il permet surtout à l'universel de ne pas devenir abstraction et de s'inscrire toujours dans le concret et la singularité d'un territoire, d'une tradition et d'une langue, au prix, là encore, de compromissions avec le mouvement progressiste et désymbolisateur.

Quand l'esprit s'éloigne trop de la nature, il est assimilé en effet par Hugo, d'une manière globale et parfois quelque peu floue, à la raison. La raison est du côté de la civilisation : la raison est intelligence plutôt qu'instinct ou réactions affectives ; la raison renvoie à des principes, cadres de la connaissance et de l'action, qui sont plus ou moins explicites mais appellent et supportent l'élucidation ; la raison procède par enchaînements de concepts et non par juxtaposition et enchevêtrement d'images, de métaphores et de mythes²⁵². Mais s'il ne s'agit pas pour Hugo de nier l'importance de la raison dans la marche du progrès – la raison, ou « l'esprit de raison » reviennent souvent dans les discours politiques d'avant l'exil²⁵³ – il lui faut récuser l'existence d'une raison qui ne serait que rationalité pure et qui ne procéderait que par concepts, et non « enchevêtrement d'images, de métaphores et de mythes », attributs du poète.

²⁵⁰ *Le Rhin*, Lettre XIII, vol. Voyages, p. 97. Nous ne citerons désormais plus le volume.

²⁵¹ *Esthétique*, cité dans « Le cristal et la pyramide : l'art symbolique selon Hegel », Miklos Vetö, art. cit., p. 149.

²⁵² Pour l'approfondissement de ces distinctions, voir Gilles Gaston Granger, *Encyclopaedia Universalis*, entrée « Rationalisme ».

²⁵³ Par exemple le discours sur la liberté de l'enseignement, le 15 janvier 1850, où Hugo insiste sur la « lumière toute faite de raison ». *Actes et parole I. Avant l'exil*, vol. Politique, p. 224.

Dans la Préface du *Dernier jour d'un condamné*, Hugo revendique ainsi sa préférence pour les « raisons sentimentales », dans un discours qui intègre les critiques de ceux qui « ne prennent leur logique que dans leur tête » :

Ce ne sont là, sans doute, que des « raisons sentimentales », comme disent quelques dédaigneux qui ne prennent leur logique que dans leur tête. À nos yeux, ce sont les meilleures. Nous préférons souvent les raisons du sentiment aux raisons de la raison.²⁵⁴

On sait que le romantisme s'est affirmé contre une utilisation trop stricte du concept de raison, en réhabilitant l'instinct et les émotions, en refondant et en incarnant les principes abstraits et transcendants au sein d'une conscience humaine particulière²⁵⁵ et en privilégiant une littérature d'images au détriment d'une littérature d'idées et de concepts²⁵⁶.

Il s'agit donc pour Hugo de refuser une raison strictement désymbolisatrice (c'est-à-dire purement mathématique et logique, ayant coupé tout lien avec les sentiments et la conscience) qui n'écouterait qu'elle-même. L'écrivain rejoint en cela une caractéristique de cette première moitié du XIX^e siècle : l'assimilation faite entre la Terreur et un rationalisme exacerbé ayant sacrifié toute sensibilité, à commencer par l'amour et la pitié. Madame de Staël expose les données du problème dès son ouvrage *De la littérature* (1800), où elle rappelle que la politique est soumise au calcul parce qu'elle « est fondée sur une combinaison générale, et par conséquent abstraite »²⁵⁷. La barbarie de la Terreur provient des « spéculateurs barbares [qui] avoient pris pour bases de leurs sanglantes lois, des calculs mathématiques », retranchant « les souffrances, les sentiments, l'imagination ». En ce qui concerne les idées générales, ces « vérités se composent de chaque fait et de chaque existence particulière ». Quant au calcul mathématique, que l'on dit avoir servi de base aux lois pendant la Terreur, il « n'est beau, n'est utile que lorsqu'il saisit toutes les exceptions », c'est-à-dire qu'il prend en compte toutes les particularités²⁵⁸. Il faut ainsi subordonner les lois abstraites et le raisonnement à la morale, car la « morale ayant pour but la conservation particulière des droits et du bonheur de chaque homme, est nécessaire pour forcer la politique à respecter, dans ses combinaisons générales, le bonheur des individus. »²⁵⁹ La morale pour Hugo, en

²⁵⁴ Préface du *Dernier Jour d'un condamné*, vol. Roman I, p. 414.

²⁵⁵ Myriam Roman l'a très bien montré dans *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit., p. 381-395.

²⁵⁶ Jacques Seebacher a souvent rappelé l'opposition hugolienne à une raison cartésienne, d'ordre exclusivement mathématique. En outre, derrière la raison cartésienne se retrouve également le refus de la raison bourgeoise, strictement comptable : « À la référence à Chateaubriand et à tous les autres s'ajoute toute une critique de la raison raisonnante, bourgeoisement comptable depuis la monarchie et l'Empire. Cette bourgeoisie est liée à l'industrie, qui sert l'Eglise. » Jacques Seebacher, « Groupe Hugo », 22 janvier 2000.

²⁵⁷ *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, 1998, Classiques Garnier, éd. A. Blaesche, II, 6, p. 373.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, II, 6, p. 374.

particulier pendant l'exil, consiste à refonder en chaque individu, en chaque conscience, la civilisation plutôt que le bonheur, à jamais hors de portée de l'homme²⁶⁰.

Les excès du fanatisme idéologique révolutionnaire ont ainsi rendu suspecte toute tentative de pensée trop systématique. La première moitié du dix-neuvième siècle assimile tout autant la barbarie au déchaînement de la violence révolutionnaire qu'aux principes, autoritaires et abstraits, qui la sous-tendent. Guizot prend ainsi ses précautions dans la quatrième leçon de son *Histoire de la civilisation en Europe* :

nous avons été tellement en proie au despotisme des idées générales, des théories, il nous en a, à quelques égards, coûté si cher, qu'elles sont devenues l'objet d'une certaine méfiance.²⁶¹

Mais il ne s'agit pas de se laisser envahir par cette disposition et de tomber dans l'état opposé qui mènerait vers une société toute matérialiste, exclusivement préoccupée de faits positifs. La société selon Guizot oscille entre deux directions, également détestables : l'on aurait d'un côté « les hommes à idées générales, à principes, les fanatiques », de l'autre les « libertins », c'est-à-dire, selon la définition de Guizot, les hommes qui se gouvernent uniquement par les circonstances et les faits. Or la société issue de la Révolution française doit essayer de concilier la théorie et les faits et accepter « franchement cette inévitable alliance de la philosophie morale et de l'histoire. »²⁶² La société française du dix-neuvième siècle, dans la pensée doctrinaire, doit permettre la synthèse des éléments conflictuels qui la déchirent.

Hugo prend nettement position dans ce débat, ainsi que le montre Franck Laurent, dans sa thèse qui porte sur les liens entre l'espace et la politique dans l'œuvre de Hugo de 1829 à 1845. Le critique décrit avec précision le rejet par Hugo, au temps de la Monarchie de Juillet, de tout artificialisme politique, de toute vision constructiviste du social et la nécessité d'une transaction nécessaire avec le passé²⁶³. L'époque voit le retour de la tradition, qui s'articule à une critique de la raison des Lumières jugée abstraite, purement et étroitement logique, désastreuse dans son application politique. Pour autant, il ne s'agit pas pour les « libéraux » d'un refus global de la raison : ils refusent seulement son application trop abstraite, dédaigneuse de la réalité. Dans *Le Rhin*, Hugo critique ainsi la perte d'humanité des

²⁶⁰ Voir *infra*, deuxième partie.

²⁶¹ Guizot, *Histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la Révolution française*, op. cit., p. 97.

²⁶² Guizot, *ibid.*, p. 95. Il s'agit pour Guizot d'un « des caractères, peut-être le caractère le plus essentiel de notre époque ».

²⁶³ « Civilisation et raison politique : contre les "systématisateurs barbares" », dans *Le Territoire et l'Océan, Europe et civilisation, espace et politique dans l'œuvre de Victor Hugo des Orientales au Rhin (1829-1845)*, thèse cit., vol. II, p. 522-533.

théories emmenées par une raison qui deviendrait pure logique :

L'esprit de l'homme, mené par cette chose aveugle qu'on appelle la logique, va volontiers du général à l'absolu et de l'absolu à l'abstrait. Or, en politique, l'abstrait devient aisément féroce. D'abstraction en abstraction on devient Néron ou Marat.²⁶⁴

La critique de cette logique monstrueuse rejaillit sur le xviii^e, le siècle des Lumières, si bien que les doctrinaires d'une manière générale ne se réclament pas des philosophes de ce temps-là, jugés trop éloignés des sphères de la réalité, trop disposés à la simplification, mais des économistes et notamment de ces grands administrateurs de la fin de l'Ancien Régime que furent Turgot, Dupont de Nemours ou Malesherbes²⁶⁵.

Si l'on considère les romans de l'exil, le personnage de Cimourdain dans *Quatrevingt-Treize* illustre bien le maintien de cet aspect négatif de la pensée des Lumières, lui qui était devenu « de philosophe », « athlète » et qui « se servait de la méditation comme on se sert d'une tenaille » ; à l'arrivée de 89 « Cimourdain s'était jeté dans ce vaste renouvellement humain avec logique, c'est-à-dire, pour un esprit de sa trempe, inexorablement ; la logique ne s'attendrit pas »²⁶⁶ ; Javert est bâti sur le même modèle rectiligne. La seule différence qui les sépare est la capacité qu'a finalement Cimourdain de pouvoir s'attendrir vis-à-vis de Gauvain, qu'il considère comme son fils spirituel. Reste que le résultat est le même pour les deux personnages : l'un comme l'autre, mis en contradiction avec leurs principes, incapables d'accepter dans leur logique rectiligne la déviation introduite par le sentiment, sont amenés au suicide. On peut néanmoins faire remarquer que Javert meurt « déraillé », sans comprendre ce qui lui arrive, alors que Cimourdain, placé entre « l'épée et la hache » inexorable, est plus lucide sur le choix qu'il embrasse.

Le Rhin, publié une dizaine d'années avant l'exil, permet un déplacement des enjeux de l'écriture du symbole : l'œuvre abandonne en partie la question du corps et du désir présente dans *Notre-Dame de Paris* pour se concentrer, d'une part, sur le malaise de la civilisation du dix-neuvième siècle, d'esprit néoclassique et subordonné à la raison, d'autre part, sur les rapports qu'entretiennent la géographie et l'Histoire. La réflexion de « l'antiquaire » sur l'architecture demeure comme fil conducteur de l'œuvre hugolienne, mais

²⁶⁴ *Le Rhin*, Conclusion XV, p. 420.

²⁶⁵ Franck Laurent montre comment il existait alors une tentative pour réconcilier la politique et la raison en renvoyant au Ciel la Vérité absolue et en incarnant symétriquement la raison dans l'histoire de la civilisation. Éclairer la pratique politique par la découverte des lois de développement de la civilisation devait permettre de « sauver » la grandeur de l'esprit humain tout en exigeant de lui la plus entière soumission aux faits. *Le Territoire et l'océan*, thèse cit., p. 524.

²⁶⁶ *Quatrevingt-Treize*, II, I, 2, p. 864. On se reportera sur ce point à l'exposé éclairant de Caroline Julliot sur Cimourdain et Torquemada, « Groupe Hugo », communication du 20 septembre 2008.

s'ouvre davantage à la nature comme « loi de poésie » et comme agent problématique de l'Histoire. C'est cette dernière tendance qui s'épanouira pleinement pendant l'exil : *Le Rhin* constitue en cela un texte en prose pivot dans l'œuvre hugolienne. La nature n'a en effet rien à voir avec la raison rationaliste et permet de penser l'Histoire selon des lois autres, organiques et poétiques.

« *La civilisation, le discours impossible* »

Dès les premières lettres de voyage, la nature est évoquée dans toute sa matérialité, matérialité dont l'esprit de progrès voudrait se détacher en raison de sa trop grande accoutance avec la fatalité :

Je crois vous l'avoir fait remarquer déjà en plus d'une occasion, la nature matérielle offre quelquefois des symbolismes singuliers. [...] Aujourd'hui je traverse la fatale petite place triangulaire de Varennes, qui a la forme du couteau de la guillotine.²⁶⁷

Le symbolisme de la nature est une marque du destin, de la fatalité qui semble dénier toute liberté.

Pourtant la lettre suivante évoque avec dépit le « déboisement, ce fils bâtard de la civilisation », observation qui n'est que l'entrée en matière d'une nouvelle déploration historique, d'ordre architectural :

Du reste, peu ou point de forêts. À peine voit-on ça et là dans le lointain quelques collines chevelues. Le déboisement, ce fils bâtard de la civilisation, a fort tristement dévasté la vieille bauge du Sanglier des Ardennes.

Je cherchais des yeux en arrivant à Mézières quelques anciennes tours à demi ruinées du château saxon de Hellebarde ; je n'y ai trouvé que les zigzags froids et durs d'une citadelle de Vauban. En revanche, en regardant dans les fossés, j'ai aperçu, à différents endroits, des restes assez beaux, quoique démantelés, de la muraille attaquée par Charles-Quint et défendue par Bayard.

On peut se demander dans quelle mesure affleure le regret d'un passé sauvage, amené par l'image très concrète du « Sanglier des Ardennes », et assez étonnante si l'on rappelle à qui elle renvoie. Il s'agit de Guillaume de La Marck (1446-1485) ainsi surnommé à cause de sa « férocité naturelle »²⁶⁸ qui l'avait amené à trahir et à faire assassiner son ancien protecteur, l'évêque de Liège. Un tableau de Delacroix rappelait aux contemporains de Hugo cet épisode historique célèbre²⁶⁹. Peut-être y a-t-il eu néanmoins dans l'esprit de Hugo confusion plus ou

²⁶⁷ *Le Rhin*, lettre III, p. 21.

²⁶⁸ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « La Marck (Guillaume de) ».

²⁶⁹ Delacroix, *L'Assassinat de l'évêque de Liège* (1829).

moins volontaire entre Guillaume de La Marck et son neveu, Robert II de La Marck (1465-1535), surnommé « Le Grand Sanglier des Ardennes » pour sa fidélité à l'alliance française et son héroïsme²⁷⁰. Que cette confusion ait pu exister est en elle-même révélatrice de l'ambivalence de ces temps passés, où la férocité est le revers sombre de l'héroïsme, époque où les fils et neveux pouvaient être plus grands que leurs ancêtres, au contraire des « enfant[s] du siècle » nés en 1802. Le problème de la civilisation au dix-neuvième siècle est qu'elle produit déjà des « fils bâtard[s] » dont le déboisement n'est qu'un faible aperçu.

Il faut souligner que le regret de la sauvagerie du passé, ou du moins de son ambivalence, se trouve renforcé par la dégradation de l'architecture, emblème pour Hugo des valeurs d'une société. La muraille démantelée vaut mieux que la citadelle, car elle renvoie à la valeur héroïque des hommes qui la détruisirent et la défendirent : les héros que sont Charles-Quint et Bayard sont connotés plus positivement que l'architecte Vauban dont la citadelle n'évoque que le classicisme sans âme du dix-septième siècle, aux lignes en « zigzags froids et durs »²⁷¹.

Enfin, l'avenir de la civilisation sur le Rhin est au commerce et à l'industrie, car le passé religieux et croyant se meurt, ce qui relève tout à fait du schéma désymbolisateur, mais le progrès n'est qu'apparent. Le fleuve est ainsi comparé à une rue : au Moyen-Âge « on nommait le Rhin *La rue des prêtres*. Aujourd'hui c'est la rue des marchands. » Ce qui devrait être un progrès – *Notre-Dame de Paris* avait rappelé la pesanteur de l'institution sacerdotale – est aussi vécu comme une perte, et les marchands bien près de devenir symboles d'une marchandisation toute négative. Ainsi, les bateaux à vapeur qui croisent les bateaux à voiles ont « des noms de princes et de villes » qui font de la « réclame », alors que les seconds portent « à leur proue des noms graves et doux : *Pius, Columbus, Amor, Sancta Maria, Gratia Dei*. » Bref, dans « ce contraste respire [...] le double esprit de notre époque, qui est fille d'un passé religieux et qui se croit mère d'un avenir industriel. »²⁷² La filiation est une certitude, la croyance court le risque de n'être qu'un trompe-l'œil, et la « réclame » a bien du mal à prendre la relève des « noms graves et doux ». La Monarchie de Juillet, règne de la bourgeoisie d'affaires, peine à incarner l'avenir de la France, aux yeux de Hugo comme de

²⁷⁰ Un héroïsme non strictement guerrier et sanglant, mais salvateur, puisqu'il s'agit par exemple de sauver ses propres enfants, faits prisonniers. Brantôme a consacré un article à ce « grand sanglier des Ardennes » dans ses *Vies des capitaines français*, Hugo a pu en avoir connaissance. *Ibid.*, entrée « La Marck (Robert II de) ».

²⁷¹ Cette assimilation permet peut-être en filigrane de s'opposer à tous les partisans de Vauban, qui renvoient au parti classique. Lazare Carnot est considéré à l'époque comme un « publiciste et géomètre distingué » (*ibid.*, entrée « Carnot, Lazare-Nicolas-Marguerite ») fut ainsi l'un de ceux qui firent l'éloge de Vauban lorsque son cœur fut placé en 1808 aux Invalides.

²⁷² *Le Rhin*, Lettre XXV, p. 240.

toute une frange de la population. La Révolution de février 1848 n'est pas loin.

Dans son article « La civilisation : le discours impossible »²⁷³, Franck Laurent procède à une intéressante analyse de la situation avant l'exil et relève plusieurs rapports paradoxaux entre la pensée de Hugo et son œuvre. Le premier concerne l'assimilation, sans cesse revendiquée dans la Conclusion du *Rhin* (1842), entre européocentrisme et civilisation. Une œuvre poétique comme les *Orientales*, qui affirme dans la Préface (1829) que « la vieille barbarie asiatique n'est peut-être pas aussi dépourvue d'hommes supérieurs que l'on croit »²⁷⁴ mettait déjà à mal cette assimilation, d'autant plus que le principe de justice apparaît dans cette œuvre délié de toute civilisation particulière et se trouve assumé par l'océan dans un poème comme « Le château-fort » (XIV). *Le Rhin*, dans un contexte politique tout autre, confirme ce renversement de perspective par la résurgence du thème de l'Orient notamment, indissociable de celui de la légende. L'importance du symbole dans cette œuvre est directement reliée à la présence paradoxale de cet Orient qui devient dans *Le Rhin* le cœur de l'écriture. Ainsi, la « Monographie » insiste sur la naissance du folklore germanique grâce à la proximité de la nature et du peuple. Hugo y décrit tout particulièrement la longue époque des barbares qui précède le retour de la civilisation et l'arrivée de Charlemagne, en évoquant les légendes liées au peuple et au terroir. On doit à Gabrielle Chamarat cette démonstration dans *Un voyage dans le voyage : L'Orient dans Le Rhin*. Elle y résume ainsi la situation : « la part du symbolique médiéval, de son merveilleux onirique redonne à la "barbarie" sa juste place comme immédiatement saisissable à la lecture, face justement à ce que la suite de l'histoire, désymbolisante, rationalisante, propose »²⁷⁵.

Ensuite, la mise au premier plan du « pouvoir intellectuel » propose certes une alliance du penseur et du diplomate par le biais de la langue française, centre rayonnant et uniformisant de la civilisation selon Hugo. Mais il est tout aussi indéniable que *Le Rhin* est une œuvre mélancolique, où le « rayonnement intellectuel » de la France en Europe se réduit

²⁷³ Franck Laurent : « La civilisation : le discours impossible », dans *Victor Hugo et l'Europe de la Pensée*, Colloque de Thionville-Vianden (8, 9 et 10 oct. 1993), textes réunis et présentés par Françoise Faugeras, Paris, Nizet, 1995, p. 155-168. Nous nous référons à ces analyses sur ce point.

²⁷⁴ Préface des *Orientales*, vol. Poésie I, p. 414. Bien sûr le contexte historique est totalement différent, *Les Orientales* datent de 1829, époque où l'orientalisme est très à la mode suite à la guerre d'indépendance grecque. Au temps du *Rhin*, la mode de l'Orient n'est plus autant d'actualité et c'est la question de la guerre avec l'Allemagne qui occupe les esprits. Et pourtant, la question de l'Orient dans le *Rhin* irrigue encore la conception hugolienne de la civilisation et lui permet de lier esthétique et éthique.

²⁷⁵ Gabrielle Chamarat, *Un Voyage dans le voyage, l'Orient dans le Rhin*, op. cit., p. 26. Le Rhin du passé est l'« évocation d'une grandeur formidable qui s'oppose à la mélancolie présente, au Rhin actuel, désormais commerçant et bourgeois. La force unificatrice du Rhin autrefois fixe emblématiquement l'idéal d'une entente réciproque et universelle, telle que la réalisent la prose et le drame dans et en raison même des contradictions rassemblées. » *Ibid.*, p. 30.

bien souvent à « la prose nulle du *Constitutionnel* »²⁷⁶ ou à la résurgence d'un néo-classicisme désespérant dans le langage, mais aussi dans l'architecture – la rue de Rivoli et le Panthéon en sont des exemples emblématiques, déjà stigmatisés eux aussi dans la Préface des *Orientales* :

L'esprit du *positivisme* et de l'*utilitarisme*, comme parlent les barbares d'à présent la pénètre et l'envahit ; les nouveautés s'engagent de toutes parts dans le labyrinthe de son antique architecture ; les rues neuves font de larges trouées à travers cet entassement gothique ; « le bon goût moderne » s'y installe, y bâtit des façades-Rivoli, et y jouit bêtement de l'admiration des boutiquiers.²⁷⁷

Sans rejoindre les poncifs réactionnaires contre la modernité, qui ont fait florès dès le début du siècle, Hugo témoigne néanmoins d'un certain « désenchantement » devant la nouvelle culture dont la France devrait être le fer de lance et qui n'aboutit qu'à des « façades-Rivoli ».

Enfin, la culture de la civilisation moderne apparaît problématique dès cette époque car le discours qui la fonde est trop lié à la classe dominante. Il repose sur la pensée doctrinaire qui articule étroitement progressisme et conservatisme. Il ne s'agit plus de transformer mais d'améliorer la société en diffusant partout l'idéal de la classe moyenne : « conservatrice, idéaliste et unificatrice, rêvant en permanence la fin de l'Histoire, la Civilisation n'a pas de pire ennemi que la division sociale. »²⁷⁸ C'est pourquoi le concept de Révolution n'entre pas dans l'idéologie hugolienne d'avant l'exil.

Or là encore, le texte du *Rhin* semble démentir la Conclusion, qui « tient pour négligeables les ferments de la violence populaire »²⁷⁹, et ce par l'intermédiaire de la légende, qui permet en quelque sorte le retour d'un refoulé populaire. Qu'il s'agisse du réveil et du déchaînement des Cariatides²⁸⁰, de l'évocation de 93 et de la profanation des tombeaux de Saint-Denis, « jour fatal où toute la barbarie de dix siècles reparut à la surface de la civilisation et la submergea »²⁸¹, *la civilisation moderne a une propension à occulter la barbarie qui la fonde et la menace à la fois*. Dans ce dernier exemple, Hugo fait référence à la dissolution de la civilisation romaine, submergée par des barbares, dont le possible retour, sous la forme de la violence populaire notamment²⁸², ne cesse de hanter la société du XIX^e siècle. L'étude de ces invasions barbares, qui sont à l'époque une image récurrente des révoltes populaires, est fondamentale pour notre problématique.

Derrière la violence populaire, c'est aussi l'histoire de la violence de l'Histoire tout

²⁷⁶ Franck Laurent, « La Civilisation impossible », art. cit., p. 162.

²⁷⁷ *Le Rhin*, Lettre X, p. 84.

²⁷⁸ Franck Laurent, « La Civilisation impossible », art. cit., p. 164.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

²⁸⁰ *Les Quatre vents de l'Esprit*, Le Livre épique, vol. Poésie 3, p. 1387 et *sqq.*

²⁸¹ *Le Rhin*, Lettre XXVII, p. 272.

²⁸² Voir *infra*, quatrième partie.

court qui surgit. Dans *Le Rhin*, elle est amenée par une réflexion sur l'Histoire et la nature. Car si *Le Rhin* occupe avant l'exil une place pivot dans le traitement de la Civilisation, entre symbolisation et désymbolisation²⁸³, c'est aussi parce que le texte permet de mêler la pensée universaliste au territoire et à la mémoire légendaire.

Universalisme des principes, mémoire et topographie des traditions

L'ébauche d'une monographie sur le Rhin ou « la mort du dragon »

Nous nous intéresserons plus particulièrement, pour cette problématique du territoire et du temps, du local et de l'universel, à l'*Ébauche d'une monographie sur le Rhin*, inachevée et publiée de manière posthume²⁸⁴. Dans ce texte la Germanie est pour Hugo, suivant les analyses de Guizot²⁸⁵, le lieu par excellence du passage de la barbarie au christianisme :

Après la chute de la domination romaine, la civilisation propre à la Germanie naissait lentement, composée à la fois des vieilles lois du sol et des nouvelles lois du Christ.²⁸⁶

La Germanie se trouve ainsi comme le « laboratoire » d'écriture où se retrouve la contradiction entre la civilisation moderne, fondée sur l'organicité des « vieilles lois du sol » et l'ahistoricité universaliste des « nouvelles lois du Christ ». La nouveauté de l'exil tient à la substitution de l'idéologie révolutionnaire – universaliste – à ces « lois du Christ », qui demeurent pourtant latentes en arrière-plan. Ces dernières se retrouvent par exemple pendant l'exil dans la notion récurrente de bonté, dans la figure de l'évêque des *Misérables* (mais mise en relation problématique avec celle du Conventionnel), ou dans l'évocation de « Jésus-Christ », dernier mot et curieux point d'orgue de *William Shakespeare*.

La Germanie annonce ce que sera pour Hugo durant l'exil *L'Archipel de la Manche*, sujet et titre d'une autre « ébauche » de « monographie » : l'attention au passé et à son substrat légendaire est un préalable à tout discours sur la civilisation et son constituant

²⁸³ La question nécessiterait pour cette œuvre des développements autrement plus fouillés, tâche à laquelle d'autres critiques se sont déjà attelés. Nous renvoyons aux travaux mentionnés plus haut.

²⁸⁴ Il date probablement de 1841 ; voir notes d'Evelyn Blewer, *Le Rhin*, p. 1242.

²⁸⁵ Avec la différence que Guizot insiste davantage sur le rôle civilisateur du christianisme chez les barbares germains, perçus de manière déterritorialisée : « C'est l'Église avec ses institutions, ses magistrats, son pouvoir, qui s'est défendue vigoureusement contre la dissolution intérieure de l'Empire, contre la barbarie, qui a conquis les Barbares, qui est devenue le lien, le moyen, le principe de civilisation entre le monde romain et le monde barbare. » *Histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la révolution française, op. cit.*, p. 51.

²⁸⁶ En marge du *Rhin*, [ébauche d'une monographie sur le Rhin], désormais abrégé *Monographie*, p. 488.

nécessaire. *Le Rhin* présente une civilisation allemande définie par sa géographie, ses structures politiques, son passé et ses coutumes, qui permettent d'esquisser un certain « esprit » de l'Allemagne. Mais cet esprit est présenté à la fois comme local et universel. Ainsi le passage de la barbarie au christianisme, s'il est particulièrement visible en Germanie, s'insère dans un vaste mouvement de progrès au niveau européen :

C'est aussi le moment où, partout en Europe, on tue le dragon. *Partout un Apollon local tue le python local*. Cet Apollon a des aspects fort variés : le plus souvent c'est un beau chevalier, Guyon, Rugar, Gurmhaillon, duc de Bretagne ; quelquefois c'est un personnage difforme, Sigefroi-le-Cornu ; quelquefois c'est une femme, sainte Marthe. Le python est encore plus fantastique. Il s'appelle à Milan la guivre, à Morlaix la gydrelle, à Montlhéry la Drée, à Salbris la Vispre, à Valence la magitraille, à Rouen la gargouille, à Tarascon la tarasque. Au nord, il se nomme tout simplement le Dragon, et tandis que Sigefroi-le-Cornu l'assomme dans les Sept-Monts, Struth de Winkelried l'extermine dans les Alpes d'Unterwald. On montre encore aujourd'hui les deux antres des deux dragons : le Drachenfels sur le Rhin et le Drachenloch sur le Mehlbach [...].

« Partout », le même phénomène merveilleux se produit : « on tue le dragon ». Hugo résout ainsi, par l'universalisation du « fantastique » local, un des problèmes ethnologiques majeurs de l'époque, celui qui excite « le plus vif intérêt » : le lien qui existe entre l'unité et la diversité²⁸⁷. Mais, pour les ethnologues, il s'agit surtout de comparer physiquement les races humaines, pour Hugo l'écrivain il s'agit de mettre en rapport le savoir légendaire et local, ancré dans la matérialité pittoresque du territoire et de la langue, avec le mouvement global et universel de l'Histoire, nécessairement plus abstrait. Ce savoir, aussi pittoresque et ancré dans le territoire soit-il – on note que le nom du dragon qui s'appelle à Tarascon « la tarasque » clôt de manière éloquente l'énumération – est inséré dans la vaste trame unitaire de la civilisation : « *La mort du dragon* elle-même, qui est peut-être une réalité, à en croire les témoignages contemporains, est symbolisme et mythologie selon la plupart des penseurs. Extraction du paganisme suivant les théologiens ; extirpation de la barbarie suivant les historiens ; dessèchement des marais suivant les géologues ; fin des idolâtries dans le premier cas, fin des guerres sauvages dans le second, fin des pestes dans le dernier. »²⁸⁸

La Grèce et Rome : ancrage et désancrage spatio-temporel

Avant l'exil, dans *Le Rhin*, deux modes de rapport aux lieux et au temps se laissent ainsi percevoir par le biais d'une distinction entre la Grèce et Rome. Hugo insiste tout d'abord

²⁸⁷ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Ethnologie ».

²⁸⁸ *Monographie*, p. 489. – Je souligne.

sur les particularités de l'influence civilisatrice de Rome. L'*Urbs* a voulu civiliser le monde et s'est sentie chargée « du poids de l'avenir de l'humanité entière » dans son universalité, mais Hugo insiste surtout sur sa capacité à se confier simultanément, « en même temps », aux « dieux inconnus » de chaque territoire conquis :

Au dieu très bon et très grand et au génie du lieu, dit la pierre de Fornich. *Deo optimo maximo et genio loci*. Aux frontières et au génie du lieu, dit la pierre de Bruil. *Finibus et genio loci*.²⁸⁹

Rome « s'adressait partout volontiers au démon local, à la divinité obscure et spéciale du pays », elle « recommandait sa conquête, c'est-à-dire la civilisation même, aux dieux inconnus. »²⁹⁰

La grande différence entre la Grèce et Rome selon Hugo éclate ainsi dans leur traitement respectif des inscriptions – inscriptions qui témoignent en outre d'une écriture archaïque fondamentale aux yeux de l'écrivain :

Il n'y a dans les inscriptions grecques nulle crainte de l'inconnu, aucune terreur des dieux possibles, aucune sollicitation adressée aux influences occultes et locales en faveur d'une œuvre violente et utile qu'on accomplit.²⁹¹

Le génie grec « conseille le passant » par des maximes à portée universaliste et généraliste : « La vie de l'homme est courte », « aime qui t'aime », ou bien encore « ô homme ménage ta vie ». Ce qui est ainsi nié par la pensée grecque selon Hugo, ce sont les influences « locales » qui sont associées à celles « occultes » par un rapprochement phonétique qui devient sémantique, comme si l'« œuvre violente et utile » entretenait d'obscures mais nécessaires relations avec ces influences locales. Dans un tel passage il semble qu'il y ait, si ce n'est acceptation, du moins reconnaissance et fascination pour une tournure d'esprit qui s'apparente à celle des romantiques. La « crainte de l'inconnu », la « terreur des dieux possibles » sont en effet devenues des lieux incontournables de leur esthétique²⁹². En outre, la Grèce ne rentre pas dans une dialectique historique : elle est curieusement dans ce passage hors de toute temporalité, et vaut plus comme un pôle de l'imaginaire hugolien qu'en tant que référent historique précis.

On retrouve ainsi les deux lignes de force qui structurent tout le discours de Hugo sur la civilisation : la « Grèce civilise par le rayonnement », dans la logique civilisatrice des lumières et du progrès expressément valorisée, mais Rome, qui « civilise par la conquête » en poursuivant une « œuvre violente et utile », n'est pas condamnée pour autant. C'est que les

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 478.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*, p. 479.

²⁹² Voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op. cit.*, et pour Hugo en particulier p. 324.

deux pensées entretiennent des rapports complémentaires : la pensée grecque, « simple sagesse éternelle » est en dehors de l'Histoire, anhistorique, alors que la pensée romaine est quant à elle engagée dans le mouvement historique de la civilisation et dans ses soubresauts, et liée à la géographie et aux particularités locales. Histoire et géographie vont de pair.

Ces soubresauts de l'Histoire, liés aux révoltes des tribus locales et qui caractérisent le mode de civilisation romaine, sont développés dans la suite du passage. Dates à l'appui, Hugo montre comment en 268, puis en 410, les barbares germains que sont les « harudes tatoués », « les cattes », les « nemètes », les « vangions », les « triboques »²⁹³, et les « goths » ont contribué par leur révolte à régénérer la civilisation romaine pourrissante :

Un jour donc, c'était sous le règne de Gallien, en 268, la ville des vétérans qui tenait en respect la Sieg et la Lahn, à l'endroit même où César l'avait passé, tressaillit tout à coup. Une foule effrayante l'entourait, les barbares étaient sortis du bois, ils poussaient une clameur terrible, les légionnaires reconnurent le cri de guerre d'Arminius. C'étaient les harudes tatoués, les cattes qui portaient au bras un anneau de fer, les nemètes qui adoraient Wodan le dieu décumane, les vangions et les triboques dont les casques difformes semblaient des monstres accroupis, la gueule ouverte, sur la tête des combattants, les chérusques qui avaient de longues lances et des jambières de cuir à cause des marais de l'Yssel, et les marcomans, les terribles et naïfs marcomans pour lesquels les rugissements n'étaient qu'aboielements et qui avaient pris les lions de Marc Aurèle pour des chiens sauvages.²⁹⁴

Derrière le pittoresque de la description se dégage toute une conception de l'Histoire. C'est le propre de la conquête que de s'inscrire dans une temporalité bousculée, alors que le « rayonnement » grec de la civilisation transcende le temps et relie paisiblement les générations par les maximes de sagesse éternelle qu'il transmet.

Distinguer le « rayonnement » de la « conquête » revient alors à opposer les fonctions du soldat et du poète selon Hugo : « les romains sont des soldats, les grecs sont des poètes. »²⁹⁵ Mais les barbares sont loin d'être dépourvus de pittoresque poétique – en premier lieu par l'onomastique, comme en témoignent les comparaisons avec « les vangions et les triboques dont les casques difformes semblaient des monstres accroupis ». En outre, leur inscription dans l'Histoire selon le mode de la conquête fonctionne selon le principe du retournement des esclaves en assaillants : « C'était ces mêmes multitudes qui jadis avaient défilé six jours durant devant le camp de Marius. » La poésie qui civilise par le rayonnement, dans un temps anhistorique, n'a pas cette même force de retournement dialectique²⁹⁶. Hugo en

²⁹³ *Le Rhin, Monographie*, p. 479.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 479-480.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 479.

²⁹⁶ Le lien entre l'invocation au « génie du lieu » qu'est l'« Hercule saxon » et l'énumération de ces tribus autochtones barbares est clairement établi par le texte qui en fait deux incarnations différentes d'un même phénomène de territorialité, enté sur une religiosité trouble qui s'appelle « crainte de l'inconnu » ou « terreur des

vient ainsi, dès *Le Rhin*, à rechercher la synthèse de la sagesse universaliste, qui civilise par le rayonnement, et de la conquête soldatesque et armée des esprits.

Le surgissement des barbares vaut comme réveil du « génie local » que les Romains avaient cru se concilier, mais aussi comme le troisième terme qui permet de sortir de l'antinomie. Au-delà de l'universalisme, au-delà de la conquête d'une civilisation puissante et de tous ses attributs, les barbares permettent le retour à la nudité de la sauvagerie, ainsi mise en scène :

D'un côté Rome, la république reine, la ville éternelle, l'empire universel, douze cents ans de victoire et de domination, les dépouilles des trois mondes, toutes les richesses, toutes les gloires, toutes les splendeurs, presque tous les plus grands noms du genre humain, les dieux mêlés aux hommes, [...] Regulus, Paul Emile, les Scipion, les Gracques, Marius, Sylla, Sertorius, Agrippa, Horace et Salluste, Virgile et Tacite, les faisceaux de Pompée, la toge de Cicéron, le poignard de Caton, le glaive de César, le trône d'Auguste. De l'autre un homme, un sauvage né dans une petite île du Danube, venu au monde seul et nu, et n'ayant d'autre lumière que l'éclair de son épée. De quel côté penche la balance ? du côté du barbare. Rome pèse moins que cet homme. C'est que cet homme, c'est l'avenir. Rome n'est que le passé.²⁹⁷

La liaison entre la barbarie et l'avenir est clairement établie : étranger à l'Histoire et au poids de la tradition, aux grands hommes, à la civilisation excessive dont le raffinement extrême va de pair avec la décadence, du moins dans l'imaginaire romantique, le barbare est l'équivalent de l'homme révolutionnaire qui fait marcher le monde vers l'avenir. L'œuvre de l'exil confirmera cette opposition entre l'accumulation des faits historiques, des faits de civilisation, qui renvoient à la marche lente du progrès au sein de séries, et le recours au « sauvage », « venu au monde seul et nu », comme Gilliatt ou Jean Valjean.

La nécessité d'un concept nouveau, auquel la Révolution viendra donner un nom et une forme, s'est néanmoins fait sentir avant l'exil, dans les romans et les écrits théoriques ou politiques. Mais cette recherche résultait de deux constats : l'impossibilité de tenir un discours cohérent sur la civilisation, et la justification de la guerre, du barbare et de la violence au fondement des civilisations²⁹⁸.

dieux possibles », alors que la sagesse grecque est toute lumière et clarté. La contiguïté logique du texte est ainsi assurée par une terreur qui ne laisse pas d'être conquérante : « Rome avait raison de craindre ». D'une certaine manière, les invasions barbares trouvent là une autre explication : le génie local n'a pas été apaisé, et les forces barbares qu'il commande se retournent contre l'envahisseur.

²⁹⁷ *Le Rhin, Monographie*, p. 482.

²⁹⁸ Ainsi, dans le discours de réception à l'Académie française, Hugo déclare : « toutes les moissons s'ébauchent par la charrue et toutes les civilisations par la guerre », mais cela n'est acceptable que tant que l'état de guerre ne domine pas. *Actes et Paroles. Avant l'exil*, vol. Politique, p. 93. Voir également *Le Rhin* : « quant à l'esprit de conquête, qui a la guerre pour instrument, il retrempe et ressuscite les civilisations mortes et tue les civilisations vivantes », Conclusion, IX, p. 406.

Pensée historique et anhistorique

Il s'agit donc pour Hugo de réaliser la synthèse entre une pensée historique violente et concrète, et une pensée universaliste apaisée et abstraite, qu'il attribue respectivement à la pensée romaine et à la pensée grecque. La première procède par la voie de la guerre et des conquêtes territoriales, la seconde par le « rayonnement » atemporel de la pensée civilisatrice. La première accorde toute son attention au génie « local » et « occulte du lieu », la seconde en est totalement déliée. L'efficacité historique et dramatique est à chercher du côté de la pensée de l'Histoire, du côté de Rome, alors que, d'un point de vue éthique, sa démarche est fort contestable, comme en témoignent ses dédicaces « si magnifiquement égoïstes et politiques »²⁹⁹.

Mais le mode de fonctionnement de la pensée romaine tend à dominer l'écriture hugolienne pour trois raisons. En premier lieu parce que la pensée historique qu'elle incarne est consciente de son devoir vis-à-vis de l'avenir et de l'humanité, dans la mesure où elle se sent chargée « du poids de l'avenir de l'humanité entière ». Elle est une conscience et une responsabilité, mais son écueil est l'impérialisme. Ensuite, parce que la pensée historique vaut surtout par son attention au concret, au territoire, au génie du lieu. Enfin, parce qu'elle est liée à la violence de l'esprit de conquête qui permet la progression, ou tout au moins le mouvement vers l'avenir, qui provoque inconsciemment ce qui permettra la régénération. En convoquant « la puissance locale », elle appelle indirectement la venue du sauvage, « seul et nu », qui affrontera la civilisation excessive qu'elle représente.

Néanmoins la tentation de ce que Hugo appelle la « pensée grecque » restera toujours comme arrière-plan philosophique, dans la mesure où elle est associée aux « graves et paisibles sentences » d'une pensée universaliste :

L'homme et son infirmité, la brièveté de la vie, la nature profonde, les saisons et les astres, la simple sagesse éternelle, voilà ce que la Grèce grave sur le rocher, non pour l'œil ténébreux des démons cachés dans les futaies, mais pour le calme et candide regard du voyageur fatigué.³⁰⁰

Demeure ainsi la nostalgie d'une poésie qui ne relève pas du mouvement de l'Histoire, et qui trouvera la plupart du temps refuge, chez Hugo, dans sa poésie en vers. Tout le problème réside dans la juste mesure entre ces deux pensées, et en cela ni les tentatives de théorisation, ni *a fortiori* l'écriture de Hugo, qui pense surtout par images, ne forment des réponses

²⁹⁹ *Le Rhin, Monographie*, p. 479.

³⁰⁰ *Ibid.*

nettes. L'écriture ne propose pas de solutions mais est avant tout un appel à la « pensivité »³⁰¹ du lecteur³⁰².

Pensée historique et pensée anhistorique ne cessent donc chez Hugo de dialoguer, trouvant toujours dans les textes de nouveaux modes d'expression, nouant des configurations inédites avec la géographie et la nature, et tentant de figurer l'usage de la violence dans l'Histoire. La pensée anhistorique, universaliste et généralisante, « la simple sagesse éternelle » de la pensée grecque, renvoie à celle qui préside à l'établissement des droits de l'homme et du citoyen. Elle est tout entière du côté de la philosophie et du progrès. Mais son rayonnement vaut surtout comme idéal, « pour le calme et candide regard » de l'homme d'avant la faute, d'avant l'Histoire. Et c'est la pensée historique, conçue sur le mode de la conquête romaine guerrière et violente, ancrée « en même temps » sur le génie « local et occulte », qui renvoie au modèle impérialiste, si important pour le Hugo d'avant l'exil.

Le mouvement désymbolisateur de la civilisation ne peut s'envisager uniquement comme une libération vis-à-vis de la matière : elle doit au contraire s'appuyer sur les forces inconnues du territoire, les « influences occultes et locales » pour sinon les détruire, du moins se les concilier.

Conclusion

Ce bref parcours dans l'œuvre de Hugo avant l'exil a permis de dégager les lignes de front qui traversent le romantisme hugolien, entre historicisme et anhistoricisme, raison et sentiment, pensée universaliste et attention au pittoresque, ou bien encore clarté, lisibilité, et obscurité. Le détour par le symbole s'inscrit néanmoins plus particulièrement dans tout un imaginaire, voire une épistémologie romantique, qui est du côté de l'obscurité, de la non-

³⁰¹ Voir les notes préparatoires les projets de préface de *L'Homme qui rit* : « Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. Toute œuvre digne de lui être offerte a, comme la vie et comme la création, plusieurs aspects et ouvre plusieurs perspectives sans pour cela cesser d'être une. » *L'Homme qui rit*, Annexe, Massin, t. XIV, p. 391.

³⁰² La pensée du vingtième siècle a forgé le concept d'« universalisme émergent » pour parler de développement de formes d'universaux rattachées aux traditions historiques dont elles sont issues et enracinées dans des groupes et des actions locaux. Luc Boltanski considère que cette expression permet de désigner une troisième voie, résultant du dépassement de l'opposition entre « universalisme abstrait » et « communitarisme étroit ». Il traite en particulier du xx^e siècle, mais ce siècle est l'héritier de problématiques qui résultent des apories de l'Histoire créés par la Révolution française. Il s'agit de même pour Hugo de concilier les avancées de la Révolution et l'Histoire de la France, l'esprit de la Révolution et les faits matériels et historiques du passé. L'écriture romanesque devient ainsi le lieu d'une difficile synthèse. Luc Boltanski, *La souffrance à distance, Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Éditions Métailié, 1993, p. 7. Ce dépassement est à mettre, selon Luc Boltanski, plus particulièrement au compte de Michael Walzer dans « Les deux universalismes », *Esprit*, n°187, 1992, p. 114-133.

visibilité. La « puissance heuristique de l'obscur » a été bien rappelée par Paule Petitier dans son introduction à un recueil collectif sur *La Sorcière* de Michelet :

c'est la conviction que la compréhension des phénomènes passe par la plongée dans leur dessous, leur passé (et cela donne l'archéologie), leur intériorité (physique, et cela donne le paradigme de l'anatomie, ou mentale, et cela conduit à la psychologie des profondeurs), leur envers (et cela mène à l'exploration de toutes les marges du social). Michel Foucault a, dans *Les Mots et les choses*, montré cette conversion de l'épistémè occidentale en une intelligibilité de la production, de la génération, de l'invisible. La sorcellerie permet de décliner tout ce paradigme de l'obscur.³⁰³

La sorcellerie est à mettre au compte de Michelet ; quant à Hugo, il privilégie plutôt le détour par les dessous du passé, de la nature, de l'écart³⁰⁴ et de la marge, orientale ou non.

La « puissance heuristique de l'obscur » convoque également chez Hugo la référence au chaos, à la matière et aux formes, alliés de la poésie et du symbole, alors que « la loi de géométrie » se présente dès *Notre-Dame de Paris* comme l'un des fondements de la civilisation désymbolisante, savante et scientifique, qui ne trouve pour Hugo des réalisations architecturales que dans l'esthétique néoclassique. C'est encore, durant l'exil, le cas de l'égout moderne décrit dans *Les Misérables*. La question qui se pose à l'écrivain est donc la suivante : dans quelle mesure y a-t-il un rapport d'ordre consubstantiel entre le progrès et les lois de l'art classique ou du moins néoclassique ? L'enjeu de l'œuvre hugolienne est d'arriver à concilier la « puissance heuristique de l'obscur » poétique avec l'idéologie du progrès, qui recherche la Lumière, la transparence, la limpidité et s'accomplit dans l'esthétique néoclassique.

Le progrès, comme esprit émancipateur qui cherche à s'éloigner du concret de la matière (ce qui relève, suivant le vocabulaire de Michelet, du processus de désymbolisation) et la poésie ne sont donc pas consubstantiels, mais nouent des alliances ambiguës. Dès les *Odes*, Bernard Degout avait pu relever de curieuses analogies entre le génie, la gloire et le paganisme, analogies qui problématisent les rapports avec le christianisme (religion spiritualiste) affiché du poète de 1820³⁰⁵. Par exemple dans l'Ode intitulée « Le génie », dédiée à « M. de Chateaubriand », six vers sollicitent l'interprétation. Il s'agit de vers qui ont trouvé « dès le premier jet leur forme définitive », au contraire des suivants. Le Poète évoque « La Gloire, fantôme céleste » qui a un pouvoir funeste pour le génie :

Ainsi l'oiseau, faible et timide,
Veut en vain fuir l'hydre perfide

³⁰³ *La Sorcière de Jules Michelet*, Paule Petitier dir., *op. cit.*, p. 12.

³⁰⁴ On consultera à ce sujet les pages éclairantes de Myriam Roman, dans le chapitre intitulé « La morale de l'écart », *Victor Hugo et le roman philosophique*, *op. cit.*, p. 395-402.

³⁰⁵ Voir Bernard Degout, *Le Sablier retourné, Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Champion, 1998, p. 211-213.

Dont l'œil le charme et le poursuit ;

Il voltige de cime en cime,

Puis il accourt, et meurt victime

Du doux regard qui l'a séduit.³⁰⁶

Or Bernard Degout, à la suite de Friedrich Ganser³⁰⁷, fait intervenir un pertinent rapprochement de textes, qui montre que ces vers de Hugo doivent être lus en rapport avec un passage des *Martyrs*, lorsque Cymodocée, qui a décidé de devenir chrétienne et d'épouser Eudore, va faire au temple d'Homère ses adieux au « chantre de Pénélope et de Nausicaa » :

Tout la rappelait aux belles fictions du Poète, tout était dans ces lieux sous la puissance d'Homère ; et la chrétienne désignée se sentait, en dépit d'elle-même, domptée par le génie du père des fables ; ainsi, lorsqu'un serpent d'or et d'azur roule au sein d'un pré ses écailles changeantes, il lève une crête de pourpre au milieu des fleurs, darde une triple langue de feu, et lance des regards étincelants ; la colombe qui l'aperçoit du haut des airs, fascinée par le brillant reptile, abaisse peu à peu son vol, s'abat sur un arbre voisin, et, descendant de branche en branche, se livre au pouvoir magique qui la fait tomber des voûtes du ciel.³⁰⁸

Le critique s'interroge et se garde de conclure : « En appeler à propos de la gloire à ce passage des *Martyrs*, cela revient-il à critiquer Chateaubriand pour la complaisance de l'épopée au paganisme ? ou bien cela indique-t-il que quelque chose du paganisme, seulement, peut conduire à la gloire, mais à une gloire mortifère ? » Les questions sont pertinentes, et il nous semble que l'œuvre romanesque de Hugo pendant l'exil répondra par l'affirmative, en particulier à la seconde, si l'on remplace du moins « la gloire » par « les lois de l'art »³⁰⁹. Les rapports entre le génie, l'art et l'éthique (puisque, si Hugo abandonne le christianisme officiel de son enfance et de son adolescence, le paganisme n'est pas pour autant salué en tant que nouvelle religion) ne seront jamais placés sous le signe de l'accord heureux. Le génie et l'art conduisent à la gloire, mais à une gloire destructrice, entée non sur la fascination de l'esprit du progrès, mais sur la fascination pour la matière, symbolisée par les couleurs du « serpent d'or et d'azur ».

En outre, le choix esthétique du grand amène Hugo, dans *Les Orientales*, à célébrer *in fine* Napoléon, « ange ou démon, qu'importe ! » et à contredire par là-même ses choix politiques³¹⁰. La Révolution permet quant à elle de concilier la grandeur idéologique et esthétique, face à une Civilisation, incarnée par le Second Empire, qui semble plus que jamais

³⁰⁶ *Odes*, IV, 6, Vol. Poésie I, p. 217.

³⁰⁷ Cité par Bernard Degout, *op. cit.*, *Le Sablier retourné*, p. 212.

³⁰⁸ *Les Martyrs*, livre XIII, texte établi et présenté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1969, p. 320.

³⁰⁹ Cf. chapitre suivant.

³¹⁰ Franck Laurent a abordé ce point dans son article : « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 100 (1998-2), p. 64 notamment.

aller à la dérive. La Révolution va devenir le concept qui permet de maintenir les contradictions, que la personne de l'Empereur permet avant l'exil d'organiser³¹¹. En effet, comme pour l'Empereur et la question du grand homme en général, la Révolution interroge les liens entre moralité, idéologie et fascination esthétique. Elle est pour Hugo un symbole nouveau, libéré de la tyrannie de la matière, mais non dépourvue de couleurs et de puissance heuristique et artistique.

³¹¹ Voir notre cinquième partie.

CHAPITRE 2 : TOURNANT DE L'EXIL : DU PARTI DE LA CIVILISATION AU « PARTI RÉVOLUTION-CIVILISATION »

1. L'émergence d'un nouveau « parti »

La pensée doctrinaire, à laquelle Hugo se rattachait idéologiquement par bien des points, mais non sans conditions, correspondait en gros à l'idée de civilisation sans révolution. Ainsi, avant l'exil, Hugo, dans une lettre à Etcheverry datée de 1839, se voulait, on le rappelle, « du parti de la civilisation », qu'il distinguait soigneusement du parti de la Restauration et de celui de la Révolution³¹². Mais, on l'a vu, l'écriture romanesque et poétique de Hugo contredit déjà cette position doctrinaire sur le plan esthétique et idéologique, en témoignant notamment de la mise en tension de deux lignes de force, l'une civilisatrice et désymbolisante, l'autre attentive au terreau de l'Histoire, de la légende, du corps, en un mot, rémanence du symbolique, que ce soit dans *Les Orientales*, dans *Notre-Dame de Paris*, ou dans *Le Rhin*.

L'arrivée brutale du Second Empire, qui semble un arrêt du mouvement de la civilisation, oblige Hugo à réorienter son discours et à réintroduire pendant l'exil la notion de Révolution en la mettant sur le même plan que celle de civilisation. Ce que Hugo reformule ainsi dans ses notes, à une date incertaine :

Je représente un parti qui n'existe pas encore, le parti Révolution-Civilisation.³¹³

La date est incertaine, mais ne peut être antérieure, ou alors de très peu, à l'exil. Ce retour de la Révolution dans la pensée et l'esthétique de Hugo, qui a été préparée avant l'exil par l'évolution des conceptions politiques de l'écrivain³¹⁴, va de pair avec la revendication absolue

³¹² « Depuis longtemps, dans tout ce que j'écris, j'appelle à grands cris le jour où l'on substituera les questions sociales aux questions politiques, le jour où, entre le parti de la Restauration et le parti de la Révolution, le parti de la civilisation surgira. » Lettre à Etcheverry du 27 février 1839, Massin, t. V, p. 1140. Voir *supra*.

³¹³ *Philosophie Prose*, manuscrit 13 397, f° 343, copie Daubray, date incertaine, vol. Océan, p. 89.

³¹⁴ L'émergence du concept de Révolution avant l'exil est progressif. Une première date serait 1834, date fictivement attribuée, durant l'exil, à *Réponse à un acte d'accusation*, mais qui correspond à la date réelle où Hugo publie *Littérature et philosophie mêlées*. Ce texte s'ouvre sur une profession de foi ambiguë : « après juillet 1830, il nous faut la chose *républicaine* et le mot *monarchie*. » Vol. critique, p. 119. L'étude sur *Mirabeau* est ensuite l'occasion d'un infléchissement d'attitude, mais la Terreur est toujours condamnée. 1841 est une autre date qui permet, selon Pierre Laforgue, de tenir des propos plus nuancés sur la Convention. Voir Pierre Laforgue, « Hugo et 93, ou penser la Révolution, écrire la Terreur », dans *Hugo, Romantisme et Révolution*, Besançon, P.U.F.C., 2001, p. 210. Mais c'est la répression de 1849 et le coup d'État du 2 décembre qui radicalisent et amènent au grand jour ce qui se cherchait auparavant. On consultera sur ce point les articles de Guy Rosa, notamment « Comment on devient républicain, ou Hugo représentant du peuple », *Revue des*

de liberté. Dans *Napoléon le petit* par exemple, l'écrivain en fait le point d'orgue du mouvement du progrès, succédant à l'évocation de la civilisation et de la révolution. Le coup d'État, écrit-il, a arrêté tout net « le fleuve humain en marche, [...], la civilisation, le progrès, l'intelligence, la révolution, la liberté »³¹⁵.

L'exil hugolien est, de l'avis général, le grand épanouissement de sa pensée et de son esthétique (terme plus approprié pour Hugo que « poétique » qui renvoie à un contenu très normatif et dont il se gausse par ailleurs dès la Préface de *Cromwell*³¹⁶), l'époque où le génie qui lui est propre trouve enfin un cadre et une situation d'énonciation adaptée, après des années – la décennie 1840 notamment – de gloire officielle mais relativement improductive, au regard de la production passée et à venir³¹⁷. Or on peut supposer que cet épanouissement est lié à une prise de conscience éthique (contre l'ordre imposé par Napoléon III) qui amène un renouvellement esthétique, que Hugo nomme Révolution, nouvelle « forme-sens » de l'exil, pour reprendre la formule devenue célèbre d'Henri Meschonnic. En d'autres termes, l'adjonction du concept de Révolution à celui de civilisation permet à Hugo de donner un nom aux tensions qui traversent son œuvre depuis le début, tensions qui trouvent une certaine légitimation au moment de l'exil et de la nouvelle situation historique³¹⁸ qui lui liée.

Par la formule, « le parti Révolution-Civilisation », l'écrivain souligne, selon un procédé stylistique qui lui est habituel³¹⁹, l'hétérogénéité constitutive de deux notions en faisant l'économie des liaisons syntaxiques. Tout se passe comme si, par ce terme composé, Hugo tentait une nouvelle fois d'articuler l'inarticulable, en radicalisant chacune des notions qui le constituent afin de faire bouger leurs significations respectives. On peut parler de « tournure appositive »³²⁰ qui sert à souligner l'hétérogénéité constitutive des notions, ou bien

sciences humaines, oct.-déc. 1974, p. 635-671.

³¹⁵ *Napoléon Le Petit*, Conclusion II, 2, vol. Histoire, p. 152.

³¹⁶ Parlant des problèmes que pourraient susciter, pour la clarté de la réception théâtrale, des changements de lieux trop fréquents, il conclut : « Ce sont là des obstacles propres à tels ou tels sujets [...]. C'est au génie à les résoudre ; non aux poétiques à les éluder. » Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 20. – C'est Hugo qui souligne. Il manifeste par là son ironie envers ces « systèmes » (*ibid.*, p. 10). Le terme de « systèmes » renvoie au vocabulaire politique de l'époque, témoignant des liens que ce domaine entretient avec la création poétique. Le système des « poétiques » est opposé directement au « génie », souverain pour édicter les lois de l'art qui lui sont propres.

³¹⁷ La décennie 1840 correspond au moment où Hugo, pair de France et Académicien, publie relativement peu (*Les Burgraves* et *Le Rhin* uniquement), même si l'œuvre ultérieure se trouve en germe, avec la rédaction des *Misères* et des poèmes qui trouveront place dans *Les Contemplations*, mais plutôt à partir de 1846. Voir le tableau synchronique de l'édition Massin, t. VII, p. 1300-1364.

³¹⁸ Ainsi les historiens Maurice Agulhon et Madeleine Rébérioux constatent-ils qu'après la Révolution de juillet, « Victor Hugo se révèle [...] comme un révolutionnaire en quelque sorte par affinité », « Hugo dans le débat politique et social », dans *La Gloire de Hugo*, sous la dir. de Pierre Georgel, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 196.

³¹⁹ Le mot composé « Révolution-Civilisation » provient d'une tournure appositive qui est une des marques stylistiques récurrentes de Hugo.

³²⁰ Michel Collot, « L'esthétique baroque dans *L'Homme qui rit* », dans *L'homme qui rit ou la parole-monstre*

plus précisément avec Florence Naugrette et Guy Rosa, de « syntagme[...] nomina[I] par composition »³²¹. On peut aussi rappeler la réflexion d'Henri Meschonnic sur la signification de cette « métaphore par apposition » qui est signe « de l'intensification de cette lutte du continu et du discontinu, lutte encore plus que vision.»³²² Mais la vision reste présente derrière la lutte, et la figure de style laisse tout autant entendre l'idée de Civilisation par la Révolution, dans une logique dialectique de résorption des contraires, que l'idée d'un parti oxymorique, chimérique, qui mêle deux concepts contradictoires, risquant de s'annihiler.

La « critique continuée » de la Révolution ne peut se fonder que sur une malléabilité des concepts en fonction de la situation d'énonciation :

Toute l'oscillation de mon esprit est entre ces deux pôles :

Si l'excès est du côté de la liberté, *révolution, mais civilisation*. Si l'excès est du côté de l'ordre, *civilisation, mais révolution*.³²³

Comme Hugo n'efface jamais rien, on le sait, et qu'il se contente d'écrire au verso de la page³²⁴, on se retrouve avec un parti monstrueux, un parti à deux têtes, un parti qui semble *a priori* oxymorique. Car se trouvent ainsi juxtaposés deux modes d'évolution, deux rythmes³²⁵, l'un progressif, faisant appel à la notion de durée, de « peu à peu », locution adverbiale récurrente dans le vocabulaire hugolien, l'autre brutal et extraordinaire. En effet l'œuvre de Hugo ne cesse de juxtaposer ces deux rythmes temporels :

les évolutions et les révolutions, c'est-à-dire les deux modes de transfiguration humaine, l'un normal, l'autre convulsif, l'un qui est la paix du bien, l'autre qui est la guerre du mieux.³²⁶

Il s'inscrit par là dans un des enjeux majeurs de la pensée sociale moderne, qui oscille sans

de Victor Hugo, Sedes, 1985, p. 116. Ce dernier s'appuie sur des expressions comme « l'homme hochet » ou bien, parlant de Barkilphedro « sorte d'hippopotame singe » (II, I, 7, p. 506).

³²¹ *Victor Hugo et la langue*. Actes du colloque de Cerisy, 2-11 août 2002, textes réunis et présentés par Florence Naugrette et Guy Rosa, Paris, Bréal, 2005, p. 18.

³²² Il commente alors le syntagme « cité-momie », mais on voit combien cette figure de style est intrinsèquement liée à une opposition de rythme, entre continuité et discontinuité. On oserait presque dire, s'il ne s'agissait d'un « serpent de mer » hugolien, reflet en cela des questionnements qui traversent la société du XIX^e siècle en recomposition, ordre et désordre. *Écrire Hugo*. 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 195-196.

³²³ Portefeuille, *Le Tas de Pierres*, IX, de mai 1865 à décembre 1867, Massin, t. XIII, p. 700. Cela deviendra un leitmotiv qui se poursuit après l'exil : « Quand la liberté est en péril, je dis : Civilisation, mais révolution ; quand c'est l'ordre qui est en danger, je dis : Révolution, mais civilisation », *Actes et Paroles III. Depuis l'exil, 1870-1876*, Bruxelles, 1871, à MM. Meurice et Vacquerie, vol. Politique, p. 791.

³²⁴ Mais le *verso*, est-ce la civilisation ou la révolution ? Ainsi dans son discours sur la liberté de l'enseignement, Hugo, parlant du parti clérical : « Son histoire est écrite dans l'histoire du progrès humain, mais elle est écrite au verso (*Sensation*.) Il s'est opposé à tout. (*On rit*.) » *Actes et paroles* 1, 15 janvier 1850, vol. Politique, p. 222.

³²⁵ On peut se reporter à ce sujet à l'un des colloques qui s'est tenu sur cette question : *Les Formes du temps, rythme, histoire, temporalité*, textes réunis par Gisèle Séginger et Paule Petitier, (*Actes du colloque Temps, rythme, histoire*, organisé à Marne-la-Vallée et Paris VII du 3 au 5 novembre 2005), Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.

³²⁶ *Les Génies appartenant au peuple, Proses philosophiques de l'exil*, p. 593.

cesse entre l'idée de progrès et l'idée de révolution depuis 1789³²⁷.

L'idée générale du progrès s'est en effet progressivement conformée au modèle du processus rectiligne, cumulatif et mélioratif fourni par le savoir scientifique moderne, illustré principalement par la physique mathématique. La science galiléenne puis newtonienne a inspiré les premiers théoriciens du progrès aux xvii^e et xviii^e siècle, et il a semblé que l'« avancement » même des sciences justifiait la notion de progrès, « d'où l'idée qu'on pouvait, par inférence, opérer une généralisation du modèle d'accumulation progressive qu'elles offraient », comme le rappelle Pierre-André Taguieff³²⁸. À cette « paix du bien » s'oppose « la guerre du mieux », la Révolution française qui est venue fournir un autre schéma d'interprétation de l'Histoire, selon lequel le progrès ne peut survenir que dans la rupture violente.

Tenter à tout prix de réunir les deux pensées et les deux rythmes de la Révolution et de la Civilisation n'était pas la seule solution à l'époque. Une autre solution, plus radicale, était possible, comme en témoigne un correspondant épisodique de Hugo, journaliste³²⁹ et professeur de philosophie, Frédéric Morin, écarté de son poste par le régime impérial et qui fait parvenir à Hugo un livre dont le propos est la substitution pure et simple de la Révolution à l'évolution³³⁰. Il s'agit pour le littérateur d'enterrer définitivement la pensée doctrinaire, qu'il avait déjà attaquée, rappelle-t-il, dans la *Revue de Paris* en 1855, pendant que Quinet faisait de même dans la *Revue des deux Mondes*, et d'opposer nettement l'évolution à la Révolution. Le parti doctrinaire se réduit pour Frédéric Morin à la théorie de l'évolution, à l'opposition entre individualité et société, et à la conciliation entre deux principes, le principe du mouvement et le principe de l'immobilité³³¹. Les révolutions s'opposent selon lui à

³²⁷ Voir Georges Gusdorf, « Quel horizon on voit du haut de la barricade », *Centenaire des Misérables. 1862-1962. Hommage à Victor Hugo*, Strasbourg, 1962, p. 183 notamment.

³²⁸ Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, 2004, p. 111.

³²⁹ Il collabora à des journaux comme *l'Avenir*, *le Correspondant*, *La Revue de Paris*, *la Presse*, *l'Avenir national*, *le Rappel*.

³³⁰ Il s'agit d'un petit livre populaire intitulé *La France au Moyen-Âge, Histoire de l'affranchissement des communes et des premières luttes du Tiers-État contre la royauté*, publié en 1859 chez Dubuisson, et dont les rééditions successives témoignent du succès. En 1864, il en présente une version remaniée, *Les Origines de la démocratie, la France au Moyen-Âge*, envoyée à Hugo. Ce dernier en remercie chaleureusement l'auteur dans une lettre du 3 août 1865, dit avoir lu l'ouvrage – c'est-à-dire qu'il en a sûrement coupé quelques pages – et annonce : « je vais l'emporter en voyage et m'en faire accompagner, car il est maintenant mon ami ». Lettre à Frédéric Morin, Massin, t. XIII, p. 724. À cette date, l'ouvrage en était à sa troisième réédition chez Pagnerre. Ce correspondant était le même à qui Hugo avait écrit en juin 1862 une lettre capitale sur *Les Misérables*.

³³¹ C'est surtout ce dernier (l'immobilisme) qui est sévèrement critiqué. Aux théories historicistes du parti de Guizot s'opposent les doctrines de Saint-Simon, Buchez, Pierre Leroux, Auguste Comte, qui « se proposent d'élargir la sphère de ces principes [révolutionnaires] pour mieux les réaliser, et, au lieu de considérer la société comme la limite muette, mystérieuse, infranchissable du mouvement moderne, qui veulent en faire, par une transformation hardie, son principal foyer », *Origines de la démocratie. La France au Moyen-Âge*, Paris, Pagnerre, 1865, p. 84.

l'évolution dans la mesure où elles font advenir du neuf, des faits qui ne sont pas « la simple efflorescence des faits anciens », mais bien « la réalisation [...] des nouveaux axiomes de la raison humaine. »³³² La transformation de l'idée doctrinaire se fera donc uniquement par le « sentiment » et par « l'idée », qui permettent d'innover, détachés du passé. Par sentiment, l'auteur entend l'« amour de la liberté de la dignité humaine », et par l'idée, « la conviction, qui commence à se faire jour partout, que le progrès ne doit point se définir seulement par le mot d'évolution, mais par celui de révolution »³³³.

Hugo, quant à lui, semble refuser de subordonner une idée à l'autre et préfère rectifier l'une par l'autre, au regard des circonstances, pour donner du jeu à l'Histoire. On ne peut parler d'antithèse pour le parti « révolution-civilisation » que si, comme le signale Jean Gaudon, parlant de « l'édifice ruine » bâtie sur le même schéma syntaxique, « l'on admet d'entrée de jeu que l'antithèse est essentiellement un instrument utilisé par Hugo pour surmonter les paradoxes du réel sans les simplifier. »³³⁴ « Au lieu de se laisser acculer à un choix entre des propositions antithétiques, comme le voudrait le principe de contradiction, Hugo accepte donc joyeusement le scandale de leur coexistence, qui est pour lui le meilleur garant de l'unité et du dynamisme de l'univers. »³³⁵ Les deux concepts, Révolution et Civilisation, vont devoir rester ensemble, tout en se précisant chacun au gré des circonstances.

Pourtant, malgré cette volonté constante de combiner la Révolution et la Civilisation, la préférence intime de Hugo, hypothèse que l'on s'efforcera de démontrer, n'est pas dans l'ordre du progrès en pente douce, comme de nombreux commentateurs l'affirment³³⁶, car toutes les lois de son esthétique, toute sa conception du génie, développées pendant l'exil dans *William Shakespeare* notamment, s'y opposent³³⁷. « Massacrer les massacres »³³⁸ comme le dit si bien Guy Rosa, relève tout autant de la « poétique » que de l'idéologie de la civilisation : l'énergie du verbe hugolien se nourrit d'une certaine violence et trouve dans la dénonciation

³³² *Ibid.*, p. 90. Au Moyen-Âge, cet effort de rupture avec le passé s'appelait « le mouvement communal », mouvement auquel les doctrinaires ont tenté d'enlever son caractère révolutionnaire.

³³³ *Ibid.*, p. 87.

³³⁴ Jean Gaudon, « Ambiguïtés hugoliennes », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 19, mars 1967, p. 198.

³³⁵ « Autant que de polarisation, on devrait donc parler de dépolarisation, et cela, au niveau même de concepts qui paraissent inséparables du prétendu manichéisme hugolien. », *ibid.*, p. 199.

³³⁶ Mais il s'agit le plus souvent de non-spécialistes de Hugo : par exemple le philosophe Pierre-André Taguieff, dans son ouvrage *Le Sens du Progrès. Une approche historique et philosophique*, *op. cit.*, ou bien le spécialiste de l'histoire des idées, Georges Gusdorf, dans « Quel horizon on voit du haut de la barricade », *art. cit.*

³³⁷ Par exemple, « Les hommes en paix, c'est l'état passif », *Les Génies appartenant au peuple*, p. 594.

³³⁸ Titre d'un article, « Massacrer les massacres », paru dans *L'Arc*, Aix-en-Provence, 1974, n° 57, p. 72-80. Guy Rosa y étudie notamment le geste politique représenté par *Quatrevingt-Treize*, tourné implicitement vers la Commune, nouvelle Vendée parisienne et explique que son sens politique pourrait être résumé en ce slogan : « la République sera révolutionnaire ou ne sera pas », p. 79.

de cette dernière une légitimation qui apparaît parfois comme un prétexte. D'une manière générale, il y a continuité avec les interrogations d'avant l'exil : comment, au sein même de la pensée désymbolisante du progrès, maintenir la profondeur poétique et l'obscurité du symbole ? Inversement, comment, au travers du symbole poétique et révolutionnaire, ne pas perdre de vue la raison et le progrès ? Nous parlerons d'« écriture de la Révolution », étant bien entendu que cette formulation recouvre l'ensemble des enjeux du parti « Révolution-Civilisation ». Un des premiers points délicats à soulever est la résurgence de formes « ultra »³³⁹, adaptées à la visée révolutionnaire.

Résurgences de formes « ultra » : radicalisme et souveraineté du génie

Hugo, par la mise en avant du concept de Révolution, renoue avec certaines caractéristiques de son ultracisme originaire, non évidemment dans le fond, mais dans la forme radicale que tend à prendre sa pensée. À la fin de 1817, l'écrivain adolescent a écrit un opéra-comique, AQCHEB, où un Vendéen, Maître Jacques, chante :

Quand on m'dit qu'en tout faut une'borne,
Moi j'dis qu'i n'en faut pas dans l bien ;
Pour tous les biaux mots, j'm'en dispense,
Ca n'est bon qu'pour des insensés ;
Vaut mieux trop aimer son roi, j'pense,
Que de ne l'aimer pas assez.³⁴⁰

Pendant l'exil, Hugo remplace en quelque sorte le roi par la République et le peuple, et maître Jacques par un des jeunes membres de l'ABC. Quand, pour contrer le bonapartisme guerrier de Marius, Combeferre chante « J'aime mieux ma mère, ô gué ! / J'aime mieux ma mère », et qu'Enjolras explique à Marius que sa mère, « c'est la république », il faut bien avoir à l'esprit jusqu'où cet amour les amènera : la barricade et la mort, c'est-à-dire le sacrifice. Pour que l'avenir arrive, il faut que certains puissent « trop aimer ». Les Républicains ont repris le flambeau vendéen, non sans un grave dilemme éthique pour Hugo.

Le concept de civilisation doctrinaire n'est en effet pas mis de côté, et le progrès paisible, « pas à pas », « goutte à goutte » est sans cesse salué. Ainsi, toute la fin de

³³⁹ Nous ne faisons que proposer une piste, qui demanderait à elle seule une nouvelle thèse.

³⁴⁰ À *quelque chose hasard est bon*, cité par Bernard Degout dans *Le sablier retourné*, *op. cit.*, p. 71. On se reportera à cette œuvre somme pour comprendre le royalisme de Hugo, entre « royalisme voltairien » et « royalisme chrétien ». *Ibid.*, p. 63-70.

Quatrevingt-Treize, par le biais du dilemme de Gauvain, repose sur la volonté de différencier les actes de la République de ceux des Vendéens. Il ne faut pas que la République puisse « répondre à un acte généreux par un acte sauvage ! »³⁴¹, et guillotiner Lantenac alors qu'il venait de racheter « toutes ses barbaries par un acte de sacrifice »³⁴².

Ce retour indirect à ce qui constituait les fondements passionnels de l'ultracisme, réactualisé par la République, se retrouve également dans la résurgence de la notion de génie pendant l'exil, dont *William Shakespeare* deviendra le manifeste. Le génie est plus pertinent pour la prose romanesque et philosophique que la notion de prophète, notamment dans son rapport au peuple : *Les Génies appartenant au peuple*³⁴³ titre une prose philosophique de l'exil importante. Comme à l'époque d'*Irtamène* (1817), on peut dire que durant l'exil, « le temps du monarque [lisez le peuple] véritablement “rétabli” sera aussi celui du génie reconnu. »³⁴⁴ Car que ce soit trente ans ou soixante après la Révolution, la souveraineté, comme le dit Bernard Degout, « ne peut pas ne pas être géniale »³⁴⁵.

Cette question de la souveraineté est fondamentale avant l'exil, pour les ultras comme pour les Républicains. On sait qu'on assiste, avec la Révolution à un changement de légitimité, qui fait passer la souveraineté de droit divin à celle de droit du peuple. Avec le droit du peuple se pose la question de la légitimité du pouvoir et de l'origine de la souveraineté, que le précédent âge excluait. Mais la double souveraineté du peuple et du génie pose une difficulté bien spécifique pendant l'exil, car comment conférer du génie et de la souveraineté au peuple qui a dit « oui » à Napoléon III ? Et comment faire en sorte que le génie ne reste pas génie par seul « droit divin » ?

De manière générale, le génie, bien qu'« appartenant au peuple », reste bien distinct de lui³⁴⁶ : c'est à lui de le modeler en en faisant sa matière première, à tous les sens du terme :

La cour de Versailles admire comme un régiment fait l'exercice ; le peuple, lui, se rue dans le beau éperdument. Il s'entasse, se presse, s'amalgame, se combine, se

³⁴¹ *Quatrevingt-Treize*, III, VI, 2, p. 1035.

³⁴² *Ibid.*, p. 1040.

³⁴³ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 587.

³⁴⁴ Bernard Degout, *Le Sablier retourné*, op. cit., p. 111.

³⁴⁵ B. Degout cite notamment Chateaubriand, qui assimilait explicitement le roi au génie « sa tête superbe ; son regard est à la fois celui d'un roi et d'un homme de génie », « Relation de l'arrivée de Louis XVIII à Compiègne, le 29 avril 1814 », publiée par le *Journal des Débats*, le 3 mai suivant, B. Degout, *ibid.*

³⁴⁶ Hugo ne rapproche « génie » et « peuple » que dans la locution de sens restreinte : « génie du peuple », comme on parle de « génie d'une langue » pour renvoyer à ses caractéristiques principales. Mais cette locution est assez rare sous la plume de l'exilé, et permet surtout de remonter à l'origine des peuples : c'est le cas dans le *Rhin* (« le génie des peuples garde toujours quelque chose de sa source » Conclusion VII), cela le restera dans *L'Homme qui rit*, lorsque le narrateur évoque la sauvagerie charmante du peuple basque : « ce tatouage est dans le génie de ces peuples charmants, un peu sauvages ». Seule l'insurrection, gestuelle ou verbale, peut devenir la marque d'une certaine souveraineté géniale, par le prisme de la grandeur, au-delà de l'éthique.

pétrit dans le théâtre ; pâte vivante que le poète va modeler.³⁴⁷

On étudiera plus particulièrement cet aspect dans notre quatrième partie. En attendant, il faut comprendre comment la Révolution confère au génie sa légitimité, mais aussi ses ambiguïtés originelles.

La Révolution comme verbe de la civilisation : combiner « les lois de l'art » et la « loi du progrès »

La grande problématique qui se trouve affirmée pendant l'exil repose ainsi sur la volonté de conciliation de l'esthétique et de l'éthique :

Rester fidèle à toutes les lois de l'art en les combinant avec la loi du progrès, tel est le problème [...].³⁴⁸

La multiplicité des lois de l'art, indiquée par le pluriel, s'oppose à l'unicité de la loi du progrès, qui se comprend dans une perspective évolutionniste : il n'y a qu'un mode de développement possible pour l'humanité. Or *le rapport consubstantiel du progrès aux lois de l'art, seule la Révolution le permet* : c'est du moins ce qu'il faut comprendre puisque dans le passage qui fait immédiatement suite à ce vœu programmatique, seule la Révolution est évoquée : « et désormais ce mot, Révolution, sera le nom de la civilisation jusqu'à ce qu'il soit remplacé par le mot Harmonie »³⁴⁹. La Révolution comme nom de la civilisation, ou en renversant les points de vue : « la civilisation, ayant pour verbe la révolution »³⁵⁰ comme l'écrit Hugo à d'Alton Shée, quelques années plus tard, en 1870, confirmant la continuité d'une pensée. L'harmonie a disparu : ce n'est en effet pas elle qui intéresse Hugo, sinon comme idéal, mais bien *la Révolution, elle et elle seule, comme Verbe*³⁵¹.

La Révolution, au temps de l'exil, se substitue donc au symbole qui, dans *Notre-Dame*

³⁴⁷ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 395.

³⁴⁸ *William Shakespeare*, III, II, p. 436.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ Correspondance, À d'Alton Shée, 2 août 1870, Massin, t. XIV, p. 1306.

³⁵¹ Paul Bénichou a consacré quelques pages à ce thème dans *Les Mages romantiques*, Paris, Quarto Gallimard, 2004 (première édition 1988), p. 1306-1309. Il rappelle notamment qu'à partir du 2 décembre, « Hugo va se sentir tenu d'élever son art poétique au niveau des principes de la démocratie radicale qu'il professe désormais » (p. 1306) et associe cette démarche à une volonté de convaincre la gauche, qui ne voyait pas forcément d'un bon œil un ex-pair de France comme chef spirituel de l'opinion républicaine. Mais Paul Bénichou pense finalement que Hugo voulait surtout se convaincre lui-même de l'unité profonde de sa carrière, « à la lumière des vérités suprêmes qui désormais unissaient indissolublement à ses yeux Poésie et Révolution. Il découvrait plus qu'il ne plaidait. » (p. 1308). Ce que prouve le changement de date du poème « Réponse à un acte d'accusation », qui est consacré à la puissance du verbe révolutionnaire dans les *Contemplations*, et qui se trouve daté du « 24 octobre 1854 » dans le manuscrit et de « janvier 1834 » dans le volume.

de Paris, avait d'étroites accointances avec le « verbe »³⁵². La Révolution constitue en cela un nouveau symbole permettant de représenter le verbe, mais un verbe à deux faces. Car la Révolution combine en elle d'une part les « affreuses beautés »³⁵³ que Hugo reconnaît à la guerre dans *Les Misérables*, – c'est pourquoi il peut lancer : « Remplaçons le cri En guerre ! par le cri En révolution ! – J'ai dit. »³⁵⁴ – et d'autre part l'avancée de la Civilisation.

Le Verbe (qui peut être un cri) est indissociable d'une théorie sur le génie, qui est un mélange de deux volontés assez contradictoires pour qu'il y ait complication, en raison de la double nature de ces volontés. Dans les proses philosophiques de l'exil, la loi des chefs-d'œuvre absolus correspond au sein de l'homme de génie à « *la volonté du beau compliqué de la volonté du vrai* ; ces deux volontés s'aidant et se surveillant. »³⁵⁵ Hugo présente cette double volonté comme une « double intuition de l'idéal, à la fois céleste et terrestre ». On peut supposer que le terrestre est du côté du beau, du relatif, de l'esthétique, amendé « par sa confrontation avec l'absolu » qui est quant à lui du côté du vrai, de l'éthique. On retrouve l'opposition entre le symbole et le mouvement de désymbolisation. La Révolution permet d'être le nouveau symbole, le Verbe qui combine en lui l'avancée du progrès et le maintien de l'esthétique.

Mais tout le problème de l'interprétation réside dans la réversibilité et la malléabilité des concepts ; Hugo est un écrivain et un penseur et non un théoricien rigoureux ou un philosophe au sens strict du terme. Il va falloir confronter l'écriture romanesque et la prose philosophique aux tentatives de conceptualisation récurrentes et non toujours cohérentes, mais qui n'en demeurent pas moins essentielles, témoignant de lignes de force que l'on ne peut pas ignorer.

Révolution/Civilisation : une plasticité des concepts féconde

Si l'écrivain réunit ainsi ces deux entités dissemblables (révolution/civilisation) à de multiples reprises pour en faire un quasi monstre sémiotique, c'est aussi dans l'espoir de faire évoluer leurs significations respectives. Ce qui est concevable sur le plan théorique, dans la mesure où l'opposition Révolution-Civilisation est faussée, puisque le concept de civilisation,

³⁵² Voir *supra*.

³⁵³ *Les Misérables*, II, I, 19, t.1, p. 361.

³⁵⁴ *Choses vues*, Le temps présent VI, [vers 1872], vol. Histoire, p. 1333.

³⁵⁵ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 590. – Je souligne. On remarquera qu'il n'est pas fait mention du Bien, pourtant présent dans la célèbre triade cousinienne, « Du vrai, du beau, du bien ».

comme celui de révolution, est extrêmement flou et en lui-même contradictoire. Mais cela les rend aussi aisément malléables et donne à Hugo un espace de liberté qui remet leur sens en perspective.

Le terme de « civilisation », ignoré jusque à la deuxième moitié du XVIII^e siècle (on connaissait seulement l'adjectif et le verbe, « civil » et « civiliser »), n'a pris sa pleine expansion qu'avec la Révolution française, comme le rappelle Lucien Febvre, dans une étude de 1930 qui fait toujours référence³⁵⁶. De ce fait, en créant le mot, 1789, mais surtout 93 lui donne aussi un fondement instable, car ils s'appuient, pour la promouvoir, sur une destruction de civilisation. En parallèle, dans le domaine des sciences naturelles, Cuvier a montré que la nature propose un schéma d'interprétation distinct des lois générales, avec des ruptures de continuité fréquentes. Hugo le cite beaucoup plus que son successeur et contradicteur Lyell, partisan de l'évolution et des « causes lentes »³⁵⁷, dont le nom n'apparaît semble-t-il qu'une seule fois, dans une liste de noms de scientifiques³⁵⁸.

En outre, durant le Second Empire, le césarisme a fait sien le vocabulaire de la civilisation, les discours politiques de l'empereur en témoignent³⁵⁹. Les titres des livres de *Châtiments* sont la face ironique et conservatrice de cette récupération par le pouvoir impérial : « La société est sauvée », « L'ordre est rétabli », « la famille est restaurée », « l'autorité est sacrée », « la stabilité est assurée ». La société, la famille, l'autorité, la stabilité sont autant de notions renvoyant à l'idée de Civilisation telle qu'elle a été établie et théorisée

³⁵⁶ Lucien Febvre, « Civilisation, évolution d'un mot et d'un groupe d'idées » dans *Civilisation, le mot et l'idée*, Paris, exposés par Lucien Febvre, Marcel Mauss, Émile Tonnelat, Alfredo Niceforo, Louis Weber, La Renaissance du livre, Paris, 1930, p. 1-55. Voir aussi pour cette notion les utiles compléments d'Emile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, notamment le chapitre « Civilisation, contribution à l'histoire d'un mot » (première publication dans *Hommage à Lucien Febvre*, Paris, 1954). Sur cette notion, on consultera également Joachim Moras, *Ursprung und Entwicklung des Begriffs der Zivilisation in Frankreich, (1756-1830)*, Hambourg, 1830 ; E. de Dampierre, « Note sur "culture" et "civilisation" », *Comparative Studies in Society and History*, t. 3, 1961, p. 328-340 ; Georges Gusdorf, *Les Principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, 1971, p. 310-348 ; Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989 : son premier chapitre est consacré au « mot civilisation », p. 11-59. Starobinski dit devoir beaucoup à la série *Europäische Schlüsselwörter*, t. III (consacré à *Kultur und Zivilisation*), Munich, Max Hueber, 1967. Enfin on n'oubliera pas l'ouvrage de Curtius, *The Civilization of France, an introduction by Ernst Robert Curtius*, [Die Französische Kultur, 1930], traduit en anglais par Olive Wyon, London, George Allen & Unwin Ltd, 1932.

³⁵⁷ Frédéric Cuvier est partisan de la théorie des changements cataclysmiques extraordinaires à l'échelle du globe, idée qu'il expose notamment dans son *Discours sur les Révolutions du globe*, alors que Charles Lyell, dans ses *Principes de géologie*, défend la doctrine opposée de l'évolution, c'est-à-dire celle des « causes actuelles, des causes lentes », théorie selon lui plus politiquement et scientifiquement moderne. Ces positions se rapportent à la conception qu'on se fait de l'âge du monde : la théorie des révolutions s'accommode bien d'une histoire courte, alors que la théorie de l'évolution suppose des actions lentes « précisément parce qu'elle n'invoque que les causes actuelles et ordinaires [...] ». P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Évolution ». – C'est l'auteur de l'entrée qui souligne.

³⁵⁸ [La mer et le vent], p. 683.

³⁵⁹ Mais la Préface au *Paris-Guide* révélera que Hugo partage *in fine* la même conception de la civilisation sous son versant économique et technique uniquement.

par les doctrinaires. Dans de telles circonstances historiques, l'utilisation du terme « civilisation » devient problématique : de nombreux libéraux préfèrent alors employer le mot de « progrès », selon R. A. Lochore³⁶⁰. Enfin l'absence de distinction, en France, entre civilisation et culture oblige à trouver d'autres moyens pour les dissocier. La Révolution, comme critique de la civilisation, en est un. Nous y reviendrons.

Inversement, « révolution » peut désigner, en regard de son étymologie, qui renvoie au mouvement cyclique et courbe d'un mobile, une révolution qui s'accomplit lentement « par le progrès des lumières ou par les mœurs »³⁶¹. Hugo l'emploie ainsi dans le sens astronomique au sein d'une prose philosophique de l'exil intitulée « Philosophie », écrite dans le sillage de la reprise des *Misérables*, en 1860 :

Chaque astre, dans sa révolution, trace un cercle de l'abîme, et chaque cercle de l'abîme est une courbe d'intersection de l'infini sur laquelle, par la rencontre de toutes les conditions spéciales, propres à ce point donné, se développe un des modes de la vie universelle, nécessaire ici, impossible ailleurs ; normal ici, monstrueux ailleurs.³⁶²

Cette citation est fondamentale pour comprendre le statut de la notion de « Révolution », mouvement abstrait, universel et général, « cercle » et « courbe » cyclique, qui constitue un « point d'intersection » avec le particulier, « la rencontre de toutes les conditions spéciales, propres à ce point donné ». La poétique de Hugo tourne, depuis la Préface de *Cromwell*, autour de la recherche d'un point d'intersection³⁶³. La Révolution et son écriture permettent de verbaliser, de nommer ce nœud où se combinent le particulier et le général, les « lois de l'art » et la « loi du progrès ».

Il faut aussi noter que, par le biais du sens astronomique, le terme de « révolution » peut désigner au XIX^e siècle « tout changement considérable dans l'organisation politique d'un peuple quelconque »³⁶⁴, par la durée ou par la force. Mais mis en rapport avec la civilisation au sein de l'entité « Révolution-Civilisation » c'est, dans la terminologie hugolienne, toujours la force, et non la durée qui prévaut ; comme si le concept de civilisation incarnait à lui seul le changement tranquille, préservant intacte la part de violence de la Révolution. Lorsque la « civilisation » se retrouve apposée à la Révolution, il se produit en quelque sorte le même effet que lorsque le sublime s'oppose au grotesque, l'un et l'autre subissent un effet de

³⁶⁰ Ou « d'humanité » pour les socialistes. Nous y reviendrons dans notre quatrième partie. R. A. Lochore, *History of the idea of civilization in France (1830-1870)*, Ludwig Röhrscheid Verlag, Bonn, 1935, p. 38.

³⁶¹ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Révolution ». Pour une histoire complète du terme, voir Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome IX, 2, livre premier, chapitre premier « Un mot transfiguré : révolution », Paris, Armand Colin, 1967.

³⁶² *Philosophie, Proses philosophiques de l'exil*, p. 487.

³⁶³ Voir *infra*.

³⁶⁴ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Révolution ».

précipitation chimique qui dégage leur identité propre, du moins aux yeux de Hugo. De même que le grotesque permet au sublime moderne d'être « quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique »³⁶⁵, de même le concept de Révolution moderne permet de dégager la vraie nature de la Civilisation, et *vice versa*.

On retrouve cette alliance intenable entre « Révolution » et « Civilisation » par le biais des principales métaphores qui les caractérisent respectivement : la flamme pour la Révolution, le rayonnement tranquille pour la Civilisation.

2. Le « parti Révolution-Civilisation » ou l'alliance intenable du rayonnement et de la flamme

La flamme associée à la Révolution, est une métaphore importante de l'exil. Hugo critique par cette figure de style l'attachement à la matière, cette « dictature du ventre » qui écrase les consciences et privilégie les intérêts boutiquiers. La civilisation doit être refondée sur le sacrifice, gage d'une liberté morale reconquise, au détriment de l'évolution, qui ménage les transitions et les arrangements avec la réalité matérielle³⁶⁶. Seul le symbole de la flamme, image de la lutte, peut alors être signifiant, comme en témoigne le sort de la Charte-Touquet dans *Les Misérables*. Alors que Combeferre « défend mollement » la Charte, symbole d'une Histoire tout en aménagements et en compromis bâtards, Courfeyrac, qui tient un exemplaire à la main, devant un feu de bois, n'y résiste pas et la jette au feu. Combeferre se contente de commenter laconiquement : « La charte métamorphosée en flamme »³⁶⁷. Au-delà du jeu de mot sur une fable de la Fontaine³⁶⁸, la flamme devient un symbole révolutionnaire, au

³⁶⁵ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 12.

³⁶⁶ Du côté de 89, qui est l'équivalent du mouvement désymbolisateur de la civilisation, on pourrait peut-être aller jusqu'à placer l'évolution biographique de Hugo, dans la mesure où il la relate lui-même comme un passage de la matière à l'esprit et à la morale. C'est ainsi du moins qu'il la commente dans la nouvelle Préface des *Odes* en 1853, alors qu'il vient d'être exilé. Le vocabulaire qu'il emploie pour décrire ce phénomène relève du processus de désymbolisation : « Dans cette âpre lutte contre les préjugés sucés avec le lait, dans cette lente et rude élévation du faux au vrai, qui fait en quelque sorte de la vie d'un homme et du développement d'une conscience le symbole abrégé du progrès humain, à chaque échelon qu'on a franchi, on a dû payer d'un sacrifice matériel son accroissement moral [...] » (Préface de 1853, Jersey, Juillet 1853, vol. Poésie I, p. 407.) Quitter les opinions de l'enfant revient à quitter les opinions de la mère royaliste, les « préjugés sucés avec le lait ». Hugo fait ainsi de chaque conscience humaine un symbole : le symbole d'une désymbolisation, c'est-à-dire d'une émancipation, qui fait s'éloigner des aspirations du corps, perçues de manière négative quand ces aspirations sont matérialistes et s'apparentent à celles des rois, quand le lait n'est plus celui de la poésie mais celui des préjugés. En outre, la notion de sacrifice n'a rien de métaphorique : Hugo exilé a abandonné les ors de la chambre des pairs, le logis prestigieux de la Place royale, les multiples distinctions et avantages liées à sa fonction.

³⁶⁷ *Les Misérables*, III, IV, 3, t. 2, p. 220.

³⁶⁸ « La chatte métamorphosée en femme ».

détriment du rayonnement de la seule lumière, symbole de la civilisation et de la raison progressiste. Mais la métaphore de la flamme n'a pas seulement un sens historique et idéologique. Elle est aussi liée à la violence du processus artistique et à l'interrogation hugolienne portant sur les conditions de représentation de l'énergie. Il faudra étudier de front ces deux aspects.

De la lumière rationaliste et progressiste à la flamme révolutionnaire et artistique

La « flamme épée » et le « rationalisme » : enjeux esthétiques et éthiques

Dans la section de *William Shakespeare* consacrée aux génies, et notamment à Paul, existe un curieux passage. Après avoir expliqué que la lumière de la vérité change de nature selon les siècles, mais qu'elle croîtra en intensité, Hugo poursuit :

après avoir été la révélation, elle sera le rationalisme ; mais elle sera toujours la lumière. Voltaire est comme saint Paul sur le chemin de Damas. [...] Paul, après sa chute auguste, s'est redressé armé, contre les vieilles erreurs, de ce glaive fulgurant, le christianisme ; et deux mille ans après, la France, terrassée de lumière, se relèvera, elle aussi, tenant à la main cette flamme épée, la Révolution.³⁶⁹

Le rationalisme, associé à la « lumière », n'est qu'une étape du progrès, qui doit être dépassée, mais qui ne l'est pas encore, comme le montre le jeu des temps grammaticaux : la France, « terrassée de lumière », est montrée sur le chemin de Damas, avant la révélation, et son relèvement est au futur : elle « se relèvera », accompagnée par la « flamme épée » de la Révolution. « Terrassée de lumière », la formule est paradoxale³⁷⁰. La lumière dont il est question n'est pas strictement positive (Hugo aurait employé le pluriel), mais bien transitoire : le rationalisme voltairien a fait son temps, et doit être remplacé par une lumière autrement plus vive et redoutable, la « flamme épée » de la Révolution. De la lumière à la flamme se lit toute une programmation esthétique qui situe la Révolution non dans le passé mais bien dans l'avenir³⁷¹, le tout placé sous le signé de la violence. « L'épée », symbole du passé, est encore

³⁶⁹ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 277.

³⁷⁰ Puisque les Lumières sont censées être la cause et la préparation glorieuse de la Révolution française, présentée souvent comme leur aboutissement. Mais il s'agit ici de la lumière, et non des Lumières, expression qui est toujours associée, sous sa forme pluriel – selon le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* – à l'instruction du peuple.

³⁷¹ Après la chute de l'Empire, la flamme et la lumière ne seront plus dans le même rapport, comme en témoigne ce passage de *L'Année terrible* : « Une marée informe où grondent les typhons/ Arrive, croît et roule avec des

d'actualité.

Le passage de la lumière à la flamme est par ailleurs révélateur d'un changement esthétique et éthique, analysé par Michel Delon sous le concept d'« énergie », dans son ouvrage sur l'idée d'énergie au tournant des Lumières. Dès la Préface de *Cromwell*, l'image célèbre de l'art comme « miroir de concentration » renvoie à la thématique de la flamme : le drame, creuset de l'esthétique hugolienne, est « un miroir de concentration » qui fait « d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme »³⁷², et amène à s'interroger sur les liens de la flamme avec l'éthique. Cette thématique de la flamme révolutionnaire a en effet été souvent associée à une poétique de la souffrance et de la douleur, notamment du côté ultra, résurgence, au sein de la prose romanesque d'une veine élégiaque qui se trouvait dans la poésie du début du siècle, suivant un principe énoncé par Paul Bénichou : « Le chant du poète accompagne l'esprit de ruine et aura peut-être la vertu de le guérir. »³⁷³ Les *Odes* hugoliennes ou les *Méditations* de Lamartine sont données en exemple de cette tendance, qui semble historiquement s'enraciner chez quelques moins illustres prédécesseurs comme Joseph Treneuil, le premier à élargir la thématique élégiaque, « vouée surtout aux mélancolies d'amour et aux deuils privés » dans la tradition de l'Europe moderne, aux « objets publics »³⁷⁴.

Hugo retrouve par certains côtés cette « poésie de douleur » qui caractérisait le parti royaliste du début du siècle, mais il l'élargit aux dimensions de la condition humaine, dans une approche métaphysique qui met de côté la dimension légitimiste pour n'en garder qu'une attitude existentielle et historique au sens le plus large du terme (le temps qui passe). Ainsi, dans *Les Misérables*, l'insistance sur la flamme comme lumière est associée à la douleur, et ce pour qualifier cet acte de civilisation suprême qu'est l'éducation et l'apprentissage de la lecture pour Hugo :

Apprendre à lire, c'est allumer du feu ; toute syllabe épelée étincelle.

Du reste qui dit lumière ne dit pas nécessairement joie. On souffre dans la lumière ; l'excès brûle. La flamme est ennemie de l'aile. Brûler sans cesser de voler, c'est là le prodige du génie.

Quand vous connaîtrez et quand vous aimerez, vous souffrirez encore. Le jour naît en larmes. Les lumineux pleurent, ne fût-ce que sur les ténébreux.³⁷⁵

cris profonds, / Et ce chaos s'acharne à tuer cette sphère./ Lui frappe avec la flamme, elle avec la lumière ; / Et l'abîme a l'éclair et l'astre a le rayon. » *Incipit* du poème : « *Sept. Le chiffre du mal.* » Massin, t. XV-XVI /1, p. 47.

³⁷² Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 25.

³⁷³ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 137.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 138.

³⁷⁵ *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 14.

Le passage est exemplaire du double mouvement à l'œuvre : mouvement de libération par la connaissance et la lecture, signe du progrès et de la civilisation d'un côté, de l'autre maintien d'une pensée doloriste, qui s'enracine dans un profond pessimisme pour s'épanouir et se « sublimer » dans une cadence rendue poétique par les métaphores et le rythme, qui retrouve au passage la structure d'un alexandrin : « Le jour naît en larmes. / Les lumineux pleurent, [6/6], ne fût-ce que sur les ténébreux. [9] » Le texte applique dans un même geste la théorie qu'il énonce.

Mais seul « le prodige du génie » peut « brûler sans cesser de voler », oxymore vivant qui met une nouvelle fois en lumière, sans jeu de mots, le paradoxe qui anime l'idéologie et l'esthétique de la « Révolution-Civilisation ». La Révolution, symbolisée par Enjolras dans *Les Misérables*, est ainsi représentée par un aigle :

[sa grandeur est] de regarder fixement l'éblouissant idéal et d'y voler à travers les foudres, avec du sang et du feu à ses serres [...].³⁷⁶

L'art, par le biais du génie, concilie en lui la flamme de la passion et le mouvement de libération de la matière et peut « brûler sans cesser de voler ». Ce pourrait être l'un des soubassements de *William Shakespeare*, qui voudrait fonder « le droit de la Révolution française [...] à être représentée dans l'art »³⁷⁷.

Le verbe symbole, entre « mystère » et « clarté »

La Révolution et son verbe « enflammé » deviennent, d'une certaine manière, le principe d'un réenchantement politique du monde, contredisant ceux qui reprochaient à la Révolution française d'avoir « brisé les vieux charmes »³⁷⁸. L'éthique politique passe directement par la dimension esthétique, comme le montre la conclusion d'un texte posthume de l'exil, *Utilité du beau*, qui met, par le biais du verbe, le destin au service de la civilisation, tout en lui conservant une dimension tragique :

Tout reste mystère et devient clarté. De sorte que la destinée peut être employée à la civilisation, et Dieu mis au service de l'homme. L'énigme dit son mot, qui est le Verbe. La route dit son mot, qui est le Progrès. Un fil de feu, mystérieux guide, serpente dans tous les labyrinthes. Philosophie, histoire, langue, Humanité, passé, avenir, ces dédales s'éclairent. L'utopie paraît praticable. Les merveilleux linéaments de l'harmonie universelle s'ébauchent dans un demi-jour de

³⁷⁶ *Ibid.*, III, IV, 1, t. 2, p. 200

³⁷⁷ *William Shakespeare*, I, IV, X, p. 327.

³⁷⁸ Raoul Girardet, *Mythes et Mythologies politiques*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 189

sanctuaire.³⁷⁹

La prose philosophique de l'exil chez Hugo donne des clefs essentielles pour comprendre son œuvre, et cet extrait ne fait pas exception. Si l'on essaie d'en déplier le sens, on voit la complémentarité de deux conceptions du mot, qui relèvent de deux énonciateurs différents : « l'énigme », liée au verbe comme symbole, c'est-à-dire à l'art, et la « route », ou le mouvement de la civilisation du progrès continu, liée à l'idéologie progressiste.

La conception révolutionnaire de l'art permet de dépasser le fatalisme historique en soumettant le destin à la civilisation tout en préservant le côté énigmatique du monde par la puissance du « Verbe ». Le beau grâce au « Verbe » réunit le « mystère », « l'énigme » du monde et la clarté progressiste (symbolisée par la notion convenue de « route »), tout en maintenant les traces d'un questionnement métaphysique. Ce dernier est perceptible dans la métaphore verbale du serpent (le « fil de feu [...] serpente ») qui rappelle l'image du labyrinthe (« ces dédales »), ainsi que dans l'évocation, au présent omnitemporel à valeur itérative (les linéaments « s'ébauchent »), de la naissance obscure, dans un « demi-jour de sanctuaire ». Tout se passe comme si ce présent insistait sur la réitération permanente de l'acte performatif du verbe, lui donnant un statut d'ébauche « dans un demi-jour de sanctuaire », obscur et sacré.

Mais il faut surtout s'arrêter sur la notion de « fil de feu », image de la flamme liée au monde révolutionnaire. Contre la vulgate du progrès nécessaire qui masque en France l'échec historique du droit, Hugo use de la Révolution comme verbe permettant de transcender le temps. Le « fil de feu » s'oppose ainsi à la « pelote de fil » bourgeoise utilisée par les philosophes éclectiques du juste milieu, décrits dans *Notre-Dame de Paris* par l'intermédiaire de Gringoire :

Race précieuse et jamais interrompue de philosophes, auxquels la sagesse, comme une autre Ariane, semble avoir donné une pelote de fil qu'ils s'en vont dévidant depuis le commencement du monde à travers le labyrinthe des choses humaines. On les retrouve dans tous les temps, toujours les mêmes, c'est-à-dire toujours selon le temps.³⁸⁰

La fausse universalité « dans tous les temps » est celle qui colle servilement à son propre temps, « selon le temps », sans oser le dépasser par une ouverture à la transcendance, « mystère » et/ou « destinée », « fil de feu » et non « pelote de fil ».

L'image révolutionnaire de la flamme est ainsi le signe du dépassement de la lumière rationaliste, symbole du juste milieu, par une ouverture positive sur l'au-delà des temps. Elle

³⁷⁹ *Utilité du Beau*, p. 586. – Je souligne.

³⁸⁰ *Notre-Dame de Paris*, I, 3, p. 514.

n'en demeure pas moins ambivalente, en étant aussi le creuset d'une confusion entre éthique et esthétique, comme en témoignent les romans de l'exil.

Figurations romanesques d'un mouvement de désymbolisation contrarié

La lumière correspond idéologiquement à l'image du mouvement de désymbolisation et pourtant, dans l'œuvre hugolienne la lumière n'est pas toujours bonne. Pierre Albouy, dans son article, « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », a montré combien au temps de l'exil le mouvement progressiste, qui faisait de la lumière une dissipation des ténèbres de l'obscurantisme, depuis notamment le discours du 15 janvier 1850 contre la loi Falloux, s'est troublé et complexifié³⁸¹, prolongeant et légitimant son association condamnable avec la raison. Dans un temps où pour Hugo la fête impériale s'épanouit dans les splendeurs lumineuses de l'orgie, *Châtiments* met en scène une nouvelle distorsion : « La table éclate et luit ; / L'ombre est là sous leurs pieds [...] »³⁸². L'exil consacre la perversion de la lumière, et fait par contre coup du poète « l'escalier Ténèbres »³⁸³.

D'où l'instauration d'une union intime et d'un rapport dialectique entre la lumière et l'ombre, qui est le propre d'un « univers d'expiation » : dans « l'univers puni et soumis au progrès qui est le nôtre, la lumière se fraie un chemin à travers les ténèbres et l'étoile germe au sein de l'ombre. »³⁸⁴ Ainsi dans *Les Misérables*, la mort de Jean Valjean est-elle l'occasion de rappeler en titre de chapitre l'espérance finale, l'existence d'une « nuit derrière laquelle il y a le jour ». De même Hugo insiste dans « Les mines et les mineurs » sur « les ténèbres sacrées » où « il y a de la lumière latente » :

L'Encyclopédie, au siècle dernier était une mine, presque à ciel ouvert. Les ténèbres, ces sombres couveuses du christianisme primitif, n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion sous les Césars et pour inonder le genre humain de lumière. Car dans les ténèbres sacrées il y a de la lumière latente. Les volcans sont pleins d'une ombre capable de flamboiement. Toute lave commence par être nuit. Les catacombes, où s'est dite la première messe, n'étaient pas seulement la cave de Rome, elles étaient le souterrain du monde.³⁸⁵

³⁸¹ « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », dans *Mythographies*, Corti, 1976, p. 138-153. Même si abondent, dans *William Shakespeare* par exemple, les citations où la lumière est décrite comme la « servante » de « l'ignorance », souvent par le biais d'affirmations péremptoires : « le remède, c'est la lumière ». *William Shakespeare*, II, IV, 6, p. 387.

³⁸² *Châtiments*, « Joyeuse Vie », III, IX, vol. Poésie II, p. 76.

³⁸³ *Les quatre vents de l'esprit*, III, 1, vol. Poésie IV, p. 1295 : « Moi qu'on nomme le poète, / Je suis dans la nuit muette / L'escalier mystérieux ; / Je suis l'escalier Ténèbres ».

³⁸⁴ Pierre Albouy, « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », art. cit., p. 139.

³⁸⁵ *Les Misérables*, III, VII, 1, t. 2, p. 275.

Le vocabulaire mélange les registres du sacré (du christianisme pour l'essentiel, mais « primitif », de même que pendant l'exil c'est la Grèce archaïque qui se trouve privilégiée³⁸⁶) et du profane, par l'évocation de cette œuvre centrale des Lumières que fut l'Encyclopédie. Quant à la métaphore « toute lave commence par être nuit », elle rejoint l'esthétique du génie, telle qu'elle est décrite dans *William Shakespeare*³⁸⁷, où l'originalité de l'écrivain génial repose sur sa capacité à « puis[er] dans toutes [l]es ténèbres [du peuple] sa propre transfiguration »³⁸⁸. Le mouvement de désymbolisation se trouve contrarié et a besoin de se replonger dans l'opacité de la matière et de la noirceur pour espérer pouvoir se réaliser.

Cette utilisation dialectique de l'ombre et de la lumière peut aussi laisser la place à l'oxymore, qui témoigne d'une situation tout aussi complexe. Ainsi, dans *L'Homme qui rit*, Hugo consacre de nombreuses pages à la trouble fascination de Gwynplaine pour la duchesse Josiane, « la ténébreuse éclatante » qui manque d'engloutir ce « damné de la nuit » « sous un écroulement de lumière »³⁸⁹ mauvaise. Le point problématique repose sur la métaphorisation de cette relation par l'image de l'approche d'une comète – associée dans l'imaginaire hugolien à la Révolution, mais aussi à la flamme, et son interaction avec la métaphore de l'étoile, du côté du rayonnement.

Dans *La Légende des Siècles*, un poème intitulé « Là-Haut », dont la rédaction suit la publication de *L'Homme qui rit*³⁹⁰, développe clairement cette opposition sexualisée entre la comète et les étoiles. La comète annonce la fournaise révolutionnaire³⁹¹ et emblématise la démarche, certes « audacieuse, oblique, / étrange » mais éminemment positive de la Liberté, 89 et 93 mêlés. Pourtant le « viol de l'abîme » qu'elle représente épouvante les partisans de l'harmonie, représentés par les étoiles vierges, dont « l'équilibre est la vertu du ciel ». Ces dernières s'offusquent de l'effronterie flamboyante de la comète « qui a tout violé par curiosité » avec une ivresse qui leur semble mauvaise. La comète leur répond que sans les liens qu'elle tisse entre les univers « l'infini subirait l'égoïsme des astres »³⁹² :

³⁸⁶ Voir Pierre Albouy, *La Mythologie de Victor Hugo*, et le chapitre intitulé « Victor Hugo et la Grèce antique », Paris, Corti, 1985.

³⁸⁷ Voir *infra*, cinquième et dernière partie.

³⁸⁸ *William Shakespeare*, II, IV, 6, p. 387.

³⁸⁹ *L'Homme qui rit*, II, IV, 1, p. 604-605. Par ailleurs, lumière mauvaise et mauvaise lumière vont souvent de pair, puisque c'est dans l'obscurité de l'ignorance et de la conscience que se nouent les drames.

³⁹⁰ Le roman s'écrit du 19 avril au 8 mai 1869 et le poème est daté sur le manuscrit du 30 novembre 1869. « Là-haut », *La Légende des siècles*, Nouvelle série, XXIV, vol. Poésie, III, p. 536. Voir Chronologie de la rédaction, *ibid.*, p. 1438.

³⁹¹ De même que l'Ange-Liberté dans *La Fin de Satan* ne détruit Lilith-Isis que par « l'ardent grossissement de l'étoile » qui ronge et dévore la fille de Satan.

³⁹² *Ibid.*, p. 535-536. Le poème « Stella » des *Châtiments* permettait encore la synthèse, car l'étoile était décrite comme « le caillou d'or et de feu que Dieu jette, / Comme avec une fronde, au front noir de la nuit. » L'étoile était l'incarnation de la poésie : « je suis la Poésie ardente ». (Poésie II, V, XV, p. 165.) Mais le temps passant, la

J'empêche l'effrayant célibat de l'abîme
 Je suis du pouls divin le battement sublime [...] ;
 Vous êtes la lumière et moi je suis la flamme ;
 Dieu me fit de son cœur et vous fit de son âme ;
 Ô mes sœurs, nous versons toutes de la clarté,
 Étant, vous l'harmonie, et moi la liberté³⁹³.

La flamme est érotisée, marquée par la violence (le « viol »), sans cesser d'être positive grâce à son association avec la liberté. C'est là qu'il faut faire intervenir le rapprochement avec l'œuvre romanesque qui a problématisé, quelques mois auparavant, l'interrogation de cette figure du progrès. Dans *L'Homme qui rit*, l'approche par Gwynplaine de la « comète » Josiane est connotée de manière tout à fait négative, suite à la situation romanesque et aux renversements des points de vue :

La duchesse !

On a aperçu une étoile au fond des espaces. On l'a admirée. Elle est si loin ! que craindre d'une étoile fixe ? Un jour, – une nuit, – on la voit se déplacer. On distingue un frisson de lueur autour d'elle. Cet astre, qu'on croyait impassible, remue. Ce n'est pas l'étoile, c'est la comète. C'est l'immense incendiaire du ciel. L'astre marche, grandit, secoue une chevelure de pourpre, devient énorme. C'est de votre côté qu'il se dirige. O terreur, il vient à vous ! La comète vous veut. Épouvantable approche céleste. Ce qui arrive sur vous, c'est le trop de lumière, qui est l'aveuglement ; c'est l'excès de vie, qui est la mort. Cette avance qui vous fait le zénith, vous la refusez. Cette offre d'amour du gouffre, vous la rejetez. Vous mettez votre main sur vos paupières, vous vous cachez, vous vous dérobez, vous vous croyez sauvé. Vous rouvrez les yeux... – L'étoile redoutable est là. Elle n'est plus étoile, elle est monde. Monde ignoré. Monde de lave et de braise. Dévorant prodige des profondeurs. Elle emplit le ciel. Il n'y a plus qu'elle. L'escarboucle du fond de l'infini, diamant de loin, de près est fournaise. Vous êtes dans sa flamme.

Et vous sentez commencer votre combustion par une chaleur de paradis.³⁹⁴

La dimension historique n'est pas oubliée, mais renversée, puisque la comète n'est plus associée à la liberté révolutionnaire mais à l'aristocratie aliénante. Certes, elle reste indissociable de la sexualité, mais alors qu'en poésie cette démarche était positive et nécessaire, le roman met au jour ses contradictions en l'incarnant dans les personnages. Si la comète formidable finit par « emplir[r] le ciel », tout comme le soleil de la République universelle dans *Lux*, cette invasion irrésistible de l'espace constitue une « épouvantable » et éclatante catastrophe pour Gwynplaine, dans la mesure où son objet est Josiane et non Dea, la

comète et l'étoile séparent en deux figures différentes ce qui était auparavant uni, de même que le concept de « Révolution-Civilisation » radicalise en deux positions antithétiques ce qui était auparavant contenu dans le seul terme de « Civilisation ».

³⁹³ « Là-haut », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 537.

³⁹⁴ *L'Homme qui rit*, II, VII, 3, p. 694.

chair et non l'esprit, la force aristocratique et non démocratique³⁹⁵. Josiane est bien une comète, mais déliée de tout progrès, comme l'art selon Hugo.

Au contraire du poème « Là-haut », où c'est l'étoile qui joue le rôle de prude et d'accusatrice peu réfléchie, traitant la comète de « fille publique », le roman associe de manière positive l'étoile à la figure de la pure et chaste Dea qui « resplendissait avec on ne sait quel inexprimable effet d'étoile de la mer. »³⁹⁶ Mais Dea l'âme, « tout juste assez femme »³⁹⁷, n'a rien de la séduction esthétique d'Ève-Josiane, la déesse de la chair³⁹⁸, et la duchesse conserve tout le prestige de la comète Liberté dans cette métaphore filée du roman qui en fait « l'immense incendiaire du ciel », avec pour seul tort d'être « l'excès de vie, qui est la mort ».

La comète est ainsi liée à la vie, au sexe, au désir, aux pulsions, avec toutes les ambiguïtés éthiques qui lui sont attachées. Elle est la métaphore de la Révolution comme surgissement de vie au cœur du réel, mais aussi métaphore du génie, de plain-pied avec l'humanité quand il est en enfer. Dante est ainsi comparé lui aussi à une comète :

Quand Dante, quittant l'enfer, entre et monte dans le paradis, le refroidissement qu'éprouvent les lecteurs n'est pas autre chose que l'augmentation de distance entre Dante et eux. C'est la comète qui s'éloigne. La chaleur diminue. Dante est plus haut, plus avant, plus au fond, plus loin de l'homme, plus près de l'absolu.³⁹⁹

En quittant l'enfer et en se rapprochant des principes, « de l'absolu », le génie court le risque de ne plus émouvoir, « la chaleur diminue », or cette chaleur se trouve être tout autant synonyme de vie que de danger éthique. Tout se passe comme si, *in fine*, le discours des passions, de la chair, du désir, était en lui-même une liberté suprême, comme si aucune désymbolisation n'était possible, sinon au prix de la virginité, de la stérilité et du « refroidissement qu'éprouvent les lecteurs ». Dans l'idéal, dans la pleine lumière, dans l'absolu, nul événement à heurter aux passions : il y a harmonie de l'homme et du destin. « Cette crue indéfinie de clarté qu'on nomme la civilisation »⁴⁰⁰ n'est guère propice au clair-obscur. La réception, d'où dépend l'interprétation finale, est au cœur de la problématique entre symbolisation et désymbolisation⁴⁰¹.

³⁹⁵ La sexualité féminine n'est plus une « énergie historique », plus négative que positive d'ailleurs, comme le montrait avec bien des nuances Claude Millet pour *La Légende des siècles*. Voir « Aspects du féminin dans *La Légende des siècles* », *Femmes, Victor Hugo 3*, textes réunis par Danièle Gasiglia-Laster, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 1991, p. 125-158.

³⁹⁶ *L'Homme qui rit*, II, IV, 1, p. 608.

³⁹⁷ *Ibid.*, II, II, 4, p. 538.

³⁹⁸ On reviendra sur cette idée dans notre troisième partie (chapitre 3) et notre cinquième partie (chapitre 3).

³⁹⁹ *Du Génie, Proses philosophiques de l'exil*, p. 562.

⁴⁰⁰ *William Shakespeare*, III, III, 5, p. 452.

⁴⁰¹ On se reportera sur ce point à l'article de Serge Zenkine : « Culture *versus* rhétorique : la poésie de Victor Hugo et de Théophile Gautier », dans *Lieux littéraires / La Revue*, Revue du centre d'études romantiques et dix-

Le roman montre alors comment la littérature « sublime »⁴⁰² le sexe et le désir par la mise en forme littéraire de l'absolu amoureux. Cosette, qui devient une « machine de guerre » et qui commence « la bataille », est une Josiane en puissance ; elle aurait pu succomber au ridicule lancier Théodule, comme Esmeralda face à Phoebus, si elle n'avait pas découvert la lettre de Marius, qui constitue l'intégralité du chapitre « Un cœur sous une pierre ». La poétique du fragment d'un « cœur sous une pierre » joue un rôle de catalyseur dans la « cristallisation » de ses sentiments, tout en l'empêchant de devenir, comme Josiane, un cœur de pierre.

De même Gwynplaine retrouve-t-il, d'une certaine manière, son « âme », Dea, dans le chant qu'il l'entend exhiler au seuil de l'agonie, chant qui constitue le *summum* de l'œuvre dramatique d'Ursus et qui s'insère par ailleurs dans une pièce de théâtre au titre emblématique : « Chaos vaincu ». Le chaos des pulsions et des désirs ne se trouve résorbé que par son esthétisation dans la littérature romanesque, au sein d'une voix aimée qui parle à l'âme, mais au seuil du gouffre de la souffrance ou de la mort. La fraternité du génie est une voix qui intègre la barbarie pour mieux la dépasser.

On voit l'extrême imbrication des différents niveaux où se déploie le thème : le niveau de l'idéologie, de la signification historique et intellectuelle, le niveau de « l'attitude existentielle primordiale » (fascination et terreur), le niveau de l'expression poétique au travers des réseaux de métaphores et d'images (l'étoile, la comète, l'éblouissement qui est aussi dévoration), le niveau de la réception. Ces quatre niveaux échangent sans cesse leurs valeurs⁴⁰³. Ils reposent en outre sur l'imbrication de deux mouvements contraires, progressif d'une part, sur le plan de l'idéologie, « régressif » – nous sommes conscients de la valeur polémique du terme – d'autre part, au niveau de « l'attitude existentielle », celui de la réception et de l'expression poétique, ou mieux, esthétique. Mais alors que les textes poétiques permettent parfois de mêler abstraction et imagination profonde, révélant Hugo, « tout contour aboli [...] comme le plus éclatant poète de la lumière »⁴⁰⁴, l'œuvre romanesque a plutôt tendance à souligner les tensions qui traversent les différents niveaux du discours et à problématiser les rapports qu'entretiennent la lumière progressiste et la flamme

neuviémistes, Université Paul-Valéry, Montpellier, juin 2000, n° 1, p. 9-30. Pour ce dernier, la « bonne conscience de la rhétorique », c'est-à-dire celle des images convenues de l'idéologie véhiculées par la civilisation, se trouve opposée à « l'inconfort de la culture » qui va souvent de pair sur le plan thématique avec des images de feu, de violence et de destruction, c'est-à-dire l'imaginaire de la Révolution pour Hugo.

⁴⁰² Voir *infra*, quatrième partie. Le terme est à prendre au sens chimique de « purification ».

⁴⁰³ Pierre Albouy distingue trois niveaux (les trois premiers) dans « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », art. cit., p. 153.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

révolutionnaire et artistique, qui recourent parfois ceux de l'âme et de la chair.

Ces tensions entre progressisme de la Lumière et statut ambivalent, mais esthétique, de la flamme, ont pour origine la bipartition de la Révolution française, 89 et 93 mêlés. L'écriture de la Révolution est plutôt du côté de 93, et la Civilisation, comprise comme domaine de la raison, des Lumières et de la science, du côté de 89, si bien que l'on retrouve la bipartition Révolution-Civilisation au cœur même de l'écriture de la Révolution. Si la littérature du XIX^e siècle selon Hugo est plus proche de 93 que de 89, il ne renonce pourtant pas à concilier les différentes interprétations historiques qui se déchirent sur la légitimité respective de 89 ou 93.

Terreur historique, terreur poétique

93, origine de la littérature et de l'art du dix-neuvième siècle

On sait que la littérature du dix-neuvième siècle, qui emprunte souvent chez Hugo l'image de la flamme révolutionnaire, trouve son fondement dans l'Histoire et la politique en générale et dans la Révolution française en particulier. L'histoire de cette collusion est assez connue pour que nous n'ayons pas à la refaire⁴⁰⁵. Citons seulement une affirmation hugolienne parmi d'autres : la « force littéraire » au XIX^e siècle « n'est pas distincte de la révolution même. [...] À proprement parler, il n'y a qu'une force, la Révolution. »⁴⁰⁶ Ce que nous voulons en particulier étudier chez Hugo, ce sont les modalités et implications esthétiques et historiques de cette fusion durant l'exil, qui s'exprime, on le voit, par le concept de « force ». *Hernani* avant l'exil se définissait comme une « force qui va » ; pendant l'exil cette force trouve un nom et une identité historique : la Révolution.

Or c'est en particulier 93 qui est associé chez Hugo à une réflexion de la création, et donc à l'art, et non 89 :

Dieu la première fois a dit lui-même fiat lux, la seconde fois il l'a fait dire ;

Par qui ?

⁴⁰⁵ Consulter par exemple, pour une référence devenue classique, Paul Bénichou, ou Laurent Jenny, qui vient de publier un ouvrage intitulé *Je suis la Révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)* qui traite directement du lien entre Révolution et littérature de Hugo aux surréalistes jusqu'à *Tel Quel*. Paris, Belin, 2008, p. 18-23 notamment.

⁴⁰⁶ [La Civilisation], p. 609.

Par 93.⁴⁰⁷

La Révolution avec 93 bouscule les notions du bien et du mal. Il en résulte la possibilité d'une « sorte de loi morale mixte ». Parlant de la Révolution, Hugo, confronté à la difficulté de faire le récit d'un tel fait, constate : « c'est un volcan expliqué par une fourmi » et poursuit :

D'autres horizons sont moins démesurés. Ainsi par exemple, à un moment donné de l'histoire, il y a d'un côté Tibère et de l'autre Jésus ; mais le jour où Tibère et Jésus font leur jonction dans un homme et s'amalgament dans un être formidable ensanglantant la terre et sauvant le monde, l'historien romain lui-même aurait un frisson, et Robespierre déconcerterait Tacite. *Par moments on craint de finir par être forcé d'admettre une sorte de loi morale mixte qui semble se dégager de tout cet inconnu.*⁴⁰⁸

Les circonlocutions embarrassées de cet aveu témoignent de la gêne hugolienne devant un discours qui sort des déclarations triomphantes sur la civilisation du progrès : l'accumulation de syntagmes temporels ou verbaux qui retardent l'aveu serait du plus haut comique – « par moments on craint de finir par être forcé d'admettre » – s'il ne rendait également compte des tortures d'une conscience. Le problème est celui de l'utilisation de la violence, « ensanglantant la terre et sauvant le monde », et de son application littéraire.

La première explication est d'ordre historique. Pour répondre à l'agression du passé, le « bien s'est fait hydre » :

En présence du passé monstrueux, lançant toutes les foudres, exhalant tous les miasmes, soufflant toutes les ténèbres, allongeant toutes les griffes, horrible et terrible, le progrès, contraint aux mêmes armes, a eu brusquement cent bras, cent têtes, cent langues de flamme, cent rugissements.

Cette justification se retrouve fréquemment chez Hugo. L'écrivain et son style sont des conséquences directes, depuis Tacite et Juvénal, de la cruauté des tyrans, explique le narrateur dans *Les Misérables*⁴⁰⁹. Gauvain dans *Quatrevingt-Treize* excuse le temps présent pour le même motif.

La seconde explication relève quant à elle du domaine poétique. Il semblerait en effet qu'il s'agisse également, pour l'écrivain Hugo, d'une légitimation indirecte de la sauvagerie de la création artistique considérée en elle-même. La Révolution avalise après-coup la nécessaire complémentarité entre la sauvagerie de l'Histoire et celle de l'art, associé au beau⁴¹⁰. La circulation d'images récurrentes qui circulent d'un réseau lexical à l'autre (de l'Histoire à l'art et inversement) en est un témoignage.

⁴⁰⁷ William Shakespeare, III, II, p. 432.

⁴⁰⁸ *Le Droit et la loi*, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 85. – Je souligne.

⁴⁰⁹ « L'écrivain double et triple son style quand le silence est imposé par un maître au peuple », *Les Misérables*, IV, X, II, t. 3, p. 91.

⁴¹⁰ Cf. *infra*, cinquième et dernière partie.

Il en va ainsi des images du « loup » et de l'acte de dévoration, communes à la Révolution et à l'œuvre d'art. Un peu plus d'un mois après la Révolution de Juillet, Hugo écrit à Lamartine qu'il a bon espoir dans leur « édifice de poésie » qui associe littérature et politique au nom de la Révolution. L'association est connue, mais ce qui est plus intéressant est la métaphore animale qui en découle :

C'est aussi une question de liberté que la nôtre, c'est aussi une révolution. Elle marchera intacte à côté de sa sœur la politique. Les révolutions, comme les loups, ne se mangent pas.⁴¹¹

L'image est assez importante aux yeux de Hugo pour qu'il la reprenne dans son *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830*⁴¹². Or pendant l'exil, la même expression est reprise, mais appliquée cette fois aux chefs-d'œuvre :

Le beau ne chasse pas le beau. Ni les loups, ni les chefs-d'œuvre, ne se mangent entre eux.⁴¹³

Le beau, loi de l'art, comme la révolution, n'est pas un « lion », mais un « loup » avec toutes ses zones d'ombres et de peur : de même que la Révolution française a son 89 et son 93, le beau cumule en lui ces deux faces, et la naturalisation de l'Histoire recoupe la naturalisation de l'art. La réflexion de *William Shakespeare* et la production romanesque de l'exil témoignent en filigrane de cette problématique, qui recoupe aussi une certaine perception du beau. L'écriture de la Révolution comme terreur poétique est plutôt du côté de 93, et la Civilisation comme domaine de la raison, des Lumières, de la science, du côté de 89, si bien que souvent la Révolution en elle-même est une synthèse du parti « Révolution-Civilisation ». Mais l'origine de la littérature romantique est plutôt du côté de 93 :

ce mot, 93 *littéraire*, avait cela de relativement exact qu'il indiquait, confusément, mais réellement, l'origine du mouvement littéraire propre à notre époque⁴¹⁴.

L'écriture, ou plutôt pour Hugo « le style », est ainsi à la fois du côté de la synthèse et de la conciliation, dans une optique civilisatrice (le pôle de la civilisation, qui récupère de son côté les grands idéaux de 89) et du côté de la rupture, emblématisée par la Terreur, historique, esthétique mais aussi existentielle, comme l'a fait remarquer Laurent Jenny dans son ouvrage *La Terreur dans les Signes*. Sur ce point, son étude sur le « terrorisme » hugolien est stimulante. Étudiant « Réponse à un acte d'accusation », le critique note que ce qu'il importe de souligner avant tout est le maintien d'une « Terreur première » dont le langage rhétorique dominant n'est qu'un masque, un avatar, « terreur *absolue* où l'auteur s'affronte à la loi du

⁴¹¹ « Correspondances », Victor Hugo à Lamartine, 7 septembre 1830, Massin, t. IV, p. 1004.

⁴¹² *Journal des idées et des opinions d'un révolutionnaire de 1830*, vol. Critique, p. 121.

⁴¹³ *William Shakespeare*, I, III, 3, p. 294.

⁴¹⁴ *Ibid.*, III, II, p. 432.

langage »⁴¹⁵. Ainsi, la « Réponse à un acte d'accusation » de Hugo ne consiste selon lui en rien d'autre « qu'une violence réglée »⁴¹⁶, c'est-à-dire ce que pourrait être une définition idéale de la Révolution, mais aussi de la culture. Il y a glissement d'une terreur à l'autre car toute reconnaissance de cette terreur absolue, « immanente au principe même de l'expression »⁴¹⁷, entraînerait une renonciation totale à l'expression.

Hugo semble être conscient de cette « terreur immanente au principe même de l'expression », et toute son œuvre est une mise en scène et un dépassement de celle-ci au sein de la littérature, avec pour révélateur historique 93 et comme symbole la flamme. Le beau du langage ne repose en effet pas sur les idées lumineuses que promeut la raison progressiste. C'est ainsi que la merveilleuse grotte des *Travailleurs de la mer*, *sumum* de la féerie et de la grâce, repose sur un « secret » morbide. La beauté féerique du lieu cache un monstre, la pieuvre, et un cadavre, celui de Clubin :

Ce merveilleux palais de l'abîme, brodé et incrusté de toutes les pierreries de la mer, finissait par se révéler et par dire son secret. C'était un repaire, la pieuvre y habitait ; et c'était une tombe, un homme y gisait.⁴¹⁸

Les pierreries rutilantes et merveilleuses sont finalement obligées de livrer leur secret : le problème réside dans le lien logique implicite. N'est-ce qu'une coïncidence ou y a-t-il un lien de cause à effet ? Tout indique que la deuxième réponse est la bonne. L'idée est d'ailleurs répétée, selon la « loi des grandes œuvres » selon laquelle il faut « qu'il y ait un perpétuel renouvellement de l'idée mère »⁴¹⁹ : « Toutes ces magnificences avaient pour centre l'horreur. »⁴²⁰

L'épisode de la pieuvre est la démonstration de cet axiome : la beauté repose sur un fond d'innommable et d'indicible, de terreur première :

Dans les écueils de pleine mer, là où l'eau étale et cache toutes ses splendeurs, dans les creux de rochers non visités, dans les caves inconnues où abondent les végétations, les crustacés et les coquillages, sous les profonds portails de l'océan, le nageur qui s'y hasarde, entraîné par la beauté du lieu, court le risque d'une rencontre. Si vous faites cette rencontre, ne soyez pas curieux, évadez-vous. On entre ébloui, on sort terrifié.⁴²¹

⁴¹⁵ Le critique distingue deux Terreurs, l'une cachant l'autre. La violence d'un discours ne vise pas à une libération absolue selon lui, mais à la création d'un nouvel ordre : telle est la caractéristique de tout discours terroriste. Ainsi, les « modernes » confondent la terreur *relative* qu'impose la légitimité d'une rhétorique dominante, et la terreur *absolue* où l'expression s'affronte à la loi du langage ». Laurent Jenny, *La Terreur dans les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982, p. 25. – C'est l'auteur qui souligne.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 20. – C'est l'auteur qui souligne.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁴¹⁸ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 4, p. 287.

⁴¹⁹ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 281.

⁴²⁰ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 3, p. 283.

⁴²¹ *Ibid.*, II, IV, 2, p. 279.

La beauté est un entraînement, un mouvement, une figure de sphinx terrifiante, et Hugo l'incarnera progressivement, d'un livre à l'autre, en dévoilant ses multiples facettes. Dans *Les Travailleurs de la mer*, elle fait rencontrer la pieuvre à Gilliatt, dans *L'Homme qui rit*, elle confronte Gwynplaine à Josiane, au sein d'un palais qui est, nous le verrons, la réécriture de la grotte⁴²². La pieuvre a une face sociale – la femme aristocrate, Josiane – mais aussi une face plus « existentielle », la chair et le sexe, légitimant ainsi textuellement et rétrospectivement, toutes les interprétations psychanalytiques qu'on a pu faire de la pieuvre. Hugo réécrit pendant l'exil un vieux mythe celtique qu'il avait pris en note dans sa jeunesse, celui de la ville d'Is, engloutie par la faute d'une femme, Dahut, la fille du roi, qui se compromet pour son amant. Rejetée à la mer par son père, elle règnera désormais dans sa somptueuse grotte maritime, entachée à jamais par sa faute originelle⁴²³. Plutôt que l'idée de parricide, souvent rattaché à cet extrait, il semble que ce soit le mythe féminin océanique et sexuel qui intéresse Hugo, comme une réécriture celtique du péché originel⁴²⁴. Le roman de l'exil insiste davantage sur la dimension esthétique qui préside à ce mythe, mais la princesse et sa faute n'en continuent pas moins de demeurer sous-jacentes à l'imagination poétique.

Si l'on veut résumer la situation d'une manière quelque peu schématique, on peut dire que deux voies étaient possibles après la Révolution française pour les lettres : la première était de prendre acte de la philosophie qui l'inspirait, la doctrine progressiste de la perfectibilité de l'espèce humaine (l'année 1789 en devient le symbole), appuyée sur la raison, la seconde était de s'arrêter sur la forme violente et terrifiante qu'elle avait prise : 93, événement révolutionnaire qui contredisait dans sa radicalité même la pensée des Lumières, et qui faisait appel à l'irrationalité de l'Histoire et des sentiments.

Madame de Staël inaugure dans *De la littérature* la première voie, comme elle le revendique dans une note de la Préface de la seconde édition : parlant du système de la perfectibilité humaine, elle dit qu'elle croit « avoir essayé la première d'appliquer ce système à la littérature »⁴²⁵. Au regard de l'histoire littéraire, on le sait, c'est au contraire la seconde voie qui l'a emporté, avec le surgissement du mouvement romantique, qui témoigne d'une

⁴²² Voir *infra*, cinquième et dernière partie (chapitre 3).

⁴²³ « Portefeuille poétique », 1827-1830, Massin, t. III, p. 1106. De même la maison du Plainmont est-elle hantée : « Sa situation est magnifique, et par conséquent sinistre. La beauté du lieu devient une énigme. Pourquoi aucune famille humaine n'habite-t-elle ce logis ? » *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 4, p. 119. La beauté des lieux est rarement innocente ; elle se retrouve par exemple associée ici aux contrebandiers, aux êtres en-dehors des lois.

⁴²⁴ Michelet parle quant à lui de la ville légendaire d'Is comme de la « Sodome bretonne », *Tableau de la France*, Préface de Georges Duby, Paris, Le grand livre du mois, 2000, p. 38.

⁴²⁵ Madame de Staël, *De la littérature*, *op. cit.*, note de la page 9.

rupture dans la conception de la Littérature comme belles-lettres, qui réaffirme la puissance et le pouvoir du « peintre » et du « poète », et la puissance tyrannique de la parole et des émotions, hors de toute doctrine de perfectibilité des lettres. Le « géomètre » et le « physicien » ne tarderont pas à venir enrichir le couple peintre/poète comme repoussoirs, puis comme alliés dans la seconde moitié du siècle. La Révolution a tué les belles-lettres et inauguré le règne de la littérature ; la confiance sereine que l'écrivain des Lumières accordait au langage, n'est plus possible⁴²⁶. En littérature, la terreur de 93 a tendance à l'emporter sur la raison civilisatrice et scientifique de 89. Hugo pourtant veut maintenir l'esprit de 89 et « combiner » l'un à l'autre.

89-93 : l'écriture écartelée

Dans la recherche d'un parti inédit de la « Révolution-Civilisation » se trouve en effet la volonté de rassembler pendant l'exil les différentes France qui se déchirent dans leur lecture de l'histoire⁴²⁷. Certes Hugo, durant l'exil, est formel : la Révolution, c'est toute la Révolution, y compris « ce grand Quatrevingt-Treize » qui « a fait ce qu'il dut faire »⁴²⁸. Certes, selon Hugo, l'écriture de la Révolution propose 93 comme genèse du XIX^e siècle. Mais, au milieu du siècle, le camp républicain se divise en deux, comme l'a analysé François Furet. Les Républicains modérés se revendiquent de 89 et refusent 93, réduit à un accident, alors que les Républicains radicaux se réclament des Jacobins et ont tendance à privilégier au contraire 93 comme la vraie face de la Révolution, qui prépare l'avenir des masses populaires.

Hugo se situe à la croisée des deux, en vertu de sa recherche de « conciliation » des idées et de « réconciliation »⁴²⁹ des hommes, qu'il théoriserait durant la Commune. Tout juste avant l'exil, la République ne peut encore prendre pour Hugo que deux formes, « la

⁴²⁶ Pour un résumé efficace de ce passage de l'un à l'autre, voir Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 157-158.

⁴²⁷ Hugo ne traite pas des concepts en historien ; il s'efforce de reconstituer la vérité en rassemblant les éclats du miroir brisé après les déchirements révolutionnaires. L'idée était déjà présente avant l'exil, dans son *Discours de réception à l'Académie française* : « Le miroir de la vérité s'est brisé au milieu des sociétés modernes. Chaque parti en a ramassé un morceau. Le penseur cherche à rapprocher ces fragments, rompus la plupart selon les formes les plus étranges, quelques-uns souillés de boue, d'autres, hélas ! tachés de sang. Pour les rajuster tant bien que mal et y retrouver, à quelques lacunes près, la vérité totale, il suffit d'un sage ; pour les souder ensemble et leur rendre l'unité, il faudrait Dieu » ; « Discours de réception à l'Académie française », *Actes et paroles I*, vol. Politique, p. 105.

⁴²⁸ *Le Verso de la page*, annexes, vol. Poésie IV, p. 1106.

⁴²⁹ « Conciliation et Réconciliation. Le premier pour les idées, le second pour les hommes », « À MM. Meurice et Vacquerie », *Actes et Paroles III*, vol. Politique, p. 787.

civilisation » ou la « Terreur »⁴³⁰, c'est-à-dire la face barbare de la Révolution. Sa conversion totale à ce qu'il appelle République et socialisme semble amener une redéfinition des données : la Terreur historique (mais non d'ordre existentielle et poétique) est oubliée pour disparaître dans le concept unique de Révolution. Mais le dernier roman de Hugo se nommera *Quatrevingt-Treize*, et non *Quatrevingt-neuf*, et dès 1848, Hugo constate : « J'aime mieux 93 que 48 »⁴³¹. Il y a un temps pour la conciliation et un temps pour le combat ; l'exil est le temps du combat.

La volonté de conciliation idéologique est par ailleurs au risque d'une certaine confusion historique. Dans *Le Droit et la Loi*, Hugo amalgame par exemple les lectures contradictoires de Quinet, Michelet, Louis Blanc et Lamartine sur la Révolution :

La Révolution tente tous les puissants esprits, et c'est à qui s'en approchera, les uns, comme Lamartine pour la peindre, les autres, comme Michelet, pour l'expliquer, les autres, comme Quinet, pour la juger, les autres, comme Louis Blanc, pour la féconder.⁴³²

Or on connaît l'incompatibilité des lectures de Quinet et de Michelet au sujet de la Révolution, notamment de 93, incompatibilité qui a donné lieu à une longue polémique à la fin du Second Empire⁴³³, mais qui se trouve complètement balayée par Hugo dans la différence de point de vue qui peut exister entre l'explication et le jugement. En effet pour Quinet, non seulement 93 n'est pas un accident, dû à la théorie des circonstances, sous-produit de celle de la nécessité, mais bien un retour structurel du passé au sein de la Révolution, une réapparition des pratiques absolutistes de l'État d'Ancien Régime. Pour Michelet, la Révolution est une rupture absolue avec ce qui l'a précédé : le règne de l'arbitraire de la Grâce a bien fait place à celui de la justice démocratique. La Révolution constitue à ses yeux une foi nouvelle, et il n'appréciera guère qu'on morcelle cette annonce ; ainsi s'oppose-t-il aussi à Louis Blanc, pour qui 93 est la vraie face de la Révolution, celle qui invente l'avenir et le pouvoir du peuple avec Robespierre. Il existe aussi une incompatibilité radicale entre Quinet et Louis Blanc, le premier célébrant l'individualisme, le deuxième le condamnant absolument, le premier sympathisant avec le protestantisme, le second se situant du côté catholique, Saint-Barthélemy comprise⁴³⁴.

Quinet, Michelet, Louis Blanc et Lamartine sont des fragments de la vérité

⁴³⁰ « Victor Hugo à ses concitoyens », vol. Politique, p. 152-153.

⁴³¹ *Choses vues, Le temps présent III*, 1848, mars, avril, mai, vol. Histoire, p. 1044.

⁴³² *Le Droit et la Loi*, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 84.

⁴³³ François Furet, *La Gauche et la Révolution française au milieu du XIX^e siècle. Edgar Quinet et la question du jacobinisme, 1865-1870*, Paris, Hachette, 1986, p. 33.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 32-33.

révolutionnaire, dans la variété de leur démarche, peignant, expliquant, jugeant ou fécondant. Le « penseur » doit « rapprocher ces fragments » par une quadruple démarche qui ressaisit l'ensemble des mouvements civilisateurs : la démarche artiste strictement poétique (peindre), la démarche du *magister* qui enseigne et remet en perspective, celle du juge qui tente de distinguer le bien du mal, pour finir par le dépassement naturaliste par la fécondation, qui insiste plus particulièrement sur la réception et l'avenir.

L'opposition Révolution/Civilisation devient ainsi durant l'exil un principe structurel prégnant, qui tend à se disséminer dans toute l'œuvre, et se retrouve au sein même du concept de Révolution entre 1789 et 1793. 1793, creuset et tournant de la Révolution, devient le mot d'ordre des « lois de l'art » romantiques. Comme pour l'ancre de la pieuvre, « On entre ébloui, on sort terrifié ». Mais il s'agit aussi d'un creuset poétique qui doit être mis en perspective au sein de la littérature, qui recrée l'unité révolutionnaire. En outre, l'opposition Révolution/Civilisation, pour artificielle qu'elle puisse paraître, permet d'opposer et de réunir dans un même geste deux modalités du temps : le temps de la rupture et le temps de l'évolution continue, le temps du conflit et le temps de l'alliance, reformulant ainsi l'opposition dégagée dans *Le Rhin* entre la pense romaine et la pensée grecque, le soldat et le poète.

3. Révolution-Civilisation : rupture, Genèse, continuité

L'opposition flamme/lumière pose en effet un second problème majeur qui porte sur la nature de la Révolution française dans ses rapports avec la civilisation qu'elle veut fonder. La révolution se veut rupture brutale avec le passé et a pour seule identité la pureté transcendante des principes (ceux des droits de l'homme) qui reposent sur une volonté d'émancipation ; l'écriture quant à elle doit veiller à ce que l'idéal ne devienne pas abstraction. Car la Révolution doit encore trouver son esthétique : elle n'a pour architecture que la Convention, « quelque chose comme Boucher guillotiné par David »⁴³⁵, pour symbole la guillotine, nouveau « hiéroglyphe »⁴³⁶, pour oripeaux les discours antiques et classiques. En conséquence l'écriture de la Révolution doit éviter l'esprit de système et redonner à la civilisation sa « chair » (c'est ce problème que Guy Rosa soulève indirectement en parlant d' « universalité

⁴³⁵ *Quatrevingt-Treize*, II, III, 1, - 3, p. 896.

⁴³⁶ Voir *Quatrevingt-Treize*, le face à face de la Tourgue et de la guillotine : « De loin sur l'horizon c'était une silhouette faite de lignes droites dures ayant l'aspect d'une lettre hébraïque, ou d'un de ces hiéroglyphes d'Égypte qui faisaient partie de l'alphabet de l'antique énigme. » III, VII, 6, p. 1060.

concrète du texte » des *Misérables*⁴³⁷) : la chair du passé, de la mémoire, d'une certaine tradition, qui passe par le biais des fables et de la légende – condamnées idéologiquement, désirées esthétiquement – mais sans que le rappel du concret n'asservisse le discours du progrès, ou n'enchaîne à nouveau l'humanité dans les rets despotiques des tyrans. Pour cela, elle doit sans cesse rappeler la rupture qu'elle institue, entre affirmation et déni. La possibilité d'une « solution de continuité » absolue hante la pensée de Hugo, notamment pendant l'exil, et son écriture romanesque témoigne de différentes tentatives narratives pour en conjurer la possibilité.

La Révolution et la « solution de continuité » dans Les Misérables, entre affirmation et déni

La possibilité d'une « solution de continuité » réside dans l'existence même d'un parti de la « Révolution-Civilisation », reflet de l'aporie interne qui creuse la figure de la Révolution (93 et 89), entre rupture et continuité. La figure de l'apposition renvoie à une sorte de « déliaison » syntaxique mais aussi et surtout historique. Comment donc recoudre la chaîne des temps, tout en conservant la trace de la rupture originelle ? La Révolution doit trouver une nouvelle image, une nouvelle figuration, bref, une nouvelle écriture, dans la mesure où elle inaugure un nouveau rapport à l'Histoire, emblématisé dans l'expression « solution de continuité », employée par Hugo quasi exclusivement, à notre connaissance, pendant l'exil⁴³⁸. Par « solution », il faut entendre dans cette expression « dissolution », dans un retour à l'étymologie du terme (en latin *solutum*, supin de *solvere*, « détacher, délier »)⁴³⁹.

Hugo emploie cette locution comme enjeu majeur d'une période qui doit à la fois en nier l'existence (rien n'est une rupture absolue, il y a toujours couture) et la revendiquer : l'insurrection comme rupture brutale est nécessaire à l'état actuel de la civilisation et à l'avancée du progrès, mais doit être envisagée à la fois sur le plan humain, historique, providentiel et narratif. Avant l'exil, dans une doctrine de la Civilisation comme évolution, cette question ne se posait pas. La Révolution, incarnée pour les doctrinaires uniquement dans

⁴³⁷ Voir *Les Misérables*, note 1, p. 15, t. 1.

⁴³⁸ À l'exception d'une occurrence dans *Le Rhin*, ce qui n'est pas surprenant, en raison du statut majeur de ce texte comme intermédiaire entre les œuvres d'avant et de l'exil : *L'Angleterre communique*, « pour ainsi dire sans solution de continuité, par ses innombrables vaisseaux, îles flottantes », Conclusion IV, p. 390.

⁴³⁹ La locution « solution de continuité » est employée en ancienne langue en chirurgie, comme nom collectif des plaies et des fractures, et est toujours d'actualité au XIX^e siècle, tout en coexistant avec les sens plus abstraits de « Division, séparation de choses auparavant ou naturellement unies ». P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e*, entrée « Solution ».

1789, était comprise comme *l'accomplissement* quasiment organique du processus de Civilisation ; 1793 était analysée comme une erreur, un dérapage à désormais éviter.

Les romans de l'exil, tout en témoignant de l'ambiguïté de la locution sur le plan historique et métaphysique, proposent des solutions narratives. *Les Misérables* en particulier est un roman qui contient de nombreuses occurrences révélatrices. Roman de l'Histoire, roman du siècle, roman de la conscience, il met en scène, au sein de la narration, plusieurs « solutions de continuité » appelées à être dépassées grâce aux personnages médiateurs des « abîmes » que sont, côté pile, le bon forçat Jean Valjean, et côté face, Thénardier, emprisonné comme « escarpe ». Sur le plan historique, le narrateur des *Misérables* rappelle qu'il ne faut pas toujours dénier la nécessité réelle d'une « solution de continuité », car ce serait vouloir, comme les ultras, renouer la chaîne des temps, dans une optique fondamentalement conservatrice. Le chapitre « Bien coupé », le bien nommé, le rappelle malicieusement :

On pouvait se passer des Bourbons ; on s'en était passé vingt-deux ans ; il y avait eu solution de continuité ; ils ne s'en doutaient pas.⁴⁴⁰

Le problème est celui de la couture des siècles : au chapitre « bien coupé » répond celui intitulé « Mal cousu ». Et ce « Mal cousu » n'est pas seulement historique, il implique dans l'optique hugolienne un questionnement métaphysique qui prend une dimension polémique, tout en restant joyeux, dans la bouche d'un Grantaire qui dit critiquer mais non insulter. La « solution de continuité » devient pour lui une manière de voir dans toute tentative d'insurrection la marque de l'impuissance divine et le signe d'un « univers pauvre » :

Ah ça, il va donc encore y avoir une révolution ? Cette indigence de moyens m'étonne de la part du bon Dieu. Il faut qu'à tout moment il se remette à suifer la rainure des événements. Ça accroche, ça ne marche pas. Vite une révolution. Le bon Dieu a toujours les mains noires de ce vilain cambouis-là. [...] Il fait un coup d'État parce qu'il y a *solution de continuité* entre le présent et l'avenir, et parce que lui, Dieu, il n'a pas pu joindre les deux bouts.⁴⁴¹

Ailleurs, dans les proses philosophiques de l'exil notamment, l'Histoire se dit par le biais d'un vocabulaire religieux qui mêle à la fois la fatalité et la Providence, c'est-à-dire la face positive et négative d'une même question, pour mieux en affirmer la continuité :

Le fatal travail providentiel ne s'interrompt pas ; nulle solution de continuité ; l'enjambée amène l'enjambée.⁴⁴²

Le mélange de concepts contradictoires, la fatalité et la providence, témoigne de l'embarras

⁴⁴⁰ *Les Misérables*, IV, 1, 1, t. 2, p. 389.

⁴⁴¹ *Ibid.*, IV, XII, 2, t. 3, p. 135. – Je souligne.

⁴⁴² [La Civilisation], p. 609.

du penseur devant la possibilité d'une transcendance qu'il interprète en termes moraux, mêlant la punition et le pardon, « la fatalité qui veut punir, la providence qui veut pardonner. »⁴⁴³ Avant l'exil, la contradiction se résout sur le plan éthique par la personne de l'Empereur, comme en témoigne le drame des *Burgraves* : la fatalité y est représentée par une femme esclave, Guanhumara, et le pardon par l'Empereur, Frédéric Barberousse. C'est l'Empereur qui figure le maintien d'une solution de continuité, sans que le terme apparaisse dans le texte ; dans les romans de l'exil, ce sont au contraire les personnages venant des profondeurs inconnues de l'ordre social qui proposent une solution narrative, mais cette dernière ne laisse pas d'être éthiquement embarrassante.

Cet embarras ressort de la nature des deux personnages qui proposent une solution romanesque au problème posé par la « solution de continuité » : le « bon » forçat et « l'escarpe » sont les actants narratifs qui permettent le renversement de l'obstacle en succès. Ces deux personnages, incarnation des « barbares » populaires et de leur double face, montrent comment franchir la rupture historique de la Révolution, au prix du « bricolage »⁴⁴⁴ de l'improvisation et de l'ambivalence éthique.

Dans le chapitre « Les tâtonnements de l'évasion », le narrateur fait s'évanouir l'espoir de Jean Valjean d'échapper à Javert par une simple porte, rue Polonceau : « les bandes de fer la traversaient de part en part sans solution de continuité. »⁴⁴⁵ Il faudra que Jean Valjean fouille dans sa deuxième besace, celle qui contient, nous indique le narrateur, non « les pensées d'un saint », mais « les redoutables talents d'un forçat », comme si le franchissement de l'obstacle ne pouvait que relever de l'expérience d'un homme mis au ban de la société.

Or l'expression reparaît dans un chapitre consacré à nouveau à une évasion (« Les péripéties de l'évasion »), mais s'applique cette fois au double noir de Jean Valjean, Thénardier, emprisonné « comme escarpe »⁴⁴⁶. Personne ne comprend comment Thénardier a pu se réfugier sur la crête d'une ruine :

Comment était-il arrivé là ? [...] S'était-il servi des échelles et des échafaudages des couvreurs pour gagner de toit en toit, de clôture en clôture, de compartiment en compartiment les bâtiments de la cour Charlemagne, puis les bâtiments de la cour Saint-Louis, le mur de ronde, et de là la mesure sur la rue du Roi-de-Sicile ? Mais il y avait dans ce trajet des solutions de continuité qui semblaient le rendre impossible.⁴⁴⁷

⁴⁴³ Préface des *Burgraves*, vol. Théâtre 2, p. 154.

⁴⁴⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo. Le Bricolage de l'infini*, op. cit.

⁴⁴⁵ *Les Misérables*, II, V, 4, t. 1, p. 465.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, IV, VI, 3, t. 2, p. 551.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 552-553.

Le thème de l'évasion est narratif (il s'applique aux « nouveaux barbares » populaires), mais aussi historique et métaphysique : l'écrivain se demande par exemple dans *Les Contemplations* si l'homme et toute la création ne sont pas sur la terre comme enfermés dans un cachot⁴⁴⁸. Le peuple est représentatif de la condition humaine : l'évasion, « effrayante soif de la liberté », devient aussi un modèle opératoire qui permet à l'homme, fût-ce le plus misérable, de se « sublimer », pour nier l'existence effrayante des « solutions de continuité » :

Thénardier, illuminé par cette effrayante soif de la liberté qui change les précipices en fossés, les grilles de fer en claies d'osier, un cul-de-jatte en athlète, un podagre en oiseau, la stupidité en instinct, l'instinct en intelligence, et l'intelligence en génie, Thénardier avait-il inventé et improvisé une troisième manière ? On ne l'a jamais su.⁴⁴⁹

L'important est la capacité de n'importe quel homme à refuser les solutions de continuité, au nom de la Liberté. La Liberté est ce qui donne sens à la Révolution, au temps de la Monarchie de Juillet comme de l'Empire. Mais la démarche ne va pas sans ambiguïté, car si cela est possible dans le sens de la Justice, on le voit avec Jean Valjean, cela l'est tout autant dans le sens du mal⁴⁵⁰, pour celui qui veut échapper à la Justice. La possibilité de l'existence du premier a comme revers malheureux, mais nécessaire, l'existence du second.

Le détour par l'origine et les figures de « barbares »

Les figures littéraires et populaires du forçat et de l'escarpe renvoient ainsi au XIX^e siècle aux « nouveaux barbares »⁴⁵¹, c'est-à-dire à ces barbares de l'intérieur qui ont tant effrayé et marqué l'imaginaire culturel et social de l'époque. La métaphore des « nouveaux barbares » illustre la peur que les classes populaires ont pu provoquer dans leur ensemble. Il ne s'agit pas de stigmatiser les seuls criminels, mais bien toute une classe sociale, le peuple, dont les aspirations démocratiques prennent parfois des formes insurrectionnelles et inquiètent le pouvoir et les intérêts en place. Le terme a pris cette acception depuis la Terreur, pour désigner les Révolutionnaires, mais il ressurgit particulièrement pendant la Monarchie de

⁴⁴⁸ « Oui, ton fauve univers est le forçat de Dieu », *Les Contemplations*, « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, vol. Poésie II, p. 546.

⁴⁴⁹ *Les Misérables*, IV, VI, 3, t. 2, p. 553.

⁴⁵⁰ Les deux personnages contredisent ainsi en quelque sorte le commentaire désabusé de la Préface de *La Légende des siècles*, Première Série : « pas une minute de continuation certaine n'est assurée à l'œuvre ébauchée ; la solution de continuité, hélas ! c'est tout l'homme. » Vol. Poésie II, p. 568.

⁴⁵¹ Selon le mot fameux de Saint Marc de Girardin au sujet des mouvements populaires de 1831. Pour une étude précise du contexte et du retentissement du terme, voir Pierre Michel, *Un mythe romantique, les Barbares*, op. cit., p. 10.

Juillet (et les insurrections de 1830-1832), après juin 1848 ou après la Commune, pour désigner toute une partie de la population à la marge, susceptible de basculer du côté des barbares révolutionnaires en raison de la misère. La ligne de démarcation entre la pauvreté et la criminalité peut en effet apparaître dans ces années-là très floue aux yeux de l'opinion, comme l'a montré Louis Chevalier dans sa célèbre étude : *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*⁴⁵².

Le terme de « nouveaux barbares » relève ainsi d'un amalgame facile et rapide : il stigmatise aux yeux des conservateurs et des bourgeois à la fois une nouvelle incarnation des Vandales révolutionnaires, et une population laborieuse et surtout « misérable ». Hugo s'inscrit dans le débat, prenant nettement parti dans *Les Misérables* pour « les barbares de la civilisation », dans une perspective progressiste : « Ils réclamaient la lumière avec le masque de la nuit »⁴⁵³.

Mais le « masque de la nuit », propre au barbare et nécessaire au déroulement de l'Histoire, ne peut s'exprimer que par la métaphore et l'oxymore poétique ; Myriam Roman le remarque, « le progrès de l'âme et de l'avenir passe *étrangement* par le retour des gésines originelles »⁴⁵⁴ et cette relation ambiguë s'exprime par les images de l'ombre et de la lumière à différents niveaux⁴⁵⁵. Il y a une « loi du progrès » paradoxale chez Hugo qu'une certaine conception des barbares peut emblématiser, sur le plan de la conception du génie esthétique comme de celui de la poésie de l'œuvre romanesque, et en particulier celui de la construction des personnages⁴⁵⁶. Dans *Les Misérables*, pour donner le change à Javert, représentant de l'ordre rigide, « sauvage au service de la civilisation »⁴⁵⁷ et « civilisé[...] de la barbarie » parmi d'autres, le roman emprunte, pour lutter à armes égales, l'énergie et le

⁴⁵² Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, [Plon 1958], Paris, Perrin, 2002.

⁴⁵³ *Les Misérables*, IV, I, 4, t. 2, p. 420.

⁴⁵⁴ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, *op. cit.*, p. 307 et p. 313. – Je souligne. Pierre Laforgue en parle plus longuement dans un article récemment paru et intitulé « Les barricades de l'océan. Une lecture sociocritique des *Travailleurs de la mer* », dans *Choses Vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p. 121-131.

⁴⁵⁵ Le traitement de l'Histoire et de la légende repose aussi sur les métaphores de l'ombre et de la lumière, mais dans *Les Misérables*, il se renverse : « Cette clarté, l'histoire, est impitoyable ; elle a cela d'étrange et de divin que, toute lumière qu'elle est et précisément parce qu'elle est lumière, elle met souvent de l'ombre là où l'on voyait des rayons » *Les Misérables*, II, I, 4, t. 1, p. 321. Voir pour un commentaire de ce passage Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, *op. cit.*, p. 306-307, note 88.

⁴⁵⁶ Cette figure du barbare permet de représenter le pôle révolutionnaire contestataire et problématique du progrès. En effet ce dernier entretient « avec la civilisation une relation d'étrangeté totale, conforme à la signification première du mot telle que l'a reprise l'humanisme, avec l'histoire, une relation apocalyptique, développée à partir de l'historiographie classique, avec la Nature, une relation à la fois privilégiée et dégradée, en compagnie des Sauvages et du Bon Sauvage. », Pierre Michel, *Un mythe romantique, les barbares*, *op. cit.*, p. 19. – C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁵⁷ *Les Misérables*, I, VI, 2, t. 1, p. 209.

courage des « barbares de la civilisation »⁴⁵⁸, des forçats, des gamins et des « gens sans aveux »⁴⁵⁹, dont le poète en « rôdeur de barrières »⁴⁶⁰ est un des premiers membres.

Il faudra ainsi étudier toute l'ambivalence de cette nouvelle direction de la pensée hugolienne, qui intègre non seulement la flamme révolutionnaire destructrice mais aussi le détour par les bas-fonds, ou plutôt, pour reprendre des expressions plus hugoliennes, les « dessous » ou l'en-dehors de la société, dans une curieuse « loi de formation » du progrès. Ces détours par la violence et les zones frontières de la misère témoignent de l'impossibilité de penser la civilisation sur le mode de l'évolution, à une époque où la situation historique semble bloquée et laisse planer la possibilité d'une nouvelle « solution de continuité ». L'écriture de la Révolution doit prendre en compte tous ces éléments.

La Révolution, conscience de la civilisation

La Révolution va donc apparaître comme le terme critique de la civilisation qui laissait, dès avant l'exil, des zones d'ombre. Car le grand problème du terme « Civilisation » sous le Second Empire, c'est qu'il a été définitivement annexé par le césarisme, et qu'il ne permet pas l'autocritique, qu'il n'intègre pas sa propre critique, apparaissant au contraire comme un concept globalisateur. En un mot, il ne permet plus la réflexion, comme le déplore le fouriériste Charles Pellarin :

Par suite d'une sorte de respect superstitieux attaché au mot *civilisation*, l'on a coutume de faire deux parts dans les faits que produit et développe cet état social. Tout ce qui dans ces faits présente le caractère du bien, c'est de la *civilisation* ; mais le mal, le mal évident, ce n'est plus, on le prétend du moins, ce qu'il faut appeler *civilisation*, seul mot qui existe cependant pour désigner notre état actuel de société. Ainsi l'on a donné au mot *civilisation* un sens tout arbitraire, et l'on a fait de la *civilisation* une chose insaisissable.⁴⁶¹

La civilisation développe en effet selon Pellarin des effets négatifs, « qui appartiennent aussi en propre à l'état civilisé, quoique l'on répugne en général à mettre sur son compte et à sa charge ces derniers résultats [...]. Tels sont, pour en citer quelques-uns, l'accroissement du paupérisme, le développement de l'agiotage et des autres vices commerciaux ; banqueroutes, accaparements, fraudes, falsifications, tel est encore le relâchement des mœurs que toute

⁴⁵⁸ *Ibid.*, IV, 1, 5, t. 2, p. 420.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, I, V, 5, t. 1, p. 177.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, III, I, 5, t. 2, p. 122.

⁴⁶¹ « Qu'est-ce que la civilisation ? » par le Dr Ch. Pellarin, lecture faite à la Société d'anthropologie de Paris dans la séance du 18 juillet 1867, Paris, Librairie des Sciences sociales, 1868, p. 22.

civilisation amène à sa suite [...] »⁴⁶². Mais Hugo ne se préoccupe pas tout à fait des mêmes points que les fouriéristes : si « l'accroissement du paupérisme » est bien l'une de ces luttes, « le développement de l'agiotage et des autres vices commerciaux : banqueroutes, accaparements, fraudes, falsifications » et autres « relâchement des mœurs » sont moins de son ressort, au contraire de Balzac ou plus tard de Zola⁴⁶³. La grande fraude « financière » de ces romans de l'exil est le fait de Clubin vis-à-vis de Mess Lethierry, et la faute n'est guère imputable au capitalisme ni au mouvement de la civilisation, mais bien à la nature humaine et à la question du mal. Pourtant son manque de précision dans les problèmes économiques comme dans les concepts est par là même le gage de son universalité et de la « révolution » perpétuelle de sa pensée et de son esthétique. Comme pour Quinet, la Révolution française représente la matrice de l'idéal politique hugolien et incarne la promesse de la société à venir plus que sa réalité.

Si Hugo parle de « socialisme » et se définit comme « socialiste », c'est donc principalement en rapport avec l'instruction, condition nécessaire de toute transformation de la société :

Le socialisme, le vrai, a pour but l'élévation des masses à la dignité civique, et pour préoccupation principale, par conséquent, l'élaboration morale et intellectuelle. La première faim, c'est l'ignorance ; le socialisme veut donc, avant tout, instruire.⁴⁶⁴

L'œuvre de critique littéraire que Hugo poursuit dans *William Shakespeare* se place dans cette perspective sociale, dans la mesure où elle cherche à rétablir une continuité intellectuelle, celle des génies, à défaut d'une continuité historique, puisque l'Empire apparaît comme une nouvelle coupure absurde dans la marche du progrès.

4. La « question morale et intellectuelle » comme énergie cosmique : Révolution et écriture

Hugo, comme Quinet, ne déteste pas seulement le Second Empire et son chef, il en a honte, ainsi que l'explique l'historien François Furet :

Le premier Napoléon avait confisqué l'État à la bourgeoisie au nom de la nation, en substituant au syndicat des thermidoriens l'éclat de son génie et de sa gloire.

⁴⁶² *Ibid.*

⁴⁶³ On se reportera sur ce point au traitement des bouleversements haussmanniens par Hugo. Cf. notre deuxième partie.

⁴⁶⁴ *William Shakespeare*, II, V, 3, p. 391.

L'aventurier du 2 Décembre, esprit médiocre et fumeux, n'a aucun titre personnel à régner sur la France. Du coup, l'inexistence de sa personnalité met à nu un penchant national à la servitude.⁴⁶⁵

En outre la période 1848-1851 ne permet pas de faire reposer l'échec de la Révolution sur des causes extérieures, aucune guerre extérieure ne menaçant la France.

Cette inquiétude se manifeste dans l'ambivalence accordée à la figure du « passant », promeneur des villes qui incarne le mouvement et la possibilité de changement, mais non orienté. Hugo dans *Les Misérables* l'exalte au cours de l'épisode des barricades de 1832, exemple de « premier venu » pouvant devenir porte-lumière, ce « passant héros [...] qui s'évanouit dans les ténèbres après avoir représenté une minute, dans la lumière d'un éclair, le peuple et Dieu »⁴⁶⁶. Mais un fragment de l'exil, non publié en tant que tel, en révèle la face sombre :

Ah ! le premier venu, le passant, parlons-en. [...]

Cet homme étonne, après tant de jours beaux et rudes,

Par son indifférence au fond des turpitudes [...]

Il est si bien esclave à présent qu'il s'indigne

De ses hauts faits passés perdus dans la vapeur [...]⁴⁶⁷

Par le terme « esclave », on voit s'esquisser le problème de la servitude volontaire. La question sous-jacente est la suivante : le progrès peut-il se fonder sur un héroïsme dérisoire de l'instant, qui n'est gagé sur nulle continuité ? Le terme « passant » quant à lui souligne le mouvement et la possibilité d'un progrès, mais témoigne aussi de la labilité pessimiste de toute métamorphose. L'image témoigne d'une certaine continuité dans l'impossibilité de tenir un discours cohérent sur la civilisation.

Le roman permet ainsi l'expression plus ou moins directe d'une inquiétude qui s'exprime souvent dans les marges. Ainsi, dès mai-juin 1848, avec l'impossibilité de reproduire 89, on remarque dans *Choses vues* une propension à regretter la grandeur des temps passés devant la médiocrité du présent :

J'aime mieux 93 que 48. J'aime mieux voir patauger les titans dans le chaos que les jocrisses dans le gâchis.⁴⁶⁸

La Révolution en tant qu'idéal devient l'incarnation de la réaction de Hugo confronté à l'évolution historique : face à la médiocrité du présent, la valorisation des ancêtres révolutionnaires prévaut, fût-ce au prix du chaos. Si le « gâchis » de 48 faisait déjà appel au

⁴⁶⁵ François Furet, *La Gauche et la Révolution au milieu du XIX^e siècle*, op. cit., p. 30.

⁴⁶⁶ *Les Misérables*, V, 1, 3, t. 3, p. 235.

⁴⁶⁷ *Le Verso de la Page*, Annexes, vol. Poésie IV, p. 1097.

⁴⁶⁸ *Choses vues. Le temps présent III*, 1848, mars, avril, mai, vol. Histoire, p. 1044.

chaos salvateur de 93, l'importance symbolique que prend cette régénération face au « gâchis » incommensurable du Second Empire devient d'autant plus évidente.

Un changement majeur intervient alors dans le rapport entre les différentes questions de civilisation. Avant l'exil, le passage déjà cité où Hugo, sous la Monarchie de Juillet, appelle à grands cris le parti de la civilisation est subordonné à une condition : la substitution des questions sociales aux questions politiques⁴⁶⁹. Or au temps de l'exil, cette question est réorientée, dans la mesure où Hugo, traitant de « la question sociale » appelle avant tout, au regard des circonstances, à « remonter » le point de vue économique, associé à « l'amélioration matérielle », c'est-à-dire aux questions morales et intellectuelles :

La question sociale a été trop réduite au point de vue économique ; il est temps de la remonter au point de vue moral. Le côté économique, certes, est sérieux, et celui qui écrit ces lignes est un de ceux qui ont le plus énergiquement réclamé, de front avec l'amélioration morale, l'amélioration matérielle. Mais, du jour où un certain danger d'abaissement se révèle, les questions doivent reprendre leurs rangs, et la question matérielle, si importante qu'elle soit, n'est que la seconde. Avant tout, la question morale et intellectuelle ; avant tout [...] les principes.⁴⁷⁰

La volonté de conciliation entre Révolution et Civilisation ne va pas sans hiérarchisation en fonction de l'actualité historique. Si la civilisation est et reste du côté de la « question sociale », la Révolution quant à elle fait avant tout appel à la conscience, dont relèvent les questions morales et intellectuelles. *Les Misérables* par exemple, avec le personnage de Jean Valjean, unissent les deux points : le forçat pose bien entendu la question du social, mais l'action ne progresse que par la multiplication des « tempêtes sous un crâne », car « avec la conscience, on n'en a jamais fini. »⁴⁷¹ En outre, ce que recouvre cette « question morale et intellectuelle » dépend aussi des circonstances : pendant l'exil, cette question s'apparente à une résistance d'ordre révolutionnaire, qui passe par l'image des « tempêtes » historiques ou individuelles, mais tout de suite après la Commune, elle sera essentiellement liée à la nécessité de la clémence, en réponse à la guerre civile⁴⁷².

⁴⁶⁹ « .. le jour où l'on substituera les questions sociales aux questions politiques, le jour où, entre le parti de la Restauration et le parti de la Révolution, le parti de la civilisation surgira. », Lettre à Etcheverry du 17 février 1839, lettre. cit.

⁴⁷⁰ [La question sociale], *Proses philosophiques de l'exil*, vol. Critique, p. 611. Il ajoute un peu plus loin : « La principale fonction de l'homme n'est pas de manger ; mais de penser. Sans doute qui ne mange pas meurt, mais qui ne pense pas rampe ; et c'est pire. » *Ibid.*, p. 612. On peut penser que dans ce domaine également, Hugo se trouve pendant l'exil plus en accord avec ses convictions profondes. Car comme le soulignait Franck Laurent pour l'œuvre d'avant l'exil : « À bien des égards, il semble que le discours politique officiel de Hugo refuse alors de quitter le territoire balisé et rassurant de la morale, un peu comme (et peut-être pour les mêmes raisons) Guizot se réfugiera dans le moralisme et la religion à mesure que l'histoire de son temps lui deviendra inintelligible », *Le Territoire et l'océan*, thèse citée, p. 552.

⁴⁷¹ *Les Misérables*, V, VI, 4, t. 3, p. 452.

⁴⁷² Ainsi en 1876, au sujet de l'amnistie des Communards, Hugo déclare-t-il dans un discours que « Placer au-dessus de la loi politique la loi morale, c'est l'unique moyen de subordonner toujours les révolutions à la civilisation. » *Actes et Paroles III. Depuis l'exil, L'Amnistie au Sénat - 22 mai 1876*, vol. Politique, p. 922. Les

Quoi qu'il en soit, pendant l'exil, le changement de priorités amène Hugo à remonter la « question matérielle » à la « question morale et intellectuelle », et fait de la Révolution l'énergie tempétueuse, destructrice et « désymbolisatrice » (détachée de tout substrat organique qui enchaînerait la pensée à la matière) susceptible de contrer la stagnation de la Civilisation. En effet la Révolution n'a pas en elle-même de contenu, elle est tout entière du côté de la « question morale et intellectuelle » en tant qu'énergie susceptible « d'avertir et d'épurer la richesse matérielle devenant pauvreté d'âme »⁴⁷³.

En conséquence, la réflexion économique, dont dépend la « richesse matérielle », tend à passer au second plan, dans la mesure où c'est l'allié du Second Empire, le saint-simonisme de la seconde régénération, qui l'incarne. La refondation de la conscience dans chaque individu est seule nécessaire et passe par la « question morale et intellectuelle » qui se trouve, par la nécessité des circonstances, actualisée par la révolution :

O Dieu partout visible
 Sauve-moi du petit, fût-ce dans le terrible !
 Jette-moi, Dieu puissant, chez quelque nation
 Entrant, superbe et sombre, en révolution,
 Ou sur quelque océan que la tempête éclaire !⁴⁷⁴

Désormais, Hugo est bien passé de l'autre côté de la barrière doctrinaire. Guizot dit vouloir « purger les principes de 89 de tout alliage anarchique »⁴⁷⁵ et clore la révolution, dans une optique qui s'apparentait de plus en plus à un conservatisme : « Être conservateur, c'est en effet gérer et contempler une société qui sait qu'elle n'a plus de révolution devant elle. »⁴⁷⁶ Pour Hugo, la conviction inverse – la révolution est devant lui – n'est pas seulement de l'ordre du savoir, mais de la prière et du vœu plutôt hétérodoxe : « O Dieu (...) / Sauve-moi du petit, fût-ce dans le terrible ! » et relève de l'esthétique : le peuple qui entre « en révolution », « superbe et sombre », est assimilé au *topos* poétique romantique de la tempête.

L'esthétique rejoint ici l'heuristique, dans la mesure où la tempête permet

conditions historiques ayant changé, à la loi morale sont associées essentiellement « la pitié et la douceur », et moins l'intransigeance farouche contre le despotisme. *Quatrevingt-Treize*, rédigé après la Commune, mais toujours à Guernesey, où Hugo a dû se réfugier après ses prises de position en faveur des Communards, est fortement marqué par le conflit entre ces deux exigences.

⁴⁷³ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 592.

⁴⁷⁴ « À*** », *Les Années funestes*, LIX, vol. Poésie IV, p. 79. Le poème est daté de mars 1870.

⁴⁷⁵ Discours à la Chambre des députés du 14 mars 1838, *Histoire parlementaire*, t. III, p. 153, Cité par P. Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, op. cit., p. 277.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 278.

d' « éclairer[r] » l'océan métaphorique du peuple⁴⁷⁷. La révolution, par la métaphore de la tempête, a donné la possibilité d'une incarnation historique du concept « d'énergie », tel que Michel Delon l'a étudié. Au milieu du XIX^e siècle, Hugo réactualise et prolonge l'image. Le repos historique est condamné, de même que le repos auquel aspirait la conscience classique est devenu un « enfer d'inaction »⁴⁷⁸. Alors que l'idéal classique réside dans le port ou la rive, et que la tempête désigne les passions à éviter, la métaphore de la tempête associée à la révolution désigne les pulsions nécessaires à la navigation, même dangereuses. Une variante hygiénique, reprise par Hugo, insiste sur la nécessité du mouvement qui empêche l'eau de croupir. L'orage, en tant que sursaut moral, est affecté d'un signe positif. Il s'agit bien d'une métaphore convenue de la pensée romantique, mais qui se trouve réactualisée par les circonstances.

Ainsi, Gauvain, à la veille de sa mort, absout 93 devant Cimourdain :

Parce que c'est une tempête. Une tempête sait toujours ce qu'elle fait. Pour un chêne foudroyé, que de forêts assainies ! La civilisation avait une peste, ce grand vent l'en délivre. Il ne choisit pas assez peut-être. Peut-il faire autrement ? Il est chargé d'un si rude balayage. Devant l'horreur du miasme, je comprends la fureur du souffle.⁴⁷⁹

Le vocabulaire de l'hygiénisme naissant se mêle à celui de la nature pour légitimer la violence révolutionnaire.

L'idéologie du progrès rejoint bien sur ce point les lois de l'art, dans la mesure où elle recoupe la définition du génie dans les proses philosophiques de l'exil qui lui sont consacrées :

Spiritus flat. Tel esprit est palpitation, tel autre est ouragan, c'est toujours de l'haleine. Seulement dans le premier cas, l'haleine échauffe et caresse ; dans le second, elle bouleverse, casse, brise, entraîne, arrache, déracine, renouvelle par extermination. Ces violences salubres se nomment en météorologie orages et en politique révolutions.

Il y a des inondations fécondantes ; le Nil en est une. Luther en est une autre. Les orages font de l'équilibre.⁴⁸⁰

L'haleine « qui chauffe et caresse », et qui correspond au mouvement progressif de la civilisation, n'est pas oubliée, mais les circonstances historiques font qu'elle passe en arrière-plan, comme contrepoint et comme horizon, dans la mesure où les orages « font de

⁴⁷⁷ La Révolution, telle qu'elle est étudiée par Michel Delon au tournant des Lumières, devient la nouvelle figure de l'énergie : « dans une société qu'ils ressentent comme bloquée, certains tenants du sentiment et des sages passions rêvent d'une énergie qui ferait avancer l'histoire et qu'ils cherchent soit dans un passé lointain soit dans un futur utopique. » *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, op. cit.*, p. 355.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁷⁹ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 5, p. 1059.

⁴⁸⁰ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 593.

l'équilibre ». En outre les « violences salubres » sont plus aptes à produire du texte, comme le montre le mouvement expansif de la phrase : « Seulement dans le premier cas, l'haleine échauffe et caresse, dans le second, elle bouleverse, casse, brise, entraîne, arrache, déracine, renouvelle par extermination. » Les « violences salubres » démultiplient les verbes d'action, jusqu'au terme final « renouvelle par extermination ».

La violence du renouvellement « par extermination » rappelle, détournées, les théories ultra de Joseph de Maistre, lequel voit dans la Révolution française la punition providentielle de la dégénérescence de la société du XVIII^e siècle, régénérée dans le sang. Mais Hugo se garde bien d'employer les termes de « régénérescence » ou de « sang » et utilise la violence dans une optique inverse, pour le renouvellement de la démocratie et la République, mises à mal par le coup-d'État de Louis-Napoléon. En outre, les phénomènes naturels se substituent à la Providence, comme si les forces et les énergies ne pouvaient se trouver qu'au sein de la nature panique⁴⁸¹.

Si bien que le danger est inversé, « il n'est plus dans l'énergie désordonnée, mais dans l'inertie du monde et de l'histoire »⁴⁸². Il faut réparer un oubli : les « hérauts de l'énergie pulsionnelle » ne sont pas seulement Diderot et Helvétius, « au mitan des Lumières », puis « Fourier, Sade et Stendhal, un demi-siècle plus tard ». Hugo a lui aussi toute sa place dans ce schéma ; il est un des derniers héritiers de cette pensée sous le Second Empire. Certes l'énergie des pulsions est chez lui orientée et légitimée par un discours qui le contrôle, au service de la civilisation, mais le penseur revient toujours à la nécessité de réveiller les « énergies accablées » :

Pour le savant vrai, pour l'observateur qui approfondit l'observation, il est certain qu'il y a pour la nature des heures de souffrance latentes, par suite d'on ne sait quel alanguissement du climat ou de la saison, la mystérieuse distribution de vie universelle s'est fait inégalement, l'harmonie s'est peu à peu rompue presque léthargiquement, il y trop ici et pas assez là, les énergies accablées agonisent en silence, la stagnation s'étale là-dessus, commencement tranquille de chaos. Une tempête est un rappel à l'ordre.

La pensée orage rend de ces services. Isaïe, Juvénal, Dante, sont de grands vents.⁴⁸³

Le vrai danger est la « stagnation » qui est le « commencement tranquille du chaos » ; le danger n'est pas dans les énergies débridées, mais dans les « énergies accablées qui agonisent

⁴⁸¹ Mais on a vu précédemment, dans le reliquat non publié, que l'appel à ce que Hugo nomme « Dieu » demeure sous-jacent. L'oscillation entre déisme et paganisme est une constante de sa pensée, assez souvent relevée pour que nous n'ayons pas à y revenir ici. Sur cette question, voir également les analyses et les mises au point décisives de Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit.

⁴⁸² Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*, op. cit., p. 364.

⁴⁸³ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 593.

en silence », dans un renversement complet de perspective. La « pensée orage » des génies se nourrit de ce substrat autant idéologique qu'esthétique, qui passe le plus souvent par les images cosmiques : « Isaïe, Juvénal, Dante sont de grands vents. »

Pendant l'exil, la pensée de Hugo s'inscrit ainsi dans le renouvellement de l'idéologie de la Civilisation, renouvellement qui a débuté vers 1830. R. A. Lochoire indique qu'à partir de cette époque, le mouvement de la Civilisation est pensé comme progrès pour lui-même, en haine de l'inertie et de la passivité, dans la valorisation de l'activité⁴⁸⁴. Aux yeux de Hugo, le Second Empire donne sens et légitimité à cette défiance vis-à-vis de l'inertie et légitime l'appel à la Révolution et à la « pensée orage » des génies. Car la « question morale et intellectuelle » est une abstraction, l'image de la Révolution comme tempête va lui donner un corps ; corps esthétique inscrit dans toute une généalogie qui en fait un *topos* depuis l'Antiquité, mais aussi corps naturel, inscrit dans le cosmos.

Le « corps » de la Révolution chez Hugo, son contenu, s'apparente en quelque sorte à du symbolique « ouvert ». Ce dernier demeure, comme le gothique de *Notre-Dame de Paris*, une énigme qui sollicite l'intelligence et nécessite l'interprétation. Car pour Hugo, la Révolution ne se comprend qu'avec l'analogie qu'elle entretient avec l'Orient et le Nord, terres de symboles.

Conclusion : l'Orient, le Nord, la Révolution ou le maintien du symbole

La Révolution est ainsi paradoxalement légitimée par l'Orient, ce monde de la démesure où règne Eschyle, et par le Nord, ouvert aux brumes d'Ossian et marqué à jamais par Shakespeare. Les dernières lignes de *William Shakespeare* consacrées à Eschyle permettent des rapprochements éclairants sur les liens qu'entretiennent, dans la pensée et l'esthétique hugoliennes, l'Orient, le Nord et la Révolution, qui relèvent pourtant de domaines hétérogènes – deux espaces et un événement historique. Tous les trois sont créateurs d'un monde et entrent dans un étroit rapport d'analogies :

⁴⁸⁴ « From 1830 on, change is often valued for its own sake, and inertia is the worst reproach that can be made against a society. Guizot sets his seal on this desire for progress for its own sake which before 1870 had become a fever. » R. A. Lochoire, *History of the idea of civilisation in France (1830-1870)*, *op. cit.*, p. 10. « À partir de 1830, le changement est souvent valorisé uniquement pour lui-même, et l'inertie est le pire reproche qui puisse être fait à une société. Guizot adhère complètement à ce désir de progrès pour le progrès qui, avant 1870 était devenu une véritable fièvre. »

Maintenant, ôtez du drame l'Orient et mettez-y le Nord, ôtez la Grèce et mettez l'Angleterre, ôtez l'Inde et mettez l'Allemagne, cette autre mère immense, *All-men*, Tous-les-Hommes, ôtez Périclès et mettez Elisabeth, ôtez le Parthénon et mettez la Tour de Londres, ôtez la plebs et mettez la mob, ôtez la fatalité et mettez la mélancolie, ôtez la gorgone et mettez la sorcière, ôtez l'aigle et la nuée, ôtez le soleil et mettez sur la bruyère frissonnante au vent le livide lever de la lune, et vous avez Shakespeare.

Etant donnée la dynastie des génies, l'originalité de chacun étant absolument réservée, le poète de la formation carlovingienne devant succéder au poète de la formation jupitérienne et la brume gothique au mystère antique, Shakespeare, c'est Eschyle II.

Reste le droit de la Révolution française, créatrice du troisième monde, à être représentée dans l'art. L'Art est une immense ouverture, béante à tout le possible.⁴⁸⁵

Orient, Nord et Révolution se succèdent donc chronologiquement et occupent une même position militante sur un plan structurel : contre les tyrannies historiques et politiques respectives que recouvrent les termes de « barbarie antique », « barbarie féodale » et « barbarie monarchique ». Ils occupent en outre une même position créatrice : si la Révolution est « créatrice du troisième monde », cela sous-entend que l'Orient créa le premier et le Nord le second. En outre, la Révolution noue des rapports ambigus avec ces prédécesseurs démiurgiques : elle hérite du peuple, qui prend la suite de « la plebs » et de « la mob », mais veut aller au-delà de la fatalité et de la mélancolie, de la gorgone et de la sorcière, de l'aigle et de la nuée, du soleil et de « la bruyère frissonnante au vent livide », du « mystère antique » et de la « brume gothique ». Pourtant, l'*anankè* reste le maître mot d'un roman comme *Les Travailleurs de la mer*, qui fait directement suite au *William Shakespeare*, alors même que le récit est l'histoire du sauvetage d'une machine à vapeur, lancée un « 14 juillet ».

De l'Orient au Nord jusqu'à la Révolution, il y a finalement filiation. Car l'Orient d'Eschyle est, on le verra, non l'Orient bouddhique, associé au néant, mais l'Orient des brahmanes, l'Orient du monstrueux conçu comme force régénératrice obscure, bien que menaçante. Et le Nord renvoie au celtisme, à Ossian, aux scaldes, et bien évidemment à Shakespeare, c'est-à-dire à des temps troublés mais féconds : il n'en ira pas autrement de la Révolution française. Et c'est finalement l'Art, en tant que représentant du troisième monde, celui de la Révolution, qui a le dernier mot dans le passage cité, en devenant la béance qui permet l'irruption du nouveau, « l'immense ouverture » qui nie la fatalité, la mélancolie et toutes les superstitions qui leur sont attachées.

La Révolution réunit un double mouvement : elle est d'une part l'instrument critique qui autorise la civilisation désymbolisante, comme « culture » qui préserve les valeurs

⁴⁸⁵ *William Shakespeare*, I, IV, 10, p. 326-327.

humaines, morales et intellectuelles, détachées de la fatalité et du despotisme. Elle maintient d'autre part un rapport particulièrement fort au symbolique, dans la mesure où la Révolution est pour Hugo l'héritière de l'Orient et du Nord, terres de symboles par excellence. Elle préserve, dans la civilisation qu'elle crée, détachée de la superstition, la part de mystère, de « brume » et d'irrationalité qui est évacuée de la conception scientiste et historiciste de l'Histoire. La Révolution devient chez Hugo l'équivalent d'un « nouveau symbole » qui aurait en quelque sorte intégré la phase de désymbolisation.

Le parti imaginaire et bipolaire de la « Révolution-Civilisation » touche le cœur de la pensée et de l'esthétique de Hugo pendant l'exil. Son écriture trouve là une des ses origines, entre flamme et rayonnement, rupture et continuité, violence régénératrice inscrite dans la matérialité des traditions et évolution paisible permise par l'avènement des principes, en un mot, symbole et désymbolisation selon le vocabulaire de Michelet. Mais il est également vrai que cette bipartition se retrouve à d'autres niveaux et qu'on pourrait considérer que la vraie ligne de partage passe au sein même de l'écriture de la Révolution, entre 93 et 89. Les « lois de l'art » ont dans *William Shakespeare* pour origine 93, la « loi du progrès » a pour bannière les principes non-violents de 1789. Néanmoins l'écriture romanesque, si elle a pour noyau poétique 93 et sa fulgurance régénératrice, ne renonce jamais à inscrire ce noyau dans une temporalité continue, seule garante du progrès. L'écriture doit « renouer la chaîne des temps » dans une optique républicaine et non plus royaliste. Telle est, au temps du Second Empire, la part de la prose romanesque et philosophique de l'exil, qui inscrit dans la narration des « solutions de continuité » nouvelles, faisant appel aux nouveaux barbares, le bon forçat, ou son revers pernicieux, l'escarpe, susceptibles de relancer l'Histoire qui est bloquée. L'histoire, au sens de narration, devient en effet l'image de l'Histoire universelle.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La pensée du symbole permet à Hugo, avant l'exil, d'interroger les rapports conflictuels entre le beau et le bien, c'est-à-dire pour Hugo la visée artistique et la pensée progressiste, qui ne se recouvrent pas toujours. C'est ce dilemme qui se trouve non seulement prolongé (« Le bien est-il toujours dans le beau ? Songes-y »⁴⁸⁶) mais renouvelé et approfondi durant l'exil, dans la volonté affichée de créer un nouvel et inédit « parti de la Révolution-Civilisation ». La civilisation désymbolisante ne peut désormais se penser et s'écrire pour Hugo qu'associée à la Révolution⁴⁸⁷. L'urgence historique de la situation radicalise des positions antérieures, qui se cherchaient auparavant dans l'œuvre hugolienne et passaient en particulier par la figure de l'Empereur, situé au-delà du bien et du mal. Pendant l'exil, l'écrivain substitue à l'Empereur la Révolution et renoue avec une souveraineté du génie qui a ses origines dans l'écriture ultra comme arme de combat. Se dessine ainsi la recherche, évoquée dans *William Shakespeare*, de la combinaison entre « les lois de l'art » et la « loi du progrès », qui recoupe les oppositions si débattues à l'époque entre matérialisme et spiritualisme, symbolisation et désymbolisation.

Ces antithèses constituent des lignes de forces essentielles à la compréhension de l'œuvre, parcourue de tensions dramatiques que l'écrivain s'efforce de faire jouer « l'une avec l'autre » (c'est-à-dire l'art avec le progrès) au sein de l'écriture romanesque, afin de proposer les modalités et les conditions d'une nouvelle civilisation. Or, au milieu du siècle, toutes ces tensions se retrouvent dans les rapports qu'entretiennent la littérature (ou la poésie, pensée comme l'essence de la littérature) et les avancées techniques et scientifiques. C'est à cette époque un enjeu majeur, comme en témoigne l'abondante littérature de vulgarisation qui se déploie par exemple à l'occasion des expositions universelles de 1855 et de 1869. Essayistes, publicistes et journalistes constituent la lame de fond de ce mouvement (on songe par

⁴⁸⁶ *Dieu* (fragments)- 1, cote 106. Daté de 1856, vol. Chantiers, p. 426.

⁴⁸⁷ Nous serons amenés à étudier la « nature » du langage romanesque (qui est parfois poétique) placé sous le signe de la Révolution, ainsi que la « fonction » qui découle de la revendication révolutionnaire. Mais ce sera sous l'angle du geste critique de l'écriture, ainsi que sur le plan du symbolique et de l'éthique. Nous reviendrons sur le statut directement performatif du verbe révolutionnaire chez Hugo (l'efficacité poétique), mais laissons pour l'instant de côté l'étude de son statut ontologique, dans la mesure où cela a déjà été fait, à partir notamment du poème des *Contemplations* « Réponse à un acte d'accusation ». Jean-Marie Schaeffer conclut ainsi qu'une certaine poésie, qu'il est permis d'appeler « révolutionnaire », manifeste une coïncidence du Dire et de l'Être. (« Romantisme et langage poétique », *Poétique* 42, avril 1980, p. 177-194). Au contraire, pour A.R.W. James, ce qui est révolutionné chez Hugo est « moins la nature du langage que sa fonction », c'est-à-dire la « coïncidence du Dire et du Faire ». A.R.W. James, « Le bonnet rouge de Victor Hugo », dans *Littérature et Révolutions en France*, textes réunis par G.T. Harris et P. M. Wetherill, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1991, p. 153. Voir également Laurent Jenny, *Je suis la Révolution, histoire d'une métaphore (1830-1975)*, op. cit.

exemple aux comptes rendus de la *Revue de Paris* de l'exposition universelle de 1855, par Kauffmann⁴⁸⁸), relayé au sommet par les écrivains. La célèbre préface aux *Chants modernes* (1855) de Maxime du Camp est le manifeste le plus connu (mais pas forcément le plus heureux sur le plan artistique) d'une époque qui se cherche. Mais cette recherche d'une combinaison entre les deux domaines – les avancées scientifiques et techniques du progrès et la poésie –, si elle s'ancre dans les préoccupations de l'époque, est infléchie chez Hugo par l'exil qui le place en rupture avec un processus plus général de civilisation, cautionné par la politique du Second Empire.

Au temps de l'exil, si le verbe de la Révolution doit désormais se substituer pour Hugo à celui de la seule civilisation, c'est aussi que les soubassements scientifiques et politiques de la Civilisation sont devenus, sous le Second Empire, plus que jamais problématiques. Tout se passe comme si Napoléon III, en se réclamant de la paix (« L'Empire, c'est la paix »), en valorisant les principes saint-simoniens ou en développant les transports et la technique, mettait au jour les caractéristiques rationalistes, impérialistes et dictatoriales de la Civilisation moderne en venant en quelque sorte légitimer des angoisses préexistantes. Une inquiétude devant le concept de Civilisation unitaire se fait jour, nécessitant une remise en cause de ses fondements éthiques, scientifiques et techniques. Le concept *et* l'écriture d'une Révolution qui apparaît en quelque sorte comme « continuée » permet alors d'entreprendre une refondation en profondeur de la société moderne, une société qui permettrait d'unir à la fois la science (prise au sens large) et l'art.

Ainsi un discours portant sur la critique de la civilisation unitaire, scientifique et abstraite, en rencontre-t-il un autre, celui du poétique et du symbolique, qui le problématise. La Révolution comme verbe de la civilisation se manifeste dans des configurations romanesques qui jouent à la fois un rôle critique (la Révolution est rupture, et rejoint la « question morale et intellectuelle ») et témoigne de la création d'un nouveau symbolique, qui passe notamment par un détour vers la nature et le passé, comme matériau historique et poétique.

⁴⁸⁸ Achille Kauffmann tente en effet, tout au long de la durée de l'Exposition universelle, de rendre compte de l'Industrie des pays exposés sous l'angle de la poésie. On se reportera par exemple à sa description des cristaux de Baccarat, *Revue de Paris*. t. XXVI, Première quinzaine de juillet, « Exposition universelle. Produits de l'industrie », troisième article, p. 388-404, ou encore à sa description des usines de filature. *Ibid.*, deuxième quinzaine de juillet, huitième article, p. 595-610. Mais Kauffmann, au contraire de Michelet dans *Le Peuple*, oublie totalement la dimension sociale et ne retient que la beauté du spectacle, qui lui fait penser par exemple, devant les métiers à tisser, qu'un esprit « anime la matière ».

PARTIE II

LA RÉVOLUTION COMME VERBE (I), REFONDER LA CIVILISATION

DÉSYMBOLISATRICE

INTRODUCTION : « L'ÉLOIGNEMENT VERS » LE PASSÉ ET LE « GÉNIE PRIMITIF »

Hugo est représentatif d'une tentation du XIX^e siècle : la vision d'un avenir qui se forme paradoxalement dans un retour au primitif, ou tout au moins au passé, dans des figures de barbares ou de sauvages. La démarche est pour le moins curieuse, et l'écrivain est le premier à le remarquer dans *William Shakespeare*, à l'occasion d'un passage sur Isaïe et Ézéchiel, éminents représentants des génies antiques. Le premier, Isaïe, « est debout sur le seuil de la civilisation, et refuse d'entrer », le second est un « sauvage [qui] fait au monde une annonce. Laquelle ? Le progrès. Rien de plus surprenant. [...] Isaïe refuse la civilisation, Ézéchiel l'accepte, mais la transforme. » Cette démarche demande à être examinée, car ces deux prophètes, tels une « bouche du désert parlant aux multitudes »⁴⁸⁹, deviennent dans *William Shakespeare* des « types »⁴⁹⁰ emblématiques du génie prophétique selon Hugo ; ils indiquent que civilisation et poésie ne vont pas forcément de soi. La constatation qui concerne Ézéchiel : « De cette bouche horrible et souillée sort un éblouissement de poésie », a tendance à devenir, sinon prescription, inconcevable dans l'esthétique hugolienne, du moins explication, dans une relation de cause à effet. Deux voies complémentaires qui relèvent d'une même démarche originaires sont ainsi tracées : d'un côté le refus total d'une certaine civilisation en la personne d'Isaïe, farouchement solitaire, cime figurant dans le panthéon hugolien final, et de l'autre l'acceptation de la plus humble compromission avec l'ordure de la réalité, dans l'espoir de la transformer. D'une part une attitude révolutionnaire de refus radical, de l'autre l'engagement civilisateur qui ne recherche pas la rupture absolue mais le compromis.

Or le refus du présent de la civilisation exprime sinon un « désenchantement » radical, du moins un « éloignement vers » le passé. Les deux termes renvoient au dix-neuvième siècle à deux camps *a priori* bien distincts selon la *doxa* critique. Des écrivains comme Leconte de Lisle ou Renan constatent la mort irrémédiable de la poésie primitive et de l'ère des génies épiques, et pensent que la seule chance de la poésie, du lyrisme, est de se faire savante afin d'en conserver le souvenir ; au contraire un Ballanche, un Michelet ou un Hugo croient

⁴⁸⁹ *William Shakespeare*, I, II, 2, § IV et V, p. 267-268.

⁴⁹⁰ Le « type », notion conçue étymologiquement comme un modèle idéal, dans une perspective platonicienne (on se reportera à P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel* du XIX^e siècle), prend une autre dimension en littérature à partir de Nodier notamment, qui y voit la marque du génie créateur et non-imitateur (*cf. Des Types en littérature*). Hugo y consacre un certain nombre de pages dans *William Shakespeare* et définit le type ainsi : « il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. » *William Shakespeare*, II, II, 2, p. 355.

encore en la vérité de la poésie et en sa puissance fondatrice⁴⁹¹. Les premiers sont associés au désenchantement et au pessimisme puisque selon eux l'accès à l'origine et à sa poésie se trouve coupé, alors que les seconds seraient résolument optimistes, puisque pour eux le retour vers le passé n'est pas synonyme de chant d'enterrement mais est tourné vers l'avenir qu'il fonde. Il reste que même pour ces derniers, ce retour n'est pas un retour vers le même : Claude Millet, à propos du statut de la légende, reprend à Peter Szondi l'expression « d'éloignement vers » pour caractériser cette deuxième attitude caractéristique du romantisme progressiste, qui tente de recréer une mythologie poétique nouvelle, fondatrice « de liens théologico-politiques nouveaux. »⁴⁹² Nous l'utilisons d'une manière générale pour désigner l'emploi ambigu, par Hugo, du passé comme matériau historique concret⁴⁹³ et substrat poétique, réservoir de mots et de situations à utiliser, pour mieux les dépasser.

Le détour vers le passé rencontre également la notion de barbarie primitive qui, au contraire de la barbarie dégénérée⁴⁹⁴, devient le garant du maintien de l'idéal, face à la répression dite « civilisatrice » du Second Empire. Cela passe par une redéfinition du primitif, car la barbarie primitive a tout d'abord à voir avec la question de l'humanité et de la nature : Hugo définit le « génie primitif » (c'est-à-dire aussi bien Eschyle que William Shakespeare ou ...Victor Hugo), qu'il donne pour modèle, comme le génie suprême qui « jaillit directement de la nature et de l'humanité » :

un génie primitif n'est pas nécessairement un esprit de ce que nous appelons à tort les *temps primitifs*. C'est un esprit qui, en quelque siècle que ce soit et à quelque civilisation qu'il appartienne, jaillit directement de la nature et de l'humanité.⁴⁹⁵

La définition *idéale* du génie comme primitif « court-circuité » pour ainsi dire la société et la civilisation, puisqu'elle jaillit « directement », sans structure intermédiaire, « de la nature et de l'humanité ». L'exilé rejoint une tendance de l'époque : pour beaucoup d'esprits le « primitivisme », depuis les années 1820, renvoie moins à une volonté de perpétuer ou d'imiter ce qui se recommande par son ancienneté que de se rapprocher d'une source de vérité

⁴⁹¹ Voir Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, op. cit., p. 25.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 9. Peter Szondi l'emploie quant à lui en étudiant les concepts du naïf et du sentimental chez Schiller. Dans *Poétique de l'idéalisme allemand*, II, [Insel Verlag, 1974], Les Éditions de Minuit, 1975, p. 82.

⁴⁹³ Georges Lukacs s'est tout particulièrement attaché à définir le concret comme le matériau historique qui permet de sortir d'une pensée abstraite de l'Histoire comme celle des Lumières. Il faut pour lui, dans une optique marxiste, revenir à la spécificité des forces historiques en tant que telles. Voir *Le Roman historique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2000, traduit de l'allemand par Robert Saille, Préface de Claude-Edmonde Magny, [*Der historische Roman*, Berlin, 1956], p. 17-30. Nous ajoutons à ce matériau historique la dimension, fondamentale chez Hugo, du matériau poétique : car qu'est-ce que la « matière » pour la littérature, sinon son matériau : le langage ? La création poétique, qui sous-tend la création romanesque chez Hugo (Henri Meschonnic parle de « romans-poèmes ») a ses lois propres qu'il faut respecter.

⁴⁹⁴ « Des sociétés vieillies résulte un certain état difforme ; tout finit par y être monstre, le gouvernement, la civilisation, la richesse, la misère, la loi [...]. » *L'Homme qui rit*, annexes, Massin, t. XIV, p. 389.

⁴⁹⁵ *Le Goût*, p. 573. – Souligné par l'auteur.

et de vie⁴⁹⁶. Il s'agit alors de comprendre comment ces notions de « nature » et « d'humanité » permettent l'instauration d'une attitude révolutionnaire de rupture, qui rompt avec l'idéologie commune de la civilisation, telle qu'elle se met en place au XIX^e siècle, tout en continuant paradoxalement à regarder vers le passé. On étudiera ainsi comment l'écriture romanesque et les proses philosophiques de l'exil s'emparent du passé historique et d'une certaine conception de la nature (seconde et troisième parties) et de l'humanité (quatrième partie) pour construire l'avenir, tout en évitant de retomber dans l'aliénation d'une pensée du symbole qui serait trop proche de la matérialité de la terre ou d'un certain passéisme nostalgique.

D'une certaine manière, le régime de Louis-Napoléon Bonaparte légitime des craintes préexistantes sur le mouvement de la civilisation, notamment par le biais de la politique urbanistique haussmannienne. Si donc Hugo, durant l'exil, se présente d'emblée comme le chantre du progrès, sa prose témoigne aussi d'une crise de la pensée civilisatrice, telle qu'elle apparaît du moins au mitan du siècle, appuyée sur le scientisme et l'historicisme, associés au despotisme. Hugo n'utilise pas les « -ismes », mais sa prose romanesque et philosophique de l'exil est une critique implicite des fondements d'une civilisation qui conduit à ces extrémismes, une civilisation dirigée par une raison trop cartésienne et rigide, par le progrès technique et scientifique, et par une recherche exclusive du bien-être qui oublie les grands enjeux éthiques du progrès. La dynamique saint-simonienne de l'histoire de la civilisation, la fuite vers un « éternel printemps », est un vœu expressément formulé, mais aussi expressément problématisé : le printemps éternel est d'abord à fonder au cœur de l'homme⁴⁹⁷. Il faudra donc se demander comment « l'éloignement vers » le passé et la nature permettent à l'écriture de la « Révolution-Civilisation » d'établir les conditions d'un dépassement réussi de cette tentation de pessimisme idéologique. Les rapports complexes de l'art et du progrès se nouent là.

Dans un premier temps, nous verrons comment chez Hugo les catégories de temps, d'espace et d'universalité des principes sont compliquées dans la prose romanesque et philosophique de l'exil par l'écriture, qui remet en question le mouvement unitaire de la civilisation moderne. Cette dernière se pense en effet comme détachée du passé et de tout substrat géographique, dans une pensée ethnologique unitaire, alors que le roman s'attache à lui redonner une mémoire historique concrète et s'interroge sur la place du territoire et de la nature dans la civilisation, entre liberté et fatalité (premier chapitre).

⁴⁹⁶ Voir Max Milner, *Le romantisme I, 1820-1843*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1973, p. 100.

⁴⁹⁷ *L'Archipel de la Manche*, [XXII], p. 39.

La critique de cette civilisation unitaire passe également par la critique de ce qui en constitue le moteur principal, la science devenant scientisme, et par la mise en question des réalisations techniques déliées des interrogations humanistes. L'étude des représentations architecturales et urbanistiques permet de rendre compte des stratégies narratives à l'œuvre dans les romans pour problématiser les avancées techniques de la Civilisation. Ou comment le « verbe de la civilisation » hugolien procède à son « réenchantement » éthique et poétique par le principe des séries et le détour vers le passé (second chapitre).

Cette étude de passages ponctuels nous amènera à élargir notre propos afin de préciser les rapports entre la science désymbolisatrice et le maintien d'un nouveau symbole, au temps de l'exil, notamment dans *Les Travailleurs de la mer* et *William Shakespeare*. La juxtaposition du discours scientifique et du discours populaire, de l'ordre du symbolique, n'est qu'un moyen parmi d'autres pour fixer des limites à la science et à la raison (troisième chapitre).

CHAPITRE I : L'ESPACE, LE TEMPS ET LE POÉTIQUE AU SECOURS DE L'UNIVERSALISME

ABSTRAIT

On s'intéressera tout d'abord aux rapports féconds mais ambigus qui s'établissent entre l'écriture romanesque de l'exil et les principes universalistes de la démocratie et du progrès, au nom d'un dépassement de la logique révolutionnaire, mais aussi d'une spécificité poétique du verbe romanesque. La « couleur » romanesque n'est pas le lot des principes et doit s'attacher concrètement à un espace et à un temps donnés, de même que la Révolution ne peut en rester à la politique de la « table rase », mais doit parvenir à créer une nouvelle harmonie entre le passé, la nature comme cosmos et l'avenir. Le présent est le lieu de l'écriture et des configurations romanesques où se cherche le futur.

1. Les « lois de l'art » et la « loi du progrès » ou les idées générales au prisme du poétique

Hugo, comme Tocqueville et bien d'autres, sait qu'au sein de la société démocratique, à l'opposée de la société aristocratique faite de respect et de révérence envers des noms et des personnages, le fondement du consensus s'appuie depuis la Révolution française sur quelques idées très générales, quelques principes très abstraits⁴⁹⁸, fondateurs du processus de libération et de désymbolisation de l'humanité. Le constat n'est pas neuf : 89 et 93 ont pour origine la rupture violente avec la tradition et le passé, au nom des droits de l'homme entérinant la fondation d'une nouvelle civilisation sur des principes philosophiques. Mais pour Hugo cette attitude politique et philosophique dément les « lois de l'art », en particulier romanesques, qui se fondent sur les particularités, les détails pittoresques, l'individu, aux dépens des concepts progressistes universels. Le particulier n'est pas toujours le « partiel ».

On peut remarquer que ce paradoxe existait déjà chez Chateaubriand dans *Le Génie du christianisme*, à ceci près qu'il traitait du rapport entre la religion chrétienne et l'écriture de l'Histoire, et justifiait la médiocrité de la seconde par l'influence de la première :

Or, en répandant sur les peuples cette uniformité, et, pour ainsi, cette monotonie de

⁴⁹⁸ Voir Tocqueville, *La Démocratie en Amérique*, vol. II, 1^{ère} partie, chap. 2, et le commentaire qu'en fait François Bourricaud dans *Le Bricolage idéologique, Essai sur les intellectuels et les passions démocratiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 58-59.

mœurs que les lois donnaient à l'Égypte, et donnent encore aujourd'hui aux Indes et à la Chine, le christianisme a rendu nécessairement les couleurs de l'histoire moins vives. Ces vertus générales, telles que l'humanité, la pudeur, la charité, qu'il a substituées aux douteuses vertus politiques ; ces vertus, disons-nous, ont aussi un jeu moins grand sur le théâtre du monde. Comme elles sont véritablement des vertus, elles évitent la lumière et le bruit : il y a chez les peuples modernes un certain silence des affaires qui déconcerte l'historien. Donnons-nous de garde de nous en plaindre ; l'homme moral parmi nous est bien supérieur à l'homme moral des anciens. Notre raison n'est pas pervertie par un culte abominable ; nous n'adorons pas des monstres ; l'impudicité ne marche pas le front levé chez les chrétiens ; nous n'avons ni gladiateurs, ni esclaves. [...] Ah, n'envions pas aux Romains leur Tacite, s'il faut l'acheter par leur Tibère !⁴⁹⁹

L'écriture de l'Histoire, qui prolifère dans toute la production littéraire du XIX^e siècle, pose au tournant du siècle le problème des rapports entre idéologie et écriture, c'est-à-dire la diminution inévitable des « couleurs » du sujet historique (lié à la « lumière » et au « bruit »), amenée par l'émergence d'une pensée et d'une religion unificatrice éthiquement supérieure mais ne donnant à décrire que « la monotonie des mœurs ». On voit comment on a pu passer de cette « monotonie », conférée par les vertus des lois religieuses, aux lois générales et désymbolisatrices de la démocratie, comment la première a préparé le terrain à la seconde⁵⁰⁰.

Se pose ainsi une question paradoxale que l'on pourrait formuler ainsi, de manière quelque peu provocatrice, en élargissant les termes du débat : comment peut-on être *et* romancier *et* démocrate ? La question est plus sérieuse qu'il n'y paraît, dans la mesure où les termes recourent deux gestes antithétiques. Tout est une question de définition. Quand on s'occupe « du bien, du beau, du vrai », de l'humanité, et de la marche continue du progrès, ou bien encore du peuple, « introuvable »⁵⁰¹, bref, de la démocratie, on semble s'intéresser à des concepts abstraits, éloignés du symbole et de tout « style symbolique », alors qu'être romancier revient à traiter des histoires individuelles, concrètes et intimes, même si cela passe souvent au XIX^e siècle par l'analyse des rapports entre idéal et réalité.

Jérôme Thélot a consacré un article à cette disjonction entre la littérature et la démocratie. Les deux ont un point commun, rappelle-t-il : elles peuvent disparaître dans le totalitarisme ou la langue de bois si elles perdent contact avec la vie, c'est-à-dire ce que nous appelons chez Hugo (par l'intermédiaire de Michelet), le concret, le charnel, bref, le

⁴⁹⁹ Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, III, III, II, *op. cit.*, p. 835.

⁵⁰⁰ Montesquieu, dans *Mes Pensées* (« Essai sur le goût »), a aussi mis en avant le manque de sublime et de poésie de la nouvelle philosophie qui s'appuie sur des lois générales et la raison et qui rejoint par là-même le manque de variété et de concret qui émane du « sublime » chez le peuple juif. Au contraire, le paganisme permet d'accéder à un sublime des sens, qui est du côté du goût, de l'art, de la poésie. Voir pour le développement et les références de ce point notre troisième partie, chapitre 3 : « D'un sublime des sens à un sublime de l'esprit ».

⁵⁰¹ Selon le qualificatif de Pierre Rosanvallon dans *Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998. On consultera notamment sa première partie : « L'âge de l'abstraction. »

symbolique. Or c'est la littérature qui peut incarner les principes de la démocratie, c'est dans un individu et une conscience que le principe de démocratie a sa source : Jean Valjean incarne de manière pathétique l'histoire d'une conscience qui sait à tout moment se poser les questions qui relancent le progrès ; Marius incarne le propre itinéraire politique de Hugo, du légitimisme au républicanisme, en passant par le « bonapartisme », ancrant ainsi la présence de l'auteur dans le texte. Littérature et démocratie sont indissociables, « la démocratie comme affaire de *tous* et représentation *abstraite*, la littérature comme affaire de *chacun* et représentation *pathétique* »⁵⁰².

Des travaux récents ont montré comment le principe de démocratie chez Hugo a été modelé en profondeur par le concept impérial, par l'étendue infinie de territoire qu'il suppose, par la dilatation continue de cet espace. Le concept impérial évolue pendant l'exil et se retrouve dans une certaine mesure pour Hugo républicain dans une volonté d'universalisme. Or c'est cet universalisme qui trouve son contrepoids dans le détour et le rappel de l'origine, du passé et des traditions nationales et locales. L'abstraction des idées universalistes désymbolisatrices se retrouve équilibrée par le rappel du passé et l'écriture qui se fait mémoire.

Ainsi, au niveau macrostructural, dans le livre des *Misérables* consacré au gamin, « Paris étudié dans son atome », deux chapitres témoignent de cet antagonisme : le génie national, « La vieille âme de la Gaule » s'oppose de manière complémentaire à « *Ecce Paris, ecce Homo* »⁵⁰³, c'est-à-dire l'homme dans son essence. Au niveau microstructural de la phrase, on retrouve un mouvement parallèle dans la présentative : « le gamin de Paris aujourd'hui, comme autrefois le *graeculus* de Rome, c'est le peuple enfant ayant au front la ride du monde vieux. » Le gamin est emblématique car il fait le grand écart entre « le peuple enfant » et « le monde vieux », témoin du génie d'une nation (« la vieille âme de la Gaule ») qui est le signe de sa vocation à l'universalisme⁵⁰⁴. Il représente à la fois l'avenir qui n'a pas

⁵⁰² Jérôme Thélot considère que la littérature est la « légende du politique ». Voir son article « La littérature comme légende du politique », *RHLF*, avril-juin 2005, p. 316. On peut rappeler, dans le cadre de cette réflexion, le double mouvement de la pensée hugolienne : d'une part, comme le rappelle Claude Millet, la présence constante d'une « événementialité obscure » qui trouve son origine dans les annales et les chroniques et rencontre dans les romans (mais aussi le théâtre) « le local, le divers et le singulier », au risque de l'absurdité et de l'incompréhensible ; d'autre part le mouvement de l'Histoire universelle à la Bossuet, second mouvement de l'historiographie romantique qui rend compte de l'histoire globale et signifiante d'un peuple, d'une « civilisation ». Le récit de cette deuxième manière devient « synthétique » et « conceptualisant », et s'attache à dévoiler le *continuum* des événements. Certes la discontinuité de la mort subsiste, mais sur le mode apaisé, naturaliste qui voit se succéder les générations. Claude Millet, « Bloc, événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », Communication au « Groupe Hugo », 2 avril 2006.

⁵⁰³ Remarquons néanmoins que chaque titre de chapitre creuse à nouveau le paradoxe : la Gaule se caractérise par son caractère antique, mais également son âme idéale, et *Homo*, l'homme, concept générique, a son répondant dans le génie d'une ville particulière, Paris.

⁵⁰⁴ Le génie d'une nation particulière conçu comme vocation à l'universalisme est au cœur de l'idée de

encore accès à la parole – « le peuple enfant » – et le passé : il a « au front la ride du monde vieux. » L'écriture permet donc de nier la coupure révolutionnaire au nom des droits de l'homme (dits « droits naturels »), en la réintégrant dans l'Histoire et dans le « génie » d'une nation particulière.

La lecture du reliquat des *Misérables* montre les apories sur lesquelles bute la pensée hugolienne. Ces affirmations, qui datent tout juste d'avant l'exil (vers 1849), sont à considérer avec attention :

Les révolutions vraies se rapprochent, le premier jour, de l'humanité, le deuxième, de la nationalité.

Le premier jour, [...] les yeux remplis des sombres éblouissements de l'avenir, on ne peut plus rien savoir du passé, nier l'histoire, rompre la tradition, raturer au hasard les anciens titres de tout un peuple, construire à la hâte sur le vieux sol européen, comme si l'on était sur la terre vierge d'Amérique, une république qui ne tient à rien autour d'elle, oublier qu'en Amérique une République ne lutte que contre les sauvages et qu'en Europe elle lutte contre la civilisation ; on peut enfin tout tenter, tout essayer, tout recommencer, tout refaire à neuf, la législation, la constitution, les mœurs, l'État.

Le deuxième jour, on doit se rappeler tout ce qu'on avait oublié le premier, rentrer dans la pratique et dans l'application, étudier la réalité, tenir compte de l'histoire, des faits, des traditions, des nécessités, des habitudes sociales, des préjugés, des mœurs, du bien et du mal, de tout ce qui constitue l'originalité d'un peuple et la forme séculaire d'un Empire ; on doit accepter enfin son pays tel qu'il est et en tirer le plus de parti possible.

Or la révolution de 1830 est le second jour de la Révolution de 1789.

Voilà ce qu'ont le tort d'oublier ceux qui après 1830 promulguent une seconde fois la déclaration des droits de l'homme et du citoyen.

Ils adorent une forme, morte selon les uns, immortelle selon les autres, mais une forme, au lieu d'étudier et de féconder le fond vivant. Ils refont le second jour l'œuvre du premier. Ils ne sont pas de leur temps.⁵⁰⁵

La deuxième attitude (se rappeler le deuxième jour tout ce qu'on a oublié le premier) s'apparente à la position doctrinaire, qui s'employait avant l'exil à « renouer enfin la chaîne des temps » et à donner une mémoire à la classe moyenne en France. Mais Hugo s'attache autant dans ce passage au « premier jour », celui qui inaugure une politique révolutionnaire de la table rase, qu'au second, qui rappelle qu'il faut « étudier » et « féconder le fond vivant ». Deux attitudes sont propres à l'écrivain Hugo : soit l'emploi à l'emporte-pièce d'Idées à majuscules, périodisées de manière ternaire ou duelle (le « premier jour » – « le deuxième jour » dans l'extrait précédent), et il faut veiller à ne pas confondre abstraction et idéal, soit

civilisation en France, telle que l'a bien analysée Ernst Robert Curtius. Voir *The Civilization of France*, *op. cit.*

⁵⁰⁵ *Les Misérables*, édition de Maurice Allem, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951, p. 1676. L'édition nationale date ces fragments de 1848, mais Maurice Allem trouve la date trop ancienne d'un an « au moins », *Ibid.*, p. 1666.

l'accumulation prolifique d'images qui tendent à problématiser l'idéal par le rappel de la prolifération du réel et des faits de civilisation incongrus, baroques, fascinants et dangereux pour la pensée, mais non pour l'écriture romanesque, dont ils sont aussi le « fond vivant ». C'est toute la question de l'incarnation des idées « générales » dans la littérature qui est en jeu, dans la mesure où ces idées se retrouvent problématisées, voire contredites, par l'écriture romanesque.

Nous verrons les conséquences de cette tension entre idéologie et écriture sur trois plans caractéristiques de la pensée de la civilisation et de la Révolution chez Hugo : temporel (en étudiant notamment les rapports entre mémoire et architecture), spatial (la question du territoire et du local) et idéal (la question de l'universalisme des principes et des droits de l'homme dans son rapport à la littérature).

2. Le Temps et l'Histoire dans l'écriture de la « Révolution-Civilisation »

Au sein du binôme « Révolution-Civilisation », traversé par le conflit entre désymbolisation et maintien d'un symbole poétique, la Révolution problématise le mouvement factuel de la Civilisation en devenant un nouveau symbole, mais un symbole paradoxalement sans corps, un symbole qui ne peut exister qu'en s'appuyant sur le passé qu'il a détruit. L'écriture romanesque de la civilisation redonne au verbe de la Révolution une *mémoire* historique concrète, notamment par le biais de la description architecturale. « L'éloignement vers » le passé est tout d'abord un retour vers la coupure révolutionnaire originelle, qui doit aussi être mémoire de ce qu'elle a détruit, à savoir la tradition antérieure, qui n'était pas dépourvue de beautés.

Mémoire et Révolution : l'écriture et la recherche d'une nouvelle architecture symbolique

La Révolution française doit combler le fossé entre la transcendance des principes et le poids du passé, la nécessité de raconter les faits ; à cette fin, l'écrivain est en quête d'une forme nouvelle qui fondera ensemble sa double réalité. Or, l'élément architectural,

métonymique de l'esprit d'une époque, fond et forme mêlés, *symbolise* cet antagonisme pour Hugo, qui rejoint en cela l'opinion de Michelet et de Quinet. Pour Michelet, le Champ de Mars est symbole de la Révolution, elle n'a pour monument que le vide⁵⁰⁶. Pour Quinet, qui nous semble sur ce point encore plus proche de Hugo, le Panthéon permet de poser les données du problème dans un article du *Paris-Guide*, ouvrage préfacé par Hugo, qui en avait réclamé à grands cris les « bonnes feuilles » à Albert Lacroix⁵⁰⁷. Voici le point de vue de Quinet :

L'architecte Soufflot ne se préoccupa en rien de ce passé lointain. Comme tous les hommes de son temps, il prit exclusivement son point d'appui dans le monde abstrait. Ce qu'il a le plus oublié, c'est la donnée historique de l'édifice ; ce qui se montre le moins dans son monument, c'est la patronne et la sainte à laquelle il est érigé. Voilà une des raisons pour lesquelles ce monument ne touche pas à la première vue ; il ne se lie à aucun passé ; la vieille France en est absente. [...] *Tout le monument est immergé dans la lumière du dix-huitième siècle. [...] Mais au milieu de cette clarté, où est l'autel du mystère ? Je n'en vois pas la place.*⁵⁰⁸

Certes, poursuit-il, la Révolution française est venue donner un nom à la divinité inconnue et abstraite que personne ne comprenait à l'époque de sa construction : il s'agit de la Gloire et de la Liberté. Mais après la Terreur et la profanation des tombeaux de Voltaire et de Rousseau, il ne s'y trouve à nouveau plus rien, et il s'agit alors avant tout pour Quinet de construire dans le cœur de l'homme un panthéon moral, c'est-à-dire un « édifice moral, celui de la conscience, de la patrie idéale, de la liberté politique »⁵⁰⁹. Mais, pour cela, il faut se poser la question de l'architecture idéale en tant que symbole, sur le modèle de l'architecture réelle. Quinet aurait voulu voir le Panthéon rapprocher des personnages aussi temporellement éloignés que Geneviève en 450, Attila, Louis XV et Soufflot. Il s'interroge :

Par quel prodige trouver dans l'Art une formule assez ample, une courbe assez vaste pour comprendre dans un seul édifice les extrémités opposées des Temps, la barbarie et la civilisation raffinée, les Huns et les encyclopédistes, la crédulité et le scepticisme, la légende et la philosophie ? L'architecture est-elle capable de donner à un peuple l'impression simultanée de son enfance et de sa virilité ?⁵¹⁰

L'esthétique hugolienne semble comme une réponse à cette interrogation : sa démarche passe

⁵⁰⁶ « Le Champ de Mars, voilà le seul monument qu'a laissé la Révolution... L'Empire a sa colonne, et il a pris encore presque à lui seul l'Arc de Triomphe ; la royauté a son Louvre, ses Invalides ; la féodale église de 1200 trône encore à Notre-Dame ; il n'est pas jusqu'aux Romains, qui n'aient les Thermes de César. / Et la Révolution a pour monument...le vide... », *Histoire de la Révolution française*, Préface de 1847, édition établie et annotée par Gérard Walter, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1952, p. 2.

⁵⁰⁷ Voir par exemple la lettre du 29 novembre 1866 à Albert Lacroix, Massin, t. XIII, p. 808. Pendant trois mois, Hugo persévéra avec succès dans ses réclamations, excluant toutefois les articles de Louis Blanc et de Pelletan, qui traitaient eux aussi de l'ancien Paris. S'il y avait rencontre entre les auteurs, il voulait qu'elle soit fortuite.

⁵⁰⁸ *Paris-Guide*, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Bruxelles, Leipzig, Livourne, 1867, deuxième édition, 3 tomes, t. 1, p. 659. – Je souligne.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 670.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 658-659.

par la création d'un nouveau « symbolique », contre la désymbolisation du progrès technique ou scientifique.

Ce symbolique ne peut se dire qu'en tension, l'écriture réunissant ce que l'histoire a irrémédiablement séparé. Ainsi, la description de la Convention par Hugo peut être résumée par la formule suivante, « c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David » :

Après les éblouissantes orgies de forme et de couleur du dix-huitième siècle, l'art s'était mis à la diète, et ne se permettait plus que la ligne droite. Ce genre de progrès aboutit à la laideur. L'art réduit au squelette, tel est le phénomène. C'est l'inconvénient de ces sortes de sagesse et d'abstinences ; le style est si sobre qu'il devient maigre.

En dehors de toute émotion politique, et à ne voir que l'architecture, un certain frisson se dégageait de cette salle. On se rappelait confusément l'ancien théâtre, les loges enguirlandées, le plafond d'azur et de pourpre, le lustre à facettes, les girandoles à reflets de diamants, les tentures gorge de pigeon, la profusion d'amours et de nymphes sur le rideau et sur les draperies, toute l'idylle royale et galante, peinte, sculptée et dorée, qui avait emplî de son sourire ce lieu sévère, et l'on regardait partout autour de soi ces durs angles rectilignes, froids et tranchants comme l'acier ; c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David.⁵¹¹

C'est la question de la mémoire qui est primordiale dans la constitution d'un nouveau symbolique. La formule « on se rappelait confusément l'ancien théâtre » ouvre une énumération qui n'a rien de confus : « le lustre à facettes, les girandoles à reflets de diamants » et ainsi de suite ; et c'est seulement sur cette mémoire que peut s'élaborer le présent : « On se rappelait confusément [...] et l'on regardait partout autour de soi [...] : c'était quelque chose comme Boucher guillotiné par David. » La violence de la Révolution doit trancher le passé, « l'idylle royale et galante, peinte, sculptée et dorée », contestable et pourtant esthétiquement productive. La Révolution, toute en efficacité, n'a quant à elle à proposer comme contenu que la guillotine, c'est-à-dire la rupture qui transpire jusque dans l'architecture de la Convention composée de « durs angles rectilignes, froids et tranchants comme l'acier ». *Mais l'écrivain de la « Révolution-civilisation » doit à la fois préserver le rappel de la coupure et le contenu des deux moitiés du temps maintenant tronçonné, dans la mesure où le passé est porteur d'un contenu esthétique.* Le contenu esthétique de la Révolution et de la nouvelle civilisation qu'elle inaugure est à construire dans sa relation avec le passé, et c'est à l'œuvre romanesque d'en bâtir les fondements.

Cela passe aussi dans le roman par le quiproquo, élément fondamental de la comédie. L'Histoire n'est pas toujours tragique. Ainsi dans *Les Misérables*, les rapports entre Marius (l'enfant du XIX^e siècle) et Gillenormand (l'ancêtre, survivance du XVIII^e siècle) sont-ils savoureusement mis en scène par un jeu de mots :

⁵¹¹ *Quatrevingt-Treize*, II, III, 1 – 3, p. 896.

Chaque matin, nouvelle offrande de bric-à-brac du grand-père à Cosette. Tous les falbalas possibles s'épanouissaient splendidement autour d'elle.

Un jour Marius, qui, volontiers, causait gravement à travers son bonheur, dit à propos de je ne sais quel incident :

- Les hommes de la révolution sont tellement grands, qu'ils ont déjà le prestige des siècles, comme Caton et comme Phocion, et chacun d'eux semble une mémoire antique.

- Moire antique ! s'écria le vieillard. Merci, Marius. C'est précisément l'idée que je cherchais.

Et le lendemain une magnifique robe de moire antique couleur thé s'ajoutait à la corbeille de Cosette.⁵¹²

Le jeu verbal sur « mémoire antique » / « moire antique » permet la confrontation du républicanisme grave et sérieux de Marius et de la frivolité de l'ancienne « idylle royale et galante » du XVIII^e siècle qui ressurgit dans « tous les falbalas possibles » de la mode. Et la nouvelle couture des siècles (« bien coupé[s] » mais « mal cousu[s] ») par la Révolution de juillet se fait par une corbeille de mariage, symbole matériel et social de l'alliance, signe de l'unité retrouvée, fût-ce au prix du malentendu ou du quiproquo. L'héroïsme et la grandeur de la mémoire révolutionnaire restent mal interprétés par l'ancêtre qui les remplace par la somptuosité et le luxe aristocratiques, mais c'est pour la bonne cause : transformer la fille d'une prostituée en baronne, en court-circuitant la morale dite « bourgeoise ». Le galant Boucher/Gillenormand recouvre à nouveau de sa magnificence frivole le grave et sérieux David/Marius, et une nouvelle Convention – « conventionnel » renvoie étymologiquement à une alliance⁵¹³ –, maritale celle-là, efface les angles droits de la guillotine.

C'est peut-être pourquoi dans le *Tas de Pierres* des années 1865-1867 Hugo revient à Chateaubriand, écrivain de transition, lui aussi « À mi-corps » entre deux siècles :

Chateaubriand. Transition. À mi-corps dans les deux siècles ; par le bas dans le dix-huitième, par le haut dans le dix-neuvième. Le passé est sa gaine, l'avenir est sa face.⁵¹⁴

Le passé est chez Hugo également le support premier, la « gaine » qui permet à l'avenir d'avoir un visage, enraciné à « mi-corps »⁵¹⁵. La sortie de la mélancolie et de la fatalité de

⁵¹² *Les Misérables*, V, V, 6, t. 3, p. 415.

⁵¹³ Sens de conventionnel : « qui résulte d'une convention, est opposé, en terme de droit, à *légal* ou *judiciaire*. » Ou bien « qui résulte d'une convention », c'est-à-dire qui n'est pas fondé sur la réalité, la nature, la nécessité des choses. P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « conventionnel, elle ». La convention symbolise la primauté de l'idée sur le fait, la survenue dans l'histoire de principes détachés de la nécessité des faits et des choses.

⁵¹⁴ *Le Tas de pierres*, IX, Portefeuille, de mai 1865 à décembre 1867, Massin, t. XIII, p. 699.

⁵¹⁵ La même idée se retrouve dans sa version naturaliste en poésie avec le satyre, qui chante « l'homme » encore dans « le sombre » : « L'homme ébauché ne sort qu'à demi du chaos, / Et jusqu'à la ceinture il plonge dans la brute » *La Légende des Siècles*, Première série, vol. Poésie II, p. 748. C'est que « Toute la force obscure et vague de la terre. / Est dans la brute, larve auguste et solitaire » (*ibid.*, p. 744).

l'Histoire ne saurait se passer du sourire et de la fantaisie de l'ancêtre, revenu de ses erreurs. On verra dans le second chapitre les configurations romanesques qui illustrent, par le biais de l'architecture et de l'urbanisme, cette utilisation du passé.

Temps créateur et temps rongeur : idéologie et imagination

Cet écartèlement entre le passé et l'avenir a une incidence sur les représentations du temps. Chez Hugo, deux conceptions du temps s'affrontent, l'une optimiste, relevant de l'idéologie de la civilisation progressiste, l'autre plus pessimiste, renvoyant plutôt à l'imagination, composante essentielle de l'art hugolien. Au XIX^e siècle, l'idée de civilisation va de pair avec celle de progrès, c'est-à-dire de l'avenir en mouvement perçu comme allant vers un mieux. Les Modernes sont en effet les héritiers d'une pensée fondée sur l'évidence nouvelle que l'âge d'or est en avant, et non plus en arrière, pour reprendre un adage saint-simonien. Il s'ensuit que le temps n'est plus, comme chez les Anciens, un néant ou un principe de corruption des choses, il devient « une promesse de nouveauté utile, de vérité et de bonheur »⁵¹⁶. Or Hugo, ici encore, tente de concilier deux conceptions. Le temps, dans ses œuvres, est à la fois « hostile et rongeur », en particulier dans les poèmes et les romans de l'exil, et plutôt « amical et créateur »⁵¹⁷ dans les discours politiques et les textes philosophiques en prose.

Une des premières méditations romanesques sur ce phénomène apparaît dès avant l'exil, dans *Notre-Dame de Paris*, qui place un adage emprunté à Ovide en tête du chapitre : *Tempus edax, homo edacior*⁵¹⁸ (III, 1), dont une traduction pourrait être « le temps dévore, et l'homme plus encore. » Hugo se concentre à ce moment sur l'architecture, qui souffre des ravages du temps et « plus encore » de la barbarie des restaurateurs, nouveaux vandales de la civilisation⁵¹⁹. Durant l'exil, c'est à la nature, et en particulier à l'océan qui « dévore » ou « ronge » les plages et les falaises, qu'il reviendra de représenter métaphoriquement le versant pessimiste du temps. La réflexion sur le temps est transportée dans l'espace, mais la continuité est assurée par la métaphore verbale « ronger ». *L'Archipel de la Manche* est un texte majeur qui joue de cette contradiction, car les îles de la Manche sont issues du temps

⁵¹⁶ Voir à ce sujet Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès, op. cit.*, p. 152.

⁵¹⁷ Edward Hallett Carr, *Qu'est-ce que l'histoire ?* [I^{ère} éd. anglaise, 1961], trad. fr. M. Sissung, Paris, La découverte, 1988, p. 173. Cité par Pierre-André Taguieff, *ibid.*

⁵¹⁸ Adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide, XV, 234, « le temps ronge tout ».

⁵¹⁹ Voir son texte d'avant l'exil, « Guerre aux démolisseurs ! », *Littérature et philosophie mêlées*, Massin, t. V, p. 161.

rongeur. Le texte s'ouvre sur l'affirmation péremptoire : « L'Atlantique ronge nos côtes »⁵²⁰ développée dans la suite du texte : « Tout sur la terre est éternellement pétri par la mort, même les monuments extra-humains, même le granit. Tout se déforme, même l'informe. Les édifices de la mer s'écroulent comme les autres. »⁵²¹

Cette hantise du temps rongeur conduit au cœur d'un des mythes fondateurs de l'imaginaire hugolien, tel qu'il a été mis en lumière par Jean Gaudon ou Pierre Albouy. Ce dernier remarque, en conclusion de son travail portant sur l'imaginaire des mythes hugoliens : « tandis que l'idéologie qu'illustrent ses mythes est résolument optimiste, son imagination est inquiète et effarée. Hugo est un homme qui a dû lutter contre la panique »⁵²². Ainsi, dans l'image de la dévoration, la pensée positive de la civilisation, tournée vers le futur, est contredite par ce qui relève des domaines des pulsions, de l'instinct (le terme « ronger » relève du thème, obsessionnel chez lui, de la manducation) et de l'art, car l'« imagination » hugolienne est fondatrice de son rapport au beau.

Mais l'homme, sur son versant créateur, a ceci de particulier qu'il « reconstruit avec de la destruction »⁵²³, comme dans l'Archipel de la Manche, image du progrès travaillé par la contradiction, image de l'art également, qui, pareil à l'âme que chante le satyre, « sort du chaos »⁵²⁴. Idéologie et imaginaire se trouvent intrinsèquement liés : le progrès passe par la destruction, *le pessimisme de l'imaginaire du temps rongeur est utilisé par l'idéologie optimiste du temps créateur.*

Histoire et poésie, le verbe de la Civilisation et le sésame du « Jadis »

La tension entre progrès et poésie se manifeste particulièrement dans le rapport au passé, condamné explicitement (sur le plan idéologique), considéré poétiquement (l'imagination, si on veut reprendre la terminologie de Pierre Albouy). Dans *Le Journal d'un révolutionnaire de 1830*, Hugo écrivait : « Mon ancienne conviction royaliste-catholique de 1820 s'est écroulée pièce à pièce depuis dix ans devant l'âge et l'expérience. Il en reste pourtant encore quelque chose dans mon esprit, mais ce n'est *qu'une religieuse et poétique*

⁵²⁰ *L'Archipel de la Manche*, I, p. 3.

⁵²¹ *Ibid.*, [XXII], p. 37.

⁵²² Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 496. C'est la puissance du songe, tel du moins que Hugo le décrit dans *Promontorium somnii*, qui est fondatrice de sa conception de l'art.

⁵²³ *L'Archipel de la Manche*, [XXII], p. 38.

⁵²⁴ *La Légende des Siècles*, « Le Satyre », vol. Poésie II, p. 745. Mais « l'âme, en sortant du chaos, le dissipe », *ibid.*

ruine. Je me détourne quelquefois pour la considérer avec respect, mais je n’y viens plus prier. »⁵²⁵ Dès cette époque, Hugo retient de ses idéaux royalistes et catholiques une dimension esthétique et spirituelle. Durant l’exil, la « religieuse et poétique ruine » devient un instrument au service de l’humanité, contre la civilisation unitaire et l’abstraction des discours utopiques, permettant de nourrir et complexifier l’écriture de la Révolution.

Il existe en effet une poésie du passé qui peut se développer en toute liberté et bonne conscience sous le sésame du « jadis ». Ainsi, dans *Les Misérables*, on retrouve la complexité de ce mouvement de va-et-vient au moment de la « parenthèse » monacale, dans un chapitre intitulé « À quelle condition on peut respecter le passé » :

L’entêtement des institutions vieilles à se perpétuer ressemble à l’obstination du parfum ranci qui réclamerait votre chevelure, à la prétention du poisson gâté qui voudrait être mangé, à la persécution du vêtement d’enfant qui voudrait habiller l’homme, et à la tendresse des cadavres qui reviendraient embrasser les vivants.

Ingrats ! dit le vêtement, je vous ai protégés dans le mauvais temps. Pourquoi ne voulez-vous plus de moi ? Je viens de la pleine mer, dit le poisson. J’ai été la rose, dit le parfum. Je vous ai aimé, dit le cadavre. Je vous ai civilisés, dit le couvent.

À cela une seule réponse : Jadis.⁵²⁶

La question du rapport du présent au passé, et de la dette de celui-là envers celui-ci, est fondatrice pour les hommes du XIX^e siècle. Le texte révèle en trois paragraphes toute la complexité du mouvement de dénonciation/fascination envers ce passé, et les modalités textuelles en jeu. Le premier paragraphe est une charge particulièrement dure et noire contre la résurgence d’un passé qui vampirise les vivants, dans l’image du « parfum ranci », du « poisson gâté » et du « vêtement d’enfant », autant de formes que peut revêtir la sinistre « tendresse des cadavres ». Pour Guy Rosa, qui commente ce passage, il s’agit de la « forme pure du mal historique »⁵²⁷, c’est-à-dire de « l’éternelle présence du passé » (sous-titre de *L’Homme qui rit*), le pire cauchemar de tout homme croyant au progrès.

Mais le paragraphe suivant vient moduler de manière particulière cette dénonciation d’ordre idéologique. Le texte redevient poétique, par ses *lexies* qui remontent à l’origine – poisson venant « de la pleine mer », parfum issu de la rose, cadavre qui fut amour, couvent qui fut civilisation – et par un rythme de chanson souligné par le retour à quatre reprises d’une phrase de quatre syllabes, qui s’apparente, par une structure grammaticale et sémantique identique, à un refrain : « Je viens de la pleine mer, *dit le poisson*. J’ai été la rose, *dit le*

⁵²⁵ *Le Journal d’un révolutionnaire de 1830*, vol. Critique, p. 122. – Je souligne.

⁵²⁶ *Les Misérables*, II, VII, 3, t. 2, p. 47.

⁵²⁷ *Ibid.*, note 1 de la page 47.

parfum. Je vous ai aimés, dit le cadavre. Je vous ai civilisés, dit le couvent. »⁵²⁸

Au reproche d'ingratitude, la « seule réponse », elliptique, par le biais d'un adverbe, est « Jadis », embrayeur privilégié du conte, de la légende, en un mot des origines de la littérature. La progression dans l'ordre de la philosophie historique se double d'une tonalité élégiaque dans l'expression des sentiments. Le poète et le politique en Hugo dialoguent sans cesse, et le texte romanesque est le lieu de leurs débats. On retrouve ainsi ce que Charles Renouvier fustigeait et admirait également chez Hugo : la « tristesse lyrique » et pessimiste est porteuse chez l'écrivain de vérité, de même que la poésie, comme expression du sentiment, permet l'intuition du désastre, « sentiment philosophique » s'il en est aux yeux de Renouvier⁵²⁹. Ce n'est pas l'idéologie de la civilisation qui est la plus importante dans l'œuvre hugolienne, mais sa « pensivité », d'ordre poétique et dramatique⁵³⁰. Cette dernière est liée aux sentiments contradictoires qui font se confronter les différentes temporalités, en l'occurrence dans ce passage le passé et le présent qui s'affrontent par l'image de la vampirisation de l'un par l'autre.

Le « Jadis » demeure le temps de la poésie et du symbole que le mouvement historique de la civilisation et du progrès détruit logiquement, mais ce « jadis », le romancier le réintègre au sein de son écriture romanesque, afin de préserver l'unité et la chaîne des siècles. Il en va par ailleurs de la catégorie du temps comme de celle de l'espace : de même que l'idéologie et l'imagination ont des temporalités orientées de manière contradictoire, de même l'espace comme territoire symbolique et poétique entretient des rapports ambivalents avec le mouvement émancipateur de la Civilisation.

3. L'Espace et la « Révolution-Civilisation » : le roman et le conflit entre territoire, espace et universalisme

⁵²⁸ – Je souligne.

⁵²⁹ Inversement, le sentiment, délié de la raison du droit, absout de manière irrationnelle les criminels dans une pratique exacerbée de la pitié, ce que condamne le philosophe néo-kantien. Cette contradiction vis-à-vis du sentiment est doublée par l'ambivalence de l'imagination, fondement du génie mythologique de Hugo, mais aussi source, pour Renouvier, d'une certaine absurdité. La « méthode imaginative » s'oppose à la « méthode rationnelle » des classiques, en soumettant la pensée aux images, et non l'inverse. Toutes ces contradictions reposent sur l'antinomie majeure qui fonde l'œuvre de Hugo : l'opposition entre naturalisme et spiritualisme, qui renvoie à l'opposition entre philosophies de la substance et philosophies de la conscience. Voir à ce sujet l'éclairante présentation de Claude Millet dont nous suivons les développements : « Le Philosophe et le primitif », dans *Victor Hugo le philosophe* de Charles Renouvier, *op. cit.*, p. v-xxviii.

⁵³⁰ Cette présentation dramatique des idées, toujours en tension, est le fil directeur de la thèse de Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, *op. cit.*

Guy Rosa le rappelle, « la vastitude de l'empire » fait système avec l'enracinement étroit, et la petite île de Guernesey avec le rayonnement mondial⁵³¹. Pendant l'exil, une certaine conception du local et du territoire devient le contrepoint géographique de la lecture désymbolisatrice de la civilisation comme espace homogène. Dans ce domaine également, « lois de l'art » et « loi du progrès » cherchent à se « combiner », car si le désengagement du territoire et de la nature est gage de liberté pour l'homme, la poésie, non plus que l'efficacité politique, n'y trouve pas toujours leur compte. L'écriture romanesque pèse le pour et le contre et cherche à penser l'établissement d'une civilisation idéale. Celle-ci jetterait un pont entre le mouvement général de la Civilisation unitaire et les civilisations plurielles et spécifiques, c'est-à-dire, en termes plus hugoliens, entre l'idéal et les faits réels.

D'une part, Hugo conçoit l'homogénéisation politique comme un instrument efficace contre les barbares, notamment, avant l'exil, au sein du modèle impérial, alors que d'autres, comme Michelet, voient dans ce modèle l'annulation ou la minoration des distinctions territoriales et l'affaiblissement des nations, qui est un risque mortel pour le continent entier. D'autre part, dès la conclusion du *Rhin*, Hugo nuance toujours son propos en rappelant les liens qui unissent une nation au sol, mais un sol élargi à la mesure du continent. Ainsi écrit-il que l'Europe se résume essentiellement à deux nations, la France et l'Allemagne :

Qui est-ce qui est encore debout en Europe ? Deux nations seulement : la France et l'Allemagne.

Eh bien, cela pourrait suffire. La France et l'Allemagne sont essentiellement l'Europe.⁵³²

Or, ce qui permet ce rapprochement qui homogénéise l'Europe, c'est l'insistance sur un des caractères communs de la France et de l'Allemagne :

Le caractère sacré et profond de *filis du sol* leur est tellement inhérent et se développe en eux si puissamment qu'il a rendu long-temps impossible, même malgré l'effort des années et la prescription de l'antiquité, leur mélange avec tout peuple envahisseur [...] ⁵³³.

Et c'est cet ancrage dans le sol, mais un *sol européen* – ils ne sont pas « des insulaires, ils ne sont pas des conquérants ; ils sont les vrais fils du sol européen » – qui permet à Hugo de promouvoir un « processus historique de simplification », par « la subordination des autres États à l'une ou l'autre de ces deux nations essentiellement européennes »⁵³⁴. La notion matérielle et concrète de « sol » est maintenue, mais élargie, selon un procédé que l'exil

⁵³¹ « Quand la littérature empoigne la politique », Habilitation à diriger les recherches de Franck Laurent, déc. 2007, Paris VII, notes personnelles.

⁵³² *Le Rhin*, Conclusion IX, p. 403.

⁵³³ *Ibid.*, p. 404. – Je souligne.

⁵³⁴ Franck Laurent, *Le Territoire et l'océan*, thèse cit., p. 45.

amplifiera.

La remise en cause du concept désymbolisateur de civilisation unitaire

Ce qui pose d'abord un problème, c'est que la civilisation telle qu'en parle Hugo, au singulier, tend à l'uniformité, à l'universalité et s'oppose aux « civilisations », concept pluriel qui s'intéresse à la spécificité de chacune d'entre elles. Il s'inscrit en ce sens dans la tendance universaliste qui, au XIX^e siècle, tend de manière générale à prendre le pas sur un sens historique spécifique balbutiant⁵³⁵. Le singulier, très utilisé comme dans la prose philosophique de l'exil [La Civilisation], renvoie à une conception unitaire de la civilisation, de type évolutionniste, universaliste et donc normatif, qui se pense à l'échelle des siècles ; le pluriel – les « civilisations » – amène à les considérer à un moment donné de leur développement, dans une optique toute descriptive et factuelle. Hugo semble s'inscrire nettement dans la première conception : il n'y a pour lui qu'une seule Civilisation, la civilisation européenne, qui doit devenir mondiale, et dont la France représente le modèle le plus abouti, suivant une attitude hégémonique qui est celle de tout un siècle. Dans cette perspective évolutionniste, les autres civilisations, loin d'être considérées selon une individualité et des caractéristiques propres, dans une perspective réellement ethnologique, ne le sont que comme des modèles dépassés, stades inférieurs et retardataires appelés à rejoindre le modèle culturel et européen dominant.

Cette civilisation universaliste, qui se situe au-delà des particularités concrètes, relève d'une ligne désymbolisatrice et participe d'une pensée classique relativement optimiste. Elle s'oppose, en particulier dans les romans, à une réflexion beaucoup plus pessimiste sur l'enchaînement de l'homme au territoire et au temps, enchaînement qui relève d'une nouvelle perception de la nature, perçue comme problématique. Comme pour Michelet, l'Histoire de la Civilisation ne peut alors être dissociée d'une réflexion sur le schéma organique. Hugo, dans les textes en prose de l'exil, compare par exemple la civilisation à une « larve » et son développement à celui de la « première chenille » : « Elle a ses transitions comme la nature, dont elle fait partie. »⁵³⁶

⁵³⁵ Voir Philippe Bénéton, *Histoire de mots, culture et civilisation*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1975, p. 40-52. Ainsi donne-t-il l'exemple de Madame de Staël, qui, en 1813 dans *De l'Allemagne*, n'utilise pas le terme au pluriel, mais reconnaît implicitement la diversité des « civilisations » en écrivant « Les Italiens, les Français, les Espagnols ont reçu des Romains *leur civilisation et leur langage* ». – Je souligne.

⁵³⁶ [La Civilisation], p. 598. L'insertion de la Révolution dans un pareil schéma devient ainsi un enjeu majeur, en

Ambiguïté du temps : ethnologie et messianisme

Il faut tout d'abord remarquer que Hugo s'inscrit à sa manière dans les principes ethnologiques de son époque, dans la mesure où ces derniers relèvent eux aussi d'une approche évolutionniste. Un des fondateurs de l'ethnologie, contemporain de Hugo, Lewis Morgan, s'inscrit par exemple dans cette perspective⁵³⁷. Totalement désavoué aujourd'hui pour son approche très datée, il ne demeure pas moins salué comme un des pionniers dans son domaine. Morgan, de même qu'Edmund Tylor, développe ainsi une théorie des trois étapes du développement de l'humanité: le sauvage (premier niveau) précède le barbare (second niveau) qui annonce le civilisé (dernier niveau). Cette tripartition se retrouve, développée, chez Hugo⁵³⁸:

L'homme se délivre du désert par la famille, du sauvagisme par la possession du sol, de la barbarie par la cité, de l'idolâtrie par la science, de la monarchie par les révolutions, du parasitisme par la propreté.

La dernière opération de la civilisation triomphante est un nettoyage. Sa politique finit par l'hygiène.⁵³⁹

Les degrés que Hugo rajoute au mouvement évolutionniste semblent lui être propres et n'ont rien d'ethnologique. Ce sont des concepts géographiques, politiques, sociologiques ou biologiques : la fascination du désert, qu'explique sa position d'exilé, la monarchie, catégorie politique et historique, enfin l'intéressante question, à la fois d'ordre biologique, scientifique et sociologique, du parasitisme et de l'hygiène⁵⁴⁰. Plus que de sources ou d'influences directes, c'est bien en terme d'« espace mental » propre au dix-neuvième siècle que cette perspective évolutionniste doit être évoquée⁵⁴¹.

On doit pourtant faire remonter le schéma « sauvage – barbare – civilisé » au-delà du dix-neuvième siècle et souligner l'influence probable en ce domaine de *L'Esprit des Lois* de

faisant de l'idée de liberté l'instrument d'une libération.

⁵³⁷ Voir notamment son ouvrage *Ancient Society*, publié en Angleterre en 1871 et traduit en France en 1877. Mais des articles avaient paru dans des revues anglo-saxonnes dans les années 1860. *La Société archaïque*, (*Ancient Society*), traduit de l'américain par J. Jaouiche, introduction par Raoul Makarius, Paris, éditions Anthropos, 1971.

⁵³⁸ Nous ne prétendons pas donner ici une source mais resituer Hugo dans les conceptions d'une époque.

⁵³⁹ [La Civilisation], p. 597.

⁵⁴⁰ Nous développerons plus particulièrement la problématique sous-jacente à ce concept dans notre deuxième partie.

⁵⁴¹ Voir Philippe Bénéton, *Histoire de mots, culture et civilisation*, op. cit., p. 47. Son sous-titre est révélateur : « la "civilisation" dans l'espace mental du XIX^e siècle. »

Montesquieu, qui décrit le passage des sauvages, nomades, aux barbares, pasteurs⁵⁴². La différence de civilisation essentielle entre les deux est l'émergence de la propriété privée, absente chez les premiers, faisant son apparition chez les seconds. Hugo reprend cette distinction : « L'homme supprime le désert par la famille ; il supprime le sauvagisme par la propriété. »⁵⁴³ Ce faisant, il s'inscrit dans la continuité de la pensée des Lumières.

On connaît par ailleurs son attachement indéfectible à ce principe de propriété, malgré ses prises de position très progressistes, attachement que ne se feront pas faute de lui reprocher un certain nombre de critiques d'inspiration marxiste⁵⁴⁴ qui y voient le comble de l'esprit « petit-bourgeois ». Pourtant, il faut noter que si la question de la propriété est liée pour Hugo au passage à la barbarie, qui supprime le sauvagisme, elle est surtout rapprochée d'une réflexion sur l'héritage qui permet de distinguer l'homme de la bête :

La première cabane bâtie installe la famille, mais l'animal aussi a son repaire où il met ses petits ; le premier champ dont l'homme hérite établit la différence ; la bête ne lègue pas sa tanière.⁵⁴⁵

La question de la propriété privée est indissociable pour Hugo de la question de l'humanité et de l'héritage, dans un siècle où l'Histoire joue un rôle si fondamental, dans un temps où le rapport aux racines est conflictuel mais essentiel.

Au-delà de cette perspective ethnologique, qui ne prend en compte que le développement d'une seule Civilisation, c'est-à-dire de la Civilisation occidentale qui devient modèle de l'humanité entière, il arrive que Hugo emploie le pluriel pour évoquer certaines civilisations particulières. Mais lorsqu'il le fait, ce n'est pas, là non plus, pour s'intéresser à leurs spécificités, mais pour en souligner la disparition. La conception homogène et optimiste du temps propre au XIX^e siècle est rattrapée par un schéma autre, plus pessimiste, d'inspiration quasi messianique⁵⁴⁶. Un exemple de cette contradiction entre deux discours se trouve dans

⁵⁴² Les sauvages sont caractérisés comme étant de « petites nations dispersées qui sont ordinairement des peuples chasseurs », tandis que les barbares forment « des petites nations qui peuvent se réunir » : ce sont des pasteurs, dont les exemples les plus éminents sont les Tartares. Montesquieu, *L'Esprit des lois*, texte annoté par Roger Caillois, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, livre XVIII, chapitre XI : « Des peuples sauvages et des peuples barbares », 1951, p. 537. Voir à ce sujet l'article d'Ann Thomson : « Sauvages, barbares, civilisés, L'histoire des sociétés au XVIII^e siècle », p. 79-89, dans *Barbares & Sauvages. Images et reflets dans la culture occidentale*, Presses universitaires de Caen, 1994. Actes du Colloque de Caen, 26-27 février 1993, recueillis et présentés par Jean-Louis Chevalier, Mariella Colin et Ann Thomson.

⁵⁴³ [La civilisation], p. 597.

⁵⁴⁴ On se reportera à ce sujet à certains textes (parus dans *Mythographies*) de ce grand hugolien que fut Pierre Albouy, et à ceux de ce grand « hugophobe » que fut en quelque sorte Pierre Barbéris.

⁵⁴⁵ [La civilisation], p. 597.

⁵⁴⁶ On peut tout aussi bien insister sur l'historicisme de Hugo (c'est le fait de Guy Rosa) que sur son anhistoricisme : c'est la position de Franck Laurent. Ce dernier, lors de son habilitation à diriger les recherches, a rappelé ce qui résiste à l'historicisme : ce que Hugo appelle Dieu, c'est-à-dire le principe d'indétermination d'où peut venir du nouveau, le peuple océan, collectif d'où l'inouï peut sortir, et enfin le prodige. « Quand la littérature empoigne la politique », Habilitation à diriger les recherches, décembre 2007, Paris VII, notes

Les Misérables, en conclusion du livre consacré à l'argot. Hugo y évoque par trois fois, au pluriel, « les civilisations » – sur une dizaine d'occurrences relevées dans toute l'œuvre, la concentration fait sens – pour renvoyer à celles qui ont été englouties par l'Histoire, à ces grandes civilisations « condamnées », comme si, sorti de la Civilisation européenne et unitaire, il n'y avait en quelque sorte pas de salut, ou, plus inquiétant, qu'un salut provisoire :

Les civilisations de l'Inde, de la Chaldée, de la Perse, de l'Assyrie, de l'Égypte, ont disparu l'une après l'autre. Pourquoi ? Nous l'ignorons. [...] L'ombre couvre ces civilisations condamnées. [...] Nous ignorons les maladies des civilisations antiques, nous connaissons les infirmités de la nôtre [...] Notre civilisation, œuvre de vingt siècles, en est à la fois le monstre et le prodige ; elle vaut la peine d'être sauvée. Elle le sera.⁵⁴⁷

Sur les six mille ans que compte l'Histoire de l'humanité, selon la chronologie hébraïque que Hugo fait toujours sienne⁵⁴⁸, les deux mille ans d'histoire de la civilisation européenne (et chrétienne, par la datation même⁵⁴⁹) sont tout relatifs ; le parallèle oblige implicitement à reconnaître qu'il n'y a pas eu qu'un modèle de civilisation. Et si toutes les civilisations précédentes ont été « condamnées », pourquoi la nôtre ne le serait-elle pas ? Ces angoisses sont latentes et Hugo non seulement ne les exprime pas nettement, mais il leur oppose en lieu et place, comme souvent chez lui dans ces cas-là, le coup de force de l'espérance et d'une foi progressiste toute laïque : « elle vaut la peine d'être sauvée. Elle le sera ». Le langage devient prophétique en passant d'une modalité subjective, épistémique (qui repose sur le savoir de l'énonciateur au sujet de la vérité de l'énoncé, « elle vaut la peine ») à une modalité objective, ontique : « Elle le sera. » Belle expression d'un « pessimisme vaincu », pour reprendre une formule heureuse de Philippe Lejeune⁵⁵⁰.

Au-delà de cet emploi performatif du langage, Hugo use aussi de l'argumentation implicite en s'appuyant, ici encore, sur la légitimation paradoxale de l'Histoire : « œuvre de vingt siècles, [notre civilisation] en est à la fois le monstre et le prodige. » Aux civilisations « condamnées », dans une optique messianique, Hugo tente de proposer une autre lecture, qui découle de l'optique messianique mais la dépasse, grâce au poids de l'Histoire (sous sa double forme de « monstre » et de « prodige », *recto* et *verso* d'une même réalité), qui équivaut dans ce cas au mouvement du progrès. Il s'agit donc de concilier dans l'écriture la

personnelles.

⁵⁴⁷ *Les Misérables*, IV, VII, 4, t. 3, p. 29.

⁵⁴⁸ Alors que *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de P. Larousse remarque que Bunsen la date à « 220 siècles, ou à peu près » et que le professeur Owen, pour qui Larousse se prononce, affirme en septembre 1858 à Londres que l'on peut faire remonter l'existence de l'homme à 13375 années (entrée « Ethnologie »).

⁵⁴⁹ Il le reconnaît, et c'est une marque de son évolution, de manière tout à fait implicite, contrairement à ce qu'il pouvait affirmer officiellement dans années 1840-1845. Voir la thèse de Franck Laurent déjà citée.

⁵⁵⁰ Philippe Lejeune, *L'Ombre et la lumière dans Les Contemplations*, Paris, Lettres modernes, 1968, p. 42.

nouvelle version d'une sorte de merveilleux laïque, dépassant l'interprétation optimiste et résolument non théologique qui est véhiculée par l'idée de civilisation progressive, et un pessimisme à résonance théologique, qui a encore beaucoup à voir avec la pensée ultra. Cette ambiguïté dans la conception du temps est indissociable d'une ambiguïté dans la représentation de l'espace.

Ambiguïté de l'espace : territoire et climat

Une mise au point préalable est nécessaire pour comprendre le traitement hugolien de l'interaction entre civilisation et territoire. La logique évolutionniste, qui privilégie le mouvement de l'Histoire par rapport aux spécificités d'une culture, appelle en contrepartie ce que l'ethnologie nomme une « théorie ancillaire », c'est-à-dire un nouveau rapport au climat et au territoire. Cela se remarque particulièrement pour la question de l'influence exercée par « les agents physiques sur la production de variétés dans l'homme et les animaux » qui est une des questions cruciales de l'ethnologie à ses débuts⁵⁵¹. En effet, les grandes hypothèses historicistes (où l'ordre historique est premier par rapport à l'ordre interne d'une culture) comme le remarque Anne-Christine Taylor, s'accompagnent toujours d'une « théorie ancillaire » :

[Cette théorie ancillaire est] plus ou moins sollicitée en fonction du souci de la différence culturelle qui informe le modèle dominant – destiné à suppléer aux lacunes de celui-ci. C'est pourquoi le transformisme des Lumières ou l'évolutionnisme du XIX^e siècle sont l'un et l'autre inséparables soit de la théorie des climats, soit d'une topique raciale, appelées à justifier une variabilité culturelle inexplicable dans le seul cadre du modèle principal.⁵⁵²

C'est ainsi que *Le Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, à l'entrée « Ethnologie », fait reposer les enjeux de cette discipline sur l'étude des « effets des agents physiques sur l'homme ». L'ethnologue doit être non seulement « naturaliste, mais encore être familier avec la philologie, l'archéologie et la géographie physique, qui lui fait connaître les rapports

⁵⁵¹ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. On pourrait, en forçant quelque peu le trait, mais sans extrapoler, rapprocher Hugo des autres grands principes de l'ethnologie, dans la mesure où il s'agit de concepts encore très généraux : le rapport entre unité et diversité des races, qui pour Hugo se transforme en recherche d'unité des principes – comme en témoignent les chapitres sur le couvent dans *Les Misérables*, cf. notre cinquième partie –, les phénomènes d'hybridité, « l'influence que toutes ces connaissances acquises peuvent avoir sur les opinions théologiques » de l'époque. Enfin il faudrait ajouter l'attention portée à la philologie, qui apparaît comme un des fers de lance de cette discipline, et qui se retrouve dans l'attention que Hugo porte à la langue en général et à l'argot en particulier.

⁵⁵² « Les modèles d'intelligibilité de l'histoire », Anne-Christine Taylor, dans *Les Idées de l'anthropologie*, Philippe Descola, Gérard Lenclud, Carlo Severi, Anne-Christine Taylor, Armand Colin, 1988, p. 157.

climatériques des races entre elles. » Or Hugo prête une très grande attention non à la topique raciale, mais à celle des climats et surtout à la topographie, au territoire, et à ses effets sur l'homme⁵⁵³. Au schéma des Lumières se superpose un schéma venant de Herder qui, dans ses *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, affirme la nécessaire contiguïté entre l'Histoire et la nature⁵⁵⁴.

Ainsi, dans *Les Misérables*, Hugo oppose ces « races d'hommes » que sont le braconnier, le contrebandier au « hideux assassin des villes » :

Le braconnier vit dans la forêt ; le contrebandier vit dans la montagne ou sur la mer. Les villes font des hommes féroces, parce qu'elles font des hommes corrompus. La montagne, la mer, la forêt, font des hommes sauvages. Elles développent le côté farouche, mais souvent sans détruire le côté humain.⁵⁵⁵

Le schéma unitaire fondé sur la réunion sociale des hommes en villes se trouve donc fortement compromis dans une telle logique. *L'exil revalorise la sauvagerie, liée aux natures hostiles, pour lutter contre la férocité et la corruption de la civilisation, symbolisées par les villes*⁵⁵⁶. À l'assassin « hideux » forgé par la civilisation, représentée dans les « villes qui font des hommes féroces » répond l'énergie du braconnier et du contrebandier, entée sur « la montagne, la mer, la forêt », lieux de refuge, où le « côté farouche » peut s'allier sans dommage au « côté humain ». *L'Archipel de la Manche* sera consacré intégralement à la question de la récupération de cette force pour l'avancée de la Civilisation⁵⁵⁷, force qui n'est ici que latente.

Mais il y a nature et nature. *Quatrevingt-Treize* oppose ce que *Les Misérables* unissaient encore et distingue l'influence aliénante de la forêt et celle, grandiose, de la

⁵⁵³ On pourrait presque parler à ce sujet de « géographie politique », qui est la « description de la terre considérée par rapport à l'homme et à la société ». Voir P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Géographie ».

⁵⁵⁴ Quinet souligne ainsi dans l'*Introduction* de sa traduction cette spécificité de la pensée de Herder : « La création se divise en deux mondes. Immobile comme l'espace où il déploie ses pouvoirs, l'un a beau changer ses saisons, ses climats, ses fléaux et ses bienfaits ; identique à lui-même, ce mouvement apparent n'est rien d'autre qu'un éternel repos. L'autre qui se meut dans le temps, n'est pas moins changeant que lui. Il fuit sur son aile, il s'égare, il se brise, il se recompose, il grandit, il diminue. Variable à l'infini, le suivez-vous dans sa course, il vous épuise en vains détours, sans que vous sembliez approcher d'aucun but ; détournez-vous les yeux, bientôt, vous avez peine à le reconnaître, tant ses pouvoirs progressifs ont reçu de développements. Herder a fait naître ces deux mondes l'un de l'autre, ou plutôt, il n'en a fait qu'un seul et même être. Si les lois physiques ont construit l'univers, les lois de l'humanité ont construit le monde de l'histoire. » Introduction aux *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵⁵ *Les Misérables*, I, II, 6, t. 1, p. 88.

⁵⁵⁶ C'est Thénardier qui emblématise ce type, notamment dans le chapitre intitulé à juste titre « L'homme fauve au gîte » qui oppose les antres des villes, où « ce qui se cache ainsi est féroce, immonde et petit, c'est-à-dire laid », aux forêts, où « ce qui se cache est féroce, sauvage et grand, c'est-à-dire beau. » Les valeurs esthétiques de beauté et de laideur se trouvent subordonnées à des valeurs éthiques (petitesse ou grandeur), pourtant mises en facteur commun par le terme « féroce ». Il existe une férocité positive, grande et belle, mais ce n'est qu'au sein de la nature qu'elle peut se retrouver, et la positivité n'a besoin que d'un changement de territoire pour se retourner en son contraire. *Les Misérables*, III, VIII, 6, t. 2, p. 305.

⁵⁵⁷ Voir notre troisième partie.

montagne. La Vendée est l'occasion d'une des plus longues réflexions de Hugo sur les rapports qui s'établissent entre l'homme et la géographie physique, en l'occurrence pour Hugo le sol et la nature qui l'entoure, notamment dans les chapitres intitulés « Connivence des hommes et des forêts »⁵⁵⁸ et surtout, « L'âme de la terre passe dans l'homme »⁵⁵⁹ :

Il y a cette différence entre l'insurgé de montagne comme le Suisse et l'insurgé de forêt comme le Vendéen, que, presque toujours, fatale influence du milieu, l'un se bat pour un idéal, et l'autre pour des préjugés. [...] L'un a affaire aux précipices, l'autre aux fondrières ; l'un est l'homme des torrents et des écumes, l'autre est l'homme des flaques stagnantes d'où sort la fièvre ; l'un a sur la tête l'azur, l'autre une broussaille ; l'un est sur une cime, l'autre est dans une ombre. [...]

Les pays libres ont des Apennins, des Alpes, des Pyrénées, un Olympe. [...] La Cimmérie, Germanie ou Bretagne, a le bois. La forêt est barbare.

La configuration du sol conseille à l'homme beaucoup d'actions. Elle est complice plus qu'on ne croit.⁵⁶⁰

Par sa représentation de la complicité, qui peut être fatale, entre l'homme et le sol, Hugo s'inscrit en partie dans ces pages en disciple de Michelet, qui, en 1831, dans son *Introduction à l'histoire universelle*, relie la fatalité à l'influence qu'exerce la nature sur l'homme. Observant les migrations du genre humain d'Orient en Occident, Michelet aperçoit en particulier un progrès dans le fait que l'on voit « à chaque station diminuer la puissance fatale de la nature, et l'influence de race et de climat devenir moins tyrannique. »⁵⁶¹

Dans la philosophie du XVIII^e siècle, l'influence de la nature correspond souvent à une aliénation. Chez Montesquieu, les pays où le climat est doux et le terrain facile à cultiver sont soumis au despotisme. Mais inversement, la montagne et les terrains arides sont des terres de liberté, car ils donnent aux hommes le goût de la lutte⁵⁶². Michelet réinterprète ces idées, notamment dans ses premiers textes où la Révolution française est conçue comme la victoire de la raison et de la liberté sur la fatalité de la nature en général. Il y a là, comme le note Paule Petitier, « coalescence de deux systèmes de pensée »⁵⁶³, dans la mesure où l'Histoire linéaire se trouve soumise au patronage des cycles de la nature. D'une manière générale, dans la pensée des Lumières, nature et Histoire doivent rester hétérogènes, alors qu'au contraire

⁵⁵⁸ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 3, p. 917.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, III, I, 6, p. 923.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 924-925. Mais la rhétorique hésite et fait passer l'argumentation par une subjectivité particulière : « En présence de certains paysages féroces, on est tenté d'exonérer l'homme et d'incriminer la création ; on sent une sourde provocation de la nature [...]. » *Ibid.*, p. 925. L'expression « on est tenté » révèle une approche rien moins que scientifique. L'emploi de l'adverbe « presque » permet également de nuancer quelque peu l'affirmation : « De certains rochers, de certains ravins, de certains taillis, de certaines claires-voies farouches du soir à travers les arbres, poussent l'homme aux actions folles et atroces. On pourrait presque dire qu'il y a des lieux scélérats. » *Ibid.*

⁵⁶¹ Michelet, *Introduction à l'histoire universelle, Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 229.

⁵⁶² Voir Montesquieu, *L'Esprit des lois*, XVIII, 1-4, *op. cit.*

⁵⁶³ Paule Petitier, *La Géographie de Michelet, op. cit.*, p. 33.

Herder, dans ses *Idées pour la philosophie de l'histoire de l'humanité*, va s'attacher à l'affirmation de leur unité, dans une optique plutôt organique. Hugo est l'héritier, comme Michelet, du brassage de ces deux pensées.

L'écriture romanesque hugolienne laisse ainsi entendre qu'il existe un moyen de se sortir de la fatalité de la « configuration du sol », sans toutefois nier la puissance et l'efficacité de la nature. Ce moyen réside dans la grandeur de la conscience éclairée : « La conscience petite est vite reptile », mais la « prodigieuse nature a un double sens qui éblouit les grands esprits »⁵⁶⁴. La nature n'est pas définitivement rejetée, elle est simplement appréciée diversement, en fonction du sujet qui la perçoit. Selon les cas, elle peut rendre « barbare » ou sublime. Mais pour pouvoir atteindre au sublime, il ne faut pas renier la barbarie de la forêt, qui apparaît comme un corrélat désolant mais nécessaire. La liberté de la conscience éclairée sait faire un bon usage de ce qui peut apparaître comme brutal et aliénant.

On reconnaît ainsi un double mouvement au sein de la Civilisation : le premier est de nature désymbolisante, c'est-à-dire qu'il entérine une rupture avec la matière, « l'idée locale », celle du « pays », qui lie le « paysan » à son champ. Cela est flagrant avec la présentation de la Mère dans *Quatrevingt-Treize*, dès l'ouverture du roman, dans le bois de la Saudraie. Quand on lui pose la question « quel est ton pays ? », elle ne comprend pas, et finit par répondre : « C'est la métairie de Siscoignard, dans la paroisse d'Azé ». Un peu plus loin, comme on lui rétorque que ce n'est pas une patrie : « Vous êtes de France, moi je suis de Bretagne. » Pour les Républicains, il s'agit de « la même patrie », pour elle, ce n'est pas le même pays⁵⁶⁵. Comme pour Michelet, il y a chez Hugo un mouvement du progrès qui réside dans la rupture des liens naturels et fatals qui enchaînent l'homme à une terre déterminée :

Les idées générales haïes par les idées partielles, c'est là la lutte même du progrès.

Pays, Patrie, ces deux mots résument toute la guerre de Vendée ; querelle de l'idée locale contre l'idée universelle ; paysans contre patriotes.⁵⁶⁶

Et pourtant Hugo n'ira jamais jusqu'à dire que l'homme libre est toujours en quelque sorte un homme artificiel. Jamais, comme Michelet dans *l'Introduction à l'histoire universelle*, il ne pourrait écrire que « ce qu'il y a de moins simple, de moins naturel, de plus artificiel, c'est-à-dire de moins fatal, de plus humain et de plus libre dans le monde, c'est l'Europe, de plus Européen c'est ma patrie, c'est la France. »⁵⁶⁷ On l'a vu, *il préfère soit passer par la nature*,

⁵⁶⁴ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 7, p. 925.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, I, I, p. 792-793.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ Michelet, *Introduction à l'histoire universelle*, op. cit., t. II, p. 247.

mais une nature choisie, celle de la montagne dans *Quatrevingt-Treize* (et la Convention en est une toute métaphorique) ou de l'Océan dans *Les Travailleurs de la mer*, soit par le biais d'une conscience éclairée, qui sait se dégager de la gangue de la terre tout en se nourrissant de sa substance, fût-elle obscure⁵⁶⁸.

Or ce retour à la nature et à la puissance du sol, du territoire, est en opposition directe avec le mouvement de Civilisation unitaire et se retrouve mêlé à une rêverie sur des peuples en marge de la civilisation, et par là même profondément heureux. Ainsi en est-il lorsque la nature choisie mêle la grandeur des montagnes et de l'océan à l'influence du climat, dans l'évocation du pays basque. Hugo évoque à ce sujet un lien entre l'homme et la nature éminemment positif, placé sous le signe de la liberté et de la joie. Dans *L'Homme qui rit*, une digression étrange, et par là même signifiante, prend prétexte de la barque des Comprachicos pour donner libre cours à une sorte de prose poétique qui exalte l'harmonie entre la montagne basque et ses habitants :

Les ourques de Biscaye, même les plus pauvres, étaient dorées et peintes. Ce tatouage est dans le génie de ces peuples charmants, un peu sauvages. Le sublime bariolage de leurs montagnes, quadrillées de neiges et de prairies, leur révèle le prestige âpre de l'ornement quand même. Ils sont indigents et magnifiques ; ils mettent des armoiries à leurs chaumières ; ils ont de grands ânes qu'ils chamarront de grelots et de grands bœufs qu'ils coiffent de plumes ; leurs chariots, dont on entend à deux lieues grincer les roues, sont enluminés, ciselés, et enrubannés. Un savetier a un bas-relief sur sa porte ; c'est saint Crépin et une savate, mais c'est en pierre. Ils galonnent leur veste de cuir ; ils ne recousent pas le haillon, ils le brodent. Gaité profonde et superbe. Les basques sont, comme les grecs, des fils du soleil. Tandis que le valencien se drape nu et triste dans sa couverture de laine rousse trouée pour le passage de la tête, les gens de Galice et de Biscaye ont la joie des belles chemises de toile blanchie à la rosée. Leurs seuils et leurs fenêtres regorgent de faces blondes et fraîches, riant sous les guirlandes de maïs. Une sérénité joviale et fière éclate dans leurs arts naïfs, dans leurs industries, dans leurs coutumes, dans la toilette des filles, dans les chansons. La montagne, cette mesure colossale, est en Biscaye toute lumineuse ; les rayons entrent et sortent par toutes ces brèches. Le farouche Jaizquivel est plein d'idylles. La Biscaye est la grâce pyrénéenne comme la Savoie est la grâce alpestre. Les redoutables baies qui avoisinent Saint-Sébastien, Leso et Fontarabie mêlent aux tourmentes, aux nuées, aux écumes par-dessus les caps, aux rages de la vague et du vent, à l'horreur, au fracas, des batelières couronnées de roses. Qui a vu le pays basque veut le revoir. C'est la terre bénie. Deux récoltes par an, des villages gais et sonores, une pauvreté altièrre, tout le dimanche un bruit de guitares, danses, castagnettes, amours, des maisons propres et claires, les cigognes dans les clochers.

⁵⁶⁸ Car la patrie, définie comme une « idée générale et dominante » dans les dictionnaires de l'époque, et se détachant de la superstition du sol, ne doit pas être pour autant un absolu. Au-dessus des idées générales subsistent l'humanité et la conscience. C'est toute la portée de la fin de *Quatrevingt-Treize*, où Gauvain, en libérant Lantenac, trahit sa patrie aux yeux du Comité de Salut Public. Cette réflexion se retrouve dans les dictionnaires encyclopédiques de l'époque : « Pourquoi ne doit-on pas, poussant plus loin cette idée si juste de l'intérêt général supérieur à l'intérêt particulier, sacrifier la patrie à l'humanité ? » P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Patrie. »

Revenons à Portland, âpre montagne de la mer.⁵⁶⁹

Non seulement le territoire peut ne pas être aliénant, mais l'association intime avec la montagne est paradoxalement libératrice et esquisse le modèle d'une civilisation idéale, qui allie joie et sérénité, utilité et beauté, dans ses moindres facettes : « dans leurs arts naïfs, dans leurs industries, dans leurs coutumes, dans la toilette des filles, dans les chansons ». L'énumération condense les différents visages que peut prendre une civilisation particulière, loin de toute pensée évolutionniste. L'intérêt porté aux arts et aux coutumes passe notamment par le vêtement, révélateur du « génie » spécifique d'un peuple : « ils ne recousent pas le haillon, ils le brodent. » Il faut remarquer que Hugo, en réactivant la vieille différence entre les climats du nord et du sud – ce sont « comme les grecs, des fils du soleil » – célèbre des peuples qui ont gardé un lien avec un certain primitivisme. Or ce recul par rapport à la Civilisation industrielle et citadine leur permet d'être un modèle utopique : restés « un peu sauvages », leurs « arts naïfs » mêlent avec bonheur utilité et ornement : « ils ne recousent pas le haillon, ils le brodent. »

Ce passage est une préparation à la suite du roman qui laisse entendre, quelques lignes plus loin, que la description de l'alliance entre la terre et l'homme est à prendre comme modèle pour régénérer une modernité technique qui ne sait plus marier la beauté à l'utilité. Alors que le « sublime bariolage de leur montagne » sait révéler aux Basques « le prestige âpre de l'ornement quand même », le lieu de la fiction, Portland, désigne en effet une régression :

Portland, au grand dommage de sa sauvagerie, existe aujourd'hui pour l'industrie. Les côtes de Portland ont été découvertes par les carriers et les plâtriers vers le milieu du dix-huitième siècle. Depuis cette époque, avec la roche de Portland, on fait du ciment dit romain, exploitation utile qui enrichit le pays et défigure la baie. Il y a deux cents ans, ces côtes étaient ruinées comme une falaise, aujourd'hui elles sont ruinées comme une carrière ; la pioche mord petitement, et le flot grandement ; de là une diminution de beauté.⁵⁷⁰

Le milieu du dix-huitième siècle est donné comme l'origine de la civilisation industrielle moderne, avec en arrière-plan les Lumières, qui prolongent tout à la fois le raisonnement cartésien et la pensée judéo-chrétienne en jetant les bases d'une civilisation fondée sur la raison et la maîtrise de la nature par l'homme. La description de la barque des Comprachicos qui précède l'évocation du pays basque semble un bon exemple d'une technique primitive qui contrebalance la modernité triste de Portland :

L'ourque était primitive comme la prame et la pirogue, participait de la prame par

⁵⁶⁹ *L'Homme qui rit*, I, I, 1, p. 377.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

la stabilité et de la pirogue par la vitesse, et avait, comme toutes les embarcations nées de l'instinct pirate et pêcheur, de remarquables qualités de mer.⁵⁷¹

Et pourtant « Il y avait de la science et de la subtilité dans la construction de l'ourque, mais c'était de la science ignorante et de la subtilité barbare ».

Car cette régénération au sein d'un modèle naturel n'est pas aussi idéale qu'elle pouvait paraître. Tout d'abord parce qu'il est problématique que la description du pays basque soit une digression dérivant de la barque des Comprachicos, symbole d'une barbarie de l'homme toujours possible. La narration fait en sorte que l'évocation nostalgique du génie du peuple basque ait pour origine ses représentants les moins recommandables, comme si l'utopie la plus heureuse ne pouvait que provenir des bas-fonds de l'âme et de la société.

Ensuite, le caractère idéal de cette alliance entre un peuple et une terre a été préalablement remis en cause par Hugo dans les notes d'un voyage au pays basque espagnol en 1843, où il présente ce fragment de paradis comme historiquement travaillé par une « contradiction apparente » qui n'est pas pour lui « sans analogie avec le fait de la Vendée » :

Au commencement de ce siècle [...], l'antique liberté basque fit cause commune contre l'esprit révolutionnaire avec l'antique monarchie des Espagnes et des Indes.⁵⁷²

Ces aberrations historiques parcourent et déchirent l'écriture : car que faire si les populations les plus libres, les plus belles et les plus proches de la nature peuvent fraterniser soudainement avec la tyrannie ? En creux se trouve également la question du pourquoi, dont la réponse est donnée par le parallélisme des adjectifs : « l'antique liberté » rejoint « l'antique monarchie », unies par une même accointance avec le passé. La Révolution demande une liberté nouvelle, dont la pauvreté (autre facteur problématique sous-jacent du pays basque) serait absente. Il est beau de pouvoir « broder » ses haillons, mais il est encore plus beau de ne pas en avoir. La raison réside également dans la nature de la Révolution, qui est composée « d'immenses généralisations qui sont, pour ainsi dire, les cadres des nations de l'avenir et [...] qui tiennent peu compte des vieilles mœurs, des vieilles lois, des vieilles coutumes, [...] des vieux systèmes, des vieux faits. [...] Il faudrait distinguer, arracher la ronce et respecter l'édifice, arracher l'abus et respecter l'état. C'est ce que les Révolutions ne savent, ne veulent ni ne peuvent faire. »⁵⁷³ Mais la Révolution chez Hugo, en tant que Verbe de la Civilisation, le sait, le veut et le peut.

Malgré ces rapprochements qui problématissent le pays basque, il faut aussi savoir en

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 376.

⁵⁷² *Pyrénées*, vol. Voyage, p. 782.

⁵⁷³ *Ibid.*

rester à une lecture première de ce territoire comme « terre bénie », îlot de nature édénique au sein de ce roman si sombre qu'est *L'Homme qui rit*. Cet îlot s'apparente aussi pour l'exilé à celui de la mémoire heureuse de l'enfant et de l'homme. Le pays basque renvoie à ce voyage que Hugo fit avec sa mère et ses frères en 1812 et 1813 pour rejoindre son père, alors général d'Empire, et à cet autre qu'il fit en compagnie de Juliette Drouet, juste avant l'annonce de la mort de Léopoldine, en 1843. Il s'agit à chaque fois d'un moment privilégié cerné de drames, les férocités de la guerre tout d'abord, la tragédie personnelle ensuite, qui font l'un et l'autre davantage ressortir les villages « gais et sonores ». L'œuvre de Hugo associe de manière récurrente la joie à l'Espagne, en revenant souvent sur des détails particuliers comme l'évocation des chariots espagnols « dont on entend à deux lieues grincer les roues »⁵⁷⁴. Mais cette joie est toujours à mettre en regard des violences qui la cernent.

De même au cours de la fuite des Comprachicos sur l'Océan, est-il soudainement question d'une chanson du cuisinier de l'ourque, un Provençal en train de faire la soupe :

Entre chaque gorgée, il mâchonnait un couplet d'une de ces chansons campagnardes dont le sujet est rien du tout ; un chemin creux, une haie ; on voit dans la prairie par une crevasse du buisson l'ombre allongée d'une charrette et d'un cheval au soleil couchant, et de temps en temps au-dessus de la haie paraît et disparaît l'extrémité de la fourche chargée de foin. Il n'en faut pas plus pour une chanson.⁵⁷⁵

La digression poétique prend prétexte de la relation de cette forme populaire qu'est la chanson et des sujets qui lui sont associés (ici champêtres), pour opérer un décrochage du plan de la narration. Il est là aussi paradoxal qu'elle soit mise dans la bouche d'un Comprachicos, qui représente la face obscure de la civilisation. Cette face obscure s'appelle superstition (il est précisé, quelques lignes au-dessus du passage cité, que c'était « alors une croyance populaire qu'un alcyon mort, suspendu par le bec, présente toujours la poitrine au côté d'où vient le vent »), mais renvoie surtout aux accointances complexes que les Comprachicos entretiennent avec le mal social, politique (la tyrannie monarchique) et le mal humain, d'ordre métaphysique. La chanson et la vie idyllique qu'elle convoque offre un idéal de simplicité souligné (le sujet de ces chansons « est rien du tout »), mais cet idéal est à la fois mis à distance par le dispositif d'insertion complexe que nous venons d'évoquer, et mis en valeur, comme un morceau de poésie populaire. C'est en faisant abstraction du contexte que cette

⁵⁷⁴ Dans *Les Orientales* par exemple, ils accompagnent dans un poème comme « Enthousiasme » le retour en mineur de motifs orientaux au sein de la nature paisible (la « lune ardente et rouge comme l'or » renvoie au bouclier « rouge comme la lune » du guerrier de « Marche turque ») : « J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit, / Passant devant le seuil des fermes avec bruit, / Font aboyer les chiens dans l'ombre. » (Poésie I, poème IV, p. 441 et XV, p. 469.) Mais la mention est par la suite récurrente, par exemple dans *Les Feuilles d'automne*, voir « Pan » (XXXVIII).

⁵⁷⁵ *L'Homme qui rit*, I, II, 2, p. 403.

poésie s'élève dans toute sa matérialité, liée à la boisson et à la manducation : « Entre chaque gorgée, il mâchonnait un couplet ».

On ne cessera de retrouver dans l'esthétique hugolienne ce double mouvement : d'une part la rêverie et le retour vers une barbarie idéale et primitive qui permettrait, par son association avec les éléments, de régénérer une Civilisation moderne problématique – c'est souvent le rôle des digressions d'ordre poétique –, et d'autre part l'insertion de cette rêverie primitive dans un faisceau de rapports qui la problématissent et en font percevoir les dangers – c'est la part de la littérature romanesque. Car la joie naïve est aussi le masque d'une ignorance des grands enjeux de l'Histoire et peut rencontrer le mal dans toute sa brutalité, comme l'illustrent les Comprachicos.

L'écriture ne renonce pas à imaginer que l'homme est capable de se délier de la fatalité de la nature, non en la soumettant, mais en l'imitant. La nature devient pendant l'exil un modèle « sublime » porteur d'une régénération poétique et technique, pour peu que le texte se détourne de la Civilisation moderne et fasse retour vers des civilisations plus primitives, et aussi plus heureuses. Mais, dans la description du pays basque, tout le problème réside dans le fait qu'il ne s'agit justement que d'une utopie textuelle qui surgit lors d'une digression, véritable contre-modèle à la civilisation décadente de *L'Homme qui rit*. Car le temps et l'histoire de la fiction invalident cette « terre bénie ». Cela n'est pas sans rappeler, dans *Quatrevingt-Treize*, la pensée de l'aristocrate Lantenac exposée à Gauvain, son neveu républicain. Lantenac vient d'être mis au cachot, en vertu de son statut de chef de la guerre civile vendéenne, alors même qu'il vient de sauver trois enfants, en sachant qu'il se condamne par ce geste. Son discours, en rapport avec la grandeur de son geste, n'est pas sans intérêt et sans ambiguïté idéologique : Barbey d'Aurevilly verra la faille et aura beau jeu de s'y engouffrer, avec son habituelle mauvaise foi⁵⁷⁶. Car il ne s'agit là aussi que d'une parenthèse vite refermée : le discours de Lantenac est invalidé par le sacrifice de Gauvain. L'option d'une France décentralisée, telle qu'elle se présentait dans son discours, n'est, si ce n'est pour des raisons poétiques, du moins pour des raisons historiques et politiques, guère viable.

⁵⁷⁶ « L'inspiration du romancier (*stupete, gentes!*) dans *Quatrevingt-Treize* est plus monarchique que révolutionnaire [...]. Si son poète n'est pas entièrement passé à l'ennemi, il est à califourchon sur la palissade des deux camps. » *Le Constitutionnel*, 9 mars 1874, repris dans *Le XIX^e siècle, des œuvres et des hommes*, Choix de textes établi par Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1966, t. II, p. 231-232.

Droits de l'homme, Histoire et territoire : Lantenac et les provinces ou l'échec d'une autre République

Rappelons tout d'abord que Hugo tend en général à placer la Révolution dans le futur, notamment dans *William Shakespeare*, et cela s'explique notamment par le fait qu'elle ne doit pas être présentée comme origine du Deux décembre (ce qui serait éthiquement scandaleux) mais bien son horizon⁵⁷⁷. Cela s'explique aussi par le caractère ambigu des principes de la Révolution française, placés sous le signe du rationalisme voltairien, fanatisme de la volonté pure refusant de prendre en compte le poids du passé et de l'Histoire, afin de s'opposer aux aristocrates, qui mettaient quant à eux en avant le poids des faits. Roger Barny a montré ainsi qu'on trouvait pendant la Révolution française des couples de notions antithétiques, dont un des plus fameux est celui qui oppose « l'histoire » aliénante, avec sa suite de préjugés et de castes, et la « raison » libératrice qui s'émancipe des faits concrets, enracinés dans le terroir⁵⁷⁸. Or dans un ouvrage comme *Quatrevingt-Treize*, Hugo s'inscrit indirectement dans de tels débats, qui sont un autre aspect historique du conflit entre symbolisation et désymbolisation.

On cite rarement cette partie du discours de Lantenac au cachot, qui rappelle le rôle de la géographie, si primordiale dans la définition d'une civilisation totale, notamment par l'intermédiaire des « provinces » (c'est-à-dire de portions de territoire faites par la nature et l'Histoire) :

Vous avez détruit les provinces, comme de lamentables ignorants que vous êtes, sans même vous douter de ce que c'était que les provinces. Le génie de la France est composé du génie même du continent, et chacune des provinces de France représentait une vertu de l'Europe ; la franchise de l'Allemagne était en Picardie, la générosité de la Suède en Champagne, l'industrie de la Hollande en Bourgogne, l'activité de la Pologne en Languedoc, la gravité de l'Espagne en Gascogne, la sagesse de l'Italie en Provence, la subtilité de la Grèce en Normandie, la fidélité de la Suisse en Dauphiné. Vous ne saviez rien de tout cela ; vous avez cassé, brisé, fracassé, démoli, et vous avez été tranquillement des bêtes brutes.⁵⁷⁹

C'est dans le chapitre intitulé à juste titre « L'Ancêtre » que cette diatribe du prisonnier aristocrate prend place. Or, ce rappel de la réalité des provinces n'est pas réactionnaire, au contraire, il s'ouvre sur l'Europe : « chacune des provinces de France représentait une vertu de l'Europe. » Il s'agit d'un modèle possible qui aurait pu être viable s'il n'avait été lié au

⁵⁷⁷ Ces réflexions sont développées par David Charles, s'appuyant sur des analyses antérieures de Claude Millet, *La Pensée technique de Victor Hugo, op. cit.*, p. 98.

⁵⁷⁸ Roger Barny, *Les Contradictions de l'idéologie révolutionnaire des droits de l'homme (1789-1796), droit naturel et Histoire*, 1993, Paris, Les Belles Lettres, annales littéraires de l'université de Besançon (texte remanié d'une thèse d'État, Paris-X, 1977).

⁵⁷⁹ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 1, p. 1046.

despotisme, s'identifiant avec l'emprise du pouvoir royal⁵⁸⁰. Ainsi, les « Provinces-Unies » de Hollande comme les Cantons suisses ou les États-Unis pouvaient offrir un autre schéma de composition historique, le fédéralisme, qui ne fut pas celui de la Révolution française, jacobine et centralisatrice⁵⁸¹.

Mais étymologiquement, le terme de « province » renvoie pour le XIX^e siècle à l'histoire romaine et à un pays vaincu, un pays conquis qui est sous l'autorité d'un gouverneur délégué par le pouvoir central (*pro-vinco*)⁵⁸². Cette étymologie est fautive, comme le rappelle le *Dictionnaire historique de la langue française*, mais le fait est d'autant plus significatif⁵⁸³. Quoi qu'il en soit l'identité des provinces semble dès l'origine aliénée et liée pour Hugo aux incessantes guerres de succession de la féodalité, qui avaient toutes pour enjeux ces « provinces », simples objets de négociations, butins ou récompenses, comme en témoigne en poésie la rime fréquente et toujours péjorative avec « princes »⁵⁸⁴. Plus profondément, la conception de Lantenac relève non d'un mouvement d'expansion, qui est le propre de l'idéologie hugolienne, mais de recentrement, qui a son point de départ dans l'Europe, considérée comme un « continent » : « Le génie de la France est composé du génie même du continent ». Or on sait depuis les travaux de Franck Laurent combien la pensée européenne de Hugo relève d'une pensée « océanique », anti-continentale. Il s'agit chez Lantenac d'un mouvement d'identification et non de dilution, mouvement qui relève plutôt de la poétique, qui particularise. Plus grave peut-être pour Hugo, la France n'apparaît plus dans ce schéma comme le moteur de l'Europe.

Hugo républicain est donc obligé de changer d'échelle en niant les particularismes régionaux, en faisant de la nation, et non de la province, la représentante d'une aptitude de

⁵⁸⁰ Dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, un très grand nombre d'occurrences relie par exemple explicitement les provinces à la royauté et à ses nombreuses guerres intestines.

⁵⁸¹ Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* rappelle longuement le destin de cette « République des Provinces unies », qui offre un exemple d'état fédératif entre les « provinces de Hollande, de Zélande, d'Utrecht, de Gueldre, de Frise, d'Over-Yssel et de Groningue », entre 1579 et 1795 (Entrée « Provinces-unies »). Quinet composa en 1854 un ouvrage sur cette Révolution des Pays-Bas (en insistant particulièrement sur le rôle de Marnix de Sainte-Aldegonde qui transforma la guerre politique en guerre religieuse). Il y avait aussi à l'époque les « Provinces unies de l'Amérique centrale », c'est-à-dire le Guatemala, et les « Provinces unies du Rio-de-la-Plata », c'est-à-dire l'Argentine. Mais le modèle de l'Empire napoléonien était passé par là et un saut d'échelle s'était produit, en passant de la Province à la Nation. Rappeler l'origine corse de Napoléon était une attitude typiquement contre-révolutionnaire.

⁵⁸² L'étymologie donnée au XIX^e siècle est la suivante : « de *pro*, avant, et de *vincere*, vaincre, proprement le pays vaincu auparavant, le pays conquis », *ibid*.

⁵⁸³ « L'étymologie de *provincia* n'est pas éclaircie : ce peut être un mot d'emprunt déformé par de faux rapprochements avec le verbe *vincere* (vaincre). » *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, t. II, entrée « Province ».

⁵⁸⁴ C'est très net dans un recueil comme *Les Orientales*, avec par exemple le poème « Les bleuets », XXXII : « Or c'est péril qu'aimer un prince [...] / On l'arracha de la province », vol. Poésie I, p. 511. *La Légende des Siècles* n'opèrera pas de modifications sur ce point. Dans *Quatrevingt-Treize*, la Tourgue est explicitement qualifiée dès le titre de « Bastille de province ».

l'humanité. Déjà en 1852, dans un discours politique, il devait promouvoir une nouvelle abstraction républicaine en allant de la « chair » à la « pensée » :

Citoyens, *un peuple n'est pas une chair ; un peuple est une pensée !* Qu'est-ce que la Pologne ? c'est l'indépendance. Qu'est-ce que l'Allemagne ? c'est la vertu. Qu'est-ce que la Hongrie ? c'est l'héroïsme. Qu'est-ce que l'Italie ? c'est la gloire. Qu'est-ce que la France ? c'est la liberté.⁵⁸⁵

Hugo dans ses discours politiques ne va pas de l'idée vers l'exemplarité (mouvement déductif), « de la générosité de la Suède » vers la Champagne, c'est-à-dire du concept à la province par l'intermédiaire de la nation, mais, supprimant le niveau des provinces (la question du territoire, du concret de la « chair »), il montre comment la pensée républicaine passe directement de la nation au concept : l'Italie c'est la gloire, la France la liberté et ainsi de suite.

Les aptitudes, qui sont autant de valeurs, évoluent, dans ce changement d'échelle, du moins sur le plan chronologique de la rédaction. De l'homme du progrès et de la République à « l'Ancêtre », et de la Nation à la Province, la « vertu » romaine redevient pour l'Allemagne « franchise », l'« indépendance » de la Pologne fait place à « l'activité » économique présupposant l'interaction de liens sociaux, la « gloire » militaire pour l'Italie se métamorphose en « sagesse » des philosophes. Il faut noter en 1852, dans les discours politiques, la prédominance des grands idéaux guerriers et militaires (indépendance, vertu, héroïsme, gloire, liberté) sur ceux désignant la Civilisation dans ses aspects économiques et humains – franchise, générosité, industrie, activité, gravité, sagesse, subtilité, fidélité – présents quant à eux dans la prose romanesque et le discours de « l'Ancêtre ». Il existe différents niveaux d'analyse et la pensée républicaine, de l'ordre de l'idéal, est obligée de s'amputer de certains.

En cela, on peut suivre Guy Rosa qui voit la République chez Hugo comme étendue de territoire, dilution perpétuelle qui ne croit ni aux particularismes régionaux, ni aux nations, mais « au génie des nations entendu non comme une individualité spirituelle, un Volksgeist, mais comme une aptitude mieux développée dans un peuple quoique propre à l'humanité entière. »⁵⁸⁶ Mais cela est juste si et seulement si on n'oublie pas de mettre en parallèle le discours de tous les « ancêtre[s] », qui problématissent la voie choisie par la République, et n'en font qu'un pis-aller oubliant la nature concrète de la civilisation. Gillenormand sera l'autre grande figure dont les discours, dans *Les Misérables*, pointent les défauts de la

⁵⁸⁵ « Banquet polonais », 29 novembre 1852, *Actes et Paroles II. Pendant l'exil*, vol. Politique, p. 430-431.– Je souligne.

⁵⁸⁶ Guy Rosa, « La République universelle, paroles et actes de V. Hugo », communication au « Groupe Hugo » du 26 septembre 1992.

civilisation issue de la Révolution.

La conclusion du discours de Lantenac, dans *Quatrevingt-Treize* : « vous êtes un peuple fini ; vous subirez ce viol, l'invasion [...] Soyez les hommes nouveaux. Devenez petits ! » pose problème, car le livre a été écrit justement après la guerre, la capitulation, l'invasion et l'annexion d'une partie du territoire, bref l'« Année terrible ». Tout se passe comme si Hugo dans cette œuvre interrogeait rétrospectivement la validité du discours de « L'ancêtre », et cherchait à comprendre les causes de l'invasion. Et la réponse de Gauvain, porte-parole des idées républicaines et idéalistes, au meilleur sens du terme, est le sacrifice, seul moyen de retourner l'accusation de petitesse de Lantenac en grandeur :

Vous êtes des traîtres et des lâches, incapables de dévouement et de sacrifice. J'ai dit. [...] Et il ajouta :

- Ah ! je vous dis vos vérités ! Qu'est-ce que cela me fait ? Je suis mort.

- Vous êtes libre, dit Gauvain.⁵⁸⁷

La parole de Lantenac a son poids de vérité en raison de sa situation d'énonciation – il se sent déjà « mort » – mais l'attitude de Gauvain invalide rétrospectivement le discours tenu. La fiction oppose un démenti aux accusations de lâcheté et réhabilite un héroïsme propre à la République par le personnage de Gauvain.

Mais il reste que Gauvain est surtout, comme Enjolras (mais avec des nuances) un porte-parole des grands idéaux républicains de Hugo, un personnage monolithique, sans psychologie⁵⁸⁸, au contraire de Lantenac qui a derrière lui toute la complexité et le poids, la « chair » du passé, la cruauté, mais aussi le renversement du pire en meilleur, selon la logique du chemin de Damas. Comme Paul, en effet, Lantenac est provisoirement transfiguré en sauvant les enfants dans la Tourgue. Et cette transfiguration, partielle et transitoire – on peut supposer qu'une fois libéré par Gauvain, il ira au rendez-vous du lendemain donné à ses hommes et « recommencer[a] la guerre »⁵⁸⁹ – témoigne d'une certaine complexité relevant d'une psychologie de personnage classique, bien ancré dans les méandres du réel. Il n'aura pas, comme Gauvain, de « tempête sous un crâne » relevant d'un « humanisme » quelque peu « abstrait »⁵⁹⁰. « Ma foi » est son dernier mot, avant de disparaître du récit : « Et il s'en alla »⁵⁹¹. Gauvain procède par volonté de rayonnement, dans le cadre d'un idéalisme qui s'apparente à ce que Hugo désignait, dans *Le Rhin*, comme le mouvement grec de la pensée.

⁵⁸⁷ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 1, p. 1047.

⁵⁸⁸ On se reportera à ce sujet aux analyses de Guy Rosa dans sa présentation de *Quatrevingt-Treize*, Massin, t. XV-XVI/1, p. 229-260.

⁵⁸⁹ *Quatrevingt-Treize*, I, IV 12, p. 1013.

⁵⁹⁰ Georges Lukacs, *Le Roman historique*, op. cit. p. 291.

⁵⁹¹ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 1, p. 1047.

Le problème de l'idéologie progressiste est donc qu'elle n'est justement « pas une chair » mais « une pensée » (même dans son appréhension sociologique : « Un peuple n'est pas une chair, un peuple est une pensée ! »), qui s'éloigne toujours plus de son socle concret. Cela convient parfaitement au penseur spiritualiste, à l'homme qui veut s'éloigner de la matérialité du symbole, à l'idéologue, mais cela devient plus compliqué pour l'écrivain ou le poète qui prête une attention toute particulière à la forme, mais aussi pour le politique qui doit avant tout s'occuper des faits réels⁵⁹². Inversement, « l'éloignement vers » le symbole, en tant que poésie du passé, charme de la nature et du territoire, et retour au concret de la matière des choses et de l'homme, est un danger pour la pensée désymbolisatrice. Ce sont ces deux derniers points que nous aborderons maintenant, en étudiant comment la civilisation, ayant la révolution comme verbe, dénonce la fatalité attachée à la matière, au concret, que ce soit celui de la nature ou celui de l'homme, tout en en soulignant la beauté et en établissant des stratégies discursives permettant de maintenir ensemble l'écriture et l'idéologie.

4. Les difficultés éthiques de « l'éloignement vers » la nature comme matière

Dangers : pessimisme et fatalité de la matière

L'évocation de l'aspect concret et charnel de l'homme et de la nature est souvent dans le même temps pour Hugo le rappel d'une fatalité empreinte dans la matière même, invitant au pessimisme. Par exemple, sa belle définition de l'homme comme « âme à fleur de peau » s'insère directement dans une réflexion sur le pessimisme des génies qui lie la « peau » à « la destinée, compliquée de fatalité », aux « épaisseurs », à « l'ombre », terme toujours équivoque chez Hugo :

Étreints, comme toutes les créatures, par le fait immanent, ils sont soumis, mais non optimistes. Ils font des remontrances. La destinée, compliquée de fatalité, les trouble. L'homme, c'est l'âme à fleur de peau ; la bête et la chose, c'est l'âme située profondément sous des épaisseurs ; quelle est cette ombre ?⁵⁹³

Le passage veut dire à un premier niveau que l'âme n'est pas loin de la peau, qu'elle affleure

⁵⁹² L'autre problème réside dans la définition des termes et dans les rapports complexes qui se nouent entre « matière », « terre », « chair », « peau », « fait » et « nature ». Quant au « réel » (« l'Histoire réelle »), il est aussi à interroger dans sa relation avec le possible et l'idéal.

⁵⁹³ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 591.

presque, à sa frontière, et qu'elle n'est pas, contrairement aux bêtes et aux choses, enfoncée dans les profondeurs de la matière, avec laquelle le symbole entretient, on l'a vu, des liens complexes. Mais la puissance évocatrice et poétique de la formule « l'âme à fleur de peau » provient également de la mise en valeur de la peau, et c'est finalement sur elle que l'on reste, sur cette évocation de la chair, de la matière. « L'homme, c'est l'âme à fleur de peau », c'est l'esprit toujours prêt à émerger de la matière, toujours prêt à s'épanouir à *partir de son terreau de chair initial*.

Mais la peau fait partie également de la matière qui reste, dans la pensée hugolienne, la marque de la fatalité et du mal tandis que la Liberté coïncide avec l'esprit⁵⁹⁴, et « la chose », comme « l'animal », sont soumis à cette fatalité. On se rappelle « Ce que dit la bouche d'ombre » des *Contemplations* : « [...] Or la première faute / Fut le premier poids » ; « Le mal, c'est la matière. Arbre noir, fatal fruit »⁵⁹⁵. La nécessité d'une désymbolisation est à mettre directement en relation avec ce constat tragique, qui provient des influences illuministes, gnostiques et chrétiennes sur la pensée de Hugo⁵⁹⁶.

Ainsi, l'image de la terre vaut tout autant comme glaise féconde (« La terre sous la plante ouvre son puits nocturne / Plein de feuilles, de fleurs et de l'amas mouvant / Des rameaux que, plus tard, soulèvera le vent »⁵⁹⁷) que comme image de la mort, par la synecdoque de la couleur. Lorsque Cimourdain dans *Quatrevingt-Treize* demande la peine de mort pour son fils adoptif, sachant que ce choix sera décisif dans l'adoption de la résolution finale, c'est ce terme qui apparaît curieusement : « Il n'était plus pâle ni livide. Sa face était couleur de terre. »⁵⁹⁸ Déjà dans *Les Misérables*, le récit d'un rêve cauchemardesque de Jean Valjean, torturé par sa conscience qui lui dit d'aller se livrer pour disculper Champmathieu, multipliait les références : « C'était un homme tout nu, couleur de cendre, monté sur un cheval

⁵⁹⁴ Charles Baudouin y voit par ailleurs un lien entre « mater-matrice-matière », *Psychanalyse de Victor Hugo*, (1943), Éditions Imago, 2008, p. 138.

⁵⁹⁵ *Les Contemplations*, VI, XXVI, vol. Poésie II, p. 535-536.

⁵⁹⁶ Par exemple Saint-Martin. Dans ce domaine, passé et matière ont de troubles affinités pour le poète : « Quand il écoute au fond de l'ombre la voix double », « Le passé, l'avenir, la matière, l'esprit, / La voix du peuple Enfer, la voix du peuple Christ ! » Le « peuple Enfer » et le « peuple Christ » sont une même entité, mais transfigurée. Le problème réside dans le passage de l'un à l'autre. *Toute la Lyre*, I, 26, vol. Poésie IV, p. 184.

S'il existe une fatalité matérielle de l'homme, elle semble différente de celle qui s'abat sur les animaux et les choses. Et pourtant Hugo refuse aussi par moments l'idée d'une fatalité réelle de la chose et de la bête : « Tout ce qui n'est pas l'homme, que ce soit la chose ou la bête, est fatal. Ceci est du moins l'apparence incontestable. Ouvrons une parenthèse : (La pénétration d'une autre loi, située plus avant dans les profondeurs et expliquant l'apparence fatale de la bête et de la chose, n'est donnée qu'à l'intuition. Cette loi, à laquelle du reste personnellement nous croyons, est si peu entrevue que pas un de ses linéaments n'est scientifiquement fixé [...]) », *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, p. 709. Hugo maintient toujours ouvert, par la croyance, la possibilité d'une fatalité qui ne serait qu'apparente, ou du moins expliquée par une autre loi. Cette hypothèse est nécessaire à l'énergie de la pensée pour ne pas la figer dans un monolithisme qui serait stérile.

⁵⁹⁷ « Le Satyre », *La Légende des Siècles*, Première série, VIII, 2, p. 742.

⁵⁹⁸ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 3, p. 1053.

couleur de terre » ; « tout était couleur de terre, même le ciel » ; « les images de ces hommes étaient couleur de terre »⁵⁹⁹. Il s'agit du refrain structurant du passage, refrain poétique qui est aussi signe de mort : « Où allez-vous ? Est-ce que vous ne savez pas que vous êtes mort depuis longtemps ? ». Enfin, il faut citer, dans *L'Homme qui rit*, le pendu dont le « visage était couleur de terre »⁶⁰⁰. Car la terre est marquée par la pourriture et la corruption, alors que l'esprit et l'idéal sont de l'ordre de l'incorruptible. Surtout, « la terre se nourrit de l'homme », et c'est pourquoi l'herbe qui se trouve sous le pendu est « haute et épaisse, surprenante sur ce sol maigre. »⁶⁰¹

Si, pendant l'exil, la matière est perçue de manière si négative, c'est parce qu'elle est surtout associée, dans les proses philosophiques, au ventre, au « bien-être », marque de dégénérescence de la civilisation repue du Second Empire : « jouir devenu le but, aimer, vouloir, croire, relégués au second plan ; la substitution de la matière à la pensée, le progrès bafoué, la mise en question des principes [...] »⁶⁰². À cela s'ajoute cet autre danger lié au concret et à la matière : le risque de nier l'abstraction qui est indispensable à la réflexion de l'homme, à sa liberté, à sa capacité à s'émanciper de la gangue de la terre, comme le rappelle Gabrielle Chamarat-Malandain dans l'article qu'elle a consacré au statut de la langue et de la parole dans *Quatrevingt-Treize*⁶⁰³. Si Hugo témoigne bien dans cette œuvre des limites des langages spécifiques, théoriques et abstraits (le savoir purement empirique joue un rôle essentiel dans l'intrigue, notamment par le biais d'Halmalo ou du Caïmand), le romancier procède également à « la critique plus grave de l'impossibilité d'y accéder [au savoir abstrait] en même temps qu'à une certaine abstraction. »⁶⁰⁴ Ainsi, Halmalo, dont la mémoire vaut bien « science de capitaine », ne sait pas pour autant raisonner et Lantenac se garde bien de lui rendre intelligible les notions, afin de le maintenir sous sa sujétion

- [...] J'étais faux-saulnier.
- C'est bien.
- On appelait cela se battre contre les gabelles. Les gabelles, est-ce que c'est la

⁵⁹⁹ *Les Misérables*, I, VII, 4, t. 1, p. 242-244. On pourrait aussi dire que la matière est du côté du mal car elle se trouve du côté du multiple : « Tout l'héroïsme est dans Gilliatt. Mais Clubin est plus étudié que Déruchette et Ebenezer. Comme Blake a écrit que Milton était du parti de Satan sans le savoir, Hugo est trop tourné vers le multiple pour n'être pas penché davantage vers le mal. Le mal est Clubin, ombre et abîme. Il est surtout la diffusion de l'élément, nuit et chaos, *Sub umbra*. La pieuvre aussi. Il est la mer. Il est la pierre. » Henri Meschonnic, *Pour la poétique IV. Écrire Hugo, II*, Paris, Gallimard, 1977, t. 2, p. 149.

⁶⁰⁰ *L'Homme qui rit*, I, I, 6, p. 390.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 391.

⁶⁰² [Le Tyran], *Proses philosophiques de l'exil*, p. 618.

⁶⁰³ Gabrielle Chamarat, « Langue, parole et savoir dans *Quatrevingt-Treize* », dans *Hugo et la langue*, sous la dir. de Florence Naugrette et Guy Rosa, Paris, Bréal, 2005, p. 279-297.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 283.

même chose que le roi ?

- Oui. Non. Mais il n'est pas nécessaire que tu comprennes cela.⁶⁰⁵

Rien n'est plus grave dans la constitution d'une nouvelle civilisation que ces paroles du grand seigneur qui sont prises par le paysan comme le verbe suprême (« La parole, c'est le verbe »⁶⁰⁶) : « Dans cette lutte des impies contre les prêtres, dans cette lutte des régicides contre le roi, dans cette lutte de Satan contre Dieu, tu es pour Satan. Ton frère a été le premier auxiliaire du démon, tu es le second. »⁶⁰⁷ Halmalo tombe à genoux devant cette usurpation de la parole de la conscience, déformée par une parole d'autorité indue, et qui se substitue au « verbe de la civilisation ».

Deux solutions sont alors envisagées par l'écriture hugolienne pour échapper à la fatalité de la matière et au déni de l'intelligence, tout en maintenant le contact avec une poétique du concret. La première est la réversibilité des concepts abstraits et concrets, qui témoigne de l'activité poétique. La seconde est la transfiguration de la matière fatale en nature panique, organique et créatrice.

L'abstrait et le concret, ou de l'immanence

La réversibilité des concepts au sein du style permet de rendre compte de la conception de la nature, tout en faisant acte de poésie. Car être poète, en particulier depuis le romantisme allemand⁶⁰⁸, c'est aller du concret à l'abstrait et de l'abstrait au concret, dans un perpétuel renversement des notions : « Le poète : philosophe du concret et peintre de l'abstrait »⁶⁰⁹, écrit Hugo dans ses carnets d'exil. Ainsi sa définition, déjà citée, de l'homme : « L'homme, c'est l'âme à fleur de peau [...] »⁶¹⁰, maintient-elle en contact l'idéal, le spirituel (« l'âme ») et le concret, le charnel (la « peau »). C'est l'expression « à fleur » qui permet le

⁶⁰⁵ *Quatrevingt-Treize*, I, III, 2, p. 831. Le « Oui. Non » est par ailleurs la marque même du caractère indécis de l'homme, toujours placé entre les deux, alors que le « Oui » est seulement du côté du ciel. Voir Manuscrit 13 417, vol. Océan, p. 125.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, I, III, 1, p. 825.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 827.

⁶⁰⁸ Voir les textes publiés par Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, notamment « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », particulièrement explicite. La poésie est décrite dans ce texte comme éducatrice du genre humain par son idéalité, et en même temps « revient l'idée que la grande masse devrait avoir une *religion sensible*. Ce n'est pas seulement la grande masse, mais le philosophe aussi qui en a besoin. Monothéisme de la raison et du cœur, polythéisme de l'imagination et de l'art, voilà ce qu'il nous faut. » Ou encore : « la mythologie doit devenir philosophique pour rendre le peuple raisonnable, et la philosophie doit devenir mythologie afin de rendre les philosophes sensibles. » *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 54.

⁶⁰⁹ *Autres carnets, albums, journaux*, (1863-1864), Massin, t. XII, p. 1556.

⁶¹⁰ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 591.

lien, signe d'affleurement aussi bien qu'épanouissement. Le style du poète est l'instrument privilégié de ce grand écart.

Il en va de même pour sa représentation de l'océan :

La grande eau solitaire, cette mobilité diffuse, cette nappe d'orages si calme en dessous, communique par des artères latentes avec ces volcans de fange qui jettent au-dehors l'humus interne, nous révélant que le globe a, comme l'homme, sa peau qui est la terre, et sa muqueuse qui est la boue.⁶¹¹

La transfusion entre les deux domaines de l'abstrait et du concret prend, grâce à l'océan, un nom dans l'œuvre hugolienne, « l'immanence », conçue comme interdépendance du concret et de l'abstrait. L'océan, cette « nappe d'orages » est métonymique de la nature prise dans son ensemble, laquelle, par le biais de « l'immanence », permet de donner à voir le mouvement même de l'écriture. Le terme renvoie au processus même de la création divine et de la création artistique :

Le labyrinthe de l'immanence universelle a un réseau double, l'abstrait, le concret ; mais ce réseau double est en perpétuelle transfusion ; l'abstraction se concrète, la réalité s'abstrait, le palpable devient invisible, l'invisible devient palpable, ce qu'on ne peut que penser naît de ce qu'on touche et de ce qu'on voit [...].⁶¹²

L'abstraction n'est pas que négativité quand elle est assimilable à « ce qu'on ne peut que penser » et qu'elle naît de « ce qu'on touche et de ce qu'on voit », c'est-à-dire qu'elle relève de l'origine vitaliste de la pensée, qui est à resituer dans la logique sensualiste des philosophes du XVIII^e siècle.

Les occurrences du terme « immanence » apparaissent dans les années 1860-1865 au sein des œuvres en prose : *William Shakespeare, Les Travailleurs de la mer* et les proses philosophiques. L'adjectif existe depuis longtemps, alors que le substantif est, selon Yves Gohin, de formation récente au moment où Hugo l'emploie, entre 1864 et 1866. L'immanence, telle que Hugo la conçoit est, selon le critique, un fait et l'apparition de ce fait, qui laisse planer le doute sur le féminin (la nature) ou le masculin (un moi, Dieu) de la création, notamment au sujet des monstres comme la pieuvre :

Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres. Des morceaux d'ombre sortent de ce bloc, l'Immanence, se déchirent, se détachent, roulent, flottent, se condensent, font des emprunts à la noirceur ambiante, subissent des polarisations inconnues, prennent vie, se composent on ne sait quelle forme avec l'obscurité et on ne sait quelle âme avec le miasme, et s'en vont, larves, à

⁶¹¹ La suite de la citation rattache implicitement cette prégnance du charnel à l'animé, ou mieux, au vivant : « Le globe est évidemment un être animé. Est-il vivant ? Ceci est la question. Entre animé et vivant, il existe une nuance, la personnalité. Il y aurait là un moi énorme. Qui oserait l'affirmer ? Qui pourrait le nier ? » *Ibid.*, p. 682-683.

⁶¹² *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, p. 708.

travers la vitalité.⁶¹³

Lorsque Hugo envisage la nature comme capable de créer des monstres comme la pieuvre, il réfléchit aussi dans le même mouvement aux productions de sa propre imagination, notamment par la formule : « Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres ». Car le Possible est le grand mot d'ordre de ses principes esthétiques, exposés notamment dans *William Shakespeare* et les proses philosophiques : « Il y a un impossible qui est le possible de l'art »⁶¹⁴. En outre, le verbe « Se concréter » est à commenter. Car au XIX^e siècle il s'agit d'un terme rare, peu usité, qui concerne un processus : « devenir concret », notamment en ce qui concerne les liquides. Le « mystère » serait-il ainsi assimilé par métaphore à une sorte de plasma, de fluide physique ? Ce sens naturaliste s'approfondit de la signification de l'adjectif « concret », dont l'antonyme principal est « abstrait » :

le concret est, pour ainsi parler, la matière brute à laquelle l'intelligence donnera ensuite une forme. Dans la nature, il n'y a que du concret, dans l'esprit, il n'y a que de l'abstrait. La réalité et l'abstraction s'excluent ; *mais le concret, par lui-même, est complètement inintelligible. Une chose concrète peut être touchée, palpée, sentie ; elle n'est jamais connue, elle n'est même proprement jamais perçue.* Pour percevoir, il faut non seulement subir l'impression d'un contact avec un objet ; mais se faire une idée de cet objet, le considérer comme existant de telle ou telle manière ; il faut enfin le transformer en une idée abstraite, ne fût-ce qu'en lui donnant un nom.⁶¹⁵

Chez Hugo, la prose romanesque met en scène ce qui se cache dans l'inconnu, ce « mystère qui se concrète en monstres ». La pieuvre des *Travailleurs de la mer* est en cela exemplaire de ce processus, qui va du concret à l'idée abstraite, pour mieux revenir ensuite au concret. La pieuvre est en effet tout d'abord uniquement perçue par Gilliatt comme de la matière brute inintelligible et qui provoque « l'horreur indescriptible » : « Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant »⁶¹⁶. Et le texte montre le passage du concret du toucher et de

⁶¹³ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 3, p. 282. Il s'agit du versant monstrueux qui a pour *recto* le prodige. Par exemple dans *Les Misérables*, à Waterloo, Cambronne trouve « le mot de Waterloo comme Rouget de l'Isle trouve la Marseillaise, par visitation d'un souffle d'en haut. Un effluve de l'ouragan divin se détache et vient passer à travers ces hommes, et ils tressaillent, et l'un chante le chant suprême et l'autre pousse le cri terrible. » (II, I, 15). Dans cette vision du monde une transcendance existe, donnant un axe vertical au monde, alors que l'immanence reste sur le plan horizontal. Dans les deux cas, quelque chose « se détache », mais, dans le second, le lien demeure fondé en transcendance, l'effluve reste effluve divin, spirituel, et *anime* l'homme qui chante ou parle, créant ainsi le verbe qui civilise, alors que dans le cas de la « matrice formidable », quelque chose *s'anime* et fait prendre vie à la matière même, au sein de la « noirceur ambiante », sans ouverture aucune vers une transcendance quelconque. Mais il existe deux sortes d'immanence, « l'immanence splendide » et l'immanence monstrueuse. Y a-t-il un lien entre le prodige et l'« immanence splendide » ? Le terme d'« immanence splendide » apparaît dans *Utilité du beau* comme un effet de réception, l'immanence monstrueuse un fait de création. À la lecture de Virgile, écrit Hugo, « le prodigieux ciel s'ouvre au-dessus de moi, j'y plonge, [...], je vois la région incorruptible et inaccessible, l'immanence splendide, les mystérieux astres » (*Utilité du beau*, p. 583), alors que l'immanence de l'ombre produit l'épouvante.

⁶¹⁴ *Le Goût*, p. 569.

⁶¹⁵ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Concret, ète ». – Je souligne.

⁶¹⁶ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 1, p. 277.

la vision à l'idée abstraite et intelligible conférée par la nomination. Le chapitre « Qui a faim n'est pas le seul » se conclut ainsi sur une brève notation dramatique à la structure en chiasme : « Ces yeux voyaient Gilliatt. / Gilliatt reconnut la pieuvre »⁶¹⁷. Il s'agit d'une scène de reconnaissance biaisée par toute la différence qui sépare la vision de la reconnaissance. La pieuvre peut voir, mais seul Gilliatt transforme l'innommable concret, cette « viscosité ronde », ces « courroies visqueuses »⁶¹⁸, en « idée abstraite », c'est-à-dire en reconnaissance, par la nomination : « Gilliatt reconnut la pieuvre ».

Le chapitre qui suit, intitulé « Le monstre », opère un décrochement de la narration en devenant une dissertation générale sur la pieuvre, mais n'est digressif qu'en apparence, car il nomme et met en perspective, de manière scientifique et philosophique ce phénomène naturel qui semble absurde. C'est le roman qui permet de passer de la constatation du concret à son explication. Et pourtant, finalement, Hugo revient à la pieuvre comme simple contact : ce n'est qu'une « peau » : « Elle n'a pas d'os, elle n'a pas de sang, elle n'a pas de chair. Elle est flasque. Il n'y a rien dedans. C'est une peau. »⁶¹⁹ Le détour par l'explicitation et la nomination revient au point de départ, à cet innommable concret qui a du mal à être nommé⁶²⁰.

Si on ne trouve pas le terme d'« immanence » dans la poésie, c'est parce que le rôle qu'il a joué dans la prose, à cette époque de la vie de Hugo, en avait peut-être épuisé la fonction poétique. Selon Yves Gohin : « À lui seul, il était un poème, il était le poème : l'étreinte par le langage humain de toute la substance obscure du Verbe »⁶²¹. Mais cette « substance obscure du Verbe » demeure pour Hugo un horizon inquiétant de la pensée, qui l'oblige à insister particulièrement sur le double aspect de cette immanence, à la fois concret et abstrait, processus plutôt qu'état, et qui évite tout figement de la pensée et de la vie, entre âme et peau.

Au-delà de cette réversibilité des notions, il existe une seconde solution romanesque pour dépasser la fatalité de la matière : sa transfiguration en nature panique et féconde.

⁶¹⁷ *Ibid.*, II, IV, 1, p. 278.

⁶¹⁸ *Ibid.*

⁶¹⁹ *Ibid.*, II, IV, 2, p. 281.

⁶²⁰ Seule l'analogue peut alors en rendre compte : la stupeur occasionnée par la pieuvre est pire que celle provoquée par le « carnasse de la Méditerranée », déjà en lui-même repoussant : « c'est un contact odieux que cette gélatine animée qui enveloppe le nageur, où les mains s'enfoncent, où les ongles labourent, qu'on déchire sans la tuer, et qu'on arrache sans l'ôter, espèce d'être coulant et tenace qui vous passe entre les doigts. » *Ibid.*

⁶²¹ Y. Gohin, *Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo*, op. cit., p. 43. « L'immanence est tout ensemble Dieu et la Nature ; elle est l'acte universel qui les unit. Au comble de l'abstraction, Hugo rejoint le plus concret du réel. » *Ibid.*, p. 42-43.

De la matière grotesque et fatale à la nature organique et créatrice

La matière, dans l'œuvre hugolienne, semble de bout en bout considérée sous l'angle du négatif, entrant en contradiction avec le souffle et l'esprit. La matière est la bête et le ventre dans la Préface de *Cromwell*, la matière, « affreux bloc », est le mal et la fatalité dans « La bouche d'ombre », où les occurrences du terme se multiplient. Dans les romans de l'exil, de grandes scènes incarnent le conflit de l'esprit et de la matière : la lutte avec les éléments dans *Les Travailleurs de la mer*, la représentation de « Chaos vaincu » ou « Comment s'accomplit la pénétration de l'âme dans la matière » dans *L'Homme qui rit*, la lutte entre le canon et le canonier, décrite comme « la bataille de la matière et de l'intelligence », dans *Quatrevingt-Treize*. Et pourtant, il faut noter une évolution des *Contemplations* aux romans des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit*.

Cette évolution repose sur les rapports complexes et difficiles à démêler entre la matière et la nature. Dans *Les Contemplations*, la matière est dans « Les mages » à la fois associée à la nature et dissociée d'elle. D'une part, nature et matière sont indépendantes l'une de l'autre :

C'est le souffle de la matière,
De toute la nature craint ;
L'esprit, ouragan de lumière,
Le poursuit, le saisit, l'étreint ;⁶²²

La nature craint ce qu'elle n'est pas, nature et matière sont dissociées. D'autre part, dans la section II du même poème, il est dit que les mages ajoutent « À leur âme tous les mystères, / toute la matière à leurs sens »⁶²³, or l'étude des variantes montre que Hugo avait songé à remplacer « matière » par « nature » ou « Lumière ». On comprend que le vers précédent, qui contient la notion d'« âme », demande finalement, par opposition, l'appel à la « matière », mais le flottement même de Hugo dans le choix des termes est révélateur des liens ambigus qui s'établissent entre les notions.

La matière était plutôt associée avant l'exil à la fonction dramatique du grotesque, part du ventre, du charnel, de la « bête humaine »⁶²⁴ comme contrepoint fécond du sublime, associé à l'esprit. Pendant l'exil, il semble que la matière ne soit plus toujours à côté du sublime, mais *l'intègre*. Elle est source de création et de vie et fait appel à la catégorie du

⁶²² *Les Contemplations*, livre sixième, XXIII –X, vol. Poésie II, p. 529.

⁶²³ *Ibid.*, p. 522.

⁶²⁴ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 12.

prodige, par le biais d'un schéma organique. La matière est ainsi, dans ce schéma, moins matière fatale qu'une des faces de la Nature. La signification de la matière diffère selon que le roman penche vers une vision d'ordre panthéiste – qui arrive à concilier tant bien que mal la matière et la présence d'un esprit – ou dualiste – où les deux ordres sont irrémédiablement séparés⁶²⁵.

Le monde est ainsi perçu, sur sa face positive, comme un tout, un engendrement perpétuel qui s'exprime par le biais de la sexualité panique et orgiaque : le chant du Satyre de *La Légende des siècles* est le schéma poétique emblématique de ce mouvement⁶²⁶ qui se retrouve dans presque tous les romans. Le problème principal réside dans l'orientation idéologique d'un substrat chaotique et organique qui existe en soi, absolument : « L'herbe vorace broute au fond des bois touffus »⁶²⁷, chante le Satyre. Et l'homme doit utiliser « Toute la force obscure et vague de la terre »⁶²⁸ et « Se construire à lui-même une étrange monture / Avec toute la vie et toute la nature ». C'est pourquoi la vision finale du Satyre fait appel aux quatre éléments : « Sa chevelure était une forêt ; des ondes, / Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes ; / Ses deux cornes semblaient le Caucase et l'Atlas ; / Les foudres l'entouraient avec de sourds éclats ; / Sur ses flancs palpitaient des prés et des campagnes [...] »⁶²⁹.

Cette totalité « panique » est la résurgence du paganisme, comme en témoigne le titre de la section dont « Le Satyre » constitue l'unique poème : « Seizième siècle : Renaissance – paganisme » ; la variante du titre final était « Seizième siècle : le mythe païen retrouvé ». La création artistique procède souvent chez Hugo de cette conception païenne, mais mâtinée de spiritualisme : « Il [le satyre] avait l'air de suivre un esprit sous la terre ; / Il semblait épeler un magique alphabet »⁶³⁰. Le premier processus de création est le chaos : « Mais qu'importe à la terre ! Au chaos contiguë, / Elle fait son travail d'accouchement sans fin. » De même l'âme « sort du chaos », et « en sortant du chaos, le dissipe ». Le « mythe païen » du chaos est la condition de la naissance de l'esprit, son socle et son support, appelés à être dépassés, mais

⁶²⁵ Dans la mesure où Hugo rapproche, comme dans *L'Homme qui rit*, la matière de la nature, ou du moins d'une de ses faces, on peut rappeler que deux positions existent au XVIII^e siècle concernant les rapports de la nature et de l'esprit. Soit la transcendance est incompatible avec la nature, envisagée comme matière, et ne saurait s'y compromettre, ce qui est la position d'un penseur illuministe comme Saint-Martin, soit le sensible est dépositaire du sublime et chemin vers le divin, chez un auteur comme Bernardin de Saint-Pierre. Hugo, ici encore, est partagé entre les deux sentiments.

⁶²⁶ *La Légende des Siècles*, Première série, VII, vol. Poésie II, I, 2, p. 743 et 745.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 743.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 744.

⁶²⁹ La terre se retrouve dans la forêt et la montagne, les « prés » et les « campagnes », l'eau dans les « ondes », « fleuves » et autres « lacs », le feu dans « les foudres », et le vent dans la « palpit[ation] » des prés, *ibid.*, p. 751.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 743.

maintenus dans le poème comme terreau génésiaque et créateur. « L'étoilé », titre de la dernière section du poème du Satyre, naît du « noir » et du « sombre ».

La création est donc simultanément acte et produit, *natura naturans* et *natura naturata*, non orientée idéologiquement, mais demeurant de l'ordre de la seule force créatrice. Cette force « naturante », cette énergie créatrice s'exprime ponctuellement au sein de l'œuvre romanesque, noyau de poésie au sein d'une prose romanesque qui la met en perspective. Dans *Les Misérables*, la description du jardin du Luxembourg, le matin du 6 juin 1832, passe par une phrase nominale inactualisée pour tenter de dire ensemble la nature créée et la nature créatrice, avec un double sens sur le mot « création » : « Vie, sève, chaleur, effluves, débordaient ; on sentait sous la création l'énormité de la source »⁶³¹. La création est à la fois acte et fait, jardin et « source », mis en relation par le verbe « déborder », et permet ainsi de nier la fatalité attachée à la nature comme matière. La description de ce jardin prend place au milieu de la narration de « la guerre entre quatre murs », comme contrepoint (la nature semble indifférente à la guerre des hommes) mais aussi creuset germinatif, qui donne à voir un autre modèle de création : non plus la guerre humaine mais le débridement organique de la vie.

Il en va de même pour la description du jardin de la rue Plumet en « floréal » :

Cet énorme buisson, libre derrière sa grille et dans ses quatre murs, entrainé en rut dans le sourd travail de la germination universelle, tressaillait au soleil levant presque comme une bête qui aspire les effluves de l'amour cosmique et qui sent la sève d'avril monter et bouillonner dans ses veines⁶³².

Ce jardin, « libre derrière sa grille et dans ses quatre murs », annonce d'une certaine manière « La guerre entre quatre murs », premier livre de la cinquième partie, dans la mesure où la barricade des « amis de l'ABC » est tout aussi paradoxalement « libre » dans son impasse que ce jardin de la rue Plumet, et symbolise la « germination universelle » à l'œuvre sur le plan historique. Le syntagme « quatre murs », commune à l'églogue et à l'épopée, est signifiant, car pour Hugo, comme il le note dans les proses philosophiques, il renvoie aux « quatre murs du fait accompli »⁶³³, contre lequel toute cette végétation proteste.

À la description du jardin et de sa vie germinative, déjà présents dans *Les Misères*, s'ajoute dans la réécriture du temps de l'exil une réflexion d'ordre plus philosophique, qui mêle « faits de la substance » et « choses de l'intelligence », et fait du jardin une mise en abyme de la création et du geste poétique :

Même promiscuité, et plus inouïe encore, des choses de l'intelligence et des faits

⁶³¹ *Les Misérables*, V, I, 16, t. 3, p. 276.

⁶³² *Ibid.*, IV, III, 3, t. 2, p. 456-457.

⁶³³ *Utilité du Beau*, p. 582.

de la substance. Les éléments et les principes se mêlent, se combinent, s'épousent, se multiplient les uns par les autres, au point de faire aboutir le monde matériel et le monde moral à la même clarté. [...] Machine faite d'esprit.⁶³⁴

Cette nature est le lieu total où s'affrontent et se concilient le « monde matériel » et le « monde moral » en une mise en abyme du geste des romans, laboratoires de civilisation.

Mais un roman comme *L'Homme qui rit* montre que cet idéal de nature totale est fragile et ne fonctionne pas toujours, même au sein de la nature. Les deux faces de la nature (« choses de l'intelligence » et « faits de la substance ») peuvent aussi être écartelées chez Hugo selon un schéma dualiste. S'il subsiste une dimension positive de la matière, de l'ordre de l'énergie, reliquat d'une pensée organique, celle-ci ne subsiste dans le roman que sous l'angle du monstrueux :

Ce que nous appelons la matière, cet organisme insondable, cet amalgame d'énergies incommensurables où parfois on distingue une quantité imperceptible d'intention qui fait frissonner, ce cosmos aveugle et nocturne, ce Pan incompréhensible a un cri [...]. Ce cri, c'est l'ouragan. Les autres voix expriment l'âme de l'univers, celle-ci en exprime le monstre.⁶³⁵

La matière devient ici « organisme », « amalgame d'énergies », « cosmos », et « Pan incompréhensible »⁶³⁶. La matière, qui semble rédimée par son côté organique et panique, est rattrapée par sa monstruosité.

L'Homme qui rit propose finalement une vision duelle de la création qui invalide la tentation d'un monisme panthéiste, qui reste localisé. Contrairement aux *Travailleurs de la mer*, dont la fin peut être interprétée comme une réconciliation de l'homme et du monde au sein de la nature et de la mort, *L'Homme qui rit* exacerbe la contradiction et condamne finalement en bloc la matière et la chair – « Gwynplaine éprouvait on ne sait quel appétit de cette matière où sont toutes les tentations, et qui manquait presque à Dea »⁶³⁷ – renvoyant la nature au « monde de l'âme »⁶³⁸. La nature comme jaillissement spontané de la vie des choses et de l'âme, non corrigé par la raison ou la loi sociale, et la nature comme *idéal* (nous reprenons une distinction de Robert Mauzi⁶³⁹) se trouvent irrémédiablement séparés. Les

⁶³⁴ *Les Misérables*, IV, III, 3, t. 2, p. 459.

⁶³⁵ *L'Homme qui rit*, I, II, 7, p. 418.

⁶³⁶ Et non de son côté grotesque, voir *infra*, quatrième partie.

⁶³⁷ *L'Homme qui rit*, II, III, 9, p. 598.

⁶³⁸ Voir *infra*, troisième partie.

⁶³⁹ Le terme de « nature » revêt trois acceptions principales et contradictoires, qui recoupent encore celles que Robert Mauzi a distinguées au XVIII^e siècle : « Si l'on voulait rendre au mot "nature" un peu de cette clarté que le XVIII^e siècle s'est évertué à brouiller il faudrait lui assigner au moins trois sens différents. Tantôt il évoque les aspects spontanés de la vie des choses et de la vie de l'âme. Il peut aussi bien faire allusion à la luxuriance de l'univers primitif qu'aux passions humaines, non corrigées par la raison ou la loi sociale. Transposé dans un domaine mitoyen entre l'histoire et le mythe, il symbolise l'état originel de l'homme. Mais le même mot désigne aussi l'enchaînement inévitable des causes et des effets. À vrai dire, ce second cas n'est qu'une variante du premier. La différence revient à substituer à l'idée d'un jaillissement inexplicable celle d'une liaison rigoureuse.

aspects spontanés des choses, de l'ordre de la *physis*, du cosmos, de la « luxuriance de l'univers primitif » – le printemps – et la nature de l'âme comme vie spontanée et immédiate, de l'ordre des passions humaines (ne serait-ce que le désir de Gwynplaine pour Dea) se retrouvent dans un roman comme *L'Homme qui rit* séparées de l'*idéal*, en étant ramenées au domaine du corps.

Conclusion : Histoire, nature et création poétique entre fatalité et liberté

La Révolution comme verbe de la civilisation est une rupture critique, qui affirme les « idées générales » et s'emploie à lutter contre les « idées partielles »⁶⁴⁰, mais en « s'éloignant » paradoxalement « vers » les particularités historiques et spatiales. Car si la Révolution est un symbole sans corps, l'enjeu des romans hugoliens de l'exil tend à lui en conférer un en lui redonnant une mémoire historique, par le biais de l'architecture, le recours aux particularités historiques et spatiales d'un temps donné et un emploi ambivalent de la nature, pensée comme principe actif des choses existantes mais aussi et surtout comme nature sensible, monde physique⁶⁴¹. Cet « éloignement vers » ne va pas sans une certaine nostalgie pour des temps plus poétiques et des peuples plus en accord avec la nature dans laquelle ils vivent, mais cet imaginaire-là se déploie uniquement sous le sceau du « jadis » ou de la parenthèse narrative problématisée par le récit. Le conflit entre idéologie et imagination,

La nature est déjà fortement rationalisée ; naturel devient synonyme de nécessaire. Le troisième sens est nettement différent ; le mot "nature" ne renvoie plus à ce qui est immédiat, ni à ce qui est nécessaire, mais à ce qui est idéal. La nature est cette image parfaite de l'homme et du monde, recomposée par la raison et la conscience morale. Que ces facultés soient considérées comme innées ou comme acquises, elles n'en conservent pas moins le pouvoir de fonder un absolu. » Robert Mauzi, *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 560-561.

⁶⁴⁰ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 6, p. 925.

⁶⁴¹ Il est intéressant de découvrir chez l'écrivain allemand Hermann Hesse des interrogations et une démarche qui présente des similitudes avec celles de Hugo. Voir à ce sujet l'article d'Alison Boulanger, « "Donner corps" à l'Histoire, *Le Jeu des perles de verre* d'Hermann Hesse », dans *Les formes du temps, Rythme, Histoire, temporalité*, Paule Petitier et Gisèle Séginger dir., Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 283-292. Knecht, personnage principal de Hesse dans ce roman, s'oppose aux Castaldiens, penseurs qui n'admettent que les jeux purs de l'esprit, dans un domaine soustrait à l'Histoire, universaliste. Knecht lui aussi veut concilier deux paradigmes : l'élaboration d'une loi de l'Histoire, « qui, sans nier le *corps* de l'histoire, parvienne néanmoins à la rendre lisible. Si la métaphore végétale et organique remplit ce rôle, c'est parce qu'elle renvoie à un phénomène immanent, observable dans chaque phénomène historique, et non à un schéma fixe et prédéterminé. » *Ibid.*, p. 291. Démarche romanesque et démarche historique semblent obéir à une même logique, « ancrer la réflexion dans la réalité, en un mouvement qui inclut le penseur lui-même » si bien que « l'imbrication organique entre loi universelle et phénomène particulier fonde la légitimité du discours historique et philosophique, ancré dans la réalité même. » *Ibid.*, p. 272.

progrès et poésie, est parfaitement circonscrit et néanmoins manifeste, se donnant comme une des clefs de l'œuvre romanesque de l'exil.

Résumons les trois configurations narratives qui permettent d'affirmer la liberté humaine et de lutter contre la fatalité, tout en prêtant attention aux particularités poétiques de la nature et de l'Histoire. Tout d'abord, la nature, dans le meilleur des cas, résulte chez Hugo d'une interaction entre ce qu'il appelle « choses de l'intelligence » et « faits de la substance », et qui renvoie à l'affrontement entre matérialisme et spiritualisme. Le concret et l'abstrait se mêlent dans le phénomène mystérieux de la création « immanente », ce qui fait que le processus naturaliste se confond avec celui de la création poétique, par la réversibilité des phénomènes décrits, au sein d'une esthétique du prodige. C'est ce qui différencie, comme le note Yves Gohin, l'exil de la période précédente : auparavant, le poids du réel et de la matière sur l'idéal et l'esprit « faisait prédominer la fonction dramatique du grotesque », alors que la « dynamique créatrice de l'immanence renverse ce principe au profit du prodige. »⁶⁴²

Une deuxième solution à ce dilemme réside dans la mise en tension permanente de l'idéal et du réel, perceptible dans la distinction entre « idée locale » et « idée universelle »⁶⁴³. Cette démarche rapproche Hugo de la perspective d'un Michelet, qui veut tenir compte à la fois du matériel et du spirituel, pour mieux mettre en perspective « l'idée universelle ». Ainsi, la Préface de 1869 de Michelet à *L'Histoire de France* rappelle son propre constat de départ au moment d'écrire l'Histoire. Il fallait combler les lacunes de la méthode des historiens contemporains, à la fois « *Trop peu matérielle*, tenant compte des races, non du sol, du climat, des aliments » (il pense notamment à l'historien Augustin Thierry) et « *Trop peu spirituelle*, parlant des lois, des actes politiques, non des idées, des mœurs, non du grand mouvement progressif, intérieur, de l'âme nationale. »⁶⁴⁴ Sur le plan romanesque, Hugo est, pendant l'exil, amené à combiner lui aussi les deux méthodes, entre spiritualisme et matérialisme, pour mieux rendre le lecteur « pensif »⁶⁴⁵ devant l'élaboration de la civilisation : cette dernière doit « s'éloigner vers » le local, compris comme la nature en tant que climat et sol (et non races ou aliments, qui n'intéressent pas Hugo), tout en maintenant « l'idée universelle » de la nature, qui fait signe vers l'idéal. En outre, le maintien de « l'idée » au sein du local (« l'idée locale ») est le garant de la liberté et se manifeste au sein d'une nature *choisie*, qui privilégie

⁶⁴² Yves Gohin, « Une écriture de l'immanence », *Hugo le fabuleux*, dir. Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, colloque de Cerisy, Paris, Seghers, 1985, p. 27.

⁶⁴³ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 6, p. 925.

⁶⁴⁴ Michelet, Préface à *L'Histoire de France, Œuvres complètes*, t. IV, 1974, p. 13. – C'est l'auteur qui souligne.

⁶⁴⁵ On se reportera à une dédicace des « notes préparatoires et projets de Préface » de *L'Homme qui rit* : « Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. / C'est à lui que je dédie mes œuvres. / Qui que tu sois, si tu es pensif en lisant, c'est à toi que je dédie mes œuvres. » Massin, t. XIV, p. 387.

la montagne ou l'océan (facteur de sublime) au détriment du bois ou des forêts (complices des atrocités de l'homme).

Enfin, cette nature *choisie* est aussi celle de l'excès, qui permet l'échappée hors de la fatalité, non par le maintien, la coprésence de l'idéal, du spirituel et du matériel, mais par la confrontation radicale avec cette matière, conçue sous la forme d'une nature chaotique, puissance organique qu'il s'agit de maîtriser et symbole du processus de création poétique. Le matériau premier de la littérature est en effet le langage, conçu par Hugo comme élément, force brute à maîtriser. Le rapport entre la matière, le chaos et ce que Hugo appelle « le réel » est particulièrement complexe. Le chant du Satyre de *La Légende des siècles* donne une explication du passage de la terre génésiaque à la terre fatale. Traîné devant les dieux de l'Olympe, le faune chante le processus de libération de l'humanité depuis les origines et montre comment, à partir de « la terre monstrueuse », créatrice et originelle, au « chaos contiguë », la matière *devient* fatale pour une raison historique – l'asservissement du genre humain par les rois, qui arrivent même à se concilier les éléments. Le « réel » est alors un idéal qui doit résulter de la maîtrise de la matière, c'est-à-dire des éléments monstrueux, nouvelles montures qui confèrent à l'humanité son énergie et lui permettent d'aller de l'avant⁶⁴⁶. Le processus rend évidemment compte autant du mouvement historique de la civilisation que du processus d'élaboration du poème : le faune est aussi un musicien, qui passe du pipeau pastoral des temps lyriques (selon la terminologie hugolienne de la Préface de *Cromwell*) à la « grande lyre » de la poésie épique.

Il subsiste cependant toujours une nature perçue comme nécessité, transposée chez Hugo dans la notion de fatalité, qui repose sur la matérialité de la nature, nouveau symbole (avec cette chose si « concrète » qu'est la pieuvre, par exemple) et sur cette fatalité intérieure qui est celle du cœur.

⁶⁴⁶ « Oui, peut-être on verra l'homme devenir loi, / Terrasser l'élément sous lui, saisir et tordre / Cette anarchie au point d'en faire jaillir l'ordre, [...] / Se construire à lui-même une étrange monture, / Avec toute la vie et toute la nature, / Seller la croupe en feu des souffles de l'enfer, / Et mettre un frein de flamme à la gueule du fer ! », « Le Satyre », *La Légende des Siècles*, Première série, vol. Poésie II, p. 748-749.

CHAPITRE 2 : L'ARCHITECTURE ET L'URBANISME, TRESSAGE DES TEMPORALITÉS ET SÉRIES ROMANESQUES

Il existe une tension manifeste entre l'idéologie et l'imaginaire hugolien, le progrès désymbolisateur et ce que Hugo appelle « les lois de l'art ». Ces dernières l'entraînent à privilégier le « style symbolique » pour son approche concrète du réel et l'amènent à s'éloigner « vers » la nature et le passé. La démarche permet ainsi à l'écrivain de préserver un matériau poétique qui contrebalance les conceptions universalistes abstraites de la Civilisation évolutionniste. Mais Hugo ne cesse pas pour autant de dénoncer les dangers d'une civilisation et d'une écriture qui s'intéresseraient de trop près au « symbole » (au sens michelettiste du terme), en raison de sa trop grande proximité avec la matière, perçue comme aliénation et fatalité. Il faut donc que l'écriture crée de « nouveaux symboles » permettant d'allier art et progrès.

C'est le cas des descriptions architecturales et urbanistiques dans les romans. En effet l'architecture du XIX^e siècle, fils de la Révolution, n'exprime selon Hugo « plus rien, pas même le souvenir de l'art d'un autre temps ». La ligne droite fonctionnelle de la modernité est devenue l'aboutissement exemplaire du processus de décadence, commencé au temps de François II :

À partir de François II, la forme architecturale de l'édifice s'efface de plus en plus et laisse saillir la forme géométrique, comme la charpente osseuse d'un malade amaigri. Les belles lignes de l'art font place aux froides et inexorables lignes du géomètre. Un édifice n'est plus un édifice, c'est un polyèdre. L'architecture cependant se tourmente pour cacher cette nudité.⁶⁴⁷

La forme géométrique moderne du XIX^e siècle révèle pour Hugo sa « nudité », et c'est à l'écriture de prendre le relais de l'architecture pour exprimer au moins « le souvenir d'un autre temps ». Le chapitre « Ceci tuera cela », dans *Notre-Dame de Paris*, était déjà travaillé par la nécessité de conserver au sein de l'écriture la trace de ce qui a été tué et substituait à l'architecture comme lieu de mémoire la description littéraire de l'architecture.

Or cet aspect mémoriel de l'écriture est d'autant plus important qu'il se trouve associé à un domaine qui manque tout autant de mémoire que l'architecture au XIX^e siècle. Il s'agit de la science. En effet, une des caractéristiques de la science au XIX^e siècle réside dans son absence de mémoire et d'histoire, comme l'a montré Jean-Marc Lévy-Leblond : une « activité humaine n'a de sens que si elle a, d'abord, celui du temps, et se vit comme mouvement, du

⁶⁴⁷ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, p. 625-626.

passé vers l'avenir. »⁶⁴⁸ En conséquence, l'écriture romanesque chez Hugo problématise le mouvement de la civilisation scientifique, dans la mesure où elle resitue cette dernière dans une perspective temporelle. L'écriture se fait mémoire et inventaire critique des réalisations scientifiques mais aussi techniques du passé, pour (re)donner de la chair à la nudité des lignes géométriques qui caractérisent la civilisation moderne. L'opposition entre la science et l'art n'en ressort que mieux.

Sur ce point, l'étude du chapitre des « Casquets » dans *L'Homme qui rit* s'impose⁶⁴⁹, dans la mesure où il pose la question des rapports entre la science, la technique et l'art par le biais de la description successive de trois phares : un phare moderne du XIX^e, un phare du XVII^e et un « simple vieux phare barbare »⁶⁵⁰ du XII^e siècle.

1. Le phare des Casquets : écriture de la mémoire et principe des séries

Les Casquets sont, dans *L'Homme qui rit*, un écueil sur lequel le navire des Comprachicos manque de se fracasser ; c'est aussi, de manière plus générale et métaphorique, un « sépulcre » qui pose l'énigme du mal cosmique à différentes époques de l'Histoire, s'en prenant à tous les navires « désemparé[s] » que sont les hommes. Mais ce qui importe à Hugo est la description de la « chandelle » de ce sépulcre qu'est l'écueil, ou plutôt de ses chandelles successives : un phare, décrit à trois époques différentes, renvoyant à des conceptions scientifiques et à des techniques différentes. Le chapitre, digressif au sein de la narration, se compose uniquement de la description de ces trois phares qui examinent indirectement les rapports qui s'établissent entre le progrès, l'art et la nature. Car la description du phare actuel précède le phare du dix-septième qui lui-même précède le phare barbare. Or c'est ce dernier qui appartient au temps de la narration. Ce temps renversé provoque une série d'interrogations et de remises en cause, notamment la suivante : puisque « le phare barbare » remplace, dans la structure logique habituelle, le phare à venir, est-ce que l'avenir passerait par un retour « au phare barbare », c'est-à-dire par un retour au primitivisme et à une poésie cosmique qui serait au contact des éléments ?

⁶⁴⁸ Jean-Marc Lévy-Leblond, *La Pierre de touche. La science à l'épreuve...*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, p. 96-103.

⁶⁴⁹ *L'Homme qui rit*, I, II, XI. Nous reprenons ici des réflexions développées dans notre communication au « Groupe Hugo » du 18 novembre 2006.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 426.

Myriam Roman lit ce chapitre comme exemple du caractère irrémédiablement opaque du signe hugolien (que nous appelons quant à nous « symbole ») opposé au signe éthique, clair et monologique, du mélodrame : « Le signe, dit-elle, fonctionne alors comme un point d'interrogation apportant, au lieu d'une réponse, la réitération de l'énigme »⁶⁵¹. C'est la reformulation de cette énigme que nous nous proposons de dégager, tout en la resituant dans une perspective idéologique et esthétique plus globale.

Le phare du dix-neuvième siècle : chronique d'un échec esthétique et éthique

Le premier phare décrit est celui de la modernité, celui de la science triomphante qui s'épanouit en ce milieu du siècle :

Un phare au dix-neuvième siècle est un haut cylindre conoïde de maçonnerie surmonté d'une machine à éclairage toute scientifique. Le phare des Casquets en particulier est aujourd'hui une triple tour blanche portant trois châteaux de lumière. Ces trois maisons à feu évoluent et pivotent sur des rouages d'horlogerie avec une telle précision que l'homme de quart qui les observe du large fait invariablement dix pas sur le pont du navire pendant l'irradiation et vingt-cinq pendant l'éclipse. Tout est calculé dans le plan focal et dans la rotation du tambour octogone formé de huit larges lentilles simples à échelons, et ayant au-dessus et au-dessous ses deux séries d'anneaux dioptriques ; engrenage algébrique garanti des coups de vent et des coups de mer par des vitres épaisses d'un millimètre, parfois cassées pourtant par les aigles de mer qui se jettent dessus, grands phalènes de ces lanternes géantes. La bâtisse qui enferme, soutient et sertit ce mécanisme est, comme lui, mathématique. Tout y est sobre, exact, nu, précis, correct. Un phare est un chiffre.

« Un phare est un chiffre » : voici le résumé du phare du dix-neuvième⁶⁵². Or dans cette description du phare moderne, le plus haut prototype de la civilisation, de la pente douce du progrès, tout est mis à distance : la barbarie des éléments n'est représentée que par les locutions lexicalisées « coups de vent » et « coups de mer », expressions qui ont très peu à voir avec le déchaînement de la tempête qui vient d'être décrite au chapitre précédent, et dont le titre donnait bien le ton : « La grande sauvage, c'est la tempête. » Pas de « corps à corps avec l'écueil », ou de « face à face avec la nuit », titres des deux chapitres suivants, mais bien un lieu où « tout est calculé dans le plan focal et dans la rotation du tambour octogone formé de huit larges lentilles simples à échelon ».

⁶⁵¹ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit., p. 505.

⁶⁵² Tout se passe comme s'il s'agissait du premier volet de ce qui peut apparaître comme un retable, la première partie d'un triptyque tentant de percer un mystère, celui de l'homme face au cosmos et à la question du mal, représenté dans ce passage par la barbarie des éléments comme par celui des hommes : « les naufragés » sont des Comprachicos, qui figurent la collusion du mal humain (ils volent et mutilent des enfants) et du mal politique (ils exécutent les basses œuvres de l'État monarchique).

Le discours opaque et mathématique de la science pure, transposé sur le plan technique, a été invalidé au chapitre précédent par la fiction. L'ourque a subi les préparatifs nécessaires avant l'assaut de la tempête, et leur description recourt à un vocabulaire aussi obscur que celui de la science et de la technique pour le non-initié :

on mit des pataras sur les estropes qui purent ainsi servir de haubans de travers ; on jumela le mât ; on coula les mantelets de sabord, ce qui est une façon de murer le navire.⁶⁵³

Mais l'ouragan poursuit une œuvre vengeresse, « comme un bourreau pressé »⁶⁵⁴, écrit Hugo. Car lorsque la barbarie est d'abord dans l'homme (et les Comprachicos, face dévoyée du peuple, sont l'emblème le plus évident de ce mal, avec les aristocrates pervertis) aucune science ou aucune technique ne peut faire rempart, ne peut « murer » le lieu :

Ce fut, en un clin d'œil, un arrachement effroyable, les huniers ralingués, le bordage rasé, [...] les haubans saccagés, le mât brisé, tout le fracas du désastre volant en éclat.⁶⁵⁵

Certes le phare du dix-neuvième apparaît de prime abord comme une indéniable réussite technique et n'évoque en rien le désastre du Léviathan. Il n'est pas un monstre mythologique dont la démesure causera sa perte, mais il est du coup dépourvu de tout souffle épique ou tragique qui lui insufflerait vie. Car que faire d'un chiffre qui se referme sur lui-même, sur son essence et principe ? En effet, la science du XIX^e siècle choisit de répondre à l'inconnu par la stricte mathématique : un « haut cylindre conoïde de maçonnerie surmonté d'une machine à éclairage toute scientifique », est-il énoncé en entrée ; un « chiffre » est-il commenté et résumé en clausule. Écrire, en ce haut lieu rhétorique qu'est la clausule, « un phare est un chiffre », revient à faire du chiffre le pantonyme, pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon, c'est-à-dire le terme qui à la fois régit et synthétise l'ensemble du système descriptif. C'est dire que le phare appartient désormais au domaine exclusif de la science, dans la mesure où l'aspect pythagoricien mystique du chiffre, mis en lumière par Myriam Roman, est ici totalement occulté. Le phare reflète l'inquiétude de Hugo envers « l'impérialisme des sciences exactes en ce milieu de siècle », comme le rappelle Yves Gohin⁶⁵⁶.

Le mouvement de la description dessine cet enfermement : replié sur lui-même, sur sa coquille, il n'a pas d'ouverture sur le « gouffre », comme le phare du dix-septième, ni au vent, comme le « simple vieux phare barbare », mais architecture et mécanisme interne sont comme le reflet l'un de l'autre : « la bâtisse qui enferme, soutient et sertit ce mécanisme est, comme

⁶⁵³ *L'Homme qui rit*, I, II, 10, p. 422.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 423.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

⁶⁵⁶ Notice des *Proses philosophiques*, vol. Critique, p. 748.

lui, mathématique. » L'union réussie de la technique et de la science se fait donc aux dépens de l'art, qui est ouverture à l'infini, si l'on en croit *William Shakespeare*. Or « cette quantité d'infini qui est dans l'art, est extérieure au progrès. »⁶⁵⁷

Si donc la science ne contient pas cette « quantité d'infini », ne fait pas la part de l'art et transforme des hommes en machines (l'homme de quart, qui fait « invariablement » le même nombre de pas et dont l'appellation elle-même rappelle une division mathématique, en est un bon exemple), l'acceptation de la modernité pose un problème. Un problème sur le plan non seulement esthétique, mais éthique, et ce, à double titre : le monde du progrès est inhumain et froid, dépourvu de liberté, et l'art et la vie n'apparaissent possibles que dans ses creux et ses défaillances.

En effet, seule l'arrivée du grain de sable qui enraye la belle mécanique, semble alors permettre à la poésie de surgir :

Tout est calculé dans le plan focal et dans la rotation du tambour octogone [...] ;
engrenage algébrique garanti des coups de vent et des coups de mer par des vitres
épaisses d'un millimètre, parfois cassées pourtant par les aigles de mer qui se
jettent dessus, grands phalènes de ces lanternes géantes.

L'adverbe « pourtant » révèle la face cachée de ce monde où « tout est calculé », il dit la faille et le mensonge de cette « vitre », écran illusoire contre la force des éléments qui ne s'expriment que dans la violence. Mais la conséquence, la mort horrible de ces oiseaux, est encore passée sous silence : ce sera au « simple vieux phare barbare » de la révéler.

Les expressions lexicalisées « coups de vent », « coups de mer », sont ici comme remotivées par un retour à leur formation étymologique violente (le coup) et par l'analogie phonique en [k] avec « cassées », dans un subtil lien de cause à effet. L'adverbe « Pourtant » laisse aussi percer la voix du narrateur dans le changement de tonalité : comme une voix prophétique à rebours, puisque selon les analyses de Maurice Blanchot, la parole prophétique est caractérisée par ce terme, disant l'avenir impossible, elle dit aussi « le “pourtant” qui brise l'impossible et restaure le temps »⁶⁵⁸. L'accident est l'événement qui brise le temps linéaire et mathématique du progrès et appelle l'image poétique des « grands phalènes », fondamentale et récurrente dans *L'Homme qui rit* notamment⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Ainsi dans *William Shakespeare*, le livre intitulé « L'art et la science », est particulièrement explicite à cet égard : « Dans le poète et dans l'artiste, il y a de l'infini. C'est cet ingrédient, l'infini, qui donne à cette sorte de génie la grandeur irréductible / Cette quantité d'infini qui est dans l'art est extérieure au progrès. » *William Shakespeare*, I, III, 3, p. 295.

⁶⁵⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, VI, Gallimard, Folio Essais, 1989, p. 112.

⁶⁵⁹ « Il fait nuit : une main pose une chandelle, vil suif devenu étoile, au bord d'une ouverture dans les ténèbres. Le phalène y va.

Dans quelle mesure est-il responsable ? [...]

Questions matérielles qui sont aussi des questions morales. » *L'Homme qui rit*, II, V, 5, p. 658.

Hugo semble ainsi identifier implicitement le bris du progrès, la survie de l'éthique, et l'esthétique : l'aigle de mer qui détruit (et qui est « détruit ») est aussi un reliquat poétique, l'indice d'un souffle vital désespéré. L'aile est en effet pour l'exilé, héritier d'une longue tradition, l'emblème de la poésie et celle de l'aigle est tout particulièrement signe d'un héroïsme non mathématique, sériel et progressif comme la science, mais ayant à voir avec le sublime. Les lois de l'art et du progrès sont ainsi *a priori* distinctes : « La science est un acquêt de l'homme, la science est une échelle, un savant monte sur l'autre. La poésie est un coup d'aile »⁶⁶⁰ écrit Hugo. Mais elles sont aussi (ces lois du progrès et de l'art) intimement mêlées : ainsi, dans *Les Misérables*, la science renvoie « au bon progrès, froid peut-être, mais pur », à la beauté « sans tache » incarnée par la pensée de Combeferre ; quant à l'art, il n'est pas sans rappeler l'idéologie de la révolution qui lui est opposée : « la grandeur de la révolution, c'est de regarder fixement l'éblouissant idéal et d'y voler à travers les foudres, avec du sang et du feu à ses serres. »⁶⁶¹

Or quels sont les principes esthétiques qui régissent ce phare moderne ? Tout se passe comme si la *light-house* de la civilisation triomphante avait pris pour elle les conceptions de l'architecture classique et rationnelle, issue des Lumières, mais remontant à Versailles, en oubliant le Verbe de la Révolution. La civilisation du XIX^e siècle est présentée comme un retour à l'esprit de système dénoncé dès la Monarchie de juillet, et court le risque de devenir dictatoriale⁶⁶². En cela, ce phare est à rapprocher de l'égout du temps présent, dans *Les Misérables*, qui sent furieusement son alexandrin et sa rue de Rivoli, motif récurrent d'une « d'une belle littérature tirée au cordeau » et qui aurait bien besoin d'un nouveau génie, d'un nouveau Bruneseau pour le nettoyer de ses miasmes hypocrites. Le phare peut être beau, il n'accède pas au sublime, sinon dans la catastrophe.

La « gratuité luxueuse » du phare du dix-septième, s'inspirant du phare d'Eddystone, ne renvoie alors pas seulement à des « motivations purement esthétiques »⁶⁶³, comme

⁶⁶⁰ William Shakespeare, I, III, 4, p. 296.

⁶⁶¹ *Les Misérables*, III, IV, 1, t. 2, p. 200.

⁶⁶² Hugo semble plutôt s'inscrire contre les conceptions du « protorationalisme », lié aux Lumières, dispensé dans les écoles d'ingénieurs dès la fin du XVIII^e siècle. On préconise une nouvelle architecture de la République renonçant « au beau dessin trompeur » et utilisant le papier quadrillé qui permet de concevoir rapidement un projet et d'en calculer facilement des proportions et les détails. Ce système vertueux de combinaisons simples évoluera de façon perverse au cours du XIX^e siècle lorsqu'il engendrera progressivement une uniformité du plan « Beaux-arts », qui est « quel que soit le programme, toujours plus symétrique et "quadrillé", mais de plus en plus grandiose, sans rapport avec des besoins réels. *La méthode (la conception rationalisée) prend alors le pas sur l'objectif (l'économie)* ». Mais il faut peut-être également compter avec l'influence du rationalisme éclectique et des conceptions rationalistes développées par Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire du dix-neuvième siècle européen*, sous la dir. de Madeleine Ambrière, P.U.F., 1997, article « Rationalisme en architecture », Françoise Hamon. – Je souligne.

⁶⁶³ Michel Collot, « L'Esthétique baroque dans *L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, op. cit., p. 106.

l'analyse Michel Collot. Son importance se comprend aussi fonctionnellement, à l'échelle du chapitre dans lequel il prend place, grâce à l'étude de la structure dans laquelle il s'insère.

Le phare du dix-septième siècle : l'ostentation poétique et civilisatrice

Car si la *light-house* de la civilisation triomphante a pris pour elle les conceptions de l'architecture classique, tout se passe comme si elle laissait libre désormais l'espace du dix-septième, ou du moins d'un certain dix-septième, pour une esthétique de la liberté et du génie. Celle-ci est en un sens révolutionnaire, dans la mesure où elle ressemble en bien des points à celle prônée par les Romantiques, fils de la Révolution. Ce chassé-croisé chronologique brouille tous les repères et inscrit peut-être en creux celui qui en ce début de dix-septième siècle a écrit successivement *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth* et a inspiré à Hugo son *William Shakespeare* :

Au dix-septième siècle, un phare était une sorte de panache de la terre au bord de la mer. L'architecture d'une tour de phare était magnifique et extravagante. On y prodiguait les balcons, les balustres, les tourelles, les logettes, les gloriettes, les girouettes. Ce n'étaient que mascarons, statues, rinceaux, volutes, rondes-bosses, figures et figurines, cartouches avec inscriptions. *Pax in bello*, disait le phare d'Eddystone. Observons-le en passant, cette déclaration de paix ne désarmait pas toujours l'Océan. Winstanley la répéta sur un phare qu'il construisit à ses frais dans un lieu farouche, devant Plymouth. La tour du phare achevée, il se mit dedans et la fit essayer par la tempête. La tempête vint et emporta le phare et Winstanley. Du reste ces bâtisses excessives donnaient de toutes parts prise à la bourrasque, comme ces généraux trop chamarrés qui dans la bataille attirent les coups. Outre les fantaisies de pierre, il y avait les fantaisies de fer, de cuivre, de bois ; les serrureries faisaient relief, les charpentes faisaient saillies. Partout, sur le profil du phare, débordaient, scellés au mur parmi les arabesques, des engins de toute espèce, utiles et inutiles, treuils, palans, poulies, contre-poids, échelles, grues de chargement, grappins de sauvetage. Sur la façade, autour du foyer, de délicates serrureries ouvragées portaient de gros chandeliers de fer où l'on plantait des tronçons de câble noyés de résine, mèches brûlant opiniâtrement et qu'aucun vent n'éteignait. Et du haut en bas, la tour était compliquée d'étendards de mer, de banderolles, de bannières, de drapeaux, de pennons, de pavillons, qui montaient de hampe en hampe, d'étage en étage, amalgamant toutes les couleurs, toutes les formes, tous les blasons, tous les signaux, toutes les turbulences, jusqu'à la cage à rayons du phare, et faisaient dans la tempête une joyeuse émeute de guenilles autour de ce flamboiement. Cette effronterie de lumière au bord du gouffre ressemblait à un défi et mettait en verve d'audace les naufragés. Mais le phare des Casquets n'était point de cette mode.

On se trouve moins en présence d'un monument réel et historiquement daté que d'une construction sémiotique, appelée comme en réaction à celle du paragraphe précédent. L'élaboration de cette série de phares obéit donc tout autant à une chronologie inversée qu'à

une logique, qui semble être tout d'abord celle de la complémentarité et permet au phare du dix-neuvième de sortir de la négativité. La description donne en effet à penser qu'il pourrait s'agir de la présentation d'un autre pôle récurrent de l'imaginaire hugolien qui distingue dans *William Shakespeare* « le poète de la logique » (celui du Lévitique) et « le poète du caprice »⁶⁶⁴ (celui du Cantique des Cantiques).

La confrontation des deux phares est ainsi à rapprocher de celle de Wellington et de Napoléon dans *Les Misérables*, « le Barème de la guerre » contre le Michel-Ange, fils de la Révolution : « Ce ne sont pas des ennemis, ce sont des contraires » : « la précision, la prévision, la géométrie, la prudence, [...], le carnage tiré au cordeau, [...] le vieux courage classique » contre « l'intuition, la divination, l'étrangeté militaire, l'instinct surhumain [...] on ne sait quoi qui regarde comme l'aigle et qui frappe comme la foudre, [...] l'association avec le destin, le fleuve, la plaine, la forêt, la colline, [...] la foi à l'étoile mêlée à la science stratégique, la grandissant, mais la troublant »⁶⁶⁵. Waterloo, c'est le « génie vaincu par le calcul. »

Mais ce phare peut aussi être interprété comme faisant sens à lui seul, refusant de rentrer dans une logique de complémentarité avec le précédent. Car, et tout le problème vient de là, *les phares superposent deux lois, celle de la science et celle de l'art et renvoient à deux sortes de création*. Les premières ne sont que « des admirables à-peu-près » qui « s'effacent les uns par les autres », les secondes se suffisent à elles-mêmes, puisque leur beauté, « c'est de n'être pas susceptible de perfectionnement ». Si l'on se situe dans la logique du progrès scientifique, ce phare est un caprice, une fantaisie, un essai parmi d'autre, tout relatif ; si on se place au niveau de l'art, il peut être considéré comme la quintessence de ce qu'on nommera, par commodité, l'époque baroque⁶⁶⁶.

Car ce qu'il représente, c'est d'abord une totalité, symbole d'une civilisation dans toutes ses manifestations techniques (treuils, palans, poulies, charpentes, serrureries) et artistiques (mascarons, statues, figures et figurines), bref « des engins de toute espèce, utiles et inutiles ». Le phare du dix-septième, joyeux chaos de la civilisation, réalise en cela assez

⁶⁶⁴ *William Shakespeare*, II, VI, 2, p. 403. Deux poètes qu'il complètera par un troisième, « composé de l'un et de l'autre, les corrigeant l'un par l'autre. » ; « Le premier écrit le Cantique des Cantiques, le deuxième écrit le Lévitique, le troisième écrit les Psaumes et les Prophéties. », *ibid.*

⁶⁶⁵ *Les Misérables*, II, I, 16, t. 1, p. 352-353.

⁶⁶⁶ « La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse, et ne touche jamais. Du reste, toutes les grandeurs, elle les a [...].

Mais elle est série. Elle procède par épreuves superposées l'une à l'autre et dont l'obscur épaissement monte lentement au niveau du vrai.

Rien de pareil dans l'art. L'art n'est pas successif. Tout l'art est ensemble », *William Shakespeare*, I, III, 4, p. 300.

bien une tentative pour « rester fidèle à toutes les lois de l'art en les combinant avec la loi du progrès » : il procède à un brouillage des catégories, puisque les objets classés usuellement « utiles » deviennent inutiles par leur collocation, les « grues de chargement » avoisinent les « arabesques », les banderoles et bannières, les treuils et autres poulies.⁶⁶⁷

Ensuite, l'affirmation provocante et critique d'un sujet face au monde est dans cette optique la seconde caractéristique majeure de ce passage, qui révèle le désir esthétique de l'artiste aussi bien que sa recherche de vérité. De même qu'il existe une « Histoire réelle », il existe une civilisation réelle qui se reconnaît dans la qualité d'un regard qui intègre sa propre critique : l'humour qui imprègne le paragraphe est la marque de cette distance démystificatrice. L'humour souligne et exalte tout ensemble avec tendresse les faiblesses humaines, dans le dégonflement du geste de l'ostentation bravache dont l'écriture du phare participe : « Du reste, ces bâtisses excessives donnaient de toutes parts prise à la bourrasque, comme ces généraux trop chamarrés qui dans la bataille attirent les coups. » On retrouve ce mouvement à un niveau phrastique inférieur, sur le plan des morphèmes, dans une énumération telle que « les logettes, les gloriettes, les girouettes », qui fait rimer de manière comique les termes par le peu harmonieux diminutif final. Cette attitude réflexive est par ailleurs, il faut le noter, une caractéristique de l'écriture du symbole au XIX^e siècle, comme l'a analysé Claude Millet dans son ouvrage traitant du légendaire au XIX^e siècle⁶⁶⁸.

Le symbole, qui conserve une matérialité ici exubérante, permet donc à Hugo de lier esthétique et éthique et de créer un monument poétique et héroïque, qui redonne toute sa place à l'homme dans sa confrontation grandiose avec l'océan. Mais si ce phare est l'occasion d'un geste de « panache » exubérant d'un côté, par l'inscription dans une langue et une forme antiques (l'adage en latin de la cartouche « *pax in bello* »), il est aussi et surtout de l'autre le lieu d'une mise à distance. Ce qui est permis par le renvoi à un passé qui n'est plus celui de l'énonciation, et par la théâtralisation agonistique d'un face à face qui ne peut se révéler qu'illusoire face au « gouffre ». Reste la réitération du défi à l'océan, à tous les niveaux du texte, telles « les mèches » « brûlant opiniâtrement et qu'aucun vent n'éteignait ». Le geste de défi de l'auteur, dont l'ensemble de la description témoigne, est redoublé tout autant que moqué par l'histoire de Winstanley, mais aussi en quelque sorte validé par la réaction des naufragés, que « mettait en verve d'audace » « cette effronterie de lumière au bord du

⁶⁶⁷ La mise sur le même plan des deux termes neutralise leur dimension esthétique antagonistique selon la *doxa* parnassienne, qui voit à la suite de la Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834) la quintessence du beau dans l'inutile : « Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin. » Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », éd. établie sous la direction de Pierre Laubriet, 2000, p. 230.

⁶⁶⁸ Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, op. cit.

gouffre ».

Logique de civilisation ou de révolution ? La répétition insistante des gestes de défi est d'ordre révolutionnaire, alors que l'accumulation des attributs techniques s'inscrit quant à elle dans une logique de civilisation peu scientifique. Reste là aussi que l'ensemble, bien que séduisant, est décidément peu efficace, et mis à distance par l'humour. Entre le chiffre pur de la science et le geste quelque peu dérisoire de l'ostentation bravache, comment sortir de l'antinomie ?

Il faudrait se demander dans quelle mesure les deux poètes de la logique et du caprice cités précédemment peuvent être considérés comme l'équivalent esthétique de l'opposition civilisation/révolution. On relève en effet un mouvement similaire dans le brassage des concepts : Hugo complète le poète de la logique et du caprice par un troisième poète, « composé de l'un et de l'autre, les corrigeant l'un par l'autre » (en l'occurrence « celui des psaumes et des prophéties »), et il fait jouer de même les concepts de Révolution et de Civilisation : « Révolution, mais civilisation. / L'une et l'autre, l'une par l'autre, l'une dans l'autre »⁶⁶⁹, écrit-il notamment dans ses brouillons de l'exil. L'équivalent du troisième poète, celui des Psaumes et des Prophéties, serait-il alors le « simple vieux phare barbare » ?

Le « simple vieux phare barbare » : poésie et horreur ou les deux faces de la barbarie

Tout se passe en effet comme si c'était au phare barbare d'opérer la synthèse, ou du moins de proposer une échappée paradoxale, un dépassement qui passe par une remontée à l'origine de la technique de la *light-house*.

C'était à cette époque un simple vieux phare barbare, tel que Henri I^{er} l'avait fait construire après la perte de la Blanche-Nef, un bûcher flambant sous un treillis de fer nu au haut d'un rocher, une braise derrière une grille, et une chevelure de flamme dans le vent.

Le seul perfectionnement qu'avait eu ce phare depuis le douzième siècle, c'était un soufflet de forge mis en mouvement par une crémaillère à poids de pierre, qu'on avait ajusté à la cage à feu en 1610.

À ces antiques phares-là, l'aventure des oiseaux de mer était plus tragique qu'aux phares actuels. Les oiseaux y accouraient, attirés par la clarté, s'y précipitaient et tombaient dans le brasier où on les voyait sauter, espèce d'esprits noirs agonisant dans cet enfer ; et parfois ils retombaient hors de la cage rouge sur le rocher, fumants, boiteux, aveugles, comme hors d'une flamme de lampe des

⁶⁶⁹ « Chantiers – Dossier des *Misérables* », « Ébauches classées – Quatrième partie », 13421 f° 262, 128/111, +- 1855, vol. Chantiers, p. 793.

mouches à demi-brûlées.

Comme pour le phare du dix-septième, ce phare appartient tout aussi bien au « relatif » qui « est dans la science » qu'au « définitif » qui « est dans l'art »⁶⁷⁰. Mais sur le plan interprétatif, il est plus fructueux d'étudier les liens que ce phare de l'histoire moyenâgeuse, qui se fond avec la légende – perceptible dans l'appellation du bateau *Blanche-Nef*⁶⁷¹ – tisse avec les phares précédents.

Il s'oppose tout d'abord au phare du dix-septième par sa sublime simplicité. À la logique accumulative, à la somptueuse logorrhée qui rendait compte du phare précédent s'oppose la concision d'une présentative : « un simple vieux phare barbare », suivie d'une comparative et de trois courtes appositives : « *un bûcher* flambant sous un treillis de fer nu au haut d'un rocher, *une braise* derrière une grille, et *une chevelure* de flamme dans le vent ». Le mouvement de relance (« et une chevelure de flamme dans le vent ») permet le passage à la vision.

Le phare barbare est moins une construction, un monument, que son principe : l'idée qui ne s'est pas encore faite symbole de pierre, selon le principe explicité par Hugo dans *Notre-Dame de Paris*⁶⁷². Car ce que l'on retrouve dans cette description, c'est la stricte confrontation des éléments et de l'homme des origines, avant les avancées techniques et artistiques de la civilisation et leur prolifération débridée : le vent et le rocher face à l'homme-forgeron, artisan du « treillis de fer nu » et à l'homme-Prométhée, maître du feu. Nulle « fantaisie » n'est à l'œuvre, l'homme va à l'essentiel, feu et fer contre mer et vent. Comme si la barbarie valait surtout pour Hugo, sur son versant positif, par son approche de l'essence, celle de l'homme, celle du monde. Si Hugo semble parfois privilégier la société comme source d'inspiration (« Cet aspect de la nature qu'on nomme société inspire tout aussi bien les créations primitives que cet autre aspect de la nature appelée barbarie »⁶⁷³), il semble que c'est

⁶⁷⁰ *William Shakespeare*, I, III, 3, p. 294.

⁶⁷¹ Henri I^{er} d'Angleterre, dit Beauclerc, perdit son fils dans le naufrage de la Blanche Nef (1120) et cela ne fut pas sans conséquence politique, puisqu'il fit reconnaître sa fille Mathilde comme héritière et lui fit épouser Geoffroi Plantagenêt. Mais l'appellation, bien que renvoyant à un naufrage daté historiquement et ayant entraîné d'importantes conséquences dynastiques, vaut ici surtout pour ses connotations littéraires archaïques, l'antéposition de l'adjectif et le terme de « nef » renvoient ainsi clairement à l'ancienne langue. Hugo témoigne également ainsi de sa pratique de « l'histoire réelle » qui se distingue de celle des chroniques en ne retenant de l'Histoire que les faits civilisationnels, tel ce phare, sans se préoccuper de la généalogie des grands.

⁶⁷² « Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée et quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risque d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument. » *Notre-Dame de Paris*, V, II, p. 619.

⁶⁷³ *Le Goût*, notes de travail, « Marges de *William Shakespeare* », Massin t. XII, p. 420. Un esprit primitif est « un esprit qui, en quelque siècle que ce soit et à quelque civilisation qu'il appartienne, jaillit directement de la nature et de l'humanité », *Le goût*, vol. Critique, p. 573. La première face de la nature, la « société », renvoie à l'agrégat de civilisation du phare du dix-septième et la seconde, nommée « barbarie », à ce phare barbare.

plutôt ici au phare barbare d'être l'emblème du génie qui permettrait de compléter la civilisation avec la révolution. « Il y a du sauvage dans ces civilisateurs mystérieux »⁶⁷⁴ écrit encore Hugo dans *William Shakespeare*.

Le contraste avec le phare du dix-neuvième se fait quant à lui par la répétition de l'adjectif « nu », signe de l'austérité tout autant que de la grandeur barbare dans son association avec le fer « un treillis de fer nu ». La simplicité brutale des deux monosyllabes qui se suivent met l'adjectif particulièrement en valeur et crée un effet d'étrangeté, alors que ce même adjectif est plutôt signe d'ennuyeuse froideur pour l'architecture moderne : « tout y est sobre, exact, nu, précis, correct. » Mais si la poésie barbare s'élabore dans le dépouillement, cette poésie ne va pas sans difficulté éthique : car la barbarie a deux faces, un côté poétique, certes, mais aussi un côté barbare au sens le plus négatif du terme, souvent employé en ce sens par Hugo. Ce côté sombre est « tragique », symbolisé par « l'aventure des oiseaux de mer », devenus des « esprits noirs agonisant dans cet enfer. » La vision dantesque insiste avec d'autant plus de complaisance sur les détails macabres – « fumants, boiteux, aveugles » – que cette réalité ne semble plus d'actualité : « l'aventure des oiseaux de mer était plus tragique qu'aux phares actuels. »

Mais la notion de progrès a été définitivement brouillée : le progrès éthique se fait aux dépens de l'esthétique et la civilisation du XIX^e siècle ne semble proposer qu'un nouvel asservissement. La notion de « tragique » enchaîne certes l'homme, mais elle préserve le reliquat barbare d'une transcendance. L'aventure tragique des oiseaux est comme la fable visionnaire donnée en lieu et place de la mort violente qui attend l'homme naufragé, non seulement celui des temps barbares, mais aussi et surtout le naufragé du dix-neuvième, que le phare du progrès s'employait à nier. La violence de l'image fait retour et conclut la série comme pour rappeler la réalité du phare, derrière les chiffres de la science ou les rodomontades baroques. « À un navire en manœuvre [...] le phare des Casquets est utile [...]. À un navire désarmé il n'est que terrible ».

C'est donc au phare barbare de rendre compte de ce versant noir toujours au cœur de la civilisation, au-delà des stratégies développées pour lutter contre ce qui la dépasse : qu'elle tente de nier l'infini et la mort, ou qu'elle la provoque et l'exhibe dans une fantaisie débridée, le résultat est le même. L'accident est le revers du progrès, et sa fascination. Qui veut donc collaborer au progrès sans renoncer aux lois de l'art doit accepter et intégrer la violence barbare, par honnêteté intellectuelle (c'est un fait, c'est de « l'histoire réelle »⁶⁷⁵) comme par

⁶⁷⁴ *William Shakespeare*, II, IV, 5, p. 385.

⁶⁷⁵ Titre du livre III de la Troisième partie de *William Shakespeare* : « L'Histoire réelle / Chacun remis à sa

exigence artistique.

Conclusion : « l'art et la science », configurations romanesques

Par la description des phares, l'écriture des réalisations concrètes de la science rejoint le mouvement de l'histoire de la Révolution qui, pour Hugo, rassemble le passé, le présent et le futur, rendant compte de la marche de la Civilisation :

La révolution, c'est hier, c'est aujourd'hui et c'est demain.

De là, disons-le, la nécessité et l'impossibilité d'en faire l'histoire.

Pourquoi ?

Parce qu'il est indispensable de raconter hier et parce qu'il est impossible de raconter demain.

On ne peut que le déduire et le préparer.⁶⁷⁶

L'écriture de la Révolution est une écriture du progrès, « qui veut rester fidèle à toutes les lois de l'art », non perfectibles pour Hugo, et qui se trouve confrontée à une nécessité et à une impossibilité : celle de s'appuyer sur le passé pour préparer l'avenir.

La civilisation ayant comme verbe la Révolution renvoie donc à la série des trois phares dans son ensemble, série qui tente de « raconter hier » en désignant les erreurs à éviter « demain », à défaut de pouvoir le prévoir. Mais la civilisation ayant comme verbe la révolution, c'est aussi le phare du dix-septième, dans sa posture de défi exacerbé, et le « simple vieux phare barbare ». D'une part, parce que ce dernier cumule le progrès de 89 et l'horreur de 93, l'aventure des oiseaux de mer n'étant à cet égard qu'une conséquence indirecte de la marche du progrès que représente ce phare. D'autre part, parce qu'il renvoie à la conception du génie développé par Hugo durant l'exil, comme retour à l'humanité en dehors de la société et retour à la beauté du progrès pris en sa source. Seul le phare moderne pose problème dans une telle configuration. La Révolution est donc le versant politique de la barbarie poétique selon Hugo. Elle permet l'éveil permanent de la conscience, dans un rapport ambivalent avec les éléments, puisque à côtoyer le feu et le vent, on risque d'y laisser quelques plumes.

Ce chapitre de *L'Homme qui rit* permet aussi de rendre compte de la célèbre distinction entre « L'art et la science » élaborée dans *William Shakespeare*. Les découvertes de la science sont en effet présentées, dans l'essai critique, comme « des admirables à-peu-

place », p. 439.

⁶⁷⁶ *Le Droit et la loi*, XI, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 84.

près » qui « s'effacent les uns par les autres », alors que les œuvres d'art se suffisent à elles-mêmes, puisque leur beauté « c'est de n'être pas susceptible de perfectionnement »⁶⁷⁷. La science est « série » et relève d'un mouvement « successif »⁶⁷⁸, alors que l'art atteint d'emblée l'absolu. La science ne se justifie que dans la saisie de ce mouvement qui progresse de rature en rature, l'art n'a que faire du principe progressif de civilisation. En résumé : « Le relatif est dans la science ; le définitif est dans l'art »⁶⁷⁹.

Dans le chapitre des « Casquets », du point de vue du progrès technique, chaque phare n'est qu'une ébauche imparfaite prise dans un mouvement général ; du point de vue de l'art, le phare baroque comme le « simple vieux phare barbare » sont à considérer en eux-mêmes comme des chefs-d'œuvre ouverts sur l'infini. Seul le phare du dix-neuvième est dans cette optique problématique, puisque fermé sur lui-même, il récuse le contact avec l'infini, élément définitionnel de l'œuvre d'art selon Hugo. C'est en effet l'infini qui donne à l'art la grandeur qui le rend extérieur au progrès, si bien que la quantité d'infini, qui est dans l'art est « aussi pure, aussi complète, aussi sidérale, aussi divine en pleine barbarie qu'en pleine civilisation. »⁶⁸⁰ C'est dire combien l'art n'a que faire de l'état de civilisation de la société pour s'épanouir (et le phare du XIX^e siècle en est la preuve par la négative) s'opposant ainsi frontalement à toute la conception du progrès scientifique et humanitaire du XIX^e siècle. L'œuvre d'art est un point d'ancrage absolu dans l'histoire, se suffisant à lui-même, et en ce sens, chaque chef-d'œuvre constitue une Révolution qui témoigne, par sa manifestation, de l'absolu.

On retrouve ainsi, grâce à l'étude d'une certaine logique de l'écriture, le conflit entre un processus de désymbolisation scientifique et civilisateur (les ratures et les ébauches mènent jusqu'au phare scientifique du XIX^e siècle) et un mouvement de symbolisation qui renoue avec les forces opaques du corps, des éléments, de l'imagination, en un mot, de l'art, en substituant à l'ordre chronologique un ordre logique. L'importance resymbolisante des éléments cosmiques est en cela toute particulière et apparaît, circonstance biographique oblige, comme une caractéristique de l'exil. Il faut d'ailleurs noter que le phare moderne est le seul à n'avoir point suscité chez Hugo de croquis ou d'eaux-fortes, à l'opposé du phare barbare et du phare dit baroque⁶⁸¹.

⁶⁷⁷ *William Shakespeare*, I, III, 3, p. 294.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, I, III, 4, p. 296.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, I, III, 3, p. 294.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁸¹ Voir notre conclusion et les dessins mis en annexe.

En outre, si l'on rappelle que la logique de l'écriture, dans sa chronologie bousculée, renvoie à la Révolution conçue par Hugo comme « verbe de la civilisation », on peut faire la remarque suivante : l'écriture romanesque a comme spécificité de faire jouer « L'une et l'autre, l'une par l'autre, l'une dans l'autre »⁶⁸² les concepts de Révolution et de Civilisation, en évitant de les enfermer dans une polarisation abstraite et stérile qui ne permet pas de les problématiser, comme dans les écrits non fictionnels. C'est le cas lorsque Hugo s'adresse dans une lettre à un général prenant la coalition des Travailleurs en Amérique : « vous êtes un des hommes désignés comme guides par votre double instinct de révolution et de civilisation »⁶⁸³. Ou encore lorsqu'il écrit à Garibaldi, en 1863 : « La délivrance par la pensée, la révolution par la civilisation, tel est notre but, le vôtre comme le mien »⁶⁸⁴. Et Hugo de préciser « vous êtes le héros de la paix traversant la guerre ». Ce qu'il faut rapprocher de l'inscription : *pax in bello* du phare d'Eddystone, dont la posture glorieuse mais bravache est éloquemment mise en perspective et critiquée par le phare du dix-septième. Car le propre de l'écriture de la Révolution, passé, présent et avenir mêlés, est de nuancer ces affirmations théoriques. Le verbe de la Révolution est par excellence le discours de la « périphérie » poétique et mémorielle qui met en question le discours du « centre », celui de la civilisation appuyée sur la science.

L'urbanisme, indissociable de l'architecture dans l'esprit de Hugo, prolonge ces interrogations par le biais d'une réflexion sur la signification esthétique et éthique de la ligne droite et de l'hygiénisme.

2. Un urbanisme antiprogressiste ? Contre la ligne droite, le Paris des *Misérables*

On a pu s'étonner de la contradiction entre le progressisme des conceptions politiques et sociales de Hugo et ses descriptions romanesques en matière d'urbanisme⁶⁸⁵. Cette contradiction dépasse néanmoins avant l'exil la seule personne de l'écrivain et prend la

⁶⁸² Ébauches classées, 13421 f° 262, 128/111, +- 1855, vol. Chantiers, p. 793.

⁶⁸³ *Actes et Paroles II. Pendant l'exil*, 1870, « Le Travail en Amérique », vol. Politique, p. 656.

⁶⁸⁴ Correspondance, au général Garibaldi, à Caprera, le 20 décembre 1863, Massin, t. XII, p. 1239.

⁶⁸⁵ Le titre d'un article comme celui de Jean-Pierre Giovanelli est ainsi explicite : « L'œuvre de Hugo, l'architecture et l'urbanisme de son temps, vision moderne ou passéiste ? », dans *Idéologies hugoliennes*, colloque organisé par Anne-Marie Amiot, 23, 24 et 25 mai 1985, SERRE, Nice, 1985, p. 123-131. J.-P. Giovanelli conclut son article en se demandant pourquoi Hugo, qui avait « compris les idées sociales de son siècle », « ne semble pas en avoir accepté les conséquences matérielles ». *Ibid.*, p. 131.

dimension d'un fait de société largement répandu. Dans la première moitié du siècle, Pierre Citron décrit ainsi, au pluriel générique, le conflit entre les « défenseurs du vieux Paris » et les « champions du Paris neuf » qui « s'affrontent en des poèmes qui se ressentent, les uns et les autres, de l'impureté de leurs causes » : « le Paris pittoresque était aussi celui de la misère, le Paris neuf était aussi celui de la trique. »⁶⁸⁶ Hugo s'était dans un premier temps illustré, avec *Notre-Dame de Paris* notamment, par la défense du Paris moyenâgeux et pittoresque, si contraire à la logique de la civilisation, comme le rappelle féroce Jules Janin, au cours d'un persiflage daté de 1843 et qui débouche sur un éloge inconditionnel des agréments de la vie moderne :

Vive donc la ville gothique, noire, obscure, crottée, fiévreuse, la ville de ténèbres, de désordres, de violences, de misères et de sang ! [...] Ce n'était pas une ville, c'était un labyrinthe, ou, pour mieux dire, c'était un tricot, pour nous servir d'une expression que M. Hugo aura empruntée à quelque bonne femme [...].⁶⁸⁷

Mais dans le même temps, Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, est entièrement du côté de l'esprit de progrès, de la désymbolisation à l'œuvre.

Dans ce que Guy Rosa appelle « l'état initial »⁶⁸⁸ des *Misérables*, on retrouve une même ambivalence orientée différemment. Hugo se félicite du mouvement général de la civilisation qui doit reposer sur le réseau électrique, le chemin de fer et...l'élargissement des rues :

Depuis que la gare du railway d'Orléans a envahi les terrains de la Salpêtrière, les antiques rues étroites qui avoisinent les fossés Saint-Victor et le Jardin des Plantes s'ébranlent, violemment traversées trois ou quatre fois chaque jour par ces courants de diligences, de fiacres et d'omnibus qui, dans un temps donné, refoulent les maisons à droite et à gauche car il y a des choses bizarres à énoncer qui sont rigoureusement exactes, et de même qu'il est vrai de dire que dans les grandes villes le soleil fait végéter et croître les façades des maisons au midi, il est certain que le passage fréquent des voitures élargit les rues. Les symptômes d'une vie nouvelle sont évidents.⁶⁸⁹

On retrouve le même thème dans l'introduction au *Paris-Guide* de 1867 : « La circulation sera préférée à la stagnation. On ne s'empêchera plus de passer. Aux fleuves frontières succéderont les fleuves artères. »⁶⁹⁰ Et qu'est-ce qui serait plus favorable à la circulation que de larges rues droites ? Mais il faut noter que la destruction de ces faubourgs ne soulève pas

⁶⁸⁶ *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, t. I, p. 333.

⁶⁸⁷ Jules Janin, *L'été à Paris*, t. II, chap. 1, « Le vieux Paris », Paris, L. Curmer, 1843, p. 13.

⁶⁸⁸ Par état initial, Guy Rosa entend l'état du texte avant toute correction ou ajout, par opposition au texte des *Misères*, au moment où Hugo en abandonne la rédaction en février 1848. Voir son édition critique et génétique sur le site du groupe Hugo, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Default.htm>.

⁶⁸⁹ *Les Misérables*, II, IV, 1. t. I, p. 443.

⁶⁹⁰ *Paris*, I, vol. Politique, p. 3.

les réticences de Hugo, dans la mesure où les maisons qui s’y trouvent, comme la mesure Gorbeau, « n’[ont] guère plus d’une centaine d’années. »⁶⁹¹

Pourtant, avec l’exil et le retour de l’Empire, le pittoresque de la vieille ville redevient un contrepoint à l’hygiénisme hypocrite. Aux « ruelles putrides, étroites, enchevêtrées »⁶⁹², seuls symboles du vieux Paris pour un Du Camp, Hugo oppose des « rues anarchiques, courant en liberté » et pleines de « caprice ». Ce sont des caractéristiques politiques (la liberté) et esthétiques (le caprice) qui sont retenues. Nulle mention à un quelconque souci hygiéniste, l’actualité est aussi partisane :

Aujourd’hui ce Paris énorme est un éden
 Charmant, plein de gourdins et tout constellé d’N ;
 La vieille hydre Lutèce est morte ; *plus de rues*
 Anarchiques, courant en liberté, bourrués,
 Où la façade au choc du pignon se cabrant,
 Le soir, dans un coin noir faisait rêver Rembrandt ;
 Plus de caprice, plus de carrefour méandre
 Où Molière mêlait Géronte avec Léandre ;
 Alignement ! tel est le mot d’ordre actuel.
 Ce Paris qui, semblable au fauve dans les jungles,
 Allongeait ses faubourgs comme un lion ses ongles [...].⁶⁹³

Esthétique et idéologie se rejoignent donc durant l’exil par le biais du pittoresque, qui devient, par la force des choses, une revendication aussi politique que poétique. Le despotisme tue aussi la beauté et légitime les craintes préexistantes sur les fondements de l’urbanisme moderne. L’urbanisme du « boulet de canon », souvent cité, a pour première conséquence la plus voyante la négation du charme et du pittoresque, si propre à susciter la promenade ou la flânerie, considérées comme des caractéristiques parisiennes. Hugo s’inscrit en cela dans la pensée de l’époque. Ainsi, dans le *Paris-Guide* qu’il a préfacé, un article de Ch. Yriarte sur « Les types parisiens –les clubs » commence par ses lignes :

La ligne droite a tué le pittoresque et l’imprévu. La rue de Rivoli est un symbole, une rue neuve, longue, large, froide, que parcourent des gens bien mis, gourmés et froids comme elle. Le Paris d’hier avait encore sa Cour des Miracles, dont nous avons connu les habitants bariolés ; on vient de l’exproprier pour cause d’utilité publique.

⁶⁹¹ *Les Misérables*, II, IV, 1, t. 1, p. 440.

⁶⁹² Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, t. 6, 1875, p. 333-334. Cf. *infra*, le chapitre intitulé « Hygiénisme de la ligne droite : morale officielle, moralité hugolienne. »

⁶⁹³ *Les Années funestes*, VI, Poésie IV, p. 781. – Je souligne.

Et quelques lignes plus loin, il ajoute : « La rue n'existait qu'à Paris et la rue agonise, c'est le règne des boulevards et l'avènement des grandes artères [...] ». ⁶⁹⁴ La négation du présent, des bourgeois et de la modernité industrielle et hygiénique est obligée de se déplacer vers le passé pour recréer l'avenir.

Pourtant, le paradoxe sur lequel se conclut le poème précédemment cité, paradoxe souvent occulté par la critique ⁶⁹⁵, est révélateur d'une autre dénonciation. On retrouve la situation de renversement carnavalesque qui caractérise le Second Empire, parodie du Premier, avec un jeu sur les mots qui n'est pas anodin : « L'empire est un damier enfermé dans sa boîte. / Tout, hors la conscience, y suit la ligne droite. » La force de la formulation réside dans deux ellipses saisissantes : celle du diable et celle du ressort (on parle de diable « enfermé dans sa boîte »). L'architecture du damier, associée à l'Empire, s'en trouve ainsi implicitement diabolisée, puisque la géométrie prend la place de l'informe moral par excellence. Un urbanisme issu d'un certain rationalisme acquiert par là une dimension métaphysique négative. Inversement, la seule réalité qui puisse légitimement se réclamer de la ligne droite est la conscience, réalité morale.

***De l'architecture de la raison à l'architecture du despotisme : politique et
« poétique de la rue de Rivoli »***

Le caractère autoritaire de l'architecture haussmannienne devient donc pour Hugo la résurgence d'une mauvaise raison classique – la raison cartésienne, celle qui n'est pas basée sur l'énergie, comme l'a si bien dit Jacques Seebacher dans une discussion qui fit suite à sa communication sur le symbolique dans les romans ⁶⁹⁶. Tout se passe comme si Haussmann et ses tranchées n'apparaissent que comme la justification d'une appréhension d'ordre plus général depuis longtemps formulée. La ligne droite géométrique, coupe aveugle à travers la réalité du vieux Paris, est l'image même des aberrations de 93 et du fanatisme ⁶⁹⁷, mais aussi

⁶⁹⁴ Ch. Yriarte, « Les types parisiens – les clubs », *Paris-Guide*, op. cit., t. 2, p. 929.

⁶⁹⁵ Par exemple Jean Mallion, dans *Victor Hugo et l'art architectural*, op. cit., ou encore Pierre Citron dans *La Poésie de Paris*, op. cit.

⁶⁹⁶ « Le symbolique dans les romans de Victor Hugo », dans *Lectures de Victor Hugo*, colloque de Heidelberg, textes réunis par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Nizet, 1986, p. 76.

⁶⁹⁷ La modernité urbanistique qui s'emballe « par voie dictatoriale » sous le Second Empire, révèle sa vraie nature, mutilante et autoritaire. Pierre Larousse témoigne bien d'une aggravation de la situation lorsqu'il considère que les travaux de Rambuteau, bien que critiqués à l'époque, ont été dépassés par « des transformations bien autrement importantes, accomplies [...] on peut bien le dire, par voie dictatoriale ». P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Rambuteau ». Voir également chez Hugo un passage comme : « C'était un patriote géomètre, trigonométrique et rectiligne. [...] / En attendant qu'il fût

d'un rationalisme coupé de l'homme et du monde comme du poids de l'Histoire.

En architecture, la ligne droite est associée à l'art dit fonctionnel, au progressisme politique, au règne de la raison, bref elle appartient au règne de la désymbolisation. Elle est emblématique de ces « paysages de la raison » néoclassiques qui datent du XVIII^e siècle et qui accordent « l'universel au particulier » par un « système fermé », par opposition justement au « style rocaille », « système foisonnant et ouvert » :

Un système fermé, et même bloqué, construit sur la géométrie et l'autorité invariable de la ligne droite, remplace le parcours erratique et combinatoire des relations multiples et associatives, qui constituent l'essence même du style rocaille – ce système foisonnant et ouvert, reposant sur « la ligne serpentine et ondulée. »

Si la tendance des formes du rococo était de s'identifier à celles de la nature, le nouvel ordre rationnel, repoussant la relativité de la nature et la gamme de ses variations, recherche de préférence la « forme centrale » (Mengs), cette forme absolue à laquelle on parvient en accordant l'universel au particulier, le modèle transcendant à l'objet réel.⁶⁹⁸

De ce « système fermé » au despotisme et à l'autoritarisme, il n'y a qu'un pas, emblématisé par Napoléon III. Mais cela est possible car l'association était devenue bien avant cette époque un lieu commun ; le propre de la période de l'exil est de légitimer les craintes préexistantes qui pouvaient porter sur l'association entre raison, géométrie, et despotisme. Ainsi Astolphe de Custine, correspondant épisodique de Hugo, associe-t-il dès l'introduction de son succès d'édition de 1843, *Voyage en Russie en 1839*, la ligne droite au despotisme :

dictateur d'une république trigone, son orgueil, son patriotisme et ses bottes percées faisaient un triangle parfait. » *Choses vues*, 1832, éd. Hubert Juin, p. 75.

⁶⁹⁸ *Les Paysages de la Raison, La ville néoclassique de David à Humbert de Superville*, Anna Ottani Cavina, traduit par Maria Teresa Caracciolo, Actes Sud, 2005, p. 73 (Titre original : *I paesaggi della ragione*, Giulio Einaudi editore, Turin, 1994). Et si l'on veut remonter à l'origine de cette conception urbanistique, il faut encore et toujours renvoyer à Descartes, qui opposait déjà deux modèles, l'un fondé sur une accumulation historique progressive, l'autre issue *ex nihilo* de la raison d'un ingénieur : « L'une des premières [pensées] fut que je m'avisai de considérer que souvent il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces, et faits de la main de divers maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé. Ainsi voit-on que les bâtiments qu'un seul architecte a entrepris et achevés, ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés, que ceux que plusieurs ont tâché de raccommo-der, en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins. Ainsi, ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues, par succession de temps, de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées, au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant ou plus d'art qu'en ceux des autres ; toutefois, à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune, que la volonté de quelques hommes usant de raison, qui les a ainsi disposés. Et si on considère qu'il y a eu néanmoins de tout temps quelques officiers, qui ont eu charge de prendre garde aux bâtiments des particuliers, pour les faire servir à l'ornement du public, on connaîtra bien qu'il est malaisé, en ne travaillant que sur les ouvrages d'autrui, de faire des choses fort accomplies. » *Discours de la méthode*, seconde partie, Paris, Vrin, (1637), 1992, p. 59-60. Voir le commentaire éclairant de Sarah Tesse, publié sur le site Fabula : « Les "villes à la Descartes" sont-elles imputables à Descartes ? », La Ville au pluriel, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document528.php>. Le Corbusier est encore à rattacher à une telle conception de la ville.

En Russie, tout ce qui frappe vos regards, tout ce qui se passe autour de vous est d'une régularité effrayante, et la première pensée qui vient à l'esprit du voyageur lorsqu'il contemple cette symétrie, c'est qu'une si complète uniformité, une régularité si contraire aux penchants naturels de l'homme, n'a pu s'obtenir et ne peut subsister sans violence. [...]

En France je me croyais d'accord avec ces esprits rigoureux ; depuis que j'ai vécu sous la discipline terrible qui soumet la population de tout un empire à la règle militaire, je vous l'avoue, j'aime encore mieux un peu de désordre qui annonce la force, qu'un ordre parfait qui coûte la vie.⁶⁹⁹

Vous verrez dans mes lettres l'excès de l'uniformité engendré par l'abus de l'unité.

Contre la passion des princes et des architectes « pour l'architecture païenne, pour la ligne droite », Custine oppose les villes du Moyen-Âge :

Les remparts élevés, les hauts édifices très rapprochés les uns des autres, les rues tortueuses de villes du Moyen-Âge conviendraient mieux que des caricatures de l'antique au climat et aux habitudes de la Russie [...]⁷⁰⁰

En outre, pendant l'exil, se dessine pour Hugo une association déterminante, par le biais de la ligne droite, entre le despotisme monarchique et bourgeois, l'urbanisme et la poétique :

faux goût – goût monarchique et bourgeois

poétique de la rue de Rivoli

... les beautés en ligne droite⁷⁰¹

Cette association rajoute une nouvelle donne : l'assimilation de la ligne droite avec l'hypocrisie, fait de la bourgeoisie, qui se révèle en particulier dans l'architecture de l'égout⁷⁰².

Il existe donc chez Hugo une « poétique de la rue de Rivoli » qui s'exprime de manière plus ou moins directe dans toute son œuvre romanesque, et qui retrouve des accents nouveaux durant l'exil. On connaît la vitupération hugolienne contre ce symbole du Paris moderne qu'est devenue à ses yeux, et à ceux de ses contemporains⁷⁰³, la rue de Rivoli, « rue éternelle », monocorde, répétitive : « qui s'étire, élégante et belle comme l'I, / en disant :

⁶⁹⁹ *Résumé du voyage en Russie en 1839*, [Paris, Amyot, 1843], Paris, édition Allia, 1995, p. 9-10. Le *Résumé du voyage* forme l'essentiel de la trente-sixième et dernière des lettres qui composent *La Russie en 1839*, elle est datée « Des eaux d'Ems, ce 22 octobre 1839 », et est adressé à M.***. Le destinataire de cette lettre est Chateaubriand.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

⁷⁰¹ « Océan – Faits et croyances », manuscrit 13 424 – critique, F^o 145 vers 1863, vol. Océan, p. 168. Hugo fait en outre la remarque suivante, qui serait à creuser : « Chose remarquable. – *rex* engendre *regere*, qui engendre *rectum* qui engendre *directum* qui engendre *droit*. Ainsi, étymologiquement, *droit* et *roi* ont la même origine. Les mots donnent souvent la raison des choses. ». *Choses Vue. Le Temps présent*, V, [1848-1850], vol. Histoire, p. 1246. Cette démonstration est faite notamment par Benveniste dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, 1969, Paris, Les éditions de Minuit, p. 14 et *sqq.*

⁷⁰² Voir *infra*.

⁷⁰³ Voir à ce sujet P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* : « La rue de Rivoli est une rue toute moderne ; son histoire est d'hier, elle date, en effet, du premier Empire. » Entrée « Rivoli (rue de) ».

Rivoli ! Rivoli ! Rivoli ! »⁷⁰⁴. L'anaphore du même condamne l'urbanisme moderne à la répétition de l'identique. Si la critique fait souvent référence à cette citation, elle est plus rarement commentée ou mise en perspective avec l'ensemble de la pensée esthétique et historique de Hugo. C'est peut-être que la raison de sa détestation semble trop évidente : la rue de Rivoli est restée comme le prototype des travaux du baron Haussmann, véritable suppôt, pour l'exilé, de Napoléon-le-Petit, et maître d'œuvre d'un urbanisme ayant pour type idéal « un beau sergent de ville étendu de son long », et faisant rimer « fil à plomb » avec « boulet de canon. » Ce que Hugo met ainsi en vers :

Paris, percé par toi de part en part en duel
 Reçoit tout au travers du corps quinze ou vingt rues
 Neuves, d'une caserne utilement accrues ;
 Boulevard, place ayant pour cocarde ton nom,
 Tout ce qu'on fait prévoit le boulet de canon ;
 Socrate moustachu, tu fais marcher Xantippe
 Ferme et droit ; l'idéal a maintenant pour type
 Un beau sergent de ville étendu de son long.
 Phidias n'est qu'un sot auprès du fil à plomb.
 Que c'est beau ! de Pantin on voit jusqu'à Grenelle !
 Ce vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle
 Qui s'étire, élégante et belle comme l'I,
 En disant : Rivoli ! Rivoli ! Rivoli ! [...] ⁷⁰⁵

Il est logique que l'attention portée aux barricades conduit à honnir celui dont l'urbanisme a pour enjeux de les éradiquer. Hugo rejoint en cela l'opinion républicaine, que l'on peut supposer résumée ainsi par Pierre Larousse :

Quand nous aurons dit que la caserne Napoléon commande la rue de Rivoli dans toute sa longueur, nous aurons fait connaître la pensée qui a présidé à la prompt exécution du prolongement de la rue de Rivoli. On sait que l'auteur du coup d'État du 2 décembre, qui rêvait constamment d'insurrection, fit exécuter beaucoup de grandes voies par prudence autant que pour embellir la capitale.⁷⁰⁶

On retrouve le paradoxe fondamental de la position hugolienne, qui est amenée à critiquer ce qui contribue pourtant aux progrès manifestes de la civilisation, puisque la ligne droite en urbanisme permet une meilleure circulation des biens et des personnes et sort de l'insalubrité de nombreux quartiers. Il semble que Hugo n'assume pas directement l'idéologie progressiste de l'exil, mais la mette en perspective : il ne l'assume pas esthétiquement, il ne

⁷⁰⁴ « Quant à Paris, ton poing l'étreint.... », *Les Années funestes*, LI, vol. Poésie IV, p. 781.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Rivoli ».

l'assume pas toujours idéologiquement ; roman et poésie sont pour lui l'occasion de se distancer de ses prises de position théoriques.

À cet égard, Haussmann et ses tranchées n'apparaissent, là encore, que comme la justification d'une appréhension d'ordre plus général depuis longtemps formulée. La détestation de la ligne droite est loin d'être fondée sur une unique raison politique et militaire. Dès avant l'exil, la position hugolienne était fixée :

la logique est la géométrie de l'intelligence. Il faut de la logique dans la pensée ; mais on ne fait pas plus de la pensée avec la logique qu'un paysage avec la géométrie. Les figures abstraites, rigoureuses, parfaites et absolues ne se superposent pas plus aux choses de l'homme et de la vie qu'aux choses de la création⁷⁰⁷.

Tel est le cas pour le paysage parisien et ses nouveaux boulevards qui prétendent favoriser la circulation, et qui deviennent chez Hugo l'image même des aberrations de l'histoire dictatoriale⁷⁰⁸. Et la nudité (ou la simplicité) géométrique et sémantique de la rue droite permet à Hugo d'en jouer comme un lieu de significations symboliques multiples : à l'esthétique vient progressivement s'ajouter dans les romans d'exil une philosophie de l'histoire.

C'est ainsi que les personnages romanesques n'ont rien à faire de la ligne droite, fût-elle celle des « loups »⁷⁰⁹, comme en témoigne *a contrario* la savoureuse aventure du dangereux vagabond Boulatruelle pistant Jean Valjean dans les bois de Montfermeil (récit qui appartient à la seconde campagne d'écriture des *Misérables*, pendant l'exil) :

Par les sentiers battus, qui font mille zigzags taquinants, il fallait un bon quart d'heure. En ligne droite, par le fourré qui est là singulièrement épais, très épineux et très agressif, il fallait une grande demi-heure. C'est ce que Boulatruelle eut le tort de ne point comprendre. Il crut à la ligne droite ; illusion d'optique respectable, mais qui perd beaucoup d'hommes. Le fourré, si hérissé qu'il fût, lui parut le bon chemin.

– Prenons par la rue de Rivoli des loups, dit-il⁷¹⁰.

Parler de « la rue de Rivoli des loups » quand on se trouve en pleine forêt de Montfermeil, signale que la promenade parisienne devient pour Hugo un schéma de lecture universel⁷¹¹. Le

⁷⁰⁷ *Le Tas de Pierres III*, 1839-1843, Massin, t. VI, p. 1158.

⁷⁰⁸ La ligne droite témoigne également de l'aberration d'une pensée rectiligne comme celle de Javert – on rappellera que son suicide est « le Fampoux d'une conscience rectiligne », *Les Misérables*, V, IV, 1, t. 3, p. 388. Seul celui qui accepte de se laisser guider par la complexité de la réalité peut douter et se forger une conscience.

⁷⁰⁹ Puisque cette dernière est devenue symbolique de l'urbanisme de Napoléon III aux yeux de Hugo.

⁷¹⁰ *Les Misérables*, V, V, 1, t. 3, p. 397.

⁷¹¹ Le contraste parisien entre la figure du flâneur et celle du rôdeur démontre de même son universalité et sa productivité sémantique en s'exportant dans les îles anglo-normandes. Ainsi, dans *Les Travailleurs de la Mer*, le chapitre intitulé : « Chance qu'eut ce flâneur d'être aperçu par ce pêcheur » est des plus explicites. Gilliat le pêcheur, qui a droit au titre de « rôdeur des rochers », sauve le flâneur qu'est l'angélique mais dogmatique Ebenezer. Ce sauvetage en préfigure un autre, tout aussi essentiel, celui de la machine de la Durande, mais

narrateur-auteur révèle dans ce petit apologue la vraie nature d'un parcours en ligne droite, qui s'avère être bien plus agressif et vain que les « mille zigzags taquinants » qui acceptent les réalités du terrain, comprenez aussi le poids du passé et celui des traditions. L'utopie de la révolution sans compromis est de croire à cette ligne droite qui progresse par arasement. Et si aujourd'hui l'on s'accorde à voir dans le travail haussmannien un travail de régularisation uniquement, par opposition aux utopistes qui veulent faire table rase du passé, le danger est grand de passer à côté d'une pensée de la complexité du tissu urbain et de la préservation de son patrimoine⁷¹².

En outre, la politique de la ligne droite a aussi à voir concrètement avec la question de l'hygiénisme, qui a une vocation sanitaire de nettoyage mais qui ne doit pas pour autant se couper de la réalité organique et de la mémoire. Quelle forme prendra alors ce nettoyage afin qu'il ne soit pas associé à la froideur technique et despotique de l'état et de l'administration ? L'égout moderne, aussi scientifique que « le phare du dix-neuvième siècle » des Casquets, entre ainsi, lui aussi, dans une logique sérielle qui n'est chronologique –passé/présent/futur – qu'en trompe-l'œil. Comme pour le phare des Casquets, l'égout du XIX^e siècle est réinscrit dans le processus de la civilisation au prix d'un « éloignement vers » l'Histoire et le symbolique.

La question de l'assainissement est aussi un formidable symbole. Hugo la traite apparemment uniquement dans un sens premier, prosaïque et concret, reprenant des théories de Pierre Leroux sur la meilleure utilisation des excréments humains. Les critiques de l'époque en sont restés à cette lecture qui heurtait le « bon goût » (Lamartine n'est pas le dernier à le clamer), témoignant par là de l'efficacité du style symbolique de Hugo. Mais il s'agit en réalité évidemment d'une gigantesque syllepse narrative, qui est également à comprendre au sens figuré : la question de l'assainissement est également politique et éthique.

annonce aussi un naufrage intime et romanesque, la perte de Déruchette ; comme si le progrès historique pour Hugo ne pouvait se faire qu'au détriment du bonheur personnel.

⁷¹² Dans le domaine de l'urbanisme, le problème du XIX^e siècle est l'apparition de la technique et de la catégorie nouvelle de l'ingénieur qui tend à subvertir celle de l'architecte, qui pouvait rendre l'œuvre symbolique, comme au temps du gothique. La ville des *Misérables* manque de symboles, au sens dégagé dans notre problématique, mais aussi au sens commun généralement utilisé. En outre, le langage fonctionnel de la ligne droite, qui signe la victoire de l'ingénieur sur l'architecte, perd définitivement la dimension symbolique en urbanisme, dans une optique sociologique, comme le constate Henri Lefebvre. Car la dimension symbolique est présente pour la ville dans son style, ses monuments, sa mémoire historique et la conscience qu'elle a de sa continuité. Le symbole se situe au niveau du sens, de telle sorte qu'on ne réduit pas l'un sans l'autre. Sans symbolisme, l'habiter se dégrade en habitat (l'habitat pavillonnaire, par exemple), la ville en agglomération. Il s'agit d'un ouvrage polémique, d'inspiration « romantique » qui resurgit au milieu du XX^e siècle. Voir Henri Lefebvre, *Le Langage et la société*, Paris, Gallimard, 1970. Il faudrait approfondir ce point.

Un égout anticlassique et antimoderne : les séries et le poids du passé

Le point le plus préoccupant est que l'égout moderne, comme le phare moderne, s'inscrivent dans l'esthétique classique. Le retour de l'esthétique classique dans la caractérisation du temps présent pose problème dans la mesure où, pour les Romantiques, l'esthétique classique est indissociable de l'ancien régime et de sa politique, que la Révolution française avait crus définitivement enterrer. En outre, la bourgeoisie s'assimile désormais pour Hugo à la monarchie classique, par le biais de la ligne droite. Le narrateur constate ainsi, dans un chapitre rédigé pendant l'exil, que l'égout « a pris aujourd'hui un certain aspect officiel »⁷¹³, depuis que le fonctionnalisme s'est acoquiné avec le classicisme, depuis surtout qu'il est devenu hypocrite, lui, le « cynique » qui devrait « di[re] tout »⁷¹⁴. Bref, « l'école de Rivoli » (toujours elle) « fait école jusque dans le cloaque » :

le classique alexandrin rectiligne qui, chassé de la poésie, paraît s'être réfugié dans l'architecture, semble mêlé à toutes les pierres de cette longue voûte ténébreuse et blanchâtre ; chaque dégorgeoir est une arcade ; la rue de Rivoli fait école jusque dans le cloaque. Au reste, si la ligne géométrique est quelque part à sa place, c'est à coup sûr dans la tranchée stercoraire d'une grande ville. Là, tout doit être subordonné au chemin le plus court. [...]. Ne vous y fiez pas trop pourtant. Les miasmes l'habitent encore. Il est plutôt hypocrite qu'irréprochable.⁷¹⁵

Le classicisme bourgeois et sa ligne géométrique deviennent le vêtement hypocrite du progrès. Mais il y a néanmoins progrès, le narrateur en convient sur le bout des lèvres : « à ce point de vue, la conscience de Tartuffe est un progrès sur l'étable d'Augias ». Une question est révélatrice : « Qui a fait cette *révolution* ? l'homme que tout le monde oublie et que nous avons nommé, Bruneseau. »⁷¹⁶ Il s'agit de la conclusion du passage, qui renvoie le « progrès actuel » vers ses origines révolutionnaires et vers un homme qui a su concilier progrès et éthique, mais aussi aventure, calcul et audace. La Révolution pendant l'exil devient ainsi un schéma de lecture prédominant en réponse au temps actuel. L'écriture romanesque redonne un nom à l'ingénieur anonyme et développe longuement tous les « détails ignorés » (titre d'un chapitre), domaine des faits de civilisation concrets et non tyranniques. Le général Cambronne avait nommé *la matière*, l'ingénieur Bruneseau *la canalise*, en tant qu'homme « le plus intrépide de [l']empire » de Napoléon⁷¹⁷.

⁷¹³ *Les Misérables*, V, II, 5, t. III, p. 327.

⁷¹⁴ Pour donner corps à ce qui pourrait être une éthique du paysage de la ville au XIX^e siècle, Claude Duchet opposait la transparence et la visibilité à la dissimulation, l'hypocrisie et les plaquages à la sincérité des bas-fonds. *Romantisme*, « La ville et son paysage », n° 83, 1994.

⁷¹⁵ *Les Misérables*, V, II, 5, t. III, p. 326-327.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 327. – Je souligne.

⁷¹⁷ *Ibid.*, V, II, III, t. 3, p. 322.

Néanmoins la fuite de Jean Valjean dans le *fontis* n'est permise que dans l'égout d'autrefois, « l'antique égout de Paris » qui a conservé toute « sa férocité primitive. » La ligne géométrique, pourtant à sa place « dans la tranchée stercoraire » – et il faut remarquer l'archaïsme du vocabulaire qui vient redonner un peu de substance et de vérité étymologique⁷¹⁸ à cet égout qui est « propre, froid, droit, correct »⁷¹⁹ – ne permet plus à l'égout de jouer son rôle de « fosse de vérité »⁷²⁰ pour la condition humaine. Dans le « progrès actuel »⁷²¹, il est froid et hypocrite, alors que dans l'histoire ancienne « l'égout de Paris a été une vieille chose formidable »⁷²², refuge de crimes mais aussi de liberté et de conscience :

Il a été sépulcre, il a été asile. Le crime, l'intelligence, la protestation sociale, la liberté de conscience, la pensée, le vol, tout ce que les lois humaines poursuivent ou ont poursuivi s'est caché dans ce trou.⁷²³

L'énumération chaotique mêle le mal et le bien et les rend curieusement indiscernables. En temps de crise, quand « les lois humaines » divaguent, tout ce qui est hors-la-loi se retrouve, par la force des choses, sur un même plan, ce qui tend à brouiller les frontières. En outre l'égout est un « cynique » : « Il dit tout »⁷²⁴ et il le dit d'autant mieux qu'il est moins maîtrisé : « Par moments, cet estomac de la civilisation digérait mal, le cloaque reflua dans le gosier de la ville, et Paris avait l'arrière-goût de sa fange. Ces ressemblances de l'égout avec le remords avaient du bon ; c'étaient des avertissements ; fort mal pris, du reste. »⁷²⁵

Le livre qui suit celui consacré à l'égout, et qui en relate la traversée, a un titre on ne peut plus explicite : « La boue, mais l'âme. » Complétez : le progrès, mais l'hypocrisie et la froideur, la propreté, mais l'inhumanité. Ainsi, les mots « qui le caractérisent dans le langage administratif sont relevés et dignes » – « ce que l'on appelait trou, on l'appelle regard » – et révèlent l'hypocrisie du langage administratif, combien différent de l'énergie de vérité attribuée à l'argot⁷²⁶. L'agencement moderne de la ville devient donc aux yeux de Hugo une hypocrisie, une perversion qui risque à tout moment de faire soudainement retour.

Bruneseau représente un homme idéal, c'est-à-dire, comme Chateaubriand selon Hugo, un homme de transition : « Le passé est sa gaine, l'avenir est sa face. »⁷²⁷ Le chapitre qui porte son nom est précédé par « L'Histoire ancienne de l'égout » et suivi par « Progrès actuel », et

⁷¹⁸ *Ibid.*, V, II, 5, t. III, p. 327. Stercoraire : « qui a rapport aux excréments » ; du latin *stercus*, fumier.

⁷¹⁹ *Ibid.* p. 326.

⁷²⁰ *Ibid.*, V, II, 2, t. III, p. 318.

⁷²¹ Titre du chapitre : V, II, 5, t. III, p. 326.

⁷²² *Les Misérables*, V, II, 2, t. III, p. 317.

⁷²³ *Ibid.*, p. 118.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 319.

⁷²⁵ *Ibid.*, V, II, 3, p. 320-321.

⁷²⁶ Voir *infra*, cinquième et dernière partie.

⁷²⁷ Portefeuille, *Le Tas de pierres*, IX, de mai 1865 à décembre 1867, Massin, t. XIII, p. 699.

« Progrès futur ». On retrouve ici le principe des séries avec un problème identique : les temps épiques et révolutionnaires de l'explorateur Bruneseau⁷²⁸, qui unit les calculs à l'audace, et un « voyage de découverte » à une « campagne redoutable »⁷²⁹, aboutissent à une modernité académique, officielle et hypocrite. Y a-t-il ou non lien de cause à conséquence ? Par la succession des chapitres, le texte pose en creux la question et propose une solution. Comme pour le phare barbare, qui prend la place du phare actuel, la dernière description de l'égout, qui devrait renvoyer au futur, propose un « éloignement vers » le passé et la nature.

Car de quoi parle le chapitre intitulé, dans la logique des « séries », « Progrès futur » ? Hugo aurait pu esquisser, comme dans le poème « Plein Ciel » de *La Légende des siècles*, un dépassement vers l'idéal. Mais il n'en est rien, comme le montre l'analyse de son contenu qui est entièrement, ou presque, tourné vers le passé et la nature la plus concrète, la plus résistante au progrès. Tout d'abord, le chapitre « Progrès futur » retourne à la nature irrémédiablement inquiétante de l'égout, à qui est restitué curieusement tout son pouvoir symbolique :

C'est, dans la terre, une sorte de polype ténébreux aux mille antennes qui grandit
dessous en même temps que la ville dessus. Chaque fois que la ville perce une rue,
l'égout allonge un bras.⁷³⁰

L'égout préfigure en quelque sorte la pieuvre et l'écueil des *Travailleurs de la mer*. Il représente la part d'obscurité et de fange qui est indissociable de la ville et, par là-même, de la vie, et qui croît de manière révélatrice en même temps qu'elle. *Il est la part obscure du progrès, qui suit la ville comme son ombre*. Le chapitre « Progrès futur » lui restitue un pouvoir symbolique, perdu par l'égout moderne mais évoqué d'entrée dans « L'égout d'autrefois », qui comparait sa structure à « quelque bizarre alphabet d'Orient »⁷³¹. L'Orient est par excellence le monde du symbole⁷³².

Puis le texte enchaîne sur les difficultés *passées* qu'ont pu rencontrer les régimes de tous les siècles pour percer cette terre si géologiquement complexe et porteuse de tant d'Histoire :

Rien de plus difficile à percer et à pénétrer que *cette formation géologique à laquelle se superpose la merveilleuse formation historique nommée Paris* ; dès

⁷²⁸ Sa démarche consiste elle-même à un travail de recensement et de redécouvertes du passé. Il déchiffre ainsi sur une pierre la « limite où s'était arrêté Philibert Delorme, chargé par Henri II de visiter la voirie souterraine de Paris » : « Cette pierre était la marque du seizième siècle à l'égout. Bruneseau retrouva la main-d'œuvre du dix-septième siècle dans le conduit du Ponceau et dans le conduit de la rue Vieille-du-Temple, voûtés entre 1600 et 1650, et la main-d'œuvre du dix-huitième dans la section ouest du canal collecteur, encaissée et voûtée en 1740. » *Les Misérables*, V, II, 4, t. III, p. 324.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁷³⁰ *Ibid.*, V, II, 6, t. III, p. 328.

⁷³¹ *Ibid.*, V, II, 2, t. III, p. 317.

⁷³² Cf. *infra*, cinquième partie.

que, sous une forme quelconque, le travail s'engage et s'aventure dans cette nappe d'alluvions, les résistances souterraines abondent. Ce sont des argiles liquides, des sources vives, des roches dures, de ces vases molles et profondes que la science spéciale appelle moutardes. Le pic avance laborieusement dans des lames calcaires alternées de filets de glaises très minces et de couches schisteuses aux feuillets incrustés d'écailles d'huîtres contemporaines des océans préadamites.⁷³³

Les « progrès futurs » ne peuvent se dire que dans le corps à corps de l'homme et de la matière, en particulier de la terre, sous toutes ses formes. L'écriture inaugure une remontée dans le temps, jusqu'aux « écailles d'huîtres contemporaines des océans préadamites ». Comment peut-on mieux faire comprendre que le travail de désymbolisation ne peut se faire qu'en restant toujours en contact avec la matière, les « argiles liquides », les « sources vives », les « roches dures », qui doivent certes être maîtrisées et percées, car dangereuses⁷³⁴, mais qui forment en même temps le socle originel de la vie et de l'Histoire : « cette formation géologique à laquelle se superpose la merveilleuse formation historique nommée Paris » ?

Enfin, la dernière partie de « Progrès futur » est une ultime involution vers le passé de la narration, c'est-à-dire les « égouts de Paris, [qui], en 1832, étaient loin d'être ce qu'ils sont aujourd'hui. » Au temps de la narration, à l'époque « de l'insurrection des 5 et 6 juin, c'était encore, dans beaucoup d'endroits, presque l'ancien égout » et à bien des endroits, « aux Champs-Élysées, rue Jacob, rue de Tournon, le vieux cloaque gothique montrait encore cyniquement sa gueule. »⁷³⁵ Le « progrès futur », sans corps car uniquement idéal, a donc besoin de passer par la lutte avec la terre et par la description du passé et des travaux qu'il a fallu y accomplir. Le futur intervient uniquement, de manière quelque peu arbitraire, dans l'avant-dernier paragraphe : l'eau du ciel et de la terre devra définitivement « laver l'égout » qui pollue l'air de la ville. La fin de l'hypocrisie et des miasmes nécessite l'intervention des éléments : « on emploiera la nappe d'eau à purifier la nappe d'air ».

Hygiénisme de la ligne droite : morale officielle, moralité hugolienne

L'égout moderne, au style classique caractérisé par la ligne droite, est ainsi représentatif d'une pensée de l'hygiène plus globale, qui participe à l'élaboration de la civilisation chez Hugo. Cet hygiénisme hugolien, qui fait une large part au passé et à l'organique, n'a rien à voir avec les pensées de l'époque. Il est ainsi intéressant de rappeler l'avis sans nuance d'un Maxime du Camp. Sa position radicale et simpliste est celle d'un seul

⁷³³ *Ibid.*, p. 328-329. – Je souligne.

⁷³⁴ Elle tue : « le conducteur Monnot est mort », « l'ingénieur Duleau est mort », *Ibid.*, p. 330.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 331.

parti, celui du discours officiel qui fait table rase du passé de Paris et qui se tient tout entier du côté de l'idéologie :

[...] sa population étouffait dans les ruelles putrides, étroites, enchevêtrées où elle était forcément parquée. Tout souffrait de cet état de choses : l'hygiène, la sécurité, la rapidité des communications, et la moralité publique qu'il devenait très-difficile de surveiller.⁷³⁶

Il n'est pas anodin de remarquer combien une telle pensée unilatéraliste et progressiste se retrouve dans un même élan (par le biais de l'épanorthose) associée à une vision édifiante et répressive de la société. Hygiène urbaine et « moralité publique » sont intimement associées pour l'époque.

Est-ce une coïncidence si la vision de la misère qui lui est associée est tout aussi caractéristique de la société bien-pensante ? La misère est en effet vue comme conséquence d'une paresse et débilité congénitale ; misérables sont ceux qui ont bien voulu l'être, par facilité et acceptation de leur naturel :

Dans une société aussi profondément démocratique que la nôtre, où des garçons de café sont devenus rois, où des fils d'aubergistes ont été ministres, où des enfants trouvés ont été des savants illustres, il y a place pour tout le monde. Les théoriciens du vice à outrance et du crime par compensation ne sont même pas dupes de leur propre mensonge : ils ont volé, ils ont assassiné, parce qu'ils étaient des misérables, et ils le savent bien.⁷³⁷

À en croire Maxime du Camp, la société moderne serait devenue un conte de fée, d'où nul ne peut prétendre s'abstraire puisqu'il s'agit de la réalisation effective d'une norme idéale : « Dans le sein de notre population active et laborieuse, c'est un peuple à part, sans foi ni loi, sans feu ni lieu [...] »⁷³⁸ L'accumulation de clichés de langage (« sans foi ni loi, sans feu ni lieu ») se contente de faire entendre une idéologie nourrie de *topoi* romanesques qui n'intègre pas sa propre critique. C'est une telle naïveté devant le progrès que les romans de Hugo entendent dénoncer.

Ainsi, dans la prose philosophique intitulée [La Civilisation], qui date du temps de l'exil, Hugo joue des différents niveaux de sens du terme « hygiène »⁷³⁹. On rappelle cette

⁷³⁶ Maxime du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, op. cit., p. 333-334.

⁷³⁷ *Ibid.*, t. 3, p. 21-22. Les remarques suivantes sont à situer dans la même logique : « La paresse, ou plutôt la haine instinctive de tout état régulier, la recherche et le besoin impérieux, tyrannique, des plaisirs grossiers, mènent le plus souvent ces malheureux au vagabondage, à la rébellion, au vol et parfois au meurtre. » *Ibid.*, p. 4. Hugo n'écarte pas cette dernière possibilité : Thénardier, « le mauvais pauvre », est une figure incontournable des *Misérables*, mais elle existe comme interrogation devant la question du mal et la question sociale et non comme assertion tranquille venant des « assis ».

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁷³⁹ Sur ce thème de l'hygiène au XIX^e siècle, on consultera avec profit l'ouvrage d'Alain Corbin, *Le Miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982.

citation fondamentale :

L'homme se délivre du désert par la famille, du sauvagisme par la possession du sol, de la barbarie par la cité, de l'idolâtrie par la science, de la monarchie par les révolutions, du parasitisme par la *propreté*.

La dernière opération de la civilisation triomphante est un *nettoyage*. Sa politique finit par *l'hygiène*.⁷⁴⁰

Le vocabulaire employé repose sur une étrange syllepse sémantique : « propreté », « nettoyage », « hygiène » renvoient tout aussi bien aux impératifs hygiénistes du temps et à la nécessité d'un égout moderne, auquel le romancier consacre six chapitres dans *Les Misérables*, qu'à la nécessité d'une régénération morale. Le parasitisme correspond à ses yeux à celui du Second Empire et de sa cour décadente.

Un autre problème pour Hugo surgit quand l'hygiénisme n'est plus moral, mais technique et étatique, et, de « principe », se trouve subordonné aux lois du « prince ». Ainsi, le discours de la prieure du Couvent où trouvent refuge Jean Valjean et Cosette pose les données du problème : la salubrité est du côté de la Révolution, de l'esprit de progrès, mais n'a rien à faire avec les lois de Dieu, c'est-à-dire la part d'inconnu, de mystère, de symbole :

D'un côté saint-Bernard ; de l'autre l'agent de la salubrité ! D'un côté saint-Benoît ; de l'autre l'inspecteur de la voirie ! L'état, la voirie, les pompes funèbres, les règlements, l'administration, est-ce que nous connaissons cela ? [...] Nous n'avons même pas le droit de donner notre poussière à Jésus-Christ ! Votre salubrité est une invention révolutionnaire. Dieu subordonné au commissaire de police ; tel est le siècle. Silence, Fauvent !⁷⁴¹

« Mère Innocente », avec sa « loquacité d'écluse lâchée »⁷⁴², est la version féminine des grands bavards philosophes comme Gillenormand et Grantaire dans *Les Misérables*, ou Ursus dans *L'Homme qui rit*. Ces bavards, sur lesquels le narrateur pose un regard plein d'indulgence et d'humour, ont pour fonction narrative de mettre en question certains aspects de la civilisation. Dans l'extrait cité, c'est bien la Révolution qui est du côté de la salubrité et du progrès, mais elle perd sa raison d'être quand de « principe » elle devient « prince », c'est-à-dire quand elle se résume à une application qui suivrait le modèle d'un despotisme administratif, emblématisé par le « commissaire de police » :

Disons-le en passant l'inhumation de la mère Crucifixion sous l'autel du couvent est pour nous chose parfaitement vénielle. C'est une de ces fautes qui ressemblent à un devoir. Les religieuses l'avaient accomplie, non seulement sans trouble, mais avec l'applaudissement de leur conscience [...]. D'abord la règle ; quant au code, on verra. Hommes, faites des lois tant qu'il vous plaira, mais gardez-les pour vous. Le péage à César n'est jamais que le reste du péage à Dieu. *Un prince n'est rien*

⁷⁴⁰ [La Civilisation], p. 597.

⁷⁴¹ *Les Misérables*, II, VIII, 3, t. 2, p. 77.

⁷⁴² *Ibid.*

*près d'un principe.*⁷⁴³

Le « principe » est du côté de la conscience, du « devoir » et du « péage à Dieu ». Les lois se retrouvent associées par le narrateur au fait du prince, et c'est avec lui l'ensemble du fonctionnement de l'État qui se trouve mis en question.

En conclusion, le problème de la géométrie d'une ville en damier repose sur la fin de la légitimation externe par une transcendance : le rêve d'une ville rationnelle parfaite qui secrète ses propres lois internes génère des monstres, tel Javert, qui ne connaît lui aussi que la ligne droite et qui ne peut que dérailler⁷⁴⁴. L'hygiénisme de la ligne droite est une hypocrisie qui s'aveugle sur la réalité du Mal, étatique, despotique ou ontologique. L'égout, quant à lui, « sorte de polype ténébreux qui grandit dessous en même temps que la ville dessus »⁷⁴⁵, rappelle la part obscure et organique de la civilisation, qui la suit pas à pas. L'égout vaut comme symbole concret du rôle de l'Histoire dans l'écriture de la civilisation hugolienne et s'oppose ainsi, d'une certaine manière, aux discours utopistes. Avec la sentine, l'écriture romanesque traite frontalement de la gestion des déchets organiques et des déchets de l'Histoire, et donc de la mort, alors que les discours utopistes ont une peur panique de tout ce qui manifeste le devenir, qu'ils essaient au contraire de contrôler et d'arrêter⁷⁴⁶. L'égout joue également un rôle fonctionnel dans la narration : il devient en temps de crise refuge, asile. Mais c'est à la condition d'y « passer » uniquement et de ne pas y établir son domicile. Lorsque Thénardier veut noircir Jean Valjean aux yeux de Marius, il réécrit la rencontre qu'il a faite avec le forçat dans l'égout mais laisse malgré lui entrevoir la vérité de leur condition respective. Il se désigne en effet comme celui qui a « pris l'égout pour domicile », « pour des raisons du reste étrangères à la politique », alors que Jean Valjean est présenté comme un « passant ». Si bien que Thénardier en arrive à décrire ainsi cette rencontre improbable : « Le domicilié et le passant furent forcés de se dire bonjour, à regret l'un de l'autre »⁷⁴⁷.

Enfin, l'égout s'inscrit dans le principe des séries qui permet de penser le présent en « s'éloignant vers » le passé et la géologie, par le biais d'une remontée aux origines de

⁷⁴³ *Ibid.*, II, VIII, 5, p. 88-89. – Je souligne.

⁷⁴⁴ Le « laboratoire » de la civilisation idéale qu'est Guernesey a lui aussi son échiquier, mais il est constitué non de rues, mais de champs et il est « bizarre », « les champs [...] dessinant sur les plaines un bizarre échiquier », *L'Archipel de la Manche*, II, p. 4. Cf. *infra*, troisième partie.

⁷⁴⁵ *Les Misérables*, V, II, 6, t. 3, p. 328.

⁷⁴⁶ Voir Gilles Lapouge, « Utopie et Hygiène », article paru dans *Cadmos*, « Utopie et Terreur », 1980, n° 9, p. 97-121.

⁷⁴⁷ *Les Misérables*, V, IX, 4, t. 3, p. 521-522. « Monsieur le baron, un égout n'est pas le Champ de Mars. On y manque de tout et même de place. Quand deux hommes sont là, il faut qu'ils se rencontrent. C'est ce qui arriva. Le domicilié et le passant furent forcés de se dire bonjour, à regret l'un et l'autre. » S'ensuit un dialogue inventé par Thénardier pour accuser Jean Valjean d'assassinat.

l'urbanisme stercoraire. Il s'agit à présent de prolonger cette piste au niveau de l'ensemble du roman des *Misérables* et de voir comment un certain passé et une certaine géographie de Paris sont posés comme recours à l'incertitude du temps présent. Paris, dans *Les Misérables*, est paradoxalement une ville décrite sans monument officiel et reconnu, qui retrouve surtout un visage par ses rues qui renvoient au passé.

Le Paris des Misérables : le passé contre l'incertitude du présent

Rien n'est moins anodin que la numérotation elliptique du premier refuge de Jean Valjean et Cosette, la mesure Gorbeau, sur laquelle Hugo revient particulièrement durant l'exil avec cet ajout : « où est-on ? Le dessus de la porte dit : au numéro 50 ; le dedans réplique : non, au numéro 52 »⁷⁴⁸. Guy Rosa a rappelé dans son édition des *Misérables* qu'entre ces deux chiffres figure l'identité incertaine de cette demeure, « le millésime de la misère historique : 1851, l'année du coup d'État et, pour Hugo, de l'exil, en même temps que celle, inversée, de Waterloo, 1815 »⁷⁴⁹, même s'il a récemment nuancé ces propos⁷⁵⁰. On ajoutera dans notre perspective qu'Hugo fait fi de l'analyse historique précise et se fend d'un autre ajout légendaire et conséquent : la fable revisitée des maîtres Corbeaux et Renard, devenue Gorbeaux et Prenard⁷⁵¹, fable qui se trouve amplifiée par l'ensemble de la grande fable qui la contient : celle des *Misérables*. Si Hugo avant l'exil pouvait songer à Waterloo, le jeu numéral s'approfondit avec le coup d'État. L'interrogation « où est-on ? » relève d'un temps de l'incertitude.

La démarche esthétique renvoie ainsi au phénomène décrit au temps du *Rhin*, après le passage des Barbares :

Où cesse la certitude historique, l'imagination fait vivre l'ombre, le rêve et l'apparence. Les fables [...] croissent, s'entremêlent et fleurissent dans les lacunes de l'histoire écroulée comme les aubépines et les gentianes dans les crevasses d'un palais en ruine⁷⁵².

Le Paris du Second Empire, qui dévaste l'ancien, crée des ruines et des chantiers, témoigne

⁷⁴⁸ *Ibid.*, II, IV, 1, t. 1, p. 439.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, note 1 de la page 439, t. 1, p. 547. On se reportera sur ce point au travail de Guy Rosa, mis en ligne sur le site du « Groupe Hugo », et qui regroupe la comparaison des trois états majeurs des *Misérables*.

⁷⁵⁰ Guy Rosa a en effet remarqué, probablement lors de la comparaison des différents états du texte des *Misérables*, qu'il vient de mettre en ligne, que cette annotation datait de 1848, mais son commentaire tient toujours : si Hugo a maintenu ses chiffres 50-52, c'est qu'il les a validés *a posteriori*. Voir le compte-rendu du « Groupe Hugo » du 24 janvier 2009.

⁷⁵¹ *Les Misérables*, II, IV, 1, t. I, p. 440-441.

⁷⁵² *Le Rhin*, Lettre quatorzième, vol. *Voyages*, p. 102.

pour Hugo de l'incertitude historique du temps de l'écriture. Et cela d'autant plus que les temps modernes ne semblent rien pouvoir proposer en échange, comme l'illustre l'usage de la métaphore architecturale dans ce passage, rédigé au temps de l'exil : « Une négation est un sinistre abri ; / Où mettrai-je mon âme ? Est-ce dans un décombre ? [...] / Je cherche un édifice et je trouve une ruine. »⁷⁵³

Toute la physionomie du paysage parisien, qui navigue entre temps de la fiction et temps de l'écriture⁷⁵⁴, se ressent de ce moment de flottement, et refuse le monumental pour s'inscrire dans les lacunes de l'histoire. Un monument en effet est un ouvrage considérable d'architecture ou de sculpture, destiné à perpétuer le souvenir de quelque fait important ou de quelque homme remarquable et, de ce fait, permet d'assurer une continuité historique. Or le Paris des *Misérables* est un Paris pour ainsi dire démonumentalisé, si l'on excepte le bricolage des barricades populaires, la ruine de l'éléphant napoléonien et l'égout. Une telle constatation n'est pas anodine chez Hugo qui a écrit en 1831 : « Il faut des monuments aux cités de l'homme, autrement où serait la différence entre la ville et la fourmilière ? »⁷⁵⁵ Mais quand les monuments sont le décor où évolue le tyran, et lorsqu'il n'y a plus de cathédrale gothique tutélaire et menaçante pour polariser de bout en bout le récit, que reste-t-il pour définir Paris ?

La rue, domaine du peuple et du gamin, devient alors l'élément constitutif premier de la ville⁷⁵⁶. Mais la rue idéale pour Hugo n'est pas, on l'a vu, celle de la modernité urbaine, qui voit le jour avec les prédécesseurs d'Hausmann : dès *Les Misères*, elle est de préférence étroite et tortueuse, et s'emblématise dans les noms évocateurs de « Mondétour » ou de « rue Pirouette »⁷⁵⁷. Elle est obscure, souillée par les monceaux d'ordures, antihygiénique, mais elle permet l'insurrection – en juin 1832 comme en juin 1848 – et oppose ainsi aux boulevards de l'autorité, usurpée ou issue d'un « demi-trône »⁷⁵⁸ comme celui de Louis-Philippe, le poids de son passé. « La rue Rambuteau a dévasté tout cela »⁷⁵⁹ déplore ainsi le narrateur. Le verbe « dévaster » témoigne de l'ambiguïté paradoxale de la position hugolienne qui revient à critiquer ce qui contribue par ailleurs au progrès manifeste de la civilisation. Que Pierre Larousse considère Rambuteau comme « l'Hausmann du gouvernement de Louis-Philippe,

⁷⁵³ *L'Âne*, vol. Poésie 3, p. 1056.

⁷⁵⁴ 1823 pour le temps de la fiction, lors de la découverte de la Masure Gorbeau par Jean Valjean. Voir *Les Misérables*, II, IV, 4, t. 1, p. 441.

⁷⁵⁵ *Choses vues*, 1832, texte présenté, établi et annoté par Hubert Juin, Quarto Gallimard, 2002, p. 71.

⁷⁵⁶ « Entrons dans la rue », dit Gavroche aux deux petits enfants qu'il a pris sous sa protection. *Les Misérables*, IV, VI, 2, t. 2, p. 530. Voir à ce sujet l'étude de Marie-Christine Bellosta, « Les rues des *Misérables* », *Magazine littéraire*, « Paris des écrivains », n° 332, 1995, p. 36-43.

⁷⁵⁷ *Les Misérables*, IV, XII, 1, t. 3, p. 128. – C'est Hugo qui souligne.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, IV, I, 2, t. 2, p. 395.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, IV, XII, 1, t. 3, p. 128.

mais un Haussmann raisonnable et modéré, moins audacieux »⁷⁶⁰, permet bien de percevoir chez Hugo tout le *continuum* d'une opposition : Haussmann n'est bien que le révélateur d'un malaise préexistant.

Il y a bien chez Hugo pendant l'exil légitimation d'une crainte préexistante : la modernité urbanistique qui s'emballe « par voie dictatoriale »⁷⁶¹ sous le Second Empire, révèle sa vraie nature, mutilante et autoritaire. Contre celle-ci, l'écrivain choisit « le Paris pittoresque [qui] était aussi celui de la misère », puisque « le Paris neuf était aussi celui de la trique »⁷⁶². Dans ce qu'a « dévasté » la rue de Rambuteau se trouvait « tout cela », c'est-à-dire une totalité qui comprend l'ordure mais aussi et surtout la grandeur sous la forme de l'excès et de l'archaïque : « de grosses bornes cerclées de fer, des tas d'ordures excessifs, des portes d'allées armées d'énormes grilles séculaires »⁷⁶³. Le passé permet une réévaluation de la modernité. Et sa défense apparaît comme un choix politique fort, qui permet dans le même mouvement de concilier chez Hugo éthique et esthétique.

Les Misérables, comme d'autres textes de l'exil, renchérisse dans cette voie, esquissée dès *Les Misères*, et qui convoque le passé au secours du présent veule. Ainsi Paris, selon Hugo, ne vaut-il que par son passé, « ombre » qui « avait un total, 1789 »⁷⁶⁴, comme il le rappelle dans son introduction au *Paris-Guide* :

Réfléchissez, en effet. Rome a plus de majesté, Trèves a plus d'ancienneté, Venise a plus de beauté, Naples a plus de grâce, Londres a plus de richesse. Qu'a donc Paris ? La révolution.⁷⁶⁵

Ce « total » se trouve figuré, dans le discours du roman, par un total de rues qui renvoient à l'élaboration progressive de ce passé, témoin à préserver. Les noms des rues sont ceux de l'Histoire populaire : il ne s'agit pas d'un total mathématique qui relèverait d'une volonté d'exhaustivité, mais d'exemples symboliques qui en témoignent par le biais de

⁷⁶⁰ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Rambuteau (Claude-Philibert Barthelot, comte de) ».

⁷⁶¹ Pierre Larousse témoigne d'une aggravation de la situation lorsqu'il considère que les travaux de Rambuteau, bien que critiqués à l'époque, ont été dépassés par « des transformations bien autrement importantes, accomplies [...] on peut bien le dire, par voie dictatoriale. » *Ibid.*

⁷⁶² Pierre Citron, *La Poésie de Paris, op. cit.*, t. I, p. 333.

⁷⁶³ *Les Misérables*, IV, XII, 1, t. 3, p. 128. La grandeur et l'excès sont le dénominateur commun d'une poésie de l'horrible.

⁷⁶⁴ *Paris*, II-10, vol. Politique, p. 18. Voir également le chapitre ajouté « *Ecce Paris, ecce homo* » (– souligné par Hugo) : « Car Paris est un total. » *Les Misérables*, III, I, 10, t. 2, p. 130.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 19. Hugo maintiendra cette opinion après l'exil : « Paris est la ville de l'avenir. Pourquoi ? Parce que c'est la ville du passé. » Note XIX, *Actes et Paroles. III. Depuis l'exil*, note XIX. Réponse à une lettre de M. Romain-Boulenger, qui alertait Hugo au sujet de la tour du Vertbois, qu'un architecte de la Ville de Paris projetait de démolir. Massin, t. XV-XVI/1, p. 1461. « Il n'est pas possible que Paris, la ville de l'avenir, renonce à la preuve vivante qu'elle a été la ville du passé. Le passé amène l'avenir. » *Ibid.*, « Les Arènes de Lutèce », Note XXV, 1883, p. 1469.

l'énumération, comme dans cet extrait ajouté pendant l'exil :

La porte Saint-Jacques, la porte Paris, la barrière des Sergents, les Porcherons, la Galiote, les Célestins, les Capucins, le Mail, la Bourbe, l'Arbre-de-Cracovie, la Petite-Pologne, le Petit-Picpus, ce sont les noms du vieux Paris surnageant dans le nouveau. La mémoire du peuple flotte sur ces épaves du passé.⁷⁶⁶

On constate qu'au-delà des monuments, ce sont les rues, les quartiers, les portes, les barrières qui constituent la vraie physionomie de Paris. Et le peuple, porteur de l'avenir, est celui qui permet par son langage d'assurer la continuité entre le passé et le présent grâce à son ancrage dans les traditions, grâce à son obstination à se souvenir de ce qui n'est plus. La « mémoire » est la part du peuple.

Le passé n'est pas seulement historique et érudit, il est aussi pour Hugo biographique : il y a une véritable jouissance pour l'exilé à ressasser des noms qui lui étaient chers, par la bouche de ses personnages – c'est Grantaire qui parle :

Je suis capable de descendre rue des Grès, de traverser la place Saint-Michel, d'obliquer par la rue Monsieur-le-Prince, de prendre la rue de Vaugirard, de dépasser les Carmes, de tourner rue d'Assas, d'arriver rue du Cherche-Midi, de laisser derrière moi le Conseil de guerre, d'arpenter la rue des Vieilles Tuileries, d'enjamber le boulevard, de suivre la chaussée du Maine, de franchir la barrière, et d'entrer chez Richefeu. Je suis capable de cela. Mes souliers en sont capables.⁷⁶⁷

Il s'agit de la « ville intime » – Hugo a vécu rue de Vaugirard et arpenté ce quartier – comme il l'écrit en 1864 à un graveur dont il salue les eaux-fortes, « non la ville des palais et des églises, mais la ville des maisons »⁷⁶⁸. C'est pourquoi, dans cet ajout de l'exil, l'évocation lyrique de son Paris perdu ne parle que de « rues qui vous sont chères », de « toits », de « fenêtres » et de « portes », d'« arbres » et de « pavés »⁷⁶⁹.

La mélancolie du souvenir ne s'accorde guère avec le caractère officiel ou dogmatique des monuments parisiens. Mais souvenir et politique restent toujours intimement mêlés dans l'évocation lyrique des pavés, symboles révolutionnaires de la rue : « tant qu'on va et vient dans le pays natal, on s'imagine que ces rues vous sont indifférentes [...], que ces pavés où l'on marche sont des pierres. Plus tard, quand on n'y est plus, on s'aperçoit que ces rues vous sont chères [...] et qu'on a laissé de ses entrailles, de son sang et de son cœur dans ces pavés. »⁷⁷⁰ Hugo remotive par une forme quasi élégiaque l'importance viscérale, affective et politique, du pavé de Paris.

⁷⁶⁶ *Les Misérables*, II, V, 3, p. 461, t. 1.

⁷⁶⁷ Le livre dont cette citation est extraite est dans son intégralité un ajout de l'exil. *Ibid.*, IV, 1, 6, p. 422, t. 2.

⁷⁶⁸ « Les rues et maisons du vieux Blois », À M. A. Queyroy, vol. Politique, p. 692.

⁷⁶⁹ *Les Misérables*, II, 5, 1, t. 1, p. 456.

⁷⁷⁰ *Ibid.*

Des faubourgs parisiens ou méandres du discours sur la civilisation

Or il existe dans le domaine de l'architecture et de l'urbanisme un dépassement de la logique des séries (l'éloignement vers le passé pour mieux refonder l'avenir) par l'évocation d'espaces incertains qui témoignent moins de l'incertitude du temps présent et d'une certaine « modernité » que du caractère fondamentalement décevant du temps, qui ne permet pas de fonder en vérité un discours sur le progrès. Ces espaces incertains, non marqués par le poids du passé patrimonial et monumental, sont les célèbres faubourgs parisiens.

Il s'agit des quartiers de la périphérie depuis longtemps réunis à la ville mais qui conservent leur nom primitif et sont souvent associés à un habitat populaire, le faubourg Saint-Germain étant en cela une exception⁷⁷¹. Or ces lieux, par leur statut excentré, semblent en cela même un espace de liberté, bien que misérable : l'historien de l'architecture François Loyer souligne ainsi qu'à Paris l'« ordre néo-classique figé du centre urbain laisse proliférer au-dehors l'anarchie suburbaine parce qu'il ne parvient pas à en contrôler le foisonnement »⁷⁷². Mais c'est moins le terme de « foisonnement » qui s'imposerait pour Hugo que celui de « chimère » inquiétante, dans la mesure où le faubourg se trouve défini par la juxtaposition d'éléments contradictoires : c'était « un lieu habité où il n'y avait personne, c'était un lieu désert où il y avait quelqu'un, [...] plus farouche la nuit qu'une forêt, plus morne le jour qu'un cimetière. »⁷⁷³ Domaine des rôdeurs et des passants, mais non des flâneurs, le faubourg populaire qu'est le Faubourg Saint-Marceau, contigu au chemin de Bicêtre et aux lieux des exécutions sous la monarchie de Juillet, est ainsi pour Hugo le lieu des possibles, le terrain d'expérimentation privilégié du progrès et des transformations urbaines positives qu'il implique, mais avec là encore une progression révélatrice de la version des *Misères* à celle des *Misérables*.

En premier lieu, dans un passage qui date des *Misères*, soit d'avant l'exil, il semble que tout reste à construire, dans un lieu où des rues peuvent n'être paradoxalement bordées d'aucune maison, où les maisons n'ont « guère plus d'une centaine d'années »⁷⁷⁴. L'arrivée de la civilisation dans le faubourg Saint-Marceau, lieu sinistre non marqué par le poids de l'histoire monumentale, ne peut ainsi qu'être bénéfique, même associée à la seule proximité

⁷⁷¹ « Faubourien » a une connotation populaire, comme le rappelle Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « faubourg ». Le faubourg Saint-Antoine ou le faubourg Saint-Marceau, tous deux décrits par Hugo, sont également emblématiques de cet état de fait.

⁷⁷² François Loyer, *Paris au XIX^e siècle, L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987, p. 104.

⁷⁷³ *Les Misérables*, II, IV, 1, t. 1 p. 438.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 440.

d'un matériel embarcadère de chemin de fer :

Il semble qu'[...] au souffle de ces monstrueux chevaux de la civilisation qui mangent du charbon et vomissent du feu, la terre pleine de germes tremble et s'ouvre pour englober les anciennes demeures des hommes et laisser sortir les nouvelles. Les vieilles maisons croulent, les maisons neuves montent.⁷⁷⁵

L'urbanisation haussmannienne est réécrite par Hugo sous la forme d'une vision épique qui permet de revaloriser un espace fondamentalement ouvert⁷⁷⁶.

Mais au temps des *Misérables*, pendant l'exil, la portée de ce mouvement civilisateur est mise à distance par la description d'une extrémité du faubourg Saint-Antoine, cette « ébauche de quartier »⁷⁷⁷ qu'était le *Petit-Picpus*, transformé « de fond en comble [par] les travaux récents, enlaidissement selon les uns, transfiguration selon les autres »⁷⁷⁸. Le nom, et ce n'est pas un hasard, est en partie fictif : s'il existait bien un quartier de Picpus, qui donna son nom à un couvent et à un institut, l'adjonction du terme « petit » place couvent et quartier dans le domaine de la fiction en tant qu'« objet vrai et pourtant inexact », pour détourner des propos de Guy Rosa⁷⁷⁹. Hugo s'attache ainsi à y décrire non le mouvement du progrès mais la frénésie de ratures successives semblant s'acharner sur un lieu qui n'accède à la modernité qu'au prix de sa « biffure » :

Tel était ce quartier au dernier siècle. La révolution l'avait déjà fort rabroué. L'édilité républicaine l'avait démoli, percé, troué. Des dépôts de gravats y avaient été établis. Il y a trente ans, ce quartier disparaissait sous la rature des constructions nouvelles. Aujourd'hui il est biffé tout à fait.⁷⁸⁰

Aucun des régimes successifs n'a fait grâce à ce lieu, ni la période révolutionnaire, ni la République, encore moins le Second Empire qui disparaît du texte puisqu'il n'est que l'aboutissement d'un processus inéluctable qui associe intimement destructions et constructions nouvelles. Le poète enregistre un passage, une logique d'effacement irrémédiable, et s'abstient de juger.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 443.

⁷⁷⁶ Il est d'ailleurs à noter qu'il s'agit d'une utopie que Hugo a vu concrètement se réaliser, puisqu'en 1845 le texte des *Misères* était au futur : « Le jour où on y verra fumer les marmites noires du bitume, on pourra dire que la civilisation est arrivée rue de l'Ourcine et que Paris est entré dans le faubourg Saint-Marceau ». Puis, en marge du manuscrit, on trouve ces notes au crayon datant de 1860 : « Peut-être à partir d'ici, faudra-t-il mettre une note pour dire que cela a été écrit il y a douze (13) ans, quand l'ancien Paris des 12 arrondissements, existait encore, et avant tous les travaux commencés en 1852. » (*Les Misérables*, II, I.N, p. 571). D'où l'addition « il y a quarante ans » et surtout le passage des verbes du présent au passé, qui entérine une réalité. La ligne droite préexistait au progrès dans ce faubourg, il ne peut donc qu'y avoir amélioration. *Ibid.* p. 442.

⁷⁷⁷ *Ibid.*, II, V, 3, t. 1, p. 462.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 462.

⁷⁷⁹ Voir à ce sujet la note 1 de la page 563, t. 2. Guy Rosa l'applique plus particulièrement à la dénomination « bernardines-bénédictines », nom fictif de la communauté des sœurs résidant dans ce couvent et résultant de la juxtaposition de deux noms véritables et historiquement reliés.

⁷⁸⁰ *Les Misérables*, II, V, 3, p. 462, t. 1. Le titre du chapitre, « Voir le plan de Paris de 1727 », joue des temporalités successives qui mélangent fiction et réalité.

Le faubourg illustre alors la ténuité de l'existence et laisse affleurer une incertitude ontologique :

Le Petit-Picpus, qui *du reste* a existé à *peine* et n'a jamais été qu'une *ébauche* de quartier, avait *presque* l'aspect monacal d'une ville espagnole. Les chemins étaient *peu* pavés, les rues étaient *peu* bâties.⁷⁸¹

Le passage, par le biais d'une multiplication d'adverbes restrictifs, renvoie à cette affirmation du temps de l'exil : « aucune transition entre être et ne plus être, [...], le glissement possible à toute minute, c'est ce précipice-là qui est la création »⁷⁸². Seule la fiction permet alors pour un temps de donner une forme à la ville et à ses frontières, mais en laissant vibrer leur instabilité fondamentale. Les faubourgs, lieux du possible⁷⁸³, apparaissent comme l'espace ouvert qui échappe à la tutelle du centre autoritaire, jusqu'à ce qu'ils se trouvent rattrapés par la « civilisation » industrielle, symbolisée par l'apparition du chemin de fer.

Reste l'appel au passé, soubassement solide car « total » sur lequel s'appuyer, arme politique mais aussi esthétique contre le présent. L'évocation du passé permet de dépasser ou plutôt de concilier une motivation éthique avec ce que d'aucuns pourraient considérer comme un certain passéisme nostalgique. C'est ainsi que de la figure mythique du passé, toute de grandeur et d'ordure mêlées, au sein de l'égout – « La boue mais l'âme »⁷⁸⁴ – ou des ruelles immondes⁷⁸⁵, peut s'imaginer une synthèse entre grandeur, énergie, idéal et pourriture, d'où sortira peut-être un jour l'avenir de Paris.

3. Ultimes dépassements : le passé architectural et la joie

C'est ainsi que l'on peut dégager une dernière association entre architecture et passé : au-delà de l'hypocrisie et de la tristesse froide de la modernité, qui devient un lieu commun de l'époque, au-delà de l'impossibilité de tenir un discours cohérent sur la civilisation, dont le mouvement de destruction permanent efface toute portée téléologique, il reste l'*image* nostalgique du passé comme lieu de vie et de joie. Les « villes d'hier, toutes blanches,

⁷⁸¹ *Ibid.* – Je souligne.

⁷⁸² Dans *L'Homme qui rit*, la rencontre de Gwynplaine avec le pendu est également un manifeste d'esthétique : « La fin toujours imminente, aucune transition entre être et ne plus être, la rentrée au creuset, le glissement possible à toute minute, c'est ce précipice-là qui est la création. » *L'Homme qui rit*, I, I, 6, p. 392.

⁷⁸³ Mais aussi et surtout image de la ville préindustrielle que la civilisation contemporaine tend à effacer. Voir à ce sujet François Loyer, *Paris au XIX^e siècle. L'immeuble et la rue*, op. cit., p. 32.

⁷⁸⁴ Titre du livre troisième de la cinquième partie, p. 333, t. 3.

⁷⁸⁵ L'adjectif « immonde » ne rime-t-il pas de manière obsessionnelle chez Hugo avec « monde » ?

nivelées, alignées, tirées à angles droits, ennuyeuses et maussades petites Londres »⁷⁸⁶, ont pour modèle idéal les villes d'avant-hier où la joie est d'autant plus présente que la modernité du XIX^e siècle en semble singulièrement dépourvue : c'est pourquoi elle apparaît souvent associée, elle aussi, au passé, au sein des descriptions architecturales.

William Shakespeare s'ouvre ainsi sur une description de la demeure du proscrit à Jersey. Marine-Terrace, dont le nom ne surgit qu'à la fin du passage, est donnée comme quintessence d'une architecture repoussoir synthétisant des pôles d'abjection déjà étudiés, tout en introduisant de nouveaux éléments positifs de comparaison :

La maison, qui avait une terrasse pour toit, était rectiligne, correcte, carrée, badigeonnée de frais, toute blanche. C'était du méthodisme bâti. Rien n'est glacial comme cette blancheur anglaise. Elle semble vous offrir l'hospitalité de la neige. On songe, le cœur serré, aux vieilles baraques paysannes de France, en bois, joyeuses et noires, avec des vignes.⁷⁸⁷

On devine à ces lignes combien le désenchantement devant l'architecture moderne et ses caractéristiques a une part d'affectif, l'exilé rejetant, tout autant que la marche même d'un certain progrès, une architecture nationale, celle de l'Angleterre, qui cristallise ses appréhensions et son amertume. La présence de la joie associée au passé rejoint des obsessions biographiques qui s'élargissent ensuite à une dimension d'ordre poétique.

La joie est ici à la croisée de deux paradigmes, l'un citadin et contemporain du présent de l'écriture, l'autre rural et témoin du passé, deux civilisations, deux regards sur la vie, pierre contre bois, géométrie contre vrilles de la vigne, blancheur contre noirceur. Hugo inverse les connotations traditionnelles : le blanc du Cygne, s'il n'est pas synonyme de propreté hypocrite, n'est que glace, au contraire du noir, témoin de la patine du temps et indissociable de la joie. C'est en France que cette dernière semble réfugiée, en liaison intime avec « l'hospitalité » et l'ivresse. Un certain dionysiaque se cache mal derrière ces vignes, et on ne serait peut-être qu'à peine victime du démon de l'interprétation si on voyait l'Apollon classique derrière la blancheur rectiligne et glaciale de la pierre qui évoque le marbre antique.

On peut aussi supposer que Hugo est aussi en partie du côté du grand-père Gillenormand qui « déraisonnait spécialement à propos de la noce » de Cosette en ces termes :

Vous ignorez l'art des fêtes. Vous ne savez pas faire un jour de joie dans ce temps-ci, s'écriait-il. Votre dix-neuvième siècle est veule. Il manque d'excès. Il ignore le riche, il ignore le noble. En toute chose, il est tondu ras. Votre tiers état est insipide, incolore, inodore et informe.⁷⁸⁸

Derrière les *topoi* sur le philistinisme bourgeois, lieux communs qui inondent tout le siècle, il

⁷⁸⁶ Michelet, *Introduction à l'Histoire universelle*, op. cit., p. 240.

⁷⁸⁷ *William Shakespeare*, I, 1, p. 245.

⁷⁸⁸ *Les Misérables*, V, V, 6, t. 3, p. 416.

faut davantage relever, dans notre perspective, l'absence de dimension festive et l'accumulation des préfixes privatifs qui caractérise la civilisation du XIX^e siècle selon Gillenormand : insipide, incolore, inodore, informe. Le thème revient assez souvent sous la plume de Hugo narrateur pour permettre d'affirmer que l'écrivain partage en grande partie le point de vue de Gillenormand *sur ce point*. Le dix-neuvième siècle est rejeté dans son ensemble, de même qu'il n'est rendu dans *La Légende des siècles* de 1859 que par le biais d'une ellipse. Hugo pour autant ne cautionne pas les siècles passés, il déplore plutôt le siècle présent, mais il est à la recherche d'une nouvelle poésie qu'il retrouve dans le tressage des différentes temporalités et le détour vers les temps passés. Or le thème de la joie qui redonne chair et saveur à la « modernité » peut aussi être associé au dix-neuvième siècle, s'il caractérise des personnages, notamment dans une logique sérielle.

Ainsi, les membres de l'ABC, constitués autour du pôle antithétique Enjolras/Combeferre, sont des « types » tous plus variés les uns que les autres mais avec comme caractéristique commune *la joie* : il y a Bahorel, « être de bonne humeur et de mauvaise compagnie » dont la propension au tapage joyeux permet de « serv[ir] de lien entre les Amis de l'ABC et d'autres groupes encore informes », il y a Bossuet, « garçon gai qui avait du malheur », il y a Joly, « le malade imaginaire jeune » et pourtant « le plus gai de tous », il y a enfin un sceptique toléré « pour sa bonne humeur », Grantaire. La joie est, avec les principes de 89, le plus petit dénominateur commun entre ces hommes et les ancre dans la réalité concrète de leur temps, contrairement à la mélancolie valorisée par Madame de Staël. La mélancolie ouvre sur l'inconnu, sur l'infini, mais aussi sur le « vague des passions » qui entraîne à l'inaction et à la passivité, alors que l'humour, l'ironie et la gaieté découlant de l'état d'esprit de ces jeunes gens sont euphoriques, en prise avec la réalité de leur temps, et les entraînent finalement tous, même Grantaire le cynique, dans l'action⁷⁸⁹.

Conclusion : sortir de l'antithèse aporétique

La juxtaposition des différents âges permet de dépasser le néoclassicisme des réalisations techniques de la modernité. On peut ainsi parler pendant l'exil d'un « principe des séries » romanesque qui met en perspective le « progrès actuel » (celui de l'égout, par exemple) en l'inscrivant dans une continuité historique qui lui redonne la chair, c'est-à-dire la mémoire et le sens qui lui manquent, cachés par l'hypocrisie du « bon goût ».

⁷⁸⁹ Ce point serait à approfondir.

Ce sens est le fait de toutes les « ratures » de l'histoire, de tous les faits historiques qui ont contribué à sa réalisation : l'égout, comme le phare des Casquets, comme Paris même, est un « total », dont la ligne droite géométrique du progrès ne peut rendre compte. Pour Hugo, la série romanesque d'ordre architectural permet de rendre le lecteur « pensif »⁷⁹⁰ : elle détruit la chronologie habituelle pour renvoyer à un ordre logique qui « s'éloigne vers » le passé. Les romans hugoliens problématisent en effet des rythmes d'évolution conflictuels en les intégrant dans des séries souvent ternaires qui permettent de sortir de la binarité aporétique, c'est-à-dire en esquissant un mouvement dialectique, même si la synthèse n'est pas forcément où on l'attend. Pour l'égout comme pour le phare des Casquets, le troisième terme est en effet *un retour à l'archaïque comme moment de lisibilité des principes*.

Il existe *a contrario* un cas exemplaire où aucune série n'est possible : il s'agit de cet événement traumatisant et incompréhensible que fut juin 1848 pour toute une génération. Dans *Les Misérables*, l'événement est rendu par la description anachronique (il s'agit d'une prolepse pour le temps de la narration, qui se déroule en 1832) de deux barricades de juin 1848 : la Charybde du faubourg Saint-Antoine, « l'improvisation du bouillonnement »⁷⁹¹, « les énormes abeilles ténébreuses du progrès violent »⁷⁹² est opposée à la Scylla du faubourg du Temple, « ajusté, emboîté, imbriqué, rectiligne, symétrique et funèbre »⁷⁹³. Ces deux barricades antithétiques sont les deux versions insurrectionnelles et populaires du progrès⁷⁹⁴. Mais elles constituent aussi le point aveugle du progrès dans la mesure où elles ne permettent pas le dépassement dialectique ; elles sont toutes deux des quintessences d'une seule idée, sans possibilité de synthèse aucune – le narrateur nous apprend que le constructeur de l'une tuera l'autre quelques années plus tard. La « logique » fatale ne cohabite pas dans la même rue que le « caprice » chaotique. On peut supposer dans cette optique que le drame de juin 48 vient du fait qu'il n'existe aucune synthèse dialectique permettant la sortie de l'antithèse historique représentée par les deux barricades : d'un côté la logique géométrique, scientifique et tragique de la Terreur, de l'autre le « tohu bohu » sans lisibilité aucune du « progrès violent » et du bricolage à la va-vite. Le moment reste un point aveugle de l'Histoire. Il n'y a pas de place en juin 48 pour une troisième barricade, pas de « simple vieux phare barbare » qui fasse retour aux origines, pas d'évocation des « progrès futurs », bien qu'« éloignés vers »

⁷⁹⁰ « Notes préparatoires et projets de Préface » de *L'Homme qui rit*, Massin, t. XIV, p. 387.

⁷⁹¹ *Les Misérables*, V, I, I, t. 3, p. 225.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 225.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 228.

⁷⁹⁴ Napoléon et Wellington, le génie et le calcul, en représentent la version officielle Voir *infra*, cinquième partie.

le passé, comme pour l'égout. Il y a néanmoins place pour la représentation d'une troisième barricade, mais en 1832.

La barricade des amis de l'ABC apparaît en effet comme le dépassement narratif et la synthèse de cette impossibilité. « La guerre entre quatre murs » permet de vaincre ce « sphinx » duel représenté par « La Charybde du faubourg Saint-Antoine et la Scylla du faubourg du Temple. » Tous les protagonistes du drame s'y retrouvent et font de cette barricade un point de convergence narratif et textuel. Reste que les trois barricades ont comme issue un échec et demeurent au seul plan du désir insurrectionnel et révolutionnaire.

Les séries tournées vers l'avenir, mais s'éloignant vers le passé, sont ainsi une tentative sans cesse renouvelée de verbaliser cette Histoire de la Révolution que Hugo réclamait, et de sortir par là même de l'aporie binaire par un mouvement ternaire dialectique. Lorsque les séries sont tournées vers le passé, il s'agit le plus souvent de ruines qui témoignent de l'écriture de la Révolution comme validation de ce qui ne doit plus être. Par exemple la description de la Tourgue dans *Quatrevingt-Treize* commence par « aujourd'hui », où elle n'est plus qu' « ombre », décrit la Tourgue en 1793, remonte à la Tourgue du XII^e siècle et aboutit au « pont digne de Versailles »⁷⁹⁵, symbole de l'absolutisme royal.

Pour conclure, un dernier procédé permet de sortir de l'antithèse stérile. On l'a vu avec le chapitre des Casquets le principe de la série permet de dépasser « l'éloignement vers » le passé et les antithèses couple à couple. Ce principe sériel se retrouve au niveau des génies, mais avec une particularité : la série est ouverte sur l'infini. Ainsi, dans *William Shakespeare*, distingue-t-on d'une part l'opposition entre deux démarches complémentaires et opposées, comme celle d'Ézéchiël et d'Isaïe⁷⁹⁶ qui insistent plus particulièrement sur la dimension de sauvagerie de génie, d'autre part le dépassement permanent de ces oppositions au sein de séries non closes et sans cesse en mouvement : Lucrèce complète Isaïe, et est lui-même complété par Juvénal, qui a « tout ce qui [lui] manque [...] la passion, l'émotion, la fièvre »⁷⁹⁷, Tacite complète Juvénal, avec pour facteur commun la liberté, et ainsi de suite. Le retour au primitif, le plus souvent associé à la poésie au sein d'une prose poétique qui court-circuite tout schéma logique ou historique, prend lui-même place au sein d'une littérature qui se fait série, tressage de complémentarités infinies toujours en mouvement.

Une même logique sérielle préside à l'agencement des personnages romanesques, par

⁷⁹⁵ Il faudrait néanmoins réfléchir plus exactement à l'articulation de ces différentes temporalités au sein de *Quatrevingt-Treize*.

⁷⁹⁶ On se reportera sur ce point à l'introduction de la deuxième partie.

⁷⁹⁷ *William Shakespeare*, I, II, 2, § VII, p. 271.

exemple les membres de l'ABC dans *Les Misérables*. La série se constitue également sur une opposition fondatrice de départ, qui oppose Enjolras et Combeferre. Leurs positionnements idéologiques recouvrent exactement ceux de la « Révolution-Civilisation » et sont inséparables d'une esthétique complémentaire : d'un côté l'aigle qui est la « logique de la révolution », et dont les attributs esthétiques rappellent l'imagerie romantique – la grandeur révolutionnaire pour Enjolras, « c'est de regarder fixement l'éblouissant idéal et d'y voler à travers les foudres, avec du sang et du feu à ses serres » ; de l'autre la « philosophie de la Révolution » pour Combeferre, qui préfère au « flamboiement du sublime » la « blancheur du beau », car « la beauté du progrès, c'est d'être sans tache »⁷⁹⁸.

Bref, « il y a entre Washington qui représente l'un et Danton qui incarne l'autre, la différence qui sépare l'ange aux ailes de cygne de l'ange aux ailes d'aigle. » Le cygne qui « représente » Combeferre aussi bien que Washington renvoie donc à la pureté de la raison progressiste, mais aussi indirectement, comme le roman le montre – et cela est plus ennuyeux – à une forme d'utopie désincarnée, désamarrée des circonstances historiques qui nécessitent souvent l'emploi de la violence révolutionnaire pour l'actualiser. Quant à l'aigle, il est quasiment l'allégorie instituée de la poésie romantique⁷⁹⁹ et s'oppose au cygne, qui aura tendance pendant l'exil à être du côté de la blancheur trompeuse et hypocrite des tenants de l'ordre, dans un processus d'ironie historique généralisée⁸⁰⁰.

Mais l'opposition désormais classique, depuis Burke, de la lumière tranquille du beau et de la grandeur tourmentée du sublime, est dépassée par son inscription dans une autre série. Comme pour les génies de *William Shakespeare*, Enjolras et Combeferre ne sont pas les deux faces uniques du Progrès se répondant terme à terme : ils ne font qu'ouvrir l'énumération des différentes attitudes possibles face à 89, aussi multiples que les combinaisons infinies permises par un autre ABC, celui du langage. Ils donnent ainsi en quelque sorte une visibilité concrète à ce « pur sang des principes qui coulait dans leurs veines », eux qui « se rattachaient sans nuance intermédiaire au droit incorruptible et au devoir absolu ». Ainsi, Jean Prouvaire « était une nuance plus adoucie encore que Combeferre », Feuilly représente « le dehors » qui

⁷⁹⁸ *Les Misérables*, III, IV, 1, t. 2, p. 198-200.

⁷⁹⁹ L'aigle est souvent une métaphore du poète lui-même – et ce déjà chez Lamartine, comme dans le poème « La gloire » (*Méditations poétiques*, XIV) – ou bien prend une certaine autonomie dans « L'Enthousiasme », assez pour devenir prédateur du poète : « Ainsi, quand tu fonds sur mon âme, / Enthousiasme, aigle vainqueur [...] » *Méditations poétiques*, XI, *Œuvres poétiques*, édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 34.

⁸⁰⁰ Se référer en cela à ce que Hugo dira plus tard des critiques de Lamartine sur *Les Misérables* dans ses carnets : « Cela pourrait s'appeler : *Essai de morsure par un cygne* », *Le Tas de pierres*, Massin, t. XII, p. 1077. – C'est Hugo qui souligne.

se préoccupe de « *l'idée des nationalités* »⁸⁰¹ hors de France, Courfeyrac n'est ni « le chef » comme Enjolras, ni « le guide » comme Combeferre, mais « le centre », donnant « plus de calorique » que de lumière. Et ainsi de suite.

Il faut ainsi noter que l'énumération, architecturale ou autre, comme forme de l'inventaire, permet de détailler de manière concrète le réel. L'inventaire du passé (songeons par exemple au phare « baroque » ou à l'égout palimpseste de l'Histoire), vient conjurer, par l'énumération excessive, l'architecture moderne dont le manque de profondeur a pour principale cause son accointance avec le classicisme et un manque de grandeur éthique. Car la logique de l'inventaire est celle d'un processus infini qui ne trouve sa clôture que dans le bon vouloir du narrateur : « le ciel est trop »⁸⁰². L'énumération permet également de combler la distance entre le général et le particulier, c'est-à-dire l'individu et l'homme en général⁸⁰³, ou la distance entre l'idée et ses réalisations ; on peut supposer que c'est une des raisons qui font que Hugo affectionne cette figure de style, en poésie mais aussi dans sa prose romanesque de l'exil⁸⁰⁴.

La civilisation « ayant comme verbe la révolution » est donc à la fois la figure d'une écriture de la totalité, par le biais de l'inventaire qui essaie d'énumérer les différents possibles et de donner chair et sens au réel (ce que ne permet pas la ligne droite arasante), et un retour au passé, surtout archaïque, comme retour à la simplicité sauvage des origines⁸⁰⁵. Car pour Hugo, « La révolution, c'est hier, c'est aujourd'hui et c'est demain », et l'écriture ne peut que « déduire » et « préparer »⁸⁰⁶ demain en se tournant vers hier. Ce faisant, elle crée un nouveau symbolique tout en maintenant ouvert le processus de désymbolisation, bousculant de manière réflexive la logique temporelle qui fait jouer le passé, l'aujourd'hui et le demain pour préparer l'avenir. Il en ressort également une mise en question du mouvement général du progrès. L'étude des faubourgs parisiens a montré notamment qu'il était difficile au romancier de tenir un discours cohérent sur la civilisation, en raison d'une conception déceptive du temps.

Dans le principe des séries, l'art et la science ont néanmoins trouvé une harmonie :

⁸⁰¹ – C'est Hugo qui souligne.

⁸⁰² *Le Goût*, p. 577.

⁸⁰³ Voir André Brochu, « La liste des noms empêche la dissolution de l'individu dans la masse anonyme, elle est différenciation et respect de l'identité personnelle en rapport avec une origine distinctive. » *Roman et énumération de Flaubert à Péro*, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1996, p. 13.

⁸⁰⁴ *L'Homme qui rit* s'ouvre ainsi sur deux longues énumérations regroupant les possessions architecturales et domaniales des lords, rendant ainsi visible et concret le scandale de leurs attributs somptuaires face à « ceux qui n'ont rien ».

⁸⁰⁵ La poésie peut être « barbare » en tant que surgissement ponctuel et brut au sein de la narration mais seule la littérature peut être en quelque sorte pour Hugo le « verbe de la Révolution », par le brassage des temporalités qu'elle permet.

⁸⁰⁶ *Le Droit et la loi*, XI, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 84, cf. conclusion au chapitre des Casquets.

l'art (l'écriture romanesque) montre la beauté intemporelle des réalisations scientifiques, quelle que soit l'époque, à l'exception des temps modernes, et fait surgir la poésie de toutes les ratures du progrès technique. Mais cette harmonie n'est pas un acquis, elle est toujours à reconstruire et à mettre en perspective au sein de la prose romanesque et philosophique de l'exil.

CHAPITRE 3 : CONCILIER LA SCIENCE ET L'ART : LES TRAVAILLEURS DE LA MER ET**WILLIAM SHAKESPEARE****1. Quelle écriture de la science pour réenchanter et responsabiliser le progrès ?**

Hugo s'inscrit dans une conception unitaire de la Civilisation moderne dont le principal ressort repose sur la « loi du progrès », indissociable de la science et de ses avancées. La science galiléenne puis newtonienne a historiquement reposé sur l'idée générale du progrès, qui s'est progressivement conformée au modèle du processus rectiligne, cumulatif et mélioratif fourni par le savoir scientifique moderne et a inspiré les premiers théoriciens du progrès aux XVII^e et XVIII^e siècle. Il semblait que l'« avancement » même des sciences justifiait la notion de progrès, d'où l'idée, Pierre-André Taguieff le rappelle, « qu'on pouvait, par inférence, opérer une généralisation du modèle d'accumulation progressive qu'elles offraient. »⁸⁰⁷ L'idée de progrès civilisateur a donc un fondement exclusivement scientifique et qui relève du mouvement de « désymbolisation », c'est-à-dire d'émancipation de l'homme hors de la nature, au mépris de toute poésie.

Sur ce point, Hugo prend néanmoins ses distances avec la pensée du début du siècle, où la poésie était explicitement posée, Paul Bénichou le rappelle, en « rivale, émule ou haute auxiliaire de la religion » et va bien au-delà de la contradiction schématique soulignée de manière désinvolte par le critique :

[La poésie] apparaissait en même temps comme ennemie de la science moderne, dont la démarche propre s'est établie, précisément, sur l'exclusion formelle de la connaissance analogique. [...] L'antithèse poésie-science est proclamée aux origines du Romantisme, avant même qu'il n'ait déclaré son nom [...]. Le Romantisme, dans ses divers développements, ne s'est jamais dépris de cet héritage irrationaliste ; sa longue complaisance pour la métaphysique du symbole, et d'une façon générale sa tentation surnaturaliste fondamentale l'attestent. Pour ne donner qu'un exemple, particulièrement probant, de l'enracinement de cette école poétique d'une hostilité à la science, Victor Hugo lui-même s'est distingué dans de virulentes diatribes « surnaturalistes », alors que, dans la perspective humanitaire de sa philosophie générale, il exaltait la science comme dispensatrice de lumière et de progrès ; il s'en tirait en distinguant parmi les savants ceux qui, dépassant les courtes vues de la plupart de leurs collègues, lui paraissaient avoir admis un ordre de connaissance plus élevé, où règnent poètes et voyants.⁸⁰⁸

⁸⁰⁷ Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, op. cit., p. 111.

⁸⁰⁸ Paul Bénichou, *L'École du Désenchantement*, Paris, NRF-Gallimard, 1992, p. 594-595.

S'il y a chez Hugo une contradiction implicite entre la poésie, considérée en ce sens comme l'essence de la littérature, l'hostilité à une *certaine* science et l'exaltation de la science comme dispensatrice de progrès, ce n'est pas un défaut de logique mais un de ses points aveugles fondamentaux qui problématisent le discours et à partir desquels l'œuvre hugolienne rayonne⁸⁰⁹.

Notre analyse doit essayer de se tenir à égale distance du leitmotiv qui, depuis le début du siècle, porte sur le désenchantement du monde par la science, et du discours hyperboliquement et naïvement laudatif qui vante les avancées scientifiques et techniques du siècle. En effet, l'écriture hugolienne, si elle peut emprunter à l'un et à l'autre, ne peut être réduite ni à l'un ni à l'autre. Le désenchantement du monde par la science a pour origine le discours antiphilosophique des publicistes de la fin du XVIII^e siècle, qui dénonçaient la stérilisation du goût et du beau par la pensée : « À force de raisonner sur le beau, on ne le sentit plus. »⁸¹⁰ C'est ce discours antiphilosophique qui s'élargit ensuite en une critique générale de la connaissance abstraite et des sciences exactes, aux dépens de la poésie et de l'art. On sait que ce discours du désenchantement du monde par la science est ensuite à mettre au compte du parti ultra, qui revendique la prééminence des lettres sur les sciences. Chateaubriand, Nodier, ou le jeune Lamartine, les premiers maîtres de Victor Hugo, ont tous été influencés par cette pensée, et l'ont influencée en retour. Mais, on l'a vu, il s'agit surtout pour Hugo avant l'exil, et plus particulièrement durant la Monarchie de Juillet, de la possibilité du maintien d'une écriture symbolique comme critique de la Civilisation doctrinaire.

Quant à la vision d'un Hugo chante naïf du progrès, Pierre Albouy, dans son article de *Mythographies* intitulé « Raison et science chez Victor Hugo »⁸¹¹, en rappelle la naïveté et met en garde contre toutes les récupérations idéologiques que l'on pourrait faire de cet auteur. Il montre combien le progrès est avant tout chez Hugo assimilable à une loi morale, toujours problématisée. En cela, le « parti Révolution-Civilisation » de l'exil permet de maintenir le dialogue entre l'idéal d'amélioration absolue et les faits de technique, « L'éloignement vers » le passé et la nature est dans ce domaine doublé d'une réflexion anthropologique sur le rôle de

⁸⁰⁹ Faisant suite à la thèse décisive de David Charles sur la technique hugolienne, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., Claude Millet a dirigé un collectif portant sur la science et la technique chez Hugo. En introduction, cette dernière montre comment Hugo disjoint polémiquement la science « telle qu'elle est absolument et la science telle qu'elle est relativement dans son époque, pour exalter la première et critiquer la seconde. » *Science et technique, Victor Hugo 4*, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 1999, p. 9.

⁸¹⁰ Par cette formule, qu'il date de 1790, Sabatier de Castres revendique en 1802 la primauté de cette dénonciation, avant La Harpe et Clément. Cité par Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p 128.

⁸¹¹ Pierre Albouy, « Raison et science chez Victor Hugo », dans *Mythographies*, op. cit., p. 98-120.

l'homme, conscience de la science. Hugo distingue ainsi dès 1842 « civiliser par en bas » – par l'industrie, le commerce, les chemins de fer, les usines – et « civiliser par en haut », c'est-à-dire « par les lettres, les arts, par la pensée », tout en rappelant que l'un « n'exclut pas l'autre »⁸¹². La beauté, attribut des arts et des lettres, et la pensée sont intrinsèquement liées : la civilisation scientifique et technique « ayant comme verbe la révolution » veut *instituer* un progrès qui demeure une conscience morale, et cela est possible par le maintien de l'art, refuge de l'éthique et de l'humanité.

Les analyses de David Charles rappellent également combien une certaine position apparemment « enténébrée » de Hugo face à la pensée scientifique n'est pas une réserve mais sa garantie, en montrant notamment le rôle fondateur de l'invention technique et de l'intuition par rapport à la science⁸¹³. Le « bricolage » technique retourne la faiblesse en force, de la même manière que le pittoresque poétique redonne de la couleur au mouvement abstrait du progrès économique et scientifique. Un des moyens termes qui permettent à Hugo de combiner les « lois de l'art » et « la loi du progrès » scientifique est alors l'utilisation poétique du savoir de la science.

2. La légende et les aberrations du savoir dans *William Shakespeare* : l'écriture comme mémoire

Pour redonner à la science une mémoire qui lui confère une épaisseur éthique, poétique et culturelle, Hugo s'intéresse tout particulièrement dans *William Shakespeare* à la représentation du savoir de la science plutôt qu'à celle de la science elle-même⁸¹⁴. La représentation de ce savoir contribue au progrès en devenant sa mémoire et sa critique, puisque la science, telle qu'elle s'élabore au XIX^e siècle, est, on l'a vu, souvent dépourvue de l'une comme de l'autre⁸¹⁵. Le savoir périmé (d'un point de vue scientifique), intégré à

⁸¹² *Océan, Tas de Pierre*, I.N., p. 449.

⁸¹³ David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 148-149.

⁸¹⁴ Définir la science par le « savoir » est faire retour à l'étymologie du terme, au premier sens de l'époque, considéré aujourd'hui comme « vieux ou littéraire » : « Ensemble de connaissances que l'on possède, instruction », P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Science ».

⁸¹⁵ Jean-Marc Lévy Leblond souligne l'absence de mémoire de la science et poursuit : « Une activité humaine n'a de sens que si elle a, d'abord, celui du temps, et se vit comme mouvement, du passé vers l'avenir. Ne serait-ce pas là une définition possible de la culture et la raison pour laquelle la science n'en fait pas – en tout cas plus, et peut-être pas encore – partie ? » Jean-Marc Lévy-Leblond, *La Pierre de touche, La science à l'épreuve...*, op. cit., p. 96-103. L'épistémologue s'appuie notamment sur de longues citations de *William Shakespeare* pour montrer que Hugo avait bien compris l'essence du phénomène scientifique. Pour le rapport entre « culture » et « civilisation », voir notre quatrième partie et la conclusion.

l'œuvre, participe chez Hugo de ce qu'on pourrait appeler une « loi de formation de l'écriture »⁸¹⁶, qui se nourrit de tout ce qu'elle rejette idéologiquement. C'est un des moyens qui permet à la prose hugolienne de concilier progrès et poétique. Comme l'écrit David Charles, d'un côté, « dans le sacrifice de l'ancien monde se joue aussi sa connaissance », la « péremption de l'Ancien par le Nouveau en permet l'ultime inventaire »⁸¹⁷, et de l'autre l'écriture hugolienne se repaît de la poésie des savoirs qu'elle enterre, et qui deviennent légendes⁸¹⁸. L'écriture intègre l'ancienne loi de conservation du savoir scientifique (qui était celle d'un Louis Figuier⁸¹⁹), fondée sur une logique accumulative sans repentir, pour mieux s'en démarquer et l'utiliser comme matériau poétique.

Ainsi, dans *William Shakespeare*, Hugo subvertit son exposition du savoir d'une époque de l'Antiquité par la légende. Sous prétexte de mettre en rapport, au sein de son texte, le caractère définitif et unique de l'art et la multitude des savoirs dépassés et raturés, il énumère avec une certaine délectation les éléments légendaires et superstitieux constitutifs du savoir d'une civilisation particulière et d'un homme particulier :

Chrysippe de Tarse, qui vivait vers la cent trentième olympiade, est une date dans la science. Ce philosophe, le même qui mourut, à la lettre, de rire en voyant un âne manger des figues dans un bassin d'argent, avait tout étudié, tout approfondi, écrit sept cent cinq volumes, dont trois cent onze de dialectique, sans en avoir dédié un seul à aucun roi, ce qui pétrifie Diogène Laërce. Il condensait dans son cerveau la connaissance humaine. Ses contemporains le nommaient *Lumière*. Chrysippe signifiant *cheval d'or*, on le disait dételé du char du Soleil. Il prenait pour devise : À MOI. Il savait d'innombrables choses, entre autres celles-ci : – la terre est plate. – L'univers est rond et fini. – La meilleure nourriture pour l'homme est la chair humaine. – La communauté des femmes est la base de l'ordre social. – Le père doit épouser sa fille. – Il y a un mot qui tue le serpent, un mot qui apprivoise l'ours, un mot qui arrête court les aigles, et un mot qui chasse les bœufs des champs de fèves. – En prononçant d'heure en heure les trois noms de la trinité égyptienne, *Amon-Mouth-Khons*, Andron d'Argos a pu traverser les sables de Libye sans boire. – On ne doit point fabriquer les cercueils en cyprès, le sceptre de Jupiter étant fait de bois. – Thémistoclée, prêtresse de Delphes, a eu des enfants et est restée vierge. – [...] Le soleil boit dans l'océan et la lune dans les rivières. – Etc. – C'est pourquoi les athéniens lui élevèrent une statue sur la place Céramique, avec cette inscription : À *Chrysippe qui savait tout*.

Aux environs de temps-là, Sophocle écrivait l'*Œdipe roi*.⁸²⁰

⁸¹⁶ Sur le modèle de « la loi de formation du progrès » qui recycle à son profit le mal historique. Voir *Le Verso de la Page*, vol. Poésie III, p. 1098 et 1099 notamment.

⁸¹⁷ *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 45.

⁸¹⁸ Hugo identifie non seulement « la poésie à la mémoire du mythe (de la légende) qui serait son paradigme détruit ou bien en voie de destruction », ainsi que le souligne Claude Millet, mais identifie également la poésie à la mémoire du savoir scientifique et historique qui devient sous ce prisme légendaire. Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, op. cit., p. 8.

⁸¹⁹ *Vie des savants illustres depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, avec l'appréciation sommaire de leurs travaux*, Librairie internationale, Lacroix-Verboeckhoven, publié en cinq grands volumes entre 1866 et 1870, voir la mise en perspective de David Charles, *ibid.*, p. 138.

⁸²⁰ *William Shakespeare*, I, III, 4, p. 299. – C'est Hugo qui souligne.

Le mot d'ordre de cette série est la science, toute relative, qui semble s'opposer à l'irruption d'une autre face de la civilisation, brutale, absolue, non susceptible de progrès, l'œuvre d'art. Car pour Hugo la science d'aujourd'hui n'a de validité que temporaire et les axiomes sont à peine posés que déjà dépassés, alors que l'art, parce que non susceptible de progrès, apporte d'emblée sa vérité et son essence. Mais le savoir scientifique d'une époque, s'il apparaît comme un long tâtonnement, devient dans ce passage art, dans la mesure où l'écriture confère aux erreurs une couleur légendaire. L'énumération des pensées de Chrysippe, accumulant les aberrations pittoresques d'un savoir détaché de la raison, a un indéniable effet d'entraînement poétique. Telle est la « loi de formation de l'écriture », qui recycle à son propre usage toutes les aberrations de la civilisation. Ce faisant, l'écriture légendaire du savoir de la science, en récapitulant tous ces attributs, mythologies, mœurs et connaissances, lui redonne sa mémoire et le réinsère dans la trame de l'Histoire et de la culture, alors qu'elle se situe pour son compte en-dehors de tout progrès.

L'énumération vise à couvrir l'intégralité d'une pensée qui prétend englober la totalité : le dernier mot est « tout », et surtout, « *qui savait tout* ». Le propos est donc celui du savoir fatrasique, que l'on retrouvera dans le discours d'un Ursus, la dimension critique en moins. Car Ursus n'est pas dupe de son savoir, il est le « savant en liberté », qui s'oppose, lors d'un simulacre de procès, aux trois juges surnommés par lui Minos, Éaque et Rhadamante, symboles de la science officielle et institutionnelle qui se prend trop au sérieux. Chrysippe, à qui on élève une statue, semblerait plutôt du côté de ces derniers, s'il n'y avait mention du rire inextinguible qui le tue (comme pour Hardquanonne dans *L'Homme qui rit* : « il a ri, cela l'a tué »), et s'il ne témoignait d'une réelle indépendance vis-à-vis des puissants, lui qui écrivit « sept cent cinq volumes, dont trois cent onze de dialectique, sans en avoir dédié un seul à aucun roi, ce qui pétrifie Diogène Laërce ».

Guy Robert souligne, dans *Chaos vaincu*, la propension hugolienne à accumuler des notes sur tous les domaines, « avide avant tout de ce qui est étrange, de détails peu connus, d'autant plus surprenants qu'ils ont été isolés », « résultat d'un choix immédiatement orienté vers ce qui est rare et caractéristique »⁸²¹. On a ainsi souvent affaire à un bric-à-brac de notes brèves qui relatent des faits surprenants, d'où toute notion de progrès est absente et où seule subsiste la fascination pour des anecdotes pittoresques qui font image. Mais on voit qu'au sein d'une prose philosophique comme *William Shakespeare*, ce chaos de notes trouve néanmoins une logique et fait le miel de l'écriture : sous couvert de légendaire, le savoir aberrant de la

⁸²¹ Guy Robert, « *Chaos vaincu* », *Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Paris, Les Belles-Lettres, Paris, 1976, p. 165, t. 1.

science du passé permet l'exploration des interdits de civilisation.

Ainsi, les exemples que Hugo sélectionne chez Chryssippe de Tarse relèvent de schèmes particulièrement prégnants chez lui, comme les rapports ambigus entre père et fille. On voit ici comme la légende permet le retour du refoulé et le débridement des désirs interdits, puisque l'interdiction est transformée en obligation : « le père doit épouser sa fille ». De même les thèmes de la virginité et de la maternité, qui font qu'une femme, dans les romans, ne semble être envisagée que dans l'un ou l'autre état, se retrouvent liés dans une anecdote incongrue : « Thémistoclée, prêtresse de Delphes, a eu des enfants et est restée vierge. »⁸²² Enfin Hugo rappelle aussi tout particulièrement le savoir antique et légendaire qui a trait à la force magique des mots : « Il y a un mot qui tue le serpent, un mot qui apprivoise l'ours, un mot qui arrête court les aigles, et un mot qui chasse les bœufs des champs de fèves. – En prononçant d'heure en heure les trois noms de la trinité égyptienne, Amon-Mouth-Khons, Andron d'Argos a pu traverser les sables de Libye sans boire. » La puissance magique du verbe, qui est celle des origines légendaires, demeure un des horizons de l'esthétique romantique. Mais la fascination de l'écriture hugolienne pour la légende de la science et les faits de civilisation du passé est néanmoins dépassée par la nomination d'une œuvre d'art : l'*Œdipe roi*, qui vient rappeler le caractère « définitif » de l'art vis-à-vis de la science.

La fascination se réduit considérablement jusqu'à s'annuler, quand, des faits légendaires du savoir de la science, on passe aux faits historiques et royaux. Des uns aux autres, il y a dégradation absolue, même si le schéma reste le même :

En 1596, l'année où Élisabeth publia un édit contre les longues pointes des rondaches, et où Philippe II chassa de sa présence une femme qui avait ri en se mouchant, il fit *Macbeth*. En 1597, pendant que ce même Philippe II disait au duc d'Albe : *Vous mériteriez la hache*, non parce que le duc d'Albe avait mis à feu et à sang les Pays-Bas, mais parce qu'il était rentré chez le roi sans se faire annoncer, il fit *Cymbeline* et *Richard III*. En 1598, pendant que le comte d'Essex ravageait l'Irlande ayant à son chapeau un gant de la vierge-reine Élisabeth, il fit *les Deux Gentilhommes de Vérone*, *le Roi Jean*, *Peines d'amour perdues*, *la Comédie d'erreurs*, *Tout est bien qui finit bien*, *le Songe d'une nuit d'été* et *le Marchand de Venise*.⁸²³

⁸²² La promulgation du dogme de l'immaculée conception ne date, il faut le rappeler, que de 1855. Ce paradoxe des proses philosophiques se retrouve dans *L'Homme qui rit*, alors qu'Ursus se retrouve confronté à Bishopsgate aux trois présentants caricaturaux d'un savoir absurde qui se prétend science et qui n'est que sophisme. Le roman met plutôt en avant le danger que représentent ces idées lorsqu'elles sont mises dans la bouche de l'autorité officielle, qui se réserve le droit de juger et de condamner. Au jugement des « savants domestiques » s'oppose celui du « savant sauvage » : Ursus est philosophe et non sophiste. Mais il reconnaît indirectement que, comme la grive, il « chie ainsi son propre malheur » : « *Turdus sibi malum cacat* : « Vous propagez de révoltantes erreurs. Par exemple, vous avez dit que la virginité excluait la maternité [...] – Je n'ai pas dit cela. J'ai dit que la maternité excluait la virginité. / Minos fut pensif et grommela. / – Au fait, c'est le contraire. / C'était la même chose. Mais Ursus avait paré le coup », *L'Homme qui rit*, II, III, 6, p. 583.

⁸²³ *William Shakespeare*, I, I, 3, § VII, p. 253.

Face à l'œuvre d'art, les faits de science entretiennent des rapports d'équivalence avec les faits historiques et royaux, mais les premiers essaient d'atteindre la vérité, alors que les seconds ne sont que de la poussière d'événements rendant compte de l'arbitraire, de la cruauté et de l'absurdité des grands de ce monde. En outre, les faits de science s'opposent à l'idéal, les faits historiques au droit, comme en témoigne la mise en rapport des œuvres de Shakespeare avec l'histoire royale de son époque. Contre une histoire « courtisane » qui ne s'intéresserait qu'aux faits et gestes dégradants des tyrans, l'art doit rendre compte de « L'Histoire réelle », c'est-à-dire de la substitution des hommes de pensées aux hommes d'action, et la substitution du principe aux faits : « Que l'histoire soit à refaire, cela est évident. Elle a été presque toujours écrite jusqu'à présent au point de vue misérable du fait ; il est temps de l'écrire au point de vue du principe. » Mais le paradoxe est que pour dire le principe, c'est-à-dire témoigner d'un regard critique et engagé sur le réel, il faut repasser par le fait⁸²⁴.

Les principes en effet ne s'élaborent en creux que dans la saisie de l'hétérogène. Là encore, une certaine « loi de formation de l'écriture » retourne l'obstacle en aide (mais hors de toute notion de progrès, dans la perspective hugolienne), en se faisant mémoire de la science et de son histoire. C'est en cela également que la science devient savoir. Comme l'écrit Laurent Jenny, l'écriture hugolienne est bien « pratique des restes, traitement symbolique des résidus de la rationalité scientifique. Les aberrations idéologiques, les difformités sociales, les monstruosité naturelles. »⁸²⁵ L'attention portée aux aberrations pittoresques des faits de science et des faits de civilisation, au détriment du mouvement du progrès, semble un détournement de l'écriture d'une Histoire qui ne devrait être écrite qu'« au point de vue du principe », mais une des « lois de l'art » repose sur le recyclage de ces faits au profit de son message comme de sa poéticité.

En outre, la science pour Hugo entretient un lien consubstantiel avec la poésie à la condition qu'elle ait pour origine le chaos et pour modèle Lucrèce. Ainsi, dans *William Shakespeare*, Hugo énumère tous les voyages entrepris par Lucrèce sur le conseil probable de magiciens ou de prêtres juifs :

Peut-être a-t-il parlé dans les roseaux à Oannès, l'homme-poisson de la Chaldée, qui avait deux têtes, en haut une tête d'homme, en bas une tête d'hydre, et qui, buvant le chaos par sa gueule inférieure, le revomissait sur la terre par sa bouche supérieure, en science terrible. Lucrèce a cette science [...]. Lucrèce tord le vieux voile d'Isis, trempé dans l'eau des ténèbres, et il en exprime, tantôt à flots, tantôt

⁸²⁴ *Ibid.*, III, III, 3, p. 444.

⁸²⁵ Laurent Jenny, *La Terre et les signes. Poétiques de rupture*, op. cit., p. 93.

goutte à goutte, une poésie sombre.⁸²⁶

Le chaos est revomi « en science terrible » : le génie a une « tête d'hydre » qui regarde vers le bas, la matière concrète et élémentaire, et une « bouche supérieure » qui transforme de manière violente et organique le matériau en science terrible, qui est aussi simultanément, une « poésie sombre. » Cette double tête monstrueuse met en relation et légitime la science et la poésie par la mise en facteur commun du chaos. D'une certaine manière, *l'écrivain s'emploie à retourner l'argument de dépoétisation du monde par la science par la description d'une science qui aurait fait sienne les moyens littéraires et poétiques, mais pour mieux en montrer les dangers éthiques*⁸²⁷. La poésie qui sort de la science est « sombre ».

Hugo a une expression pour désigner les paradoxes de la science : il parle de « Religion-science »⁸²⁸. Il retrouve ainsi le schéma syntaxique de l'expression « Révolution-civilisation » pour mieux dire le lien de complémentarité et de critique constructive entre les deux concepts. Car la civilisation scientifique repose sur le règne de la raison et Hugo s'oppose à une conception de la raison purement cartésienne. Parler de « Religion-science », c'est alors rechercher un point d'intersection presque mystique entre la raison et quelque chose d'autre, que l'on peut appeler intuition, imagination ou rêverie. Le terme de « Religion » interroge les limites de la raison dans une pensée du progrès qui resterait strictement scientifique.

3. L'écriture des limites de la raison scientifique

La figure de Lucrèce permet à nouveau de poser les données du problème. Ainsi, lors d'un colloque qui s'est tenu à Heidelberg, au cours d'une discussion faisant suite à une intervention de Jacques Seebacher sur la question du symbolique, Kh. Biermann, suggère de distinguer deux conceptions de la raison : d'une part la raison algébrique, bourgeoise, sonnante et trébuchante, d'autre part une raison peut-être dialectique, en tout cas une raison qui désire autre chose. Jacques Seebacher lui répond que cette autre raison a un nom : « c'est Lucrèce, *De natura Rerum*, Hugo est nourri de Virgile, mais aussi de Lucrèce ». Il poursuit :

Et très souvent, c'est la physique lucrétienne qui constitue la force des choses

⁸²⁶ William Shakespeare, I, II, 2, § 6, p. 270.

⁸²⁷ C'est seulement à ces conditions – faits de civilisation entés sur le modèle organique, sur l'exception, l'intuition, la vision, l'ignorance des simples, l'imagination et la nature prodigieuse, ou le chaos « revomi en science » et devenant poésie – que la science advient et se trouve légitimée dans l'écriture hugolienne. Ces faits sont assez connus pour que nous n'ayons pas à les développer ici.

⁸²⁸ *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, p. 705.

comme dit l'un des poèmes de *Châtiments*. Il y a une force des choses qui est une raison supérieure parce qu'elle est une raison proprement physique. Il existe un sens profond de l'énergie contenue dans les masses, aussi bien masses de matière que masses de population. Or, pourquoi n'y aurait-il pas une raison de l'énergie ? Tandis que la raison cartésienne est une raison du continuum géométrique, de l'espace vide plus que des énergies. Je sens Hugo aussi violemment opposé à Descartes que La Fontaine l'était.⁸²⁹

Cette raison de l'énergie passe par le biais du cosmos, de la nature⁸³⁰, et en particulier de l'Ombre et de l'Océan dans *Les Travailleurs de la mer*. Il faut penser le progrès sur un mode différent de celui de la science cartésienne. Hugo, sur ce point également, tente la conciliation de deux logiques antagonistes.

« *Questions de la raison* » et « *questions de la rêverie* »

La raison, comme pour « l'esprit humain », au seuil du gouffre de *Dieu*, est du côté de la « logique », de l'utilité, de la certitude, du calcul, mais aussi de la sagesse et de la vérité⁸³¹. Pour éviter de retomber dans l'obscurantisme des temps passés, il faut avoir à l'esprit la raison en tant qu'arme des philosophes des Lumières. Hugo ne la perd jamais de vue, et sa réhabilitation de Voltaire pendant l'exil participe du même mouvement⁸³². Mais, cela posé, si la raison comme « calcul » et « sagesse » est indispensable à la civilisation, elle doit être aussi complétée par le songe et la vision, phénomènes qui ne trouvent leur vérité que dans l'opposition à la superstition. Ainsi dans *Les Travailleurs de la mer*, la description d'une maison hantée, « visionnée », est-elle un bon exemple du traitement hugolien de cette question. Elle permet en effet de distinguer d'une part raison, rêverie et superstitions et de relever d'autre part l'importance des interrogations dans l'écriture des faits de science chez Hugo.

⁸²⁹ Discussion qui fait suite à sa communication portant sur « Le symbolique dans les romans de Victor Hugo », première publication, colloque de Heidelberg, *Lectures de Victor Hugo*, art. cit., p. 76.

⁸³⁰ D'une manière générale, le concept de nature infléchit le concept de raison, comme le montre bien Jacques Gres Gayer. Son étude de l'entrée « Instinct » du Dictionnaire de Trévoux (1771) témoigne de l'origine de cette mutation, qui bouscule les lignes de force entre barbarie et civilisation. Que le concept de nature infléchisse celui de raison « s'affirme dans l'extension du terme "instinct" qui n'est plus alors opposé à la raison ; il la remplace ou plus exactement l'englobe ». À la « religion chrétienne » se substitue « l'humanité dans un schéma sécularisé ». L'abandon de la raison au profit de la nature est éminemment caractéristique de ce passage d'un schéma à l'autre. Annie Beck a mis en valeur ce changement de la place de la raison dans sa genèse de l'esthétique moderne. Une raison qui deviendrait, pour des motifs d'ordre idéologique et esthétique, de plus en plus ensauvagée.

⁸³¹ « J'assistai au concile effrayant des fantômes / Que nous nommons raison, logique, utilité, / Certitude, calcul, sagesse, vérité », *Dieu, Le Seuil du gouffre*, vol. Poésie IV, p. 586.

⁸³² Voir sur ce point l'ouvrage de Raymond Trousson, *Le Tison et le Flambeau, Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, chapitre V, « L'exil et l'élaboration des mythes », p. 153-202.

Dans un premier temps, la description de la maison de Plainmont suscite chez le narrateur aussi bien les « questions de la raison » que celles de la « rêverie » :

*Aux questions de la raison s'ajoutent les questions de la rêverie. [...]. On se demande, la rêverie ayant sa logique et le possible ayant sa pente, ce que devient cette maison entre le crépuscule du soir et le crépuscule du matin. L'immense dispersion de la vie extra-humaine a-t-elle sur ce sommet désert un nœud où elle s'arrête et qui la force à devenir visible et à descendre ? l'épars vient-il y tourbillonner ? l'impalpable s'y condense-t-il jusqu'à prendre forme ? Énigmes. L'horreur sacrée est dans ces pierres.*⁸³³

Car si les « crédules ont tort, sans doute, mais à coup sûr les positifs n'ont pas raison. Le problème persiste »⁸³⁴. Entre le rejet des crédules qui « ont tort, sans doute » et des « positifs » qui « à coup sûr [...] n'ont pas raison », l'accent est mis imperceptiblement sur le rejet de ces derniers tout en maintenant la réalité du fait principal, l'obstacle irrémédiable : « le problème persiste. »

Dans la suite du passage, le narrateur affine son propos par oppositions, en donnant à comprendre ce que ces « questions de la rêverie » ne doivent pas être. Liées à « l'horreur sacrée », ces dernières complètent la raison et n'ont rien à voir avec les pratiques superstitieuses, les « carcasses de bêtes mortes », les « crapauds écrasés entre les pages d'une Bible » pour « conjurer la mauvaise humeur des stryges, des larves et des brucolaques »⁸³⁵. Ce sont là des variétés du bigotisme « tournées vers l'immense malice obscure »⁸³⁶. Hugo ne nie pas la réalité de la « malice obscure », il nie l'attitude de ceux qui s'y soumettent par des sacrifices animaux barbares, alors que l'écrivain en reste au niveau de la libre multiplication des interrogations :

*De quels passants est-elle l'hôtellerie ? on se figure des ténèbres de grêle et de pluie s'engouffrant dans les fenêtres [...]. S'est-il commis un crime là ? Il semble que la nuit cette maison livrée à l'ombre doit appeler au secours. Reste-t-elle muette ? en sort-il des voix ? à quoi a-t-elle affaire dans cette solitude ?*⁸³⁷

Le « possible » se dit par la juxtaposition des interrogations qui suggèrent sans affirmer. De même la description de la pieuvre suscite les mêmes questions et souligne la nécessité de dépasser très vite le classement stérile de la science par « la question éternelle » de la philosophie. Ainsi, quand la science décide d'étudier ces « étranges animaux »,

elle les dissèque, elle les classe, elle les catalogue, elle leur met une étiquette ; elle s'en, procure des exemplaires ; elle les expose sous verre dans les musées ; ils entrent dans la nomenclature ; elle les qualifie mollusques, invertébrés, rayonnées ;

⁸³³ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 4, p. 120. – Je souligne.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 121-122.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 122.

⁸³⁷ *Ibid.*

elle constate leur voisinage : un peu au delà les calmars, un peu en deçà les sépiaires [...]. Où la science les lâche, la philosophie les reprend.⁸³⁸

La science est réduite à une phase d'observation et de classification dont la rigidité n'a d'égale pour l'écriture que la stérilité de l'affirmation : « elle les dissèque, elle les classe, elle les catalogue, elle leur met une étiquette ». La multiplicité des verbes de classement ne laisse pas de place au doute ou au questionnement : chaque chose à sa place, de manière, semble-t-il, définitive. Quant à la philosophie selon Hugo, elle est au cœur d'un paradoxe : « Elle va moins loin et plus loin que la science » ; « Que devenir devant ces blasphèmes de la création contre elle-même ? À qui s'en prendre ? [...] / À quoi bon ? à quoi cela sert-il ? Rechute de la question éternelle »⁸³⁹. Cette question éternelle, c'est celle de « l'énigme du mal », qui fait bouger toutes les catégories. L'ordre rigide de la science apparaît ainsi comme une façade qui met de fait à distance le monstrueux, l'édulcorant au risque de ne plus voir l'enjeu qui se cache derrière.

Alors que la science affirme sans hésiter la validité de ses conclusions, en littérature, l'interrogation et la démarche l'emportent sur la réponse. On le voit en particulier avec l'amorce du débat sur la possibilité de poser des limites à la science, sous certaines conditions.

La science et l'éthique : l'horizon du clonage

Ce qu'on pourrait appeler une nouvelle critique de la désymbolisation passe par une réévaluation du mystère en tant qu'énigme, signe de l'inconnu, en particulier dans le domaine scientifique et technique, dans une perspective qu'on appellerait aujourd'hui éthique. Ainsi la question du progrès à tout prix et de ses limites est-elle abordée, déjà, par une interrogation sur la possibilité du clonage humain :

Le jour où l'homme aurait la recette du fluide vital, il pourrait créer plus que l'aéroscaphe, il pourrait construire scientifiquement l'homme. Et alors une question s'ouvre : Dieu permettra-t-il jamais que l'homme crée l'homme autrement que par l'amour ? Que gagnerait la vie terrestre à ce remplacement de l'amour par la science dans les profondeurs mêmes de la genèse humaine ? La science, possédant le fluide vital, pourrait donner la vie, mais non le souffle. Il y aurait donc sous le soleil d'effrayants êtres faits à notre image par nous qui vivraient de par la science, sans âme. Seraient-ce des hommes ? Ici l'on recule.

En attendant, ce n'est pas à la science de se poser à elle-même des limites.⁸⁴⁰

⁸³⁸ *Ibid.*, II, IV, 3, p. 281-282.

⁸³⁹ *Ibid.*, II, IV, 3, p. 282.

⁸⁴⁰ *Philosophie*, p. 518. – Je souligne.

À l'époque, la question du clonage ne se posait pas encore, mais Hugo l'envisage, et s'il laisse libre champ à la science, c'est « en attendant ». La suppression de l'incise transformerait le sens global : « ce n'est pas à la science de se poser à elle-même des limites », c'est-à-dire que la science existerait en tant que chercheuse d'absolu, en dehors de toute éthique. Mais l'intérêt du passage est qu'Hugo évoque le point limite où « l'on recule ». Le questionnement interpelle d'autant plus que Hugo ne peut être considéré comme « chrétien » : pendant l'exil, il admire la figure du Christ, dont le nom clôt *William Shakespeare*, mais en tant qu'homme modèle de l'humanité, flagelle l'Église, oscille entre panthéisme (pour faire vite) et spiritualisme, tout en s'insurgeant contre un matérialisme forcené à la mode chez les Républicains exilés et qui lui semble dangereux.

Hugo comme poète semble ainsi considérer dans cette citation le fluide vital au sens propre : il s'agit du fluide de vie. Ailleurs, il précisera ce qu'il entend par là, dans une optique plus scientifique – « le vaste fluide vital, que nous appelons magnétique ou électrique »⁸⁴¹ – et qui peut être associé au compas du pilote d'un navire. Mais le terme de « fluide vital » est en général si peu scientifique que *Le Grand Larousse du XIX^e siècle* se garde bien de l'employer : s'il évoque le « fluide électrique », c'est en précisant qu'il doit être considéré « *comme une sorte de symbolisme*, une espèce de formule servant à représenter les faits. Tout ce qu'on peut dire avec certitude, c'est que certaines actions exercées sur les corps y développent des forces agissant d'une manière opposée, mais dont la nature nous est inconnue. »⁸⁴² Hugo poète et philosophe s'empare de ce vide pour refaire « comme une sorte de symbolisme » éthique. Il oppose le « fluide vital », manipulable par l'homme et associé à la science humaine, au « souffle » et à l'âme, attribut de Dieu. La formule « il y aurait donc sous le soleil » est une référence explicite au livre de l'Ecclésiaste. Mais, de manière générale, c'est tout l'intertexte biblique qui est appelé (et notamment la Genèse) pour problématiser la possibilité de « construire scientifiquement l'homme ». La science en elle-même, dit Hugo, ne peut conférer « l'âme ». La situation décrite a aussi peut-être comme référent implicite *Frankenstein*, qui a pour enjeu la création de l'homme par l'homme. Pierre Albouy parlait pour Hugo d'un « rationalisme de l'audace »⁸⁴³, on voit ici les limites éthiques de ce rationalisme scientifique,

⁸⁴¹ *William Shakespeare*, II, VI, 1, p. 400. Mais on voit que dans une telle citation Hugo prend « fluide vital » comme un poète, au sens propre : il s'agit du fluide de vie.

⁸⁴² – Je souligne. L'auteur de l'article poursuit ainsi : « Aujourd'hui, on cherche à rattacher les actions électriques à des mouvements particuliers de l'éther, et à rapprocher ainsi les phénomènes de l'électricité de ceux de la chaleur et de la lumière. Il y a, en effet, de nombreux points de contact entre ces divers ordres de phénomènes ; mais la science, à ce sujet, ne présente encore, pour ainsi dire, que des pressentiments. » Entrée « Fluide ».

⁸⁴³ Pierre Albouy, « Raison et science chez Victor Hugo », art. cit., p. 105.

fût-il audacieux.

Pour mener à bien son questionnement éthique sur la civilisation désymbolisatrice du XIX^e siècle, Hugo confronte ainsi la science à un discours qui en montre les limites, notamment au sein des proses philosophiques. L'intertextualité biblique permet de conférer au texte « comme une sorte de symbolisme » éthique et poétique, qui refuse le moment où la science se substituera définitivement à « l'amour » dans la création de l'homme⁸⁴⁴. À la pratique de l'intertextualité s'ajoute un autre moyen poétique permettant de contrer le développement d'une civilisation qui serait exclusivement scientifique : l'utilisation du discours populaire, qui entretient un rapport intime avec la nature et permet de mieux la comprendre.

Comprendre la nature : discours scientifique et populaire

Hugo éprouve de la difficulté à comprendre et à décrire la nature, en particulier l'océan, souvent présenté comme un « abîme », si bien que l'écrivain emploie pour en rendre compte un vocabulaire à la fois très abstrait (se plaçant du côté de l'idéal) et très concret (c'est la part du réel). La prose des *Travailleurs de la mer* a d'un côté une face extrêmement abstraite, relevée comme telle par Yves Gohin, citant une description de l'océan : « La sombre vision du possible latent est interceptée à l'homme par l'opacité fatale des choses. Le plus redoutable et le plus perfide des aspects, c'est le masque de l'abîme »⁸⁴⁵. Pour parler de du mystère de l'abîme, le vocabulaire rencontre l'abstraction des termes et se heurte au problème du langage, puisque l'on sait que pour Hugo les mots ont des contours alors que les idées n'en ont pas⁸⁴⁶. L'abîme n'est pas seulement l'océan, il est aussi de manière plus générale l'autre nom de la nature⁸⁴⁷ : « La nature est suspecte dans tous les sens. Son immensité autorise le soupçon. [...] Elle met sur l'invisible le masque du visible »⁸⁴⁸. Et si Hugo est amené à utiliser « une prose abstraite jusque dans ses adjectifs » pour en rendre compte, c'est, explique l'écrivain, que la nature est l'infini, et que seule l'idée, non l'énumération, ou l'addition, peut

⁸⁴⁴ On songe évidemment à des romans de science fiction du XX^e siècle tels que *1984*, de George Orwell (1949), ou *Le Meilleur des Mondes* d'Aldous Huxley (1932).

⁸⁴⁵ « cette phrase, qui fixe une idée dominante du livre, offre un exemple remarquable de la prose oraculaire de Hugo : serrée, dense, abstraite jusque dans ses adjectifs, martelée par des occlusives, rythmée par des formules d'apparence définitive. » Yves Gohin, notes sur les *Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, p. 1559.

⁸⁴⁶ « L'inconvénient des mots c'est d'avoir plus de contour que les idées. [...] L'expression a des frontières, la pensée n'en a pas ». *L'Homme qui rit*, II, III, 8, p. 594.

⁸⁴⁷ Étant entendu que durant l'exil, l'océan tend à devenir métonymique de la nature elle-même. L'océan permet de mettre en abyme les enjeux que pose la nature de manière générale.

⁸⁴⁸ [La Mer et le Vent], VII, p. 688.

rendre compte d'une totalité qui échappe :

La nature est l'innombrable. Une idée fait plus de besogne qu'une addition. Pourquoi ? parce que l'idée montre le tout, et que l'addition ne peut faire le nombre.⁸⁴⁹

Et pourtant ce jugement affirmatif, extrait d'une prose philosophique issue des *Travailleurs de la mer*, est contredit par le roman lui-même, qui tente le dénombrement épique des vents, présentés comme innombrables. Hugo y consacre tout un chapitre, entièrement construit sur le principe de l'énumération, de « l'addition ». Extrait inaugural :

Tous les rums sont là ; le vent du Gulf-Stream qui dégorge tant de brume sur Terre-Neuve, le vent du Pérou, région à ciel muet où jamais l'homme n'a entendu tonner, le vent de la Nouvelle Écosse où le vole le Grand-Auk, *Alca impennis*, au bec rayé, les tourbillons de Fer des mers de Chine, le vent de Mozambique qui malmène les pangaies et les joncques, le vent électrique du Japon dénoncé par le gong [...].⁸⁵⁰

Le romancier va au plus près des détails pittoresques. La mention à connotation légendaire du « Grand-Auk » est inséparable de ces détails concrets de civilisation que sont les « joncques » ou autre « gong », dont l'accent est porté sur le signifiant par le biais de la rime interne. L'énumération est inséparable de l'existence d'une certaine prose poétique, mais elle révèle aussi son défaut d'innocence, car les vents sont « légions », et le multiple est du côté du mal, alors que l'unité est inséparable du bien⁸⁵¹.

On est ainsi au cœur d'une double approche pour saisir, au sein de la prose, la spécificité de la nature : d'une part un discours abstrait, de l'ordre de l'idée générique, afin de saisir ce qui n'a pas de frontière (« l'abîme »), de l'autre l'énumérations des faits concrets, par le prisme de l'art, en l'occurrence le style épique. La double nature de la prose romanesque des *Travailleurs de la mer* vise néanmoins un même but : lever le voile du « masque de l'abîme », cet aspect mystérieux de la nature que Hugo associe souvent à la déesse Isis⁸⁵².

En outre, pour démasquer « l'opacité fatale des choses » et déjouer les tempêtes, la

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ « Si le démon Légion existe, c'est lui, à coup sûr, qui est le Vent », *Les Travailleurs de la mer*, II, III, 3, p. 257.

⁸⁵² Agnès Spiquel a développé cette question dans *La déesse cachée, Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1997. Elle y remarque notamment que le mythe d'Isis permet à Hugo « de penser la nature autrement que sur le mode scientifique qui équivaut à un dévoilement forcé, à une élimination du mystère, à une réduction de l'autre au même », p. 12. Une des proses philosophiques de l'exil est assez explicite sur ce point : « La vénérable nature, tenue pour sacrée, mais mise en état de suspicion perpétuelle, telle est la loi du magisme antique et de la science moderne, tel est le point de départ de l'esprit de découvertes. Les astronomes et les chimistes sont des arracheurs de masques. Un jour, dans le Portique, on demandait : quelle déesse voudriez-vous voir nue ? Platon répondit : Vénus. Socrate répondit : Isis. Isis, c'est la Vérité. Isis c'est la réalité. Dans l'absolu, le réel est identique à l'idéal. Il est Jéhovah, Satan, Isis, Vénus ; il est Pan. Il est la Nature. » [La Mer et le Vent], p. 688. – Je souligne.

narration fait appel à deux moyens qui relèvent du double discours (abstrait et concret) que l'on vient de relever. Il s'agit de la juxtaposition de deux modes d'appréhension de la réalité, la science moderne et la science primitive, mises significativement sur le même plan :

Dans cette minute-là, le capitaine ou le chef d'escadre qui a la chance de posséder un de ces Verres-de-Tempête dont l'inventeur est inconnu, observe ce verre au microscope et prend ses précautions, contre le vent du Sud si la mixture a un aspect de sucre fondu, et contre le vent du Nord si la mixture s'exfolie en cristallisations pareilles à des fourrés de fougères ou à des bois de sapins. Dans cette minute-là, après avoir consulté quelque gnomon mystérieux gravé par les romains, ou par les démons, sur une de ces énigmatiques pierres droites qu'on appelle en Bretagne menhir et en Irlande cruach, le pauvre pêcheur irlandais ou breton retire sa barque de la mer.⁸⁵³

Le paragraphe est scindé en deux par un parallélisme parfait entre deux phrases, chacune introduite au présent par la locution « Dans cette minute-là ». Par la juxtaposition, l'invention technique moderne n'est pas distinguée des pratiques populaires qui semblent relever de l'obscurantisme, et la chronologie est bousculée dans la mesure où le plus archaïque est ce qui vient dans le texte en dernier, et au présent. On peut néanmoins faire remarquer la précision de l'invention moderne, qui permet de localiser plus précisément le danger : vent du Sud ou vent du Nord, alors que le « pauvre pêcheur » n'a pour seul recours que le refuge du port, ou bien encore souligner que le « capitaine ou le chef d'escadre » est présenté comme un sujet actif, placé en tête de phrase, sujet responsable et conscient qui « observe » et « prend ses précautions », alors que l'identité du « pauvre pêcheur » n'est révélée qu'à la fin, liée à une « consult[ation] » qui reste d'ordre augural et opaque, même si efficace.

Reste que l'inventeur des « verres-de-Tempête » est inconnu, et que son invention demande à être interprétée à partir d'éléments naturels et poétiques : « fourrés de fougères » (notons la rime interne en [fu] qui fait que l'on s'attarde sur le signifié), « bois de sapins » ou « sucre fondu ». L'invention technique ressort problématisée par le rappel de ses origines mystérieuses (« gnomons mystérieux », « énigmatiques pierres droites »). De même, l'épanorthose rectificatrice : « gravé par les romains, ou par les démons », rappelle que le progrès technique a, comme dans *Le Rhin*, des rapports troubles avec la « divinité obscure »⁸⁵⁴. Le discours de la science moderne est donc placé sur un pied d'égalité avec le discours populaire. Ce dernier, tout aussi efficace bien que moins précis, semble avoir pour fonction de rappeler les origines mystérieuses du discours scientifique.

Or, sur le plan narratif, les trois personnages principaux mis en scène dans le décryptage du « masque de l'abîme », M. Gertrai-Gaboureau, Gilliatt, et Lethierry

⁸⁵³ *Les Travailleurs de la mer*, II, III, 1, p. 253.

⁸⁵⁴ [ébauche d'une monographie sur *Le Rhin*], p. 478.

appartiennent à une catégorie mixte qui les fait concilier les techniques scientifiques et l'observation populaire. Le capitaine Gertrai-Gaboureau est aussi bien un capitaine savant et érudit, un « weather-wise », un « voyant du temps », qu'un marin au fait des réalités techniques et économiques. Mais, et c'est ce qui lui donne sa légitimité, il s'appuie avant tout sur l'observation de la nature :

Si c'était moi, je ne partirais pas. Capitaine Clubin, la peau des chiens sent le poil mouillé. Les oiseaux de mer viennent depuis deux nuits tourner autour de la lanterne du phare. Mauvais signe. J'ai un storm-glass qui fait des siennes. Nous sommes au deuxième octant de la lune ; c'est le maximum d'humidité. J'ai vu tantôt des primprenelle qui fermaient leurs feuilles et un champ de trèfles dont les tiges étaient toutes droites. Les vers de terre sortent, les mouches piquent, les abeilles ne s'éloignent pas de leur ruche ; les moineaux se consultent. On entend le son des cloches de loin. J'ai entendu ce soir l'angélus de Saint-Lunaire. Et puis le soleil s'est couché sale. Il y aura demain un fort brouillard. Je ne vous conseille pas de partir.⁸⁵⁵

Le « storm-glass », le verre de tempête, est pris en considération, mais au passage. La technique qu'il représente ne devient ainsi qu'un élément parmi d'autres, mis sur le même plan que tous les indices relevant de l'observation de la nature, qui devient l'équivalent du « gnomon mystérieux ». L'ensemble permet là aussi de redonner de la chair à la science, de la réinsérer au milieu du grand Tout.

Cette réinsertion a été préparée avec humour par le portrait du sieur Gertrai-Gaboureau, qui avait présenté, quelques chapitres auparavant, comme relevant de l'espèce « baromètre » : « M. Gertrai-Gaboureau n'était pas un homme, c'était un baromètre. »⁸⁵⁶ Mais l'humour qui semble le rabaisser à une figure mécanique est humanisé par sa familiarité avec les éléments :

Il auscultait le vent ; il tâtait le poulx à la marée. Il disait au nuage ; montre-moi ta langue. C'est-à-dire l'éclair. Il était le docteur de la vague, de la brise et de la rafale.

Ce « voyant du temps », « figure magistrale »⁸⁵⁷ mâtinée d'humour, prépare l'entrée en scène de Gilliatt tout en en présentant un visage complémentaire, car M. Gertrai-Gaboureau est une *figure populaire qui est au fait des processus économiques de la civilisation*. Aussi est-il présenté comme un original érudit, connaissant les arcanes monétaires de la circulation maritime moderne, au contraire de Gilliatt :

Il abondait en renseignements ; il était alphabet et almanach ; il était étiage et tarif. Il savait par cœur le péage des phares, surtout des anglais ; un penny par tonne en

⁸⁵⁵ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 9, p. 148-149.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, I, V, 1, p. 113.

⁸⁵⁷ *Ibid.*

passant devant celui-ci, un farthing devant celui-là.⁸⁵⁸

Les phares sont un des éléments du progrès, mais ils sont payants, monnayables. M. Gertrai-Gaboureau est la version bavarde et civilisée de Gilliatt :

Un jour, à bord, dans une maladie grave qu'il fit, on le croyait mort, l'équipage entourait son branle, il interrompit les hoquets de l'agonie pour dire au maître charpentier ; – Il serait avantageux d'adapter dans l'épaisseur des chouquets une mortaise de chaque côté pour y recevoir un réa en fonte ayant son essieu en fer et pour servir à passer les guinderesses.⁸⁵⁹

Or c'est sa familiarité avec les éléments – « Il auscultait le vent ; il tâtait le pouls à la marée » – qui légitime sa connaissance pointue de la technique, empêchant cette dernière de devenir pure érudition. Inversement, la maîtrise de la technique apparaît comme une conséquence de sa familiarité avec les éléments. *Le savoir technique ne doit pas être séparé pour Hugo de la connaissance du Cosmos et de ses forces.* C'est cette connaissance qui donne au savoir technique légitimation, sens et humanité.

Il en est de même pour Gilliatt, qui « à force d'observation, de rêverie et de solitude, était devenu un voyant du temps, ce qu'on appelle en anglais un *weather-wise* »⁸⁶⁰ et qui est marqué par l'océan jusque dans son physique :

Mais le hâle l'avait fait presque nègre. On ne se mêle pas impunément à l'océan, à la tempête et à la nuit ; à trente ans, il en paraissait quarante-cinq. Il avait le sombre masque du vent et de la mer.

On l'avait surnommé Gilliatt le Malin.⁸⁶¹

Il semble que celui qui puisse de manière privilégiée déjouer le « masque de l'abîme » soit justement celui qui a été marqué par cet abîme, c'est-à-dire « l'océan », « la tempête » et « la nuit », et qui porte sur son visage « le sombre masque du vent et de la mer ». Un lien de réversibilité et d'intimité assez complexe les unit, dans la mesure où Gilliatt finit par se laisser noyer volontairement par la mer. Ce lien est assez trouble pour faire peur au populaire qui le surnomme de manière superstitieuse « Gilliatt le Malin ».

Mais, sur son versant positif, on peut faire le parallèle suivant : de même que les monuments n'ont de valeur pour Hugo, qui suit en cela Chateaubriand, que s'ils sont marqués par la patine du temps, de même le marin, en contact avec la nature, doit accepter de se laisser marquer par elle. Le hâle qu'impriment les embruns est réservé à l'homme héroïque et bon, et est signe de vérité⁸⁶². Lethierry a une « face qui semble avoir été tripotée par la vague et sur

⁸⁵⁸ *Ibid.*

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ *Ibid.*, II, II, 10, p. 249.

⁸⁶¹ *Ibid.*, I, I, 6, p. 63.

⁸⁶² Voir la remarque de Philippe Hamon : « Le hâle est au corps de l'habitant immergé dans la nature ce que la patine (on sait l'importance que lui donne un Ruskin en particulier, et tous les « antiquaires » qui protestent

laquelle la rose des vents a tourné pendant quarante ans, un air d'orage sur le front, une carnation de roche en pleine mer ; maintenant mettez dans ce visage dur un regard bon, vous aurez mess Lethierry. »⁸⁶³ Ce dernier voudrait par ailleurs pour gendre, un pilote, un « puissant gabier basané et fauve, athlète de la mer, voilà son idéal. »⁸⁶⁴ Cet Idéal est incarné par Gilliatt dès le début du roman, dans le portrait que nous venons de citer.

Au contraire, ne pas être marqué par le vent et l'océan est mauvais signe, et indice d'une civilisation encore plus problématique, marquée cette fois par un Mal véritable. C'est le cas de Clubin, le double négatif de Gilliatt, excellent pilote, comme lui :

La mer n'avait pu réussir à le hâler. Sa chair semblait de cire. Il était de la couleur d'un cierge et il en avait la clarté discrète dans les yeux.⁸⁶⁵

Clubin l'hypocrite et le traître, celui qui se cache et veut échapper à toute prise : « la mer n'avait pas réussi à le hâler ». Est-ce pour cela que, malgré son état de marin « capable et habile », le brouillard, autre « masque de l'abîme » réussit à le dérouter, comme le montre sa confusion entre Les Casquets et Les Douvres, et qu'il meurt de cette méprise ? Dans ce schéma, le statut d'Ebenezer devient en tout cas problématique, même si on peut considérer qu'il occupe une place à part, dans la mesure où il est, par sa fonction, du côté du spirituel. En cela, il s'apparenterait plutôt à un personnage comme Dea, qui n'est pas dépourvu de sentiments et de désirs, mais qui est « tout juste assez femme »⁸⁶⁶. Ebenezer, non marqué par les éléments, est tout juste assez homme.

Quoi qu'il en soit, la civilisation mise en place dans *L'Archipel de la Manche* est une civilisation où l'élémentaire des éléments rappelle toujours sa réalité, sinon sa vérité, au bon souvenir de l'homme qui doit accepter de se laisser marquer par elle pour la maîtriser. Le discours scientifique moderne, qui a tendance à se couper des éléments, comme on l'a vu pour le « phare moderne » des Casquets, doit pour cela être juxtaposé au discours populaire, que ce soit dans celui du narrateur ou au sein des discours de personnages. Mais le « masque de l'abîme », c'est-à-dire la barbarie de la nature, les tempêtes, les vents, les tourbillons et les monstres marins comme la pieuvre n'appartiennent pas au passé. Leur omniprésence interroge la part de mal toujours présente dans la création et remet en cause la notion même de progrès. L'enjeu des « weather-wise », sur le plan de la narration, est de participer au décryptage des

contre la restauration abusive des monuments en général) est à l'édifice immergé dans l'histoire : la marque d'une vérité. » *Expositions, Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 86. Clubin, l'hypocrite ne peut selon cette logique qu'être livide.

⁸⁶³ *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 4, p. 74.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, I, III, 11, p. 95.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, I, V, 1, p. 111.

⁸⁶⁶ *L'Homme qui rit*, II, II, 5, p. 538

phénomènes naturels dangereux, premiers pas vers leur maîtrise, à défaut de leur éradication.

De la légende au discours scientifique : les mots du progrès

Ainsi le chapitre intitulé « Les risques de mer »⁸⁶⁷ met-il successivement en œuvre quatre moyens narratifs différents pour en parler, *quatre principes d'explication différents qui dessinent la possibilité d'un progrès, mais uniquement au niveau interprétatif* : la légende, le « memento personnel des faits quotidiens », les figures de prophètes primitifs celtes ou bibliques, et enfin le discours scientifique et explicatif. L'histoire linéaire du progrès se donne à lire dans l'évolution du discours, c'est-à-dire *l'interprétation* littéraire de ces risques, qui va du discours légendaire au discours scientifique, dans une tentative sans cesse reformulée pour rendre compte de l'inexplicable du mal présent dans la nature.

La légende donne ainsi une explication religieuse de la méchanceté possible des éléments et met ces « risques de mer » sur le compte du diable :

Ces mêmes rôdeurs, hardis et crédules, distinguent sous l'eau l'holothurion des légendes, cette ortie marine et infernale qu'on ne peut toucher sans que la main prenne feu. Telle dénomination locale, Tinttajeu, par exemple (du gallois, Tin-Tagel), indique la présence du diable.

Le « memento personnel » est un extrait du journal de bord de Ribeyrolles inscrivant au jour le jour les péripéties liées à une tempête : des faits sans lyrisme, de brèves notes, des « choses vues » :

1^{er} janvier. Étrennes. Une tempête. Un navire arrivant de Portrieux, s'est perdu hier sur l'Esplanade. – 2. Trois-mâts perdu à la Rocquaine. Il venait d'Amérique. Sept hommes morts. Vingt et un sauvés. – 3. Le packet n'est pas venu. – 4. La tempête continue. – [...] – 14. Pluies. Éboulement aux terres qui a tué un homme.

Suit la voix du primitif celte et biblique qui permet la sortie de la froideur tragique du « memento » (il ne peut que constater) par sa capacité à transcender les siècles et les territoires :

De là les cris de mouette jetés à travers les siècles dans cette rafale sans fin par l'antique poète inquiet Lhy-ouar'h-henn, ce Jérémie de la mer.

Enfin le discours scientifique se fait pédagogique pour nommer et classer ces phénomènes qui en perdent tout surnaturel :

Le singe (swing), c'est le courant ; l'anuble (lieu obscur), c'est le bas-fond ; le derruble (qu'on prononce le *terrible*), c'est le tourbillon [...].

⁸⁶⁷ *L'Archipel de la Manche.*, V, p. 7-8. – C'est l'auteur qui souligne.

Il s'agit donc essentiellement d'une meilleure compréhension des phénomènes de la nature par l'homme et non sa maîtrise, ou son achèvement, comme le voudrait l'idéologie progressiste ou même biblique, qui sur ce point se rejoignent : « Il semble que l'homme soit chargé d'une certaine quantité d'achèvement. »⁸⁶⁸ La logique des enchaînements syntaxiques témoigne bien d'un certain progrès – de la superstition à la science – qui reste néanmoins contredit en profondeur par le sujet traité : il ne s'agit que de réponses nouvelles et circonstanciées à la continuité de l'insoumission des éléments. Le discours scientifique du présent ne peut empêcher de faire ressurgir dans la langue la terreur antique devant le « derruble (qu'on prononce le *terrible*) ».

L'Archipel de la Manche et *Les Travailleurs de la mer* permettent néanmoins de dépasser cette interrogation devant l'éternelle présence du mal naturel par le motif, qui devient principe structurel, de la lutte et du travail avec les éléments, gage d'éthique (par l'interprétation et le questionnement incessant) et de poésie. Si l'un des fondements de la Civilisation scientifique est de « se rendre maîtres et possesseurs de la nature », le verbe qui en rend compte privilégie la lutte en tant que travail de l'élément, autre forme de la matière, et propose la création d'une société d'abondance, basée sur l'excès et non la répression.

4. Travailler la mer, reforcer la civilisation : du « travail » à la « lutte »

Le titre de *Travailleurs de la mer* est révélateur d'un conflit entre une idéologie, celle des « chants modernes » (les travailleurs) et un élément à vocation plus poétique (la mer). Le titre met en tension deux notions contradictoires, dans une formulation aux interprétations multiples : travailler la mer, travailler l'amer, c'est renvoyer à l'image de ces « copeaux du rabot » relevés par Baudelaire dans l'évocation du roi des Auxcriniers⁸⁶⁹, c'est rappeler la vanité de ce travail sur cet élément à l'irritante labilité et qui « glisse sous l'effort ». ⁸⁷⁰ Le progrès dans cette optique ne saurait être situé dans une stricte perspective historique. Il est ramené à l'échelle d'une volonté humaine, celle d'un « grand esprit trouble » et d'un « grand

⁸⁶⁸ *Ibid.*, [XII], p. 38.

⁸⁶⁹ Baudelaire, [Note sur] *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1976, t. II, p. 244. Le texte hugolien dit plus précisément que les vagues « se tordent comme les copeaux sortant du rabot du menuisier », *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 4, p. 58.

⁸⁷⁰ *Les Travailleurs de la mer*, II, III, 2, p. 256.

cœur sauvage »⁸⁷¹, qui affronte cette première forme du travail qu'est la lutte avec l'élément et le déchaînement sauvage de la tempête. La maîtrise de la nature, substrat essentiel de l'idéologie progressiste, se retrouve problématisée.

Le choix de centrer *Les Travailleurs de la mer* sur la lutte avec les éléments s'inscrit en effet au cœur des enjeux de la civilisation moderne. Deux idéologies s'affrontent, celle d'une civilisation basée sur la séparation de l'homme avec la nature, perçue comme aliénante (il s'agit de la philosophie des Lumières), de l'autre les reliquats de la philosophie allemande, celle de Herder ou, plus radicale, de Schelling, qui fonde l'idée de civilisation et d'histoire sur une interdépendance avec celle de nature. Mais pas n'importe quelle nature : il ne s'agit ni des bois ni des forêts, qui sont caractérisés négativement dans *Quatrevingt-Treize*, on l'a vu, mais de la mer. Le peuple de l'archipel de la Manche est un peuple ouvert sur le progrès, car il a « l'âme de la mer »⁸⁷², et cette proximité lui confère une noblesse nouvelle qui le fait définir par Hugo comme le « noble petit peuple de la mer ». Cette terre en devient un « rocher d'hospitalité et de liberté »⁸⁷³. À ceci s'ajoute la notion de « travail », qui établit par la lutte avec les éléments des rapports nouveaux, l'un fécondant l'autre. Des *Misérables* aux *Travailleurs de la mer*, le travail change de sens dans son rapport à la nature.

Se rendre « maîtres et possesseurs de la nature »

La civilisation du XIX^e siècle en France soulève trois problèmes principaux rappelés par R. A. Lochoire : le « problème sociopolitique » tout d'abord, qui est le problème majeur de la civilisation française depuis la Révolution – et qui traite des rapports entre société et individu, entre individus, et entre nations –, le « problème culturel », quand la culture n'est pas envisagée à des fins purement individuelles, mais en elle-même, et concerne l'évolution de l'Esprit universel, et enfin le « problème économique », qui nous intéressera plus particulièrement ici, étant néanmoins entendu qu'il n'est pas exclusif des deux autres, et que tout est une question d'accentuation⁸⁷⁴. Néanmoins le « problème économique », particulièrement développé dans les pays anglo-saxons, concerne la production des biens et les transports souvent aux dépens de la question politique et sociale, et repose sur la maîtrise de l'environnement.

⁸⁷¹ *Ibid.*, II, II, 5, p. 240.

⁸⁷² *L'Archipel de la Manche*, [XXIV], p. 40.

⁸⁷³ *Les Travailleurs de la mer*, dédicace, p. 44.

⁸⁷⁴ Voir R. A. Lochoire, *History of the idea of civilisation in France (1830-1870)*, *op. cit.*, p. 3.

Après *Les Misérables*, qui avaient privilégié la perspective politique et sociale, *Les Travailleurs de la mer* s'intéressent plus particulièrement aux rapports qu'entretiennent la civilisation et la nature. L'ensemble du roman est sous-tendu par deux grands principes de la civilisation scientifique : une conception de la connaissance fondée sur la souveraineté de la raison, et une conception de la technique scientifique susceptible de nous rendre « maîtres et possesseurs de la nature » selon l'expression cartésienne, qui dérive elle-même d'une tradition biblique⁸⁷⁵. Comme le souligne Herbert Marcuse, « Les techniques fournissent la base même du progrès, la rationalité technologique fournit le modèle d'esprit et de comportement pour les réalisations productives, et le "pouvoir sur la nature" est pratiquement devenu synonyme de civilisation. »⁸⁷⁶

Cela semble à première vue le cas dans *Les Travailleurs de la mer*, qui, après *Les Misérables*, substituent la perspective du « naturalisme » à celle du « socialisme », comme en témoigne un changement de Préface. Dans un reliquat daté par Yves Gohin de la fin d'avril 1856, Hugo note entre parenthèses parmi ses œuvres en chantier, sous la rubrique « socialisme, (progrès, raison) » : « Un autre roman qui n'a pas encore de titre et qui sortira de cet archipel et de cette mer – et de la France. »⁸⁷⁷ C'est l'ensemble de l'archipel qui est en jeu dans ce roman, et non seulement Jersey ou Guernesey, où l'auteur vient de s'installer le 30 novembre 1855. Un projet de préface prolonge cette idée en liant le texte aux *Misérables* :

Après la consolation et l'assainissement de la Misère, l'auteur tente la glorification du Travail. [...] La civilisation n'est autre chose que le travail humain capitalisé. Le travail est divers, comme le progrès. Le plus auguste effort de l'homme, c'est son effort contre l'élément. Il lutte plus qu'avec l'ange ; il lutte contre Dieu. *Ceci est la première forme du travail*. L'auteur a commencé par elle. Il a mis l'homme face à face avec l'immensité. Le progrès, force indéfinie, aux prises avec la nature, force infinie, tel est le spectacle. L'auteur y a mêlé un autre infini, le cœur humain.

Pourquoi réserver l'épopée à la guerre ? Le travail peut être épique. L'auteur le croit. De là ce livre.⁸⁷⁸

Jean Valjean luttait avec l'ange, Gilliatt lutte contre Dieu. Mais le texte de la préface retenu écarte selon Yves Gohin cette perspective et « estompe le "socialisme" au bénéfice du "naturalisme" [...]. Il est plus proche du sens de l'œuvre : il met l'accent sur l'*anankè* et non

⁸⁷⁵ Il faudrait y ajouter un troisième pilier, une conception de l'individu dérivée de la double tradition grecque et romaine.

⁸⁷⁶ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation, Contribution à Freud*, trad. de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel revue par l'auteur, Paris, Les Éditions de Minuit, 1971 (Titre original, *Eros and Civilisation, A philosophical Inquiry into Freud*, 1955, Beacon Press, Boston, 1963 et 1970, Les Éditions de Minuit, pour la traduction française), p. 87.

⁸⁷⁷ *Les Travailleurs de la mer*, Reliquat, éd. d'Yves Gohin, p. 1260.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 1361. – Je souligne.

sur le progrès, sur le tragique et non sur l'épique. »⁸⁷⁹ C'est donc finalement la dimension problématique du progrès et de la civilisation qui est retenue, avec le rappel d'un triple *anankè*, concernant les dogmes, les lois et les choses, eux-mêmes enveloppés par « l'anankè suprême, le cœur humain ». Mais du projet de préface cité au texte retenu, deux éléments majeurs demeurent et assurent la continuité : la notion de lutte, signe qu'il s'agit là de l'élément essentiel, et le travail, maintenu dans le titre, et considéré sous sa « première forme » : « son effort contre l'élément ». La lutte est, on l'a vu, le reliquat de la liberté, ce qui reste quand la visibilité historique, le sens du progrès, s'est perdu. Et le recul à l'origine, le travail sous « sa première forme », devient gage de refondation. En revenant à cette forme originelle, les « travailleurs de la mer » permettent le maintien du poétique, notamment par le recours aux genres primitifs de la civilisation, comme en témoignent les termes « d'épopée » et d'épique : « le travail peut être épique », ainsi que le vocabulaire du spectaculaire, « tel est le spectacle », qui renvoie à une certaine dimension théâtrale.

C'était déjà le cas avant l'exil, où l'industrialisation moderne est rédimée par deux moyens : soit elle devient moyen poétique, soit elle trouve sa justification sublime par le travail violent de la matière, en faisant un détour par l'archaïsme des origines. Ainsi le chemin de fer, déceptif en lui-même, en tant qu'objet d'art, se fait-il moyen d'art, comme le montre Franck Laurent, transfigurant poétiquement le réel. Pour Hugo, en chemin de fer, « les blés sont de grandes chevelures jaunes, les luzernes sont de grandes tresses vertes »⁸⁸⁰. Quant à l'usine de M. Cockerill, elle est objet d'admiration par la violence chaotique qui se dégage de l'affrontement direct avec la matière : « beau et prodigieux spectacle », grâce au « bruit farouche et violent [qui] sort de ce chaos de travailleurs », « tous ces monstres de cuivre, de tôle et d'airain que nous nommons des machines et que la vapeur fait vivre d'une vie effrayante et terrible, [...] déchirent le bronze, tordent le fer, mâchent le granit. »⁸⁸¹ En 1840, dans la description de l'usine métallurgique, Hugo semble toujours se placer sous cette optique : ce qui est beau est non la matière en elle-même mais la lutte avec la matière qui en devient vivante et qui en tire une vie nouvelle. Dès *Le Rhin*, Hugo revient ainsi à la première forme du travail, à l'origine ancestrale de l'industrie moderne, par l'évocation successivement fantastique puis « désymbolisante » de deux forgerons :

Cette fournaise, où rougissait une longue barre de fer, était leur cheminée. La lueur qui figurait si étrangement dans ce mélancolique paysage l'âme de Hatto changée par l'enfer en flamme vivante, c'était le feu et la fumée de cette cheminée. Le

⁸⁷⁹ Yves Gohin, note sur *Les Travailleurs de la mer*, éd. cit.

⁸⁸⁰ *Voyages, France et Belgique*, p. 611. Voir Franck Laurent, thèse cit., p. 657.

⁸⁸¹ *Le Rhin*, lettre VII, vol. *Voyages*, p. 52.

grincement, c'était le bruit d'une lime.⁸⁸²

Mais ces explications, loin d'invalider la poésie de la scène, leur en confèrent une nouvelle, qui relève de la lutte avec la matière⁸⁸³. Or, *l'élément est une des formes sacrées de la matière* ; on se rappelle le passage de *L'Homme qui rit* qui le mettait en évidence : « ce que nous appelons la matière, cet organisme insondable, cet amalgame d'énergies incommensurables [...], ce cosmos aveugle et nocturne, ce Pan incompréhensible [...] »⁸⁸⁴.

Et quand il y a maîtrise des éléments, c'est par une intervention directe et simultanée sur l'ensemble, ou presque, de ces éléments. Gilliatt est ainsi « maître de l'air, de l'eau et du feu » :

Maître de l'air ; il avait donné au vent une espèce de poumon, créé dans le granit un appareil respiratoire, et changé la soufflante en soufflet. Maître de l'eau ; de la petite cascade, il avait fait une trompe. Maître du feu ; de ce rocher inondé, il avait fait jaillir la flamme.⁸⁸⁵

Le chapitre dans lequel prend place cette constatation s'appelle « la forge » : Gilliatt est le nouveau forgeron, qui rappelle ceux pittoresques du *Rhin*, mais il contribue quant à lui directement au sauvetage du progrès. Il s'institue provisoirement « maître de l'air, de l'eau et du feu » grâce à la « loi de formation du progrès » qui lui permet d'utiliser à son profit les inconvénients naturels de l'écueil (l'eau et le vent) l'un avec l'autre. Il faut noter que Gilliatt est le représentant de l'humanité tel qu'Enjolras l'a appelé de ses vœux dans *Les Misérables* :

Le jour où cette œuvre prométhéenne sera terminée et où l'homme aura définitivement attelé à sa volonté la triple Chimère antique, l'hydre, le dragon et le griffon, il sera maître de l'eau, du feu et de l'air [...].⁸⁸⁶

La même expression court d'un roman à l'autre et permet de tisser des liens solides entre le roman de la Misère et le roman de la nature. *Les Travailleurs de la mer* sont une réponse à ce qui était uniquement présent sur le mode de l'utopie dans le discours d'Enjolras. On notera une autre évolution, d'un roman à l'autre, sur le plan de la représentation du travail .

⁸⁸² *Ibid.*, Lettre XX, p. 161.

⁸⁸³ Frank Laurent explique que « ce qui tente ici de se dire sans encore oser se dire pleinement, c'est la beauté sublime, monstrueuse, fantastique d'une réalité considérée depuis des siècles comme petite, basse, triviale, antipoétique : le travail matériel de la matière. » *Le Territoire et l'océan*, thèse cit., p. 662.

⁸⁸⁴ *L'Homme qui rit*, I, II, 7, p. 418.

⁸⁸⁵ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 10, p. 216.

⁸⁸⁶ *Les Misérables*, V, I, 5, t. 3, p. 244. L'hydre, c'est-à-dire le steamer ; le dragon, c'est-à-dire la locomotive ; le griffon, c'est-à-dire le ballon.

Du « parasite » des Misérables aux Travailleurs de la mer : le marin et l'écrivain

La question du travail dans le processus de civilisation est fondamentale, mais Hugo envisage dans *Les Travailleurs de la mer* une forme de travail particulier, qui doit peu au vocabulaire marxiste, et s'oppose plutôt à la notion de parasitisme et d'oisiveté, en référence semble-t-il à la pensée de Saint-Simon⁸⁸⁷. Dans *Les Misérables*, le parasitisme était le problème social majeur et Hugo multiplie dans ce roman les occurrences du terme et de ses dérivés. Au contraire, dans *Les Travailleurs de la mer*, il n'y a aucune occurrence, car il s'agit pour Hugo de refondre le travail sur de nouvelles bases, totalement opposées à celle de la civilisation décrite dans *Les Misérables*, et en liaison directe avec la nature régénératrice. Le roman a pour projet l'épopée du travail de la mer à travers une société absolument dépourvue de parasitisme.

Le concept de parasitisme est opposé chez Saint-Simon à celui d'industrie, qui n'est pas pris comme un concept de classe, opposant la bourgeoisie et la classe ouvrière, mais à l'inverse comme un concept qui englobe toutes les formes de travail et ne s'oppose qu'à l'oisiveté. Pour Saint-Simon, qui ne dispose pas du concept de travail que Marx oppose au capital⁸⁸⁸, c'est là l'antinomie majeure. Les oisifs (le clergé, les nobles) s'opposent à ceux qui travaillent (les industriels). En l'absence de cette distinction, on rencontre l'opposition du travail (l'industrie) et de la paresse. Si les proses philosophiques de l'exil désignent le parasitisme comme élément dernier à éradiquer, c'est que le terme est aussi à prendre chez Hugo au sens moral, associé à l'hygiène et à la propreté : « L'homme se délivre du désert par la famille, [...] du parasitisme par la propreté. »⁸⁸⁹

Les occurrences de « parasitisme » et de « parasite », discrètes avant l'exil, prolifèrent pendant l'exil. C'est là encore Napoléon III, « ce Néron parasite ! »⁸⁹⁰, qui a permis de lâcher les chiens, et d'étendre le terme à tous ceux qui ont voté pour lui, « la tourbe des fonctionnaires, les douze cent mille parasites du budget, et leurs tenants et aboutissants, les

⁸⁸⁷ Le parasitisme est ainsi défini comme l'état « de tous ceux qui consomment sans produire, ou qui ne produisent que des choses inutiles ou nuisibles », voir Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'utopie*, [Lectures on Ideology and Utopia, Columbia University Press, 1986], trad. de l'anglais par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Paris, Seuil, 1997 pour la traduction française, p. 381-382.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 56-57.

⁸⁸⁹ [La Civilisation], p. 597. En cela, la société de l'Archipel se situe au-delà du dernier problème de la civilisation, grâce à sa position géographique et son lien avec le cosmos. Cf. notre troisième partie. Il faudrait étudier de manière plus approfondie cette pensée hugolienne de l'hygiénisme, avec ses implications historiques, sociologiques et idéologiques. L'égout des *Misérables* nous a déjà permis de dégager quelques pistes

⁸⁹⁰ *Les Châtiments*, VI, XI, p. 155.

corrompus, les compromis, les habiles ; et à leur suite, les crétiens, masse notable. »⁸⁹¹ Dans *Les Misérables*, le parasite par excellence est le roi, comme le rappelle Courfeyrac⁸⁹², mais le terme permet de balayer les différents niveaux de la société. Le parasite, c'est l'électeur rentier comme M. Bamatabois, représentant « des êtres de la grande espèce neutre, hongres, parasites, nuls, qui ont un peu de terre, un peu de sottise et un peu d'esprit. »⁸⁹³ Les parasites, ce sont tous les truands, comme Jean Valjean l'assène à Montparnasse : « Vivre oisif de la substance sociale ! être inutile, c'est-à-dire nuisible ! cela mène droit au fond de la misère / Malheur à qui veut être parasite ! il sera Vermine. »⁸⁹⁴ C'est pourquoi l'argot, langue des truands, ne peut qu'être lui aussi « un parasite qui a ses racines dans le vieux tronc gaulois et dont le feuillage sinistre rampe sur tout un à-côté de la langue. »⁸⁹⁵ « Reconstituer le monachisme et le militarisme », c'est également croire « au salut de la société par la multiplication des parasites » – mais la position sur le monachisme est beaucoup plus nuancée, comme le montre le livre intitulé « Parenthèses »⁸⁹⁶ –. Néanmoins le problème du parasitisme ne peut pas seulement être résorbé par l'amélioration sociale. Il est en effet également, de manière plus pessimiste, un relent de la douleur humaine, cette forme de la misère qui ne relève pas de la société, rendue par l'image du dragon qui ronge Jean Valjean :

On ne sait pas qu'il a en lui une effroyable douleur parasite aux mille dents,
laquelle vit dans ce misérable, qui en meurt.⁸⁹⁷

Là est la pierre de touche de la notion, le point limite qui rappelle le maintien de l'ultime « anankè » de la préface des *Travailleurs de la mer*, celui du cœur. Là est également, dans la douleur, la pierre de touche de la régénération, terme récurrent de la société du XIX^e siècle : car, si Jean Valjean est présenté par le narrateur comme « l'homme régénéré », c'est pour montrer la solution de continuité de ce phénomène, qui ne peut s'appliquer une fois pour toutes et est sans cesse à recommencer⁸⁹⁸.

⁸⁹¹ *Napoléon le Petit*, VI, I, 4, p. 104.

⁸⁹² « un roi est un parasite », *Les Misérables*, III, IV, 4, t. 2, p. 119.

⁸⁹³ *Ibid.*, I, V, 13, t. 1, p. 193.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, IV, IV, 2, t. 2, p. 497.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, V, I, 2, t. 2, p. 15.

⁸⁹⁶ Que penser alors du clergé et du personnage d'Ebenezer ? Le clergé est lui aussi le représentant d'une société qui n'est pas en contact avec le travail et les éléments. Même s'il n'est à aucun moment qualifié de « parasite » ou « d'oisif », dans la logique saint-simonienne, il est bien le représentant d'une nouvelle civilisation, et fait les frais d'une certaine ironie de la part du narrateur, en prenant finalement place, avec Déruchette, sur un banc du Cashmere « *For ladies only* ». *Les Travailleurs de la mer*, III, III, 5, p. 342.

⁸⁹⁷ *Les Misérables*, V, VIII, 2, t. 3, p. 491.

⁸⁹⁸ « Après qu'il eut bien constaté qu'au fond de cette situation il y avait ce jeune homme, et que tout venait de là, lui, Jean Valjean, l'homme régénéré, l'homme qui avait tant travaillé à son âme, l'homme qui avait fait tant d'efforts pour résoudre toute la vie, toute la misère et tout le malheur en amour, il regarda en lui-même et il y vit un spectre, la Haine. / Les grandes douleurs contiennent de l'accablement. Elles découragent d'être. » – Je souligne, *ibid.*, IV, XV, 1, t. 3, p. 206.

Or dans *Les Travailleurs de la mer*, le terme de parasite et ses dérivés disparaissent totalement du vocabulaire hugolien, signe d'un tournant majeur dans l'appréhension du concept de travail, pilier de la nouvelle civilisation. Les nouveaux travailleurs sont ceux « de la mer », c'est-à-dire les marins, mais aussi l'écrivain, exilé dans son look-out.

Pour Hugo, l'homme de pensée n'est en effet pas le seul à se substituer au guerrier durant l'exil, comme il le réclame à la fin de *William Shakespeare* : il y ajoute le marin. Mais dans la mesure où l'écrivain décrit aussi le marin pour en faire l'image de sa propre lutte avec les éléments (plus historiques que naturels, il est vrai), l'un et l'autre sont indissociables. Dans les proses philosophiques, Hugo multiplie les déclarations d'intention : « Le jour où l'amour des marins remplacera l'amour des soldats, ce jour-là la paix sera faite ». La navigation est le contraire de la guerre, « la navigation civilise le sauvagisme, la guerre sauvagise la civilisation »⁸⁹⁹. Et si la navigation est le contraire de la guerre, elle en conserve néanmoins le potentiel héroïque et esthétique, car la mer joue le même rôle que le vers au temps de la Préface de *Cromwell* : « La mer trempe l'homme ; le soldat n'est que de fer, le marin est d'acier »⁹⁰⁰, de même que « l'idée, trempée dans le vers », c'est « le fer qui devient acier »⁹⁰¹. Le travail de la mer, comme élément de la nature, unit l'efficiencia au poétique.

En outre, le type du marin met en jeu la question du travail – c'est un travailleur de la mer – et envisage l'existence d'un travail qui n'est pas mécanique ou déshumanisant⁹⁰², au prix du danger et d'un questionnement éthique permanent (qu'est-ce que l'ombre ? les tempêtes ?). La mer est l'éducatrice suprême dans le rapport de forces qu'elle permet avec les éléments : « La mer, c'est la forte école. La cohabitation avec ces phénomènes peu maniables produit une rude race d'hommes qu'il faut aimer, les marins. »⁹⁰³ La confrontation avec l'inconnu de la mer donne aux hommes de « mâles figures ayant dans le regard cette religion qui sort du gouffre ». Cette religion est indépendante de toute représentation, mais sort « du gouffre », c'est-à-dire du mystère absolu, terrible et innommable de la nature comme abîme et

⁸⁹⁹ [La Mer et le Vent], X, p. 693.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

⁹⁰¹ Préface de *Cromwell*, p. 30. Mais les citations précédentes sont extraites d'un reliquat. Le roman et *l'Archipel de la Manche*, soit les textes publiés, nuancent le propos. Les marins sont capables de « marchandages terribles » mais au sein de la tempête. Il y a de mauvais marins, comme Clubin (mais qui n'a pas été halé, « trempé » par la mer) et Rantaine. Et puis la superstition joue un rôle fondamental dans les premiers chapitres du roman, qui ironisent doucement sur toutes les peurs de *l'Archipel*. Il est vrai que ce sont plus des paysans qui sont ainsi mis en scène, mais comme il est précisé par ailleurs que tout paysan de *l'Archipel* est aussi un peu marin (« le même homme est paysan de la terre et paysan de la mer » « Souvenirs ça et là » [XII], p.20), le problème demeure. Ce qui semble ressortir de toutes ces restrictions, c'est que la terre demeure un facteur de superstitions, alors que la mer confronte davantage l'homme à sa vérité.

⁹⁰² Michelet se pose ces questions dès 1846, lorsqu'il évoque dans *Le Peuple* les grandes filatures et le nouveau type d'ouvrier qu'elles créent.

⁹⁰³ [La Mer et le Vent], X, p. 693.

de la nature comme idéal.

Par la figure des marins, Hugo propose ainsi une civilisation qui résulte avant tout, sur le plan politique, social, économique et culturel, d'une lutte ou « d'une guerre » : quand la « maîtrise » des événements ou de la nature n'est pas possible, il reste l'attitude d'opposition ou de réflexion. Il reste également le corps à corps avec les éléments, avec l'Histoire, mais aussi avec le langage qui en rend compte. Car la poésie, *William Shakespeare* le rappelle, est élément :

La poésie est élément. Elle est irréductible, incorruptible, réfractaire. Comme la mer, elle dit chaque fois tout ce qu'elle a à dire ; puis elle recommence [...].⁹⁰⁴

L'élément se caractérise avant tout par son incorruptibilité, son indépendance et sa liberté. Or *Les Travailleurs de la mer* sont littéralement un débordement de la pensée sur l'art : le roman est écrit dans le prolongement de *William Shakespeare* et des proses philosophiques qui n'y trouveront pas place, comme [La mer et le Vent] ou [Les déluges]. La question de la maîtrise de la nature ou de la lutte avec les éléments découle d'une pensée de la création artistique conçue comme lutte avec les éléments du réel qui lui résistent. Ainsi Shakespeare :

Il est vaillant, hardi, entreprenant, militant, direct. Son écritoire fume comme un cratère. [...] Il a la plume au poing, la flamme au front, le diable au corps. L'étalon abuse [...].⁹⁰⁵

Écrire s'apparente à un combat qui abolit les frontières entre la nature et l'écrivain, qui se fait lui-même volcan et étalon : la violence de l'écriture est signalée par la métaphore sexuelle sous-jacente⁹⁰⁶.

Si l'on passe du moyen (la lutte), à l'objet qui la suscite, l'image de l'écueil – et l'on sait l'importance narrative de ce lieu dans *Les Travailleurs de la mer* – il faut parler d'une pensée et d'une esthétique de l'obstacle, ou de la résistance. Car l'obstacle est la pierre de touche sur laquelle butte la raison mais aussi le langage qui en rend compte. C'est ainsi que le texte intitulé *Utilité du beau*, cœur de l'esthétique hugolienne, montre que la raison prouve le beau et le grand, signes de l'infini, en ne pouvant l'expliquer, c'est-à-dire en s'y « brisant » :

La pression de l'infini sur l'homme fait jaillir de l'homme le grand.

Le raisonnement suit le sentiment, et l'infini que le sentiment a proclamé, le raisonnement le démontre. *Le raisonnement prouve l'infini comme le flot prouve l'écueil, en s'y brisant.*⁹⁰⁷

La formule que nous soulignons vaut pour comme autre principe fondamental de l'œuvre. La

⁹⁰⁴ *William Shakespeare*, I, III, 5, p. 302.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, II, 1, 5, p. 350-351.

⁹⁰⁶ Nous y reviendrons dans notre cinquième et dernière partie.

⁹⁰⁷ *Utilité du beau*, p. 585. – Je souligne.

Révolution en fait partie, puisqu'elle prouve la validité de l'idéal en se brisant pourtant à l'écueil de la Terreur et du principe de réalité incarné par Cimourdain. L'écueil en tant que réalité maritime se retrouve quant à lui au centre des *Travailleurs de la mer* : il fut l'un des titres envisagés pour l'ensemble du roman avant de devenir le titre d'un des livres qui constituent la deuxième partie. De même c'est la pression de l'immanence, « sub umbra », qui grandit et écrase à la fois Gilliatt, mais « fait jaillir de l'homme le grand ».

L'écrivain trouve ainsi, dans la figure du marin, ce travailleur de la mer, son double et sa vérité : la confrontation avec la mer, comme le vers, permet de tremper l'homme, et de le faire devenir « acier ». À cet élément déterminant de la civilisation de l'Archipel de la Manche, il faut ajouter la luxuriance d'un espace permettant d'esquisser une civilisation qui ne serait pas construite sur l'ordre répressif de la raison.

Contre l'ordre répressif de la raison civilisatrice

Pour concilier grandeur et progrès, la civilisation de l'avenir, inaugurée par la science, se construit sur un « ordre d'abondance »⁹⁰⁸, où les notions de « forces » et d'excès sont mises sur le devant. C'est ce que permet, par le contact avec la mer et les éléments, l'Archipel de la Manche, et c'est à cette condition que l'homme peut se rendre sans regret, « maître et possesseur de la nature ». Ainsi, dans *Quatrevingt-Treize*, Gauvain, à la veille de son exécution, expose à Cimourdain son idéal, qui repose sur une nature placée sous le signe de la force, de l'excès et de la totalité :

Utilisez la nature, cette immense auxiliaire dédaignée. Faites travailler pour vous tous les souffles de vent, toutes les chutes d'eau, toutes les effluves magnétiques. Le globe a un réseau veineux souterrain ; il y a dans ce réseau une circulation prodigieuse d'eau, d'huile, de feu ; piquez la veine du globe, et faites jaillir cette eau pour vos fontaines, cette huile pour vos lampes, ce feu pour vos foyers. Réfléchissez au mouvement des vagues, au flux et reflux, au va-et-vient des marées. Qu'est-ce que l'océan ? une énorme force perdue. Comme la terre est bête ! ne pas employer l'océan !

- Te voilà en plein songe.

- C'est-à-dire en pleine réalité.⁹⁰⁹

La question de la conquête et de la maîtrise de la nature est ici bien présente, bien que Hugo parle plutôt « d'auxiliaire ». La notion d'utilité est manifeste, mais dans la mesure où il existe

⁹⁰⁸ L'expression vient d'Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, op. cit., p. 180.

⁹⁰⁹ *Quatrevingt-Treize*, III, VIII, 5, p. 1057. On rappellera que le terme « effluve », aujourd'hui de genre masculin, était au temps de Hugo un nom féminin.

une « utilité du beau » chez Hugo, c'est-à-dire un emploi constructif de l'absolu, du mystère et de la grandeur qui caractérise le beau tout aussi bien ici que la Nature. Et cette dernière est placée sous le signe de l'excès, de la totalité. Tout d'abord par le vocabulaire et les adjectifs quantifiants et qualifiants à la fois : « *immense* auxiliaire », « *énorme* force perdue », « circulation *prodigieuse* d'eau, d'huile, de feu », ou placés sous le signe de la totalité « tous les souffles de vents, toutes les chutes d'eau, toutes les effluves magnétiques ».

Il s'agit de la tentation d'une civilisation basée sur un ordre non répressif, un ordre d'abondance, avec une contrainte nécessaire qui est opérée par le « superflu » plutôt que par le « besoin »⁹¹⁰, comme en témoigne l'Archipel de la Manche, territoire où tout est placé sous le signe de l'excessif et de la prodigalité : « Terre fertile, grasse, forte. Nul pâturage meilleur. Le froment est célèbre, les vaches sont illustres » ; « le sol, saturé de poussière de roche, est puissant ; l'engrais, qui est de tanguet et de goémon, ajoute le sel au granit ; d'où une vitalité extraordinaire ; la sève fait merveille [...] ; les fuchsias sont excessifs. »⁹¹¹ La multiplication des adjectifs relevant du réseau sémantique de la fécondité – « fertile », « grasse », « saturé », voire « excessifs », au sens où Hugo l'emploie, – dépourvu de toute notion péjorative – concurrence ceux relevant de la puissance et de la merveille.

Hugo ne se place pas sur le plan du travail productif et économiquement rentable, parce que le travail est d'abord une valeur éthique, mais aussi parce qu'il permet, dans *Les Travailleurs de la mer*, une réflexion sur le principe d'inutilité et de gratuité. Le personnage de Gilliatt se situe hors de tout circuit économique et contrevient aux règles de l'échange marchand :

À force de grimper dans les rochers, d'escalader les escarpements, d'aller et venir dans l'archipel par tous les temps, de manœuvrer la première embarcation venue, de se risquer jour et nuit dans les passes les plus difficiles, il était devenu, *sans en tirer parti du reste, et pour sa fantaisie et son plaisir*, un homme de mer surprenant.⁹¹²

Gilliatt, marin mais aussi « sauvage », est le contraire de l'économie. Lors d'une frégate qui avait pour prix la panse, et alors qu'il devait ramener uniquement un chargement de pierres, il « avait, par luxe et bravade, ajouté au chargement le petit canon de bronze de Herm, que les gens de l'île tiraient tous les ans le 5 novembre en réjouissance de la mort de Guy Fawkes. »⁹¹³ Il pourrait y avoir du discours indirect libre dans cette remarque « par luxe et bravade », car le

⁹¹⁰ La distinction est celle d'Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, *op. cit.*, p. 180. Il s'appuie notamment pour cela sur Schiller et ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795).

⁹¹¹ *L'Archipel de la Manche*, III, p. 4-5.

⁹¹² *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 6, p. 63-64. – Je souligne.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 65.

peuple laborieux de l'Archipel ne semble pas vraiment disposé à comprendre le luxe ou la bravade. Autre scandale : « Le poisson qu'il avait de trop, il ne le vendait pas, il le donnait. »⁹¹⁴ Et puis, Gilliatt combine en lui cette double caractéristique de l'Archipel, qui a « ce singulier attrait de combiner un climat fait pour l'oisiveté avec une population faite pour le travail »⁹¹⁵, mais dans une proportion qui n'appartient qu'à lui et qui fait de son existence un « désœuvrement laborieux ». De là, « bizarre observateur »⁹¹⁶. Notons enfin qu'avant qu'il intervienne, « À Guernesey, la Durande était un fait, mais la vapeur n'était pas un principe. »⁹¹⁷ Le songeur sauvage permet de renouer le fil du progrès, si bien que le « fait » peut devenir « principe » et qu'une nouvelle Durande peut être construite⁹¹⁸, en-dehors de tout circuit économique et de toute sociabilité. Car si Gilliatt intervient, c'est pour des raisons qui n'ont rien à voir avec l'économie mais qui réintègrent néanmoins le circuit commercial de l'échange : il escompte recevoir Déruchette comme prix de sa mission. Or c'est justement là qu'il échoue, comme s'il ne lui était pas permis de sortir de son rôle de passeur indépendant et de songeur sauvage.

Le personnage de Gilliatt est également le point de départ d'une interrogation sur le travail, sous l'angle de l'inutilité, principe antiéconomique, mais aussi de la « transfiguration », principe tout autant étranger au domaine marchand. Le travail n'est pas à comprendre à l'aune des grands ateliers d'usine qui se développent – pourtant Hugo en avait visités en Belgique avant l'exil. Le travail, tel qu'il est perçu par Hugo à la suite des *Misérables*, est de l'ordre de la « force » et de la transfiguration : « Le travail humain est déjà une telle force transfigurante qu'on ne peut songer sans éblouissement au travail divin. »⁹¹⁹ Or la proximité entre le travail humain et le travail du cosmos s'exprime par la notion d'« amalgame » qui permet de contrebalancer l'utilité de l'un par l'inutilité prodigieuse de l'autre : « son propre travail s'amalgamait au prodigieux travail inutile de la mer. »⁹²⁰

Notons pour finir qu'à « l'ordre d'abondance » se trouve associé dans *Les Travailleurs de la mer* un progrès pensé sur un mode différent de celui de la science

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *L'Archipel de la Manche*, [XXIV], p. 40.

⁹¹⁶ *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 67.

⁹¹⁷ *Ibid.*, I, IV, 5, p. 107.

⁹¹⁸ Selon le principe des utopies insulaires où le sauvage interroge la ligne de partage entre sauvagerie et civilisation, la sauvagerie étant ici définie pour Gilliatt, comme pour Lethierry, par « le refus d'appartenir à un clan social spécifique, comme la possession d'un savoir situé aux marges de tout savoir appris, scientifique et intellectuel ». Myriam Roman, « Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* », *Victor Hugo 6*, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 2006, textes réunis et présentés par Lüdmila Charles-Würtz, p. 235.

⁹¹⁹ [La mer et le vent], p. 685.

⁹²⁰ *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 10, p. 218.

cartésienne, un mode qui ferait sa place à la volonté, au désir amoureux, à la croyance. La volonté, l'amour, la prière contredisent la continuité temporelle de la civilisation et une raison purement rationnelle, et permettent leur ouverture à ce que Hugo appelle l'Inconnu, en sortant de l'Histoire. En cela, ces trois attitudes s'apparentent à un geste révolutionnaire, et sont placées hors de la temporalité dans le domaine du définitif et du parfait, mais elles ne permettent pas de fonder une civilisation où les faits s'enchaînent de manière logique et rationnelle. D'où la nécessité de refonder la civilisation sur une conscience qui se distingue des autres, une conscience solitaire et solidaire des éléments, une conscience qui donne pour origine à la civilisation la volonté, la croyance, et... l'amour, même désespéré. Ainsi l'épopée de Gilliatt est-elle celle de la volonté, plus forte que les outils ou la technique : « Il était temps de finir. Gilliatt, nous venons de le dire, n'était point fatigué, ne voulant pas l'être, mais ses outils l'étaient. La forge devenait peu à peu impossible. La pierre enclume s'était fendue. La soufflante commençait à mal travailler. La petite chute hydraulique étant d'eau marine, des dépôts salins s'étaient formés dans les jointures de l'appareil, et en gênaient le jeu. » Le maître des éléments ne l'est plus. Ainsi sa volonté est-elle dépassée *in fine* par une certaine croyance, exprimée par la prière finale « Grâce ! »⁹²¹. Ainsi l'amour pour Déruchette est-il à l'origine de l'ensemble du récit de sauvetage de la machine. Mais l'amour, moteur du progrès, est aussi dans le même temps le signe irrémédiable de l'*anankè*.

Le bonheur de la « cité domestique »

L'*anankè* hugolienne dans son rapport au bonheur au XIX^e siècle est du même ordre que la notion de sublime vis-à-vis du bonheur au XVIII^e siècle. Au siècle précédent, tandis que la quête du bonheur se fait de plus en plus pressante, en raison de la laïcisation des Lumières, la notion du sublime selon Burke et Diderot maintient une « sorte de métaphysique de l'inquiétude, centrée sur l'exploration de l'intériorité »⁹²². L'optimisme conquis par la raison est du côté de l'hédonisme, alors que son refus suppose une intuition de l'inconscient qui provient, selon l'expression psychanalytique réutilisée par Georges Gusdorf, du « retour du

⁹²¹ « Ce qu'il y a de mercantile dans toute activité humaine tournée vers la conquête de l'avenir a vicié à la base l'entreprise. Le monstre marin qu'est la mer a vaincu le belluaire. Dieu n'a pas voulu d'une amélioration du sort humain qui n'aurait été que matérielle, de la suprématie d'une science qui serait restée sans conscience. », « Victor Hugo et la mer », Georges Piroué, Massin, t. IX, p. XVIII.

⁹²² Dominique Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime de la fin des lumières au romantisme*, (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet), Paris, Champion, 1997, p. 29.

refoulé »⁹²³. Telle est la part de la question de « l'*anankè* suprême » pour Hugo, celle du « cœur humain ».

Le problème réside aussi dans une certaine mignardise de ce bonheur utopique de la « cité domestique » (William Paulson)⁹²⁴, incarnée par des personnages comme Déruchette, mais aussi Cosette ou même Dea, l'égoïsme et l'insouciance en moins. Cosette enfant et malheureuse fait pleurer dans les chaumières, mais amoureuse, aimée et égoïste, exaspère⁹²⁵. Encore ne s'agit-il pas selon Hugo du vrai bonheur. Hugo le souligne dans ses proses philosophiques, le bonheur ne peut qu'être associé à la perfection et celle-ci n'est pas de l'ordre du terrestre. Sa proposition de bonheur romanesque, à travers ses couples de jeunes premiers, n'est qu'un horizon du texte. Car la « misère ôtée », certes la fraternité, la paix et l'harmonie pourront s'épanouir :

Mais la paix, la fraternité, l'harmonie, est-ce le bonheur ? dans le sens humain, oui ; dans le sens divin, non. Dans l'absolu, bonheur et perfection sont synonymes. Ni lui ni elle ne sont terrestres. Quand vous serez parfaits, vous serez heureux ; ceci est l'asymptote de votre hyperbole. Marchez. En avant. *Vous trouverez cette réalisation au fond de l'infini, au point d'intersection du miasme de vos viscères avec le rayon des étoiles.*⁹²⁶

Dans ses romans de l'exil, Hugo maintient ainsi une interrogation sur la permanence de la barbarie (la question du mal humain et divin) dans la civilisation par la distinction entre misère et douleur : « Anéantir la misère, oui ; anéantir la souffrance, non. La douleur, nous le croyons profondément, est la loi terrestre, jusqu'à nouvel ordre divin. »⁹²⁷ « La fatalité se bifurque ; Misère et Douleur sont deux. La douleur est providentielle ; la misère est sociale. Subissons l'une ; rejetons l'autre. »⁹²⁸ La misère doit ainsi être détruite, étant dépendante de l'homme. Mais de même que le parasitisme social était doublé dans *Les Misérables* d'un parasitisme autre, celui, irréductible, de la douleur, de même les proses philosophiques extraites des *Misérables* reviennent sur cette « quantité de fatalité qui dépend de l'inconnu »

⁹²³ Expression de Georges Gusdorf dans *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières, et Principes de la pensée au siècle des Lumières* : « L'autre XVIII^e siècle ou le retour du refoulé », p. 517.

⁹²⁴ William Paulson, « L'*anankè* des choses : capitalisme et sacrifice dans *Les Travailleurs de la mer* », dans *Les modernités de Victor Hugo*, textes édités par David Ellison et Ralph Heyndels, Schena editore, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, Paris, 2004, p. 38. « Les révolutions se font et les actes héroïques s'accomplissent pour que des êtres humains puissent être libres de poursuivre les bonheurs les plus simples, libérés à la fois de la tyrannie et de l'impératif de l'héroïsme. » Certes nous savons « lequel de ces mondes l'emporte en sublime moral », mais nous ne pouvons qu'aspirer pour l'humanité à l'autre. « La révolution et les révolutionnaires utopiques aspirent à un paradis non-révolutionnaire. » *Ibid.*

⁹²⁵ « Ce personnage n'existe pas » comme le souligne Nicole Savy, sinon comme objet d'échange et de transaction. « Cosette, un personnage qui n'existe pas », dans *Lire Les Misérables*, Paris, Corti, 1985, p. 173-190.

⁹²⁶ *Les Fleurs, Proses philosophiques de l'exil*, p. 553. – Je souligne.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 552-553.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 558.

qui « s'appelle Douleur », et qui doit « être contemplée et sondée avec tremblement ». Si bien que l'on arrive à des formules aussi tranchées que celles-ci :

Détruisons la misère.

Quant à la Douleur, adorons-là, elle est notre mère. Guerre au mal humain, respect au mal divin. La douleur nous a faits et elle nous défera.⁹²⁹

Il faut noter une absence majeure dans cette distinction hugolienne : Hugo se garde bien d'évoquer de quelque manière que ce soit la doctrine catholique du péché originel, qui est implicitement au cœur du problème. L'écrivain rejette définitivement cette interprétation religieuse, qui fut celle des ultras, mais il n'en garde pas moins la conséquence. La question problématique de l'origine de cette « Douleur » se pose donc, mais elle est laissée en suspens, dans les interlignes du texte.

Le bonheur, fondement de la civilisation moderne, est ainsi tout aussi problématique que la technique susceptible de rendre l'homme maître de la nature et des éléments. Les romans hugoliens de l'exil remettent en cause la possibilité d'une civilisation qui aurait pour seul fondement de son progrès la volonté de bonheur et la maîtrise de la nature par la raison scientifique et la seule technique. Ils interrogent en filigrane la frontière qui sépare le mal humain du mal divin, le misérable du malheureux. L'écrivain pose le problème et se garde bien d'y répondre.

Enfin, la Civilisation du XIX^e siècle inquiète Hugo non seulement au niveau de la maîtrise de l'espace et de la nature, mais également au niveau de l'enchaînement historique des causes, dans la mesure où la logique rigide de la science ne permet pas à l'homme de se considérer comme libre, du moins dans la pensée dominante du milieu du siècle.

5. La révolution contre le « scientisme », ou la permanence de la « puissance merveilleuse des causes »

Le scientisme, mouvement d'après lequel la connaissance scientifique permet de résoudre tous les problèmes philosophiques, et notamment de découvrir des lois de l'Histoire, insiste sur le déterminisme des causes qui enchaînent l'homme dans des rets implacables. La définition du progrès comme fait scientifique ne suffit pourtant pas car elle ne prend pas en

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 553.

compte la notion logique de rupture extraordinaire, inaugurée aux yeux de Hugo et de ses contemporains par la Révolution française, moment qui introduit la dimension, étrangère par nature à la science, du merveilleux profane, du prodige naturaliste, ou du sacré divin (la Providence). La Révolution, selon les interprétations hugoliennes qui varient, révèle soit la manifestation d'une transcendance dans sa perfection absolue, soit s'apparente, dans une optique naturaliste, au « temps discontinu et sublime des prodiges »⁹³⁰, pour reprendre les mots de Claude Millet, c'est-à-dire un temps qui permet de donner à voir une réalité latente. À l'époque du Second Empire, cette réalité est encore à venir. Or la conception du temps qu'elle implique chez Hugo est anachronique, voire réactionnaire aux yeux des scientifiques de l'époque.

Il n'est que de rappeler les mots de Lyell envers Cuvier dans le conflit qui les opposa entre affirmation de la théorie de l'évolution lente et celle des révolutions cataclysmiques. Car Cuvier conserve « l'idée d'imprévu, de soudain, d'extraordinaire dans le passé de l'histoire physique », notamment lorsque ce dernier prouve dans son *Discours sur les révolutions du globe* que l'état actuel de la terre est dû à des révolutions non seulement nombreuses, mais subites. La démonstration est réfutée par Lyell, selon le principe qu'une telle hypothèse, qui conserve l'idée d'extraordinaire,

n'est pas sans analogie avec les croyances, aujourd'hui ruinées, qui admettaient des prodiges, des miracles, dans les commencements et les origines de l'histoire civile. Dans les *catastrophes* de Cuvier, il y a comme un dernier vestige de surnaturel dont la science doit faire justice.

Pour Lyell, l'évolution suppose des actions lentes « précisément parce qu'elle n'invoque que les causes actuelles et ordinaires ». Seul le temps, selon lui, permet de rendre compte des changements et d'« expliquer la grandeur des effets sans recourir à la puissance merveilleuse des causes »⁹³¹.

Les réfutations de Lyell révèlent paradoxalement toute l'utilité heuristique *et* poétique des conceptions de Cuvier. Car au temps du Second Empire, lorsque l'histoire semble

⁹³⁰ Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2007, p. 84.

⁹³¹ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Évolution ». Le concept de déterminisme remonte principalement à Laplace (1795, *Essai philosophique sur les probabilités*, extrapolation des résultats de Newton), qui suppose qu'un démon, connaissant les états initiaux de toutes les particules dont est composé l'univers et toutes les forces qui y agissent, serait capable d'en déduire la suite complète des états futurs. Voir Krzysztof Pomian, « Catastrophes et déterminisme » [1977], *Libre*, n°4, Payot, Paris, 1978, p. 124. L'auteur de l'article compare notamment la critique d'Hegel et d'Engels, qui pensent que les variations quantitatives produisent des changements qualitatifs, sans en tirer de conclusion, et celle de Maxwell, qui prononça à Cambridge, le 11 février 1876 une conférence intitulée : « Le progrès de la Science Physique conduit-il à accorder à l'idée de Nécessité (ou du Déterminisme) un privilège par rapport à celle de Contingence des Événements et du Libre Arbitre ? » La conférence débouche sur un appel à privilégier l'études des singularités et des instabilités, négligées au profit des continuités et des stabilités (p. 124).

bloquée, l'appel au « merveilleux des causes » ne relève pas uniquement de l'obscurantisme, mais permet l'illustration d'un désir politique, reproduit dans les structures de l'action romanesque. Ce que Myriam Roman a montré en retrouvant dans les schémas mélodramatiques des romans hugoliens, schémas fondés sur « l'idée d'imprévu, de soudain, d'extraordinaire », l'expression d'une volonté de clarté éthique⁹³². Si Gwynplaine ne cède pas aux avances de Josiane, c'est par l'utilisation d'un *deus ex machina* qui prend ironiquement la forme de la sonnerie de la reine⁹³³.

C'est qu'il s'agit pour Hugo de combattre non la science mais la figure que prend la science à l'époque, ce qu'on nommera plus tard le scientisme⁹³⁴, appliqué à l'histoire, et qui conduit à la négation de la liberté. Envisageons une conception tout à fait à l'opposé de celle de Hugo, louée par Pierre Larousse (ou un de ses collaborateurs) et ses conséquences. L'ouvrage d'Henry Buckle, *Histoire de la Civilisation en Angleterre* (1865), est symptomatique d'un certain état d'esprit scientiste en pleine expansion, vis-à-vis duquel Hugo, exilé en territoire anglophone et lecteur des journaux, a dû prendre position, d'autant plus que la montée de l'athéisme parmi les Républicains exilés en rendait la question urgente, ainsi que Pierre Albouy l'a montré. Louis Etienne a donné un résumé détaillé de l'ouvrage de Buckle le 15 mars 1868 dans la *Revue des Deux Mondes*, et si Hugo ne l'a sûrement pas lu, il a pu en entendre parler, puisque l'auteur, un Anglais, est mort avant d'avoir pu l'achever, en 1861. L'auteur prétend découvrir des lois à la civilisation, qu'il nomme, selon l'esprit de l'époque, « philosophie de l'histoire », aussi rationnelles et scientifiques que celles de Newton ou Kepler⁹³⁵, afin de montrer que la société « anéantit la doctrine du hasard »⁹³⁶, ce qui relègue

⁹³² En poésie, dans *La Légende des siècles*, Dernière série, cela est encore plus net. Voir Claude Millet, *Le Mur des siècles*, thèse cit.

⁹³³ De même le *topos* de la bouteille à la mer serait à placer dans cette optique dans l'économie fictionnelle de *L'Homme qui rit*. Quant aux deux attaques de la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer*, elles sont plus problématiques, dramatisées comme autant de coups de théâtre. La pieuvre représente une force de la nature qui est indifféremment au service du châtement ou de la violence aveugle, selon qu'elle s'attaque au criminel ou au juste. De Clubin à Gilliatt, le mode opératoire est le même : « En ce moment, il se sentit saisir par le pied » (I, IV, 7, p. 175, chapitre intitulé « l'inattendu intervient »), et pour Gilliatt « tout à coup, il se sentit saisir le bras » (II, IV, 1, p. 277). Mais la prise brutale du bras peut témoigner d'une volonté de duel, de conflit d'égal à égal, alors que le pied connote le rapt pur et simple. Les deux attaques sont d'ailleurs placées sur deux plans différents par le titre des chapitres : « L'inattendu » pour Clubin est le canal de la justice de l'ombre, alors que c'est « la faim », dans un schéma naturaliste et égalitaire, qui fait se confronter les deux chasseurs : « Qui a faim n'est pas le seul ». En chassant le crabe, Gilliatt devient le rival de la pieuvre, qui se nourrit essentiellement de crabes, et viole en quelque sorte son antre en introduisant sa main dans une cavité interdite. On ne peut évidemment faire l'économie d'une interprétation sexuelle du passage.

⁹³⁴ Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey le date de 1911. Il s'agit d'un dérivé de « scientiste » (1898).

⁹³⁵ Henry Thomas Buckle, *Histoire de la civilisation en Angleterre*, trad. par A. Baillet, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, en 5 tomes, tome 1, p. 15. Voir à ce sujet P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Civilisation en Angleterre (Histoire de la) », qui semble beaucoup s'inspirer de l'article de Louis Etienne.

⁹³⁶ *Histoire de la civilisation en Angleterre*, op. cit., p. 16.

aux oubliettes la Providence, notion que Hugo pour sa part tient, pour le meilleur ou pour le pire, toujours en réserve.

Car c'est bien pour Hugo la Providence qui permet la Révolution, par le lien que cette dernière entretient avec le sacré et avec la Liberté absolue de la conscience humaine. Le maintien du concept de Révolution, en parallèle avec celui de Civilisation (du côté de la science), préserve paradoxalement aussi bien le libre arbitre humain que la part de mystère divin. Or, dans la conception extrême de la civilisation selon Buckle, gouvernée par des lois uniques, il s'agit de nier l'hypothèse psychologique du libre arbitre et la suprématie de la condition humaine. L'homme apparaît non prédestiné, ce que Buckle refuse avec détermination, mais conditionné, ce qui résulte indirectement du raisonnement qu'il établit en déclarant que les actions humaines sont la conséquence de certains motifs, que ces motifs ont des antécédents et qu'en connaissant tous les antécédents et toutes les lois de leur mouvement ou pourrait prédire avec une certitude infaillible tous leurs résultats immédiats⁹³⁷. Une des conséquences explicites qui en résultent est la négation du rôle de la conscience humaine et de la liberté.

Les dispositifs romanesques hugoliens agissent en réaction à ce genre de théories et apparaissent comme des coups de force contre le matérialisme et le « scientisme » du siècle – qui évacue tout ce qui peut relever de l'irrationnel, du « mystère » –, en privilégiant au besoin le temps de Cuvier (qui pourtant « se trompait hier »⁹³⁸, reconnaît par ailleurs Hugo), aux dépens de celui de Lyell. Nous nous attacherons en particulier sur ce point au dispositif romanesque du « chemin de Damas », qui informe une partie de la prose romanesque de l'exil.

Paul et le « chemin de Damas » : quitter « la ligne droite de l'horreur »

Comme Hugo s'oppose à la nouvelle philosophie de l'histoire scientiste qui s'impose petit à petit, il refuse par conséquence les causalités du roman réaliste (ceux d'un Balzac ou d'un Zola) qui privilégie les déterminismes sociaux ou psychologiques. Le ressort poétique principal de la narration repose sur la transfiguration des personnages, transfiguration qui a un nom et une origine bibliques : la conversion ou le « chemin de Damas », qui relève d'une

⁹³⁷ P. Buckle repousse ainsi l'hypothèse théologique de la prédestination, l'hypothèse psychologique du libre arbitre et la suprématie de la conscience humaine, cette dernière étant une condition plutôt qu'une faculté de l'esprit. Voir son introduction, *ibid.*, t. 1, p. 20-21.

⁹³⁸ *William Shakespeare*, I, IV, 3, p. 300.

causalité transcendante. Il s'agit ainsi d'un retour à l'explication des causes par le mythe, en sortant du domaine des lois scientifiques. Cette expression, « chemin de Damas », dont l'origine est rappelée longuement dans *William Shakespeare*, renvoie à la conversion de Paul, « saint pour l'Église, pour l'humanité grand »⁹³⁹. Elle permet de nommer un dispositif où l'homme apparaît comme indépendant de son passé, pour créer du nouveau, et briser la fatalité des lois scientifiques (sociologiques, psychologiques) qui feraient apparaître l'homme comme conditionné, résultat de la somme de ses actes. Ainsi le passé de Paul ne présage-t-il pas de son avenir :

les scribes l'avaient élevé, le trouvant *féroce*. Il était *l'homme du passé*, il avait gardé les manteaux des *jeteurs de pierres*, il aspirait, ayant étudié avec les prêtres, à *devenir bourreau* ; il était en route pour cela ; tout à coup un flot d'aurore sort de l'ombre et le jette à bas de son cheval, et désormais il y aura dans l'histoire du genre humain cette chose admirable, le chemin de Damas. [...] Le chemin de Damas est nécessaire à la marche du progrès. Tomber dans la vérité et se relever homme juste, une *chute transfiguration*, cela est sublime. C'est l'histoire de saint Paul. À partir de saint Paul, ce sera l'histoire de l'humanité.⁹⁴⁰

La conversion n'a de valeur et de force symbolique que si elle s'appuie sur un renversement complet, qui n'est pas de l'ordre de l'évolution paisible ou de la civilisation scientifique et technique, mais procède d'une « révolution » de la personnalité. Il faut néanmoins constater, dans le rappel de la férocité initiale liée aux « jeteurs de pierres » et au bourreau, la présence d'une énergie, d'une force négative, qui doit être réorientée pour s'incarner dans la positivité du génie : « Cette brusquerie d'en haut lui ouvre le génie »⁹⁴¹, selon un schéma sous-jacent mais récurrent⁹⁴².

Car la « brusquerie d'en haut » permet l'émergence d'une violence féconde, une « loi de formation » des génies et des peuples qui s'exprime aussi en terme de beauté, c'est-à-dire d'art, puisque « la vertu du chemin de Damas » c'est aussi « la beauté de la violence faite par la vérité à une âme »⁹⁴³. Mais cette « beauté de la violence » est là aussi indissociable de sa face plus éthique, c'est-à-dire non révolutionnaire mais civilisatrice, qui s'exprime en termes de lumière, de « clarté » et non de flamme :

Le grandissement d'un esprit par l'irruption de la clarté, la beauté de la violence faite par la vérité à une âme, éclate dans ce personnage.

Les deux modes du progrès semblent ainsi le *recto* et le *verso* d'une même réalité, rendue par le biais d'une figure de style, la juxtaposition, qui ne hiérarchise pas, de même que la

⁹³⁹ *William Shakespeare*, I, II, 2, §10, p. 275.

⁹⁴⁰ *Ibid.* – Je souligne.

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² Voir notre quatrième partie et cinquième partie.

⁹⁴³ *William Shakespeare*, p. 276.

« Révolution-civilisation » ne peut qu'être un attelage stylistique baroque inexplicable. Tout se passe comme si le phénomène de la civilisation était lié à l'« esprit » comme intellect, comme raison, mais qu'il ne pouvait exister sans son corollaire, cette notion plus confuse, de l'ordre de la religion, qu'est « l'âme ». Or la notion de beauté n'est associée qu'à cette dernière, en lien avec la violence.

La figure de Paul comme génie est assez importante aux yeux de Hugo pour qu'il y revienne dans son roman, *L'Homme qui rit*. Et Paul revient « par la porte des artistes » :

Le vrai saint cathédral est saint Pierre. Saint Paul est suspect d'imagination, et, en matière ecclésiastique, imagination signifie hérésie. Saint Paul n'est saint qu'avec des circonstances atténuantes. Il n'est entré au ciel que par la porte des artistes.⁹⁴⁴

Paul, symbole du « chemin de Damas » et de la révélation violente, entré au ciel « par la porte des artistes », est directement relié au « philosophe » Ursus, qui était homme à apprécier ces nuances »⁹⁴⁵. Nous reviendrons plus précisément sur ce point dans les parties suivantes.

À l'occasion de l'épisode du « chemin de Damas », Hugo reprend dans *William Shakespeare* la question de l'interprétation, et du rapport entre l'esprit et la lettre, qui ne s'était jamais exprimé en des termes si nets avant l'exil, renouvelant au passage la célèbre distinction de Michelet entre la grâce et la justice. Tout d'abord Hugo place la question de l'interprétation dans une perspective progressiste de désymbolisation, qui veut se libérer de « la loi écrite », la justice étant préférée à la grâce :

Paul a l'inquiétude du penseur ; le texte et la formule sont peu pour lui ; la lettre ne lui suffit pas ; la lettre, c'est la matière. Comme tous les hommes de progrès, il parle avec restriction de la loi écrite ; il lui préfère la grâce, de même que nous lui préférons la justice⁹⁴⁶

Hugo semble faire mine de se ranger derrière l'opinion de Michelet – qui distinguait deux états irrémédiablement séparés par 1789, le règne de la Grâce, arbitraire, relevant du passé et le règne de la Justice, inauguré par la Révolution française – : « il lui préfère la grâce, de même que nous lui préférons la justice. »⁹⁴⁷ Mais c'est pour tout de suite s'en démarquer car Hugo poursuit :

Qu'est-ce que la grâce ? C'est l'inspiration d'en haut, c'est le souffle, *flat ubi vult*, c'est la liberté. La grâce est l'âme de la loi.⁹⁴⁸

La grâce devient donc synonyme de liberté ! Seulement la grâce relève du domaine céleste et

⁹⁴⁴ *L'Homme qui rit*, II, III, 3, p. 573.

⁹⁴⁵ *Ibid.*

⁹⁴⁶ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 276.

⁹⁴⁷ « S'il peut renaître, ce monde presque anéanti au nom de l'Amour, meurtri par la Charité, navré par la Grâce, il renaîtra pa la Loi, la Justice et l'Équité ». Introduction à *l'Histoire de la Révolution française*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 76.

⁹⁴⁸ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 276.

le droit du domaine terrestre, précise Hugo⁹⁴⁹. *La distinction michelettiste passe donc de l'ordre de la chronologie (avant et après la Révolution) à l'ordre du métaphysique : il n'y a pas succession mais concomitance des deux états, de même que la civilisation est concomitante à l'affirmation de la révolution*⁹⁵⁰. Michelet, dans une lettre à Hugo datée du 17 avril 1864, lui reprochera directement cette façon de penser⁹⁵¹.

Chemins de Damas romanesques

Or on retrouve, si ce n'est toujours le terme, tout au moins le dispositif du « chemin de Damas » dans les romans de l'exil. Dans *Bug Jargal*, *Han d'Islande* ou *Notre-Dame de Paris*, il n'en était pas question : aucun « méchant », aucun bourreau ou être féroce ne se « convertit » au bien. Le nain Habibrah et Han d'Islande demeurent ce qu'ils sont jusqu'au bout, arc-boutés sur leur haine, de même que Dom Frolo. Quasimodo est peut-être celui qui s'en rapproche le plus. Le geste de clémence de la Esméralda lui fait verser une larme et l'amène progressivement à s'éloigner de son père adoptif, Frolo, qui est aussi son maître et tyran, pour mieux se vouer corps et âme à la bohémienne. Mais pour qu'il y ait conversion parfaite, il faut que l'esprit suive et soit conscient de la transfiguration, ce qui n'est pas encore le cas pour Quasi-modo. Les personnages médiocres, ni bons ni méchants, falots et faibles comme Gringoire sont hors-jeu : la conversion ne vise la plupart du temps chez Hugo que les caractères sinon d'élite, du moins bien trempés. Quant au *Dernier jour d'un condamné*, si on considère qu'il s'agit d'un roman, là encore, tout est donné d'emblée. Aucune conversion pour le narrateur, alors même que le sujet aurait pu s'y prêter.

C'est dans un passage absent des *Misères*⁹⁵² qu'apparaît dans *Les Misérables*, au sujet

⁹⁴⁹ « Cette découverte de l'âme de la loi appartient à saint Paul ; et ce qu'il nomme grâce au point de vue céleste, nous, au point de vue terrestre, nous le nommons droit. » *Ibid.*

⁹⁵⁰ On retrouve, avec des nuances importantes, un processus en bien des points semblables à celui de Quinet analysé par François Furet. Selon l'historien, le concept du politique est chez Quinet déduit de son concept du religieux, « comme sa forme dégradée ». « *De là l'importance du concept de révolution, lié à cette renaissance périodique, brusque trouée de l'esprit nouveau, affleurement renouvelé du religieux dans le politique.* [...] À travers elle, Quinet donne ainsi au message religieux sa possibilité d'existence historique, ce qui n'implique ni nécessité ni même fidélité, puisque ni l'apparition ni la nature spirituelle des révolutions n'appartiennent au registre causal de l'évolution des sociétés. » François Furet, *La Gauche et la Révolution française, op. cit.*, p. 64. – Je souligne. Cette analyse du phénomène de révolution paraît particulièrement adaptée à la description d'un aspect de ce qui se cherche et se dit sous ce concept durant l'exil pour Hugo. Un autre aspect serait la version naturaliste, c'est-à-dire la Révolution issue des forces de l'Histoire, résultat d'un processus organique qui tient de la notion de « prodige ».

⁹⁵¹ « dans la page sur Saint Paul, vous donnez à la grâce, à l'amour arbitraire des élus et des favoris, de produire la Justice, ce grand amour impartial. Elle ne le peut pas et ne le pourra de toute éternité ». Lettre de Michelet à Victor Hugo, 17 avril 1864, Massin, t. XII, p. 1265.

⁹⁵² Et pour cause : la rédaction des *Misères* s'est interrompue au chapitre « Buvard, Bavard ». (IV, IV, 1), soit à

de Javert, l'expression « chemin de Damas ». Cette dernière rend compte d'une « nouveauté, une révolution, une catastrophe » dans la conscience du personnage :

Ce qui se passait dans Javert, c'était le Fampoux d'une conscience rectiligne, la mise hors de voie d'une âme, l'écrasement d'une probité irrésistiblement lancée en ligne droite et se brisant à Dieu. Certes, cela était étrange. Que le chauffeur de l'ordre, que le mécanicien de l'autorité, monté sur l'aveugle cheval de fer à voie rigide, puisse être désarçonné par un coup de lumière ! que l'incommutable, le direct, le correct, le géométrique, le passif, le parfait, puisse fléchir ! qu'il y ait pour la locomotive un chemin de Damas !⁹⁵³

Ce passage fondamental, aux multiples résonances, commande un feuilletage d'interprétations. Nous retiendrons en particulier l'idée suivante : le chemin de Damas, présenté comme le « Fampoux d'une conscience rectiligne », met sur le même plan l'échec d'une conscience légaliste et l'échec de la technique et de la science : « que l'incommutable, le direct, le correct, le géométrique, le passif, le parfait, puisse fléchir ! ». La science, envisagée comme l'équivalent techniciste de la logique terroriste, directe, correcte, géométrique et parfaite, est le comparé rêvé pour dénoncer la rigidité d'une conscience qui ne veut pas renoncer à l'unilatéralité rassurante des significations.

L'expression « chemin de Damas » ne se retrouve ainsi qu'une seule fois nommément citée, dans ce passage des *Misérables* rédigé pendant l'exil, alors qu'elle apparaîtra à quatre reprises dans *William Shakespeare*, à l'occasion du portrait de saint Paul. Dans les deux cas, le bouleversement des valeurs passe par la chute : « Dans tous les partis qu'on pouvait prendre, il y avait de la chute. »⁹⁵⁴ Mais contrairement à Paul (où il était question d'une « chute transfiguration ») Javert ne peut faire de la chute l'instrument d'une transfiguration :

Il était moins le transfiguré que la victime de ce prodige. Il le subissait, exaspéré. Il ne voyait dans tout cela qu'une immense difficulté d'être. [...] Avoir sur sa tête de l'inconnu, il n'était pas accoutumé à cela.⁹⁵⁵

Si bien que pour Javert comme pour la locomotive, « désarçonné[s] » par l'inattendu, il n'y a que le déraillement de possible. Quand l'homme devient pareil à une ligne droite, il se chosifie, s'assimile à de la technique sans âme, et déraille : en langage humain, il se tue⁹⁵⁶.

Javert en est resté à l'esprit de la loi et n'arrive pas à comprendre qu'il y a non seulement la possibilité mais l'obligation pour l'individu d'être un penseur, c'est-à-dire *de dégager l'âme de la loi*. La justice qu'incarne Javert s'oppose bien dans l'œuvre romanesque

la partie précédente.

⁹⁵³ *Les Misérables*, V, IV, 1, t. 3, p. 388.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.383.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 388.

⁹⁵⁶ C'est le terme qu'emploie Hugo dans ses notes, et non « il se suicide ». Le texte des *Misérables* ne donne pas le mot, laissant des points de suspension comme pour mieux confronter le lecteur à l'innommable de la mort et du suicide.

de l'exil à la grâce, définie, dans *William Shakespeare* comme « l'âme de la loi »⁹⁵⁷. Or « lui Javert, était l'esclave [de la loi] »⁹⁵⁸. Être esclave de la loi, c'est être esclave de la mauvaise matière : aux yeux du penseur, la lettre et la formule (« la lettre, c'est la matière ») doivent être mises à distance⁹⁵⁹.

À l'opposé de Javert, Jean Valjean sortira victorieux de ces multiples « tempête[s] sous un crâne ». Bien que la société l'ait transformé « peu à peu, par une sorte de transfiguration stupide » d'un homme « en une bête fauve », comme l'a été Paul par les scribes, il entame une transfiguration inverse qui est associée à la volonté de l'évêque :

Ce que l'évêque avait voulu faire de lui, il l'exécuta. Ce fut plus qu'une transformation, ce fut une transfiguration.⁹⁶⁰

Si la transfiguration lui est permise, c'est que lui, Jean Valjean, est placé sous le signe de l'eau, de la tempête et de l'organique, non de la ligne droite technique qui ne permet aucune souplesse. Comme le dit avec énergie le livre consacré à l'un des périples initiatiques de Jean Valjean, au sein de l'égout : « La boue, mais l'âme ».

L'Homme qui rit est un cas à part. De multiples occurrences du terme « transfiguration » apparaissent au sein du roman, mais une seule est positive et ne désigne pas un état de fait perverti par la société. Elle surgit à l'occasion d'une description d'une tempête, c'est-à-dire de la nature déchaînée mais en liberté, qui révèle l'existence d'une âme au sein des choses et de la matière élémentaire :

C'était cette minute d'anxiété préalable où il semble que les éléments vont devenir des personnes, et qu'on va assister à la transfiguration mystérieuse du vent en aquilon. La mer va être Océan, les forces vont se révéler volontés, ce qu'on prend pour une chose est une âme.⁹⁶¹

Sous le regard de Gwynplaine enfant, la voile des Comprachicos qui l'ont abandonné s'éloigne dans l'obscurité vers son sort : c'est en cela que les « forces vont se révéler volontés », et que l'Océan se révèle « âme ». L'image hypothétique (« il semble que les éléments vont devenir des personnes ») est actualisée : « ce qu'on prend pour une chose est une âme ». Nul Fampoux techniciste, fanatique de la ligne droite, mais l'annonce indirecte d'une justice de l'ombre.

Au contraire, les autres occurrences du terme « transfiguration » de *L'Homme qui rit* sont placées sous le signe de l'ironie tragique, et sont le fait de la société qui assimile toute

⁹⁵⁷ *William Shakespeare*, I, II, 2, § X., p. 276.

⁹⁵⁸ *Les Misérables*, V, IV, 1, t. 3, p. 386.

⁹⁵⁹ Il en est de même pour Cimourdain, à la différence, et elle est de taille, que Cimourdain a eu son chemin de Damas avant le début de l'action romanesque.

⁹⁶⁰ *Les Misérables*, I, VII, 3, t. 1, p. 225.

⁹⁶¹ *L'Homme qui rit*, I, I, 3, p. 384.

« transfiguration » à une chute (et non l'inverse, nulle « chute transfiguration ») rendant impossible tout « chemin de Damas ». Indice parmi d'autres qui classe ce roman à part, du côté d'un pessimisme radical vis-à-vis de la société. Cela repose sur une vision faussée de la transfiguration, qui passe par le progrès financier et social. Ainsi dans le chapitre, « Non seulement le bonheur mais la prospérité », le terme de « transfiguration » est-il employé de manière humoristique par le narrateur pour souligner que la Green-Box était sortie de la pauvreté : « De 1689 à 1704, une transfiguration avait eu lieu »⁹⁶². De même la métamorphose du clown en lord est-elle interprétée selon ce schéma : « Sous cette transfiguration croulant sur lui à coups de tonnerre, Gwynplaine s'évanouit »⁹⁶³. La fausseté du modèle est révélée par son emploi par Barkilphedro :

Qui entre dans la transfiguration a derrière lui un évanouissement. Mylord, Gwynplaine est mort. Comprenez-vous ?⁹⁶⁴

Est-il besoin de rappeler que le chapitre s'intitule « Fascination » ?

À la fin du roman, Gwynplaine tire ainsi, désespéré, les conclusions de son aventure :

Et c'était par une transfiguration traître que son désastre avait débuté. Et cette catastrophe s'était approchée de lui avec le visage de l'apothéose ! Monte ! avait signifié : Descends !

Il était une sorte de contraire de Job. C'est par la prospérité que l'adversité lui était venue.⁹⁶⁵

Si bien que le réel, perçu comme matière traître (la chair est opposée à l'idéal⁹⁶⁶), est irrémédiablement condamné dans ce roman⁹⁶⁷. La société s'oppose à la « nature », comprise d'une part comme monde de la mort, et d'autre part comme accès « à la transfiguration dans l'aurore, à l'ascension dans le firmament. »⁹⁶⁸, l'un et l'autre ne s'excluant pas. On y reviendra.

Quatrevingt-Treize, le dernier des romans hugoliens, rétablit la situation en revenant à l'origine révolutionnaire du dispositif du « chemin de Damas ». La grande figure du passé qui s'inscrit dans ce schéma, c'est Lantenac, mais, contrairement à Jean Valjean, il ne tire pas toutes les conséquences de ses actes ; le seul épiphonème de Lantenac, une fois délivré par Gauvain, est « Ma foi ! »⁹⁶⁹. Il n'y a pas conversion totale, seulement conversion ponctuelle.

⁹⁶² *Ibid.*, II, II, 8, p. 547.

⁹⁶³ *Ibid.*, II, V, 1, p. p. 641.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, II, V, 5, p. 655.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, II, IX, 2, p. 760.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, p. 761.

⁹⁶⁷ Voir *infra*, troisième partie.

⁹⁶⁸ *L'Homme qui rit*, p. 762.

⁹⁶⁹ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 1, p. 1047.

Pourtant aux yeux de Gauvain, « témoin de cette transfiguration »⁹⁷⁰, jamais, « dans aucun combat, Satan n'avait été plus visible, ni Dieu. »⁹⁷¹ C'est pourquoi il aide Lantenac à s'évader, en vertu de son interprétation de l'acte de Lantenac comme « chemin de Damas », dont il a toutes les caractéristiques :

on tuera celui qui tue, on était dans la ligne droite de l'horreur. Inopinément, cette ligne droite s'était rompue, un tournant imprévu révélait un horizon nouveau, une métamorphose avait eu lieu.⁹⁷²

La logique du chemin de Damas vient contredire la loi du talion et le cycle infini de la violence. Gauvain aide également Lantenac en vertu de sa propre vision du monde :

je veux la transfiguration de la larve en lépidoptère ; je veux que le ver de terre se change en une fleur vivante, et s'envole. Je veux...

Il s'arrêta. Son œil devint éclatant.⁹⁷³

L'homme qui s'engage en toute conscience dans l'interprétation des phénomènes permet à l'esprit de sortir de la matière et devient l'équivalent de l'âme, « grâce de la loi »⁹⁷⁴. Pourtant la transfiguration morale en elle-même est comparable au changement révolutionnaire qui détruit sans rien fonder : la Révolution, considérée comme rupture absolue, doit être resituée dans la logique civilisatrice qui la remet en perspective. Autrement, quelle norme extraire de ce qui s'est donné comme rupture absolue ? C'est donc la pensivité de Gauvain (« Gauvain pensif »⁹⁷⁵) qui donne sens à la transfiguration de Lantenac, de même que Hugo requiert dans ses romans d'exil la « pensivité » du lecteur. Car « la complication de l'événement produit la perplexité de l'esprit »⁹⁷⁶, c'est-à-dire que la complication de l'événement romanesque a pour but d'interroger la complexité du réel et de rendre le lecteur perplexe.

Fatalité du cœur et fatalité de la lettre : le rôle du processus interprétatif comme « esprit »

Dans ce contexte, l'emploi par Lethierry de la « chaire huguenote » comme bureau du bateau à vapeur et le remplacement sans fausse pudeur de la Bible par son livre de compte apparaissent comme des positions réfléchies qui valent comme manifeste de la nouvelle

⁹⁷⁰ *Ibid.*, III, VI, 2, p. 1032.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 1034.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 1036.

⁹⁷³ *Ibid.*, III, VII, 5, p. 1060.

⁹⁷⁴ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 276.

⁹⁷⁵ *Quatrevingt-Treize*, Titre du chapitre III, VI, 2.

⁹⁷⁶ Comme le constate Gwynplaine, au bord du suicide ; *L'Homme qui rit*, III, IX, 2, p. 757.

civilisation qu'il veut promouvoir :

Au fond de la salle, près de la porte de la chambre de mess Lethierry, un petit retranchement en planches qui avait été la chaire huguenote, était devenu, grâce à un grillage avec chatière, « l'office » du bateau à vapeur, c'est-à-dire le bureau de la Durande, tenu par mess Lethierry en personne. Sur le vieux pupitre de chêne, un registre aux pages cotées Doit et Avoir, remplaçait la Bible.⁹⁷⁷

Cette simple constatation au ton neutre appelle deux commentaires. Le premier concerne sa place narrative, à la clause, et son insertion dans un chapitre intitulé « L'air Bonny Dundee ». Car cet air préfigure le maintien de ce que Lethierry voudrait éradiquer, la notion de fatalité ou de providence qu'il souhaite remplacer par le progrès économique et technique, indissociable du « Doit » et de l'« Avoir ». Cette fatalité, ou cette providence, est celle du cœur, comme l'indique la Préface du roman : c'est Gilliatt, l'amoureux solitaire qui ne cessera de jouer au loin sur sa cornemuse, comme rappel de sa blessure, « cette chanson si triste »⁹⁷⁸. Le bateau à vapeur enté sur l'athéisme militant et têtue n'est pas, pour Hugo, gage d'une civilisation du bonheur. Le second commentaire concerne l'indécidabilité du ton : dans *Le Rhin*, Hugo laissait percevoir une certaine nostalgie devant la prosaïsation du monde, emblématisée, par exemple, par la fin des bateaux dont les noms renvoyaient à une transcendance ; nul jugement ici, le narrateur fait appel à l'interprétation du lecteur. Car ce représentant (encore archaïque, comme sa machine) de la société industrielle qui se met en place, se fait rattraper par ce qu'il avait voulu nier.

Ainsi, l'« âcreté » de Lethierry envers les prêtres lui fait envisager pour Déruchette tous les gendres possibles, excepté « un calotin »⁹⁷⁹, et remplacer la Bible par un livre de compte, mais la narration s'emploie à contredire de manière ironique son point de vue : c'est un jeune pasteur qui épousera Déruchette et c'est la lecture de la Bible qui donne *littéralement* les deux amants l'un à l'autre. L'acte de lecture en général se trouve interrogé, puisque la Bible est assimilée à un « livre » non spécifique : « Imprudence de faire des questions à un livre », qui se précise pourtant au fil des pages : « Ne tentez pas la Bible »⁹⁸⁰.

Le motif de la scène du premier regard qui en découle est problématisé par un

⁹⁷⁷ *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 8, p. 91.

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁷⁹ « Marie-toi avec qui tu voudras, pourvu que ce ne soit pas avec un calotin » *Ibid.*, I, III, 12, p. 98 – C'est Hugo qui souligne. Lethierry n'a qu'un « défaut », sa haine des prêtres, que le narrateur ne partage pas, comme la remarque suivante le montre : cette haine s'exerçait « un peu à tort et à travers, convenons-en, et pas toujours à propos ». Ce trait de caractère est assez fondamental pour que le narrateur lui consacre tout un chapitre. Cet être « sans amertume » n'a ainsi « d'âcreté » qu'envers les gens d'Église. En bon voltairien, et en bon fils de son siècle, il a « l'irrévérence révolutionnaire », « levain d'athéisme » qui « lui venait de son séjour en France. » (*Ibid.*, I, III, 12, p. 97.) Pour le lecteur qui connaît la fin, on peut bien parler, comme au théâtre, d'ironie tragique, si on excepte le fait que, pour les deux amoureux, l'issue est dans ce cas heureuse.

⁹⁸⁰ *Les Travailleurs de la mer*, titre I, VII, 3, p. 185.

dispositif particulier, au sein du chapitre intitulé « Ne tentez pas la Bible ». Deux ecclésiastiques se présentent à la demeure de Lethierry, effondré par le naufrage de la Durande, le docteur Jacquemin Hérode, recteur de Saint-Sampson et son successeur, le révérend Joë Ebenezer Caudray. L'interprétation littérale de la Bible est tout d'abord ridiculisée par le biais du premier personnage, lequel, quoique « assez bon homme », avait « pour esprit la lettre »⁹⁸¹, c'est-à-dire celle de la Bible, et plus particulièrement celle de l'Ancien Testament. Il rejoint un type récurrent chez Hugo, celui du pédant et de l'homme de loi rigide, « haut, correct, étroit et supérieur »⁹⁸², comme l'était Javert. Le docteur Hérode est l'homme du passé, comme en témoigne son nom, et du côté de la tyrannie. Il propose successivement à Lethierry d'investir, pour refaire sa fortune, dans la vente d'armes au czar « en train de réprimer la Pologne »⁹⁸³, dans l'esclavage aux États-Unis et se fait fort de lui obtenir une fonction salariée qui lui permettrait, entre autres, d'assister aux exécutions capitales. Le trait est appuyé pour dénoncer la collusion du pouvoir religieux avec le despotisme, que ce soit envers les nationalités (la Pologne est emblématique de cette question à l'époque), envers la liberté de l'homme (l'esclavage) et envers la vie de l'homme (la peine de mort).

Le scandale est rendu manifeste par la substitution de la conscience à la Bible :

Le révérend Ebenezer rapprocha imperceptiblement sa chaise de la chaise du révérend Jacquemin, et lui dit, de façon à n'être entendu que de lui :

- Ce que dit cet homme lui est dicté.

- Par qui ? par quoi ? demanda du même ton le révérend Jacquemin Hérode.

Ebenezer répondit très-bas :

- Par sa conscience.

Le révérend Hérode fouilla dans sa poche, en tira un gros in-dix-huit relié avec fermoirs, le posa sur la table et dit à voix haute :

- La conscience, la voici.

Le livre était une Bible.⁹⁸⁴

Comment mieux dire le passage d'une société légaliste et littéraliste, proche du symbole de la lettre qui enferme (le « gros in-dix-huit relié avec fermoirs »), à une société qui fait appel à la conscience critique de chaque individu ? Mais comment dès lors interpréter ce qui suit, et qui constitue la fin non seulement du chapitre, mais de la première partie ?

Cependant il prit sa petite Bible sur la table et la tint entre ses deux mains

⁹⁸¹ *Ibid.*, I, VII, 3, p. 187.

⁹⁸² *Ibid.*, p. 186.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 188.

⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 189.

allongées comme on tiendrait un oiseau qu'on craint de voir envoler. [...]

Sa voix fit tout ce qu'elle put pour être majestueuse.

- Mess Lethierry, ne nous séparons pas sans lire une page du saint livre. Les situations de la vie sont éclairées par les livres ; les profanes ont les sorts virgiliens, les croyants ont les avertissements bibliques. Le premier livre venu, ouvert au hasard, donne un conseil ; la Bible, ouverte au hasard, fait une révélation. [...] En présence des affligés, il faut consulter le saint livre sans choisir l'endroit, et lire avec candeur le passage sur lequel on tombe. Ce que l'homme ne choisit pas, Dieu le choisit. Dieu sait ce qu'il nous faut. [...] Notre destinée nous est dite mystérieusement dans le texte évoqué avec confiance et respect. Écoutons et obéissons. Mess Lethierry, vous êtes dans la douleur, ceci est le livre de consolation ; vous êtes dans la maladie, ceci est le livre de santé. [...]

Ce qu'il lut, le voici :

« Isaac se promenait dans le chemin qui mène au puits appelé le Puits de celui qui vit et qui voit.

« Rebecca, ayant aperçu Isaac, dit : Qui est cet homme qui vient au-devant de moi ?

« Alors Isaac la fit entrer dans sa tente, et la prit pour femme, et l'amour qu'il eut pour elle fut grand. »

Ebenezer et Déruchette se regardèrent.⁹⁸⁵

Cette scène est à mettre en parallèle avec l'autre rencontre qui ouvre le livre, celle de Gilliatt et Déruchette, et avec cet autre livre aux pages blanches constituées par la neige et la nature. La lecture de son nom avait eu un effet tout aussi efficient et fatal sur Gilliatt, mais la page de neige était destinée à fondre. C'est Déruchette qui, par insouciance, a lancé l'histoire en s'improvisant écrivain. Et c'est Gilliatt, qui sait lire, qui a (mal) interprété. Mais les conséquences en sont irrémédiables. Tout se passe comme si l'*anankè* venait de la lettre, du dogmatisme, et que l'amour en était le reliquat, irréductible à toute interprétation et à toute « désymbolisation »⁹⁸⁶.

Selon un procédé que l'on a déjà relevé chez Hugo⁹⁸⁷, l'écrivain ridiculise ainsi dans ce passage une mauvaise pratique interprétative – la lecture littérale de la Bible et son association avec l'obscurantisme politique, social et religieux – pour mieux en montrer, dans la foulée, l'efficiace problématique, mais au niveau du seul domaine privé, et ce par le biais de la causalité amoureuse. À moins qu'il ne s'agisse par là d'illustrer le passage de l'Ancien Testament au Nouveau Testament (qui se place, d'un point de vue théologique, sous le signe

⁹⁸⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁸⁶ Le mot a une puissance magique obscure pour Hugo. On se rappelle la lettre que Josiane écrit à Gwynplaine : « Tu est horrible, et je suis belle. [...] Je veux de toi. Je t'aime. Viens. » (*L'Homme qui rit*, II, III, 9, p. 601), qui le fait effectivement venir, suite à un concours indirect de circonstances. Or un reliquat décrit Josiane se rendant chez une sorcière qui lui certifie que le seul fait d'écrire une pareille lettre, sans l'envoyer, suffirait à faire venir l'homme qu'elle aime. Ce qui fera effectivement venir Gwynplaine auprès de Josiane est bien une « Providence noire », Barkilphedro. Voir Notices et notes, Roman III, p. 1096, note 65.

⁹⁸⁷ Notamment lors de la description de la maison visionnée de Plainmont, voir *supra*.

unique de l'amour⁹⁸⁸), de même qu'il s'agit pour la Révolution d'enterrer l'Ancien Régime par un nouveau monde placé sous le signe du bonheur. Mais ce qu'on retrouve alors, c'est un nouvel *anankè*⁹⁸⁹.

Or, de même que Gilliatt le Malin permet au progrès économique et industriel de se poursuivre, sur le plan public, en sauvant la machine du bateau à vapeur, de même devient-il, sur le plan privé, l'entremetteur du mariage de Déruchette et d'Ebenezer, conclu à ses propres dépens. Il passe ce faisant du statut d'amant au statut de père (ce qui pose d'insondables problèmes psychanalytiques), en se substituant à la puissance patriarcale de l'oncle, et en devenant un instrument paradoxal de la puissance de la lettre biblique, lui, l'homme de la nature.

C'est Gilliatt qui donne ainsi littéralement Déruchette à Ebenezer et Ebenezer à Déruchette. À la question du doyen anglican, qui demande :

- Qui est-ce qui donne cette femme à cet homme ?
- Moi, dit Gilliatt.

Il y eut un silence. Ebenezer et Déruchette sentirent on ne sait quelle vague oppression à travers leur ravissement.⁹⁹⁰

Gilliatt dans l'ombre répond « Moi », lui qui a, le premier, l'anneau au doigt, même si Hugo change la version finale et ne lui fait mettre l'anneau qu'au « petit doigt », si bien que le sens du titre « Pour ta femme, quand tu te marieras », est quelque peu ambigu. Le sentiment d'« oppression » ressenti par Ebenezer et Déruchette met en évidence le manque de liberté des deux époux qui se laissent conduire. La force de cette scène s'approfondit du sauvetage initial par Gilliatt d'Ebenezer, menacé d'être englouti sur la chaise Gild-Holm-'Ur. L'engloutissement final de Gilliatt sur cette même chaise est plus trouble qu'il n'y paraît : retour au sein du grand tout, dans la nature panique, ou acte de désespoir absurde avec relent d'automutilation ? Si Gilliatt n'avait pas sauvé Ebenezer sur cette même chaise, l'avenir aurait été différent. Les deux lectures sont possibles.

Car Gilliatt en devenant agent de la Providence fait advenir un mariage libre, qui se détache de la puissance patriarcale souvent mortifère, on le sait, chez Hugo. Déjà le portrait initial d'Ebenezer préparait ce dénouement, en présentant le pasteur comme un homme qui « faisait le rêve de la primitive église, où Adam avait le droit de choisir Ève » :

⁹⁸⁸ Et de la crainte, c'est-à-dire du respect, vis-à-vis de Dieu.

⁹⁸⁹ Pour une autre mise en perspective du passage, voir Claude Millet, « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour », *Romantisme*, n° 115, 2002, p. 13-23.

⁹⁹⁰ *Les Travailleurs de la mer*, III, III, 3, p. 335.

M. Ebeneser Caudray subordonnait le texte : *Tes père et mère honoreras*, au texte, selon lui, supérieur : *La femme est la chair de l'homme. La femme quittera son père et sa mère pour suivre son mari*. Du reste, cette tendance à circonscrire l'autorité paternelle, et à favoriser religieusement tous les modes de formation du lien conjugal, est propre à tout le protestantisme, particulièrement en Angleterre et singulièrement en Amérique.⁹⁹¹

Dans ce passage également, il est question d'interprétation du texte et de subordination d'un texte à un autre : il existe un texte qui serait « selon lui, supérieur » à un autre. La religion protestante est présentée dans ce cas au service du progrès, c'est-à-dire d'une civilisation qui favoriserait le « lien conjugal » au détriment de la famille patriarcale et de la subordination des enfants aux parents. Hugo rejoint là un des mouvements du siècle analysé aujourd'hui par les sociologues.

Gilliatt refonde donc le bonheur familial et contribue à l'instauration d'une « cité domestique »⁹⁹² où il n'a pas sa place. Il faut bien insister sur le fait que c'est un sauvage, un « bon démon », selon l'expression de Déruchette, qui accomplit ce que l'homme efféminé de la société à venir est incapable de réaliser ; c'est un pauvre marin qui se trouve agent de la lettre de la Bible, en en révélant l'esprit. Certes le jeune pasteur « faisait le rêve de la primitive église, où Adam avait le droit de choisir Ève, et où Frumentanus, évêque d'Hiéropolis, enlevait une fille pour en faire sa femme en disant aux parents : *Elle le veut et je le veux, vous n'êtes plus son père et vous n'êtes plus sa mère, je suis l'ange d'Hiéropolis, et celle-ci est mon épouse. Le père, c'est Dieu.* »⁹⁹³ Mais ce « jeune homme », qui était « avant tout, joli », « avec des joues de jeune fille et des mains délicates »⁹⁹⁴, devant le refus de l'oncle de lui accorder sa nièce, est abattu mais soumis : « Il n'y a plus pour moi qu'une chose à faire. Partir. »⁹⁹⁵ C'est l'intervention de Gilliatt qui précipite le dénouement, en homme responsable et libre : « S'il y avait une responsabilité, il la prenait. »⁹⁹⁶ Gilliatt devient l'incarnation du principe à l'œuvre dans le roman : « Lui, l'obstacle, il se changeait en providence. »⁹⁹⁷ Le marin, interprète de la nature, est plus efficient que l'interprète de la Bible, le Pasteur, incapable d'agir. La civilisation efféminée qu'il incarne se condamne à l'impuissance sans l'intervention du « sauvage ».

Gilliatt détruit donc la fatalité patriarcale en incarnant lui-même la « loi de formation du progrès », mais expérimente une autre fatalité présente à tous les niveaux : celle du cœur,

⁹⁹¹ *Ibid.*, I, IV, 4, p. 106.

⁹⁹² Voir William Paulson, article cité.

⁹⁹³ *Les Travailleurs de la mer*, I, IV, 4, p. 106.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, I, VII, 3, p. 186.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, III, III, 2, p. 329.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 330.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 332.

celle de la lettre et de l'interprétation littérale, conforme aux désirs, celle du mal (Clubin, Rantaine). Lui le sauvage, il n'a plus sa place dans la nouvelle société qu'il fonde, où les pasteurs même graves et austères se retrouvent finalement, une fois embarqués sur le *Cashmere*, « sur un de ces bancs couverts d'un petit plafond goudronné que les navires bien aménagés offrent aux voyageurs et sur lesquels on lit, quand c'est un bâtiment anglais : *For ladies only*. »⁹⁹⁸ Il n'a pas sa place, on l'a vu, dans une société marchande, car il fausse les échanges, donnant ce que l'on devrait vendre et faisant avancer le progrès par le sacrifice de sa vie.

L'amour seul résiste à la désymbolisation, et demeure signe de la persistance d'un *anankè* : « Ils disaient c'est impossible ; ce n'était pas cela qui était impossible »⁹⁹⁹, murmure Gilliatt à Déruchette au moment du départ. Le progrès technique et humain est toujours possible, par la volonté et l'adresse, mais l'amour et le sentiment demeurent comme reflet d'une résistance irréductible. Dans *Les Misérables*, une métaphore politique plus sérieuse qu'elle n'en a l'air, fait de l'amour la forme ultime de la tyrannie et de la royauté, tyrannie du cœur contre laquelle aucune Révolution ne peut rien, comme en rend compte avec humour Gillenormand :

Ah ! Ah ! voilà une toute-puissance, c'est la femme. Demandez à ce démagogue de Marius s'il n'est pas l'esclave de cette petite tyranne de Cosette. Et de son plein gré, le lâche ! La femme ! Il n'y a pas de Robespierre qui tienne, la femme règne. Je ne suis plus royaliste que de cette royauté-là. Qu'est-ce qu'Adam ? c'est le royaume d'Ève. Pas de 89 pour Ève.... Mais faites-moi donc des révolutions contre ce petit mouchoir brodé qui sent le patchouli !¹⁰⁰⁰

Contre la fatalité de la lettre et du cœur, symbolisée dans la lettre sacrée, seul le déploiement de l'écriture, série et mise en perspective, permet d'établir une distance critique, mais en plongeant au cœur même du romanesque. Tel est en effet le paradoxe qui renverse la cause aliénante en moyen de libération, et qui change l'obstacle-Gilliatt en providence.

Conclusion : la Révolution comme critique romantique des lois scientifiques

Le verbe de la civilisation est ainsi d'ordre révolutionnaire par la mise en cause critique des principes officiels de la civilisation : maîtrise de la nature, historicisme,

⁹⁹⁸ *Ibid.*, III, III, 5, p. 342.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, III, III, 4, p. 337.

¹⁰⁰⁰ *Les Misérables*, V, VI, 2, t. 3, p. 444.

scientisme, technique, raison, bonheur « domestique ». L'écriture romanesque et les proses philosophiques de l'exil proposent une civilisation qui combinerait les « lois de l'art » et la « loi du progrès ». Cette civilisation s'incarne dans l'Archipel de la Manche, en s'appuyant sur la puissance transfigurante de la nature, qui renouvelle notamment la conception du travail : un travailleur de la mer, qu'il soit marin ou écrivain, accepte le corps à corps avec l'élément liquide ou verbal (puisque la poésie est pour Hugo « élément ») et jette les bases d'une civilisation dépourvue de « parasitisme », notion récurrente des *Misérables* mais disparue des *Travailleurs de la mer*.

L'écriture de la Révolution recoupe d'une certaine manière la critique romantique des lois scientifiques sur laquelle repose la civilisation universaliste du XIX^e siècle. Elles sont au nombre de cinq, comme l'a bien montré Hans Eichner. Si le monde est conçu comme une machine avec des lois édictées une fois pour toutes, la présence de Dieu (ou au moins du sacré) donnée comme origine, n'est plus nécessaire et s'oublie progressivement ; la pensée classique, qui se donne des règles universelles, parfaites dès l'origine, est incompatible avec une pensée du progrès ; la pensée aristotélicienne est réduite à néant par les lois mathématiques, qui évacuent avec elle les notions de volonté, de but, de bien et de mal, c'est-à-dire qu'un fossé insurmontable se creuse entre la nature, les lois physiques et l'éthique, et rend l'homme étranger à une nature uniquement pensée en termes d'algèbre ; le corps est pensé comme une petite machine, déterminées par des lois physiques qui ne laissent plus de place à la conscience ; il n'y a donc, cinquième et dernier point, dans ces circonstances, plus de place pour la liberté¹⁰⁰¹.

Or, l'idée de « Révolution » chez Hugo et la volonté d'en écrire le passé et le présent, pour mieux préparer l'avenir, permet de répondre à ces cinq points et s'oppose aux conséquences des lois scientifiques du progrès tels qu'ils sont énoncés dans l'article que nous venons de résumer. L'écriture de la Révolution maintient tout d'abord ouverte la possibilité d'une *transcendance* et d'une Providence ; elle s'inscrit ensuite dans une *pensée du progrès*, c'est-à-dire qu'elle articule les différentes temporalités au sein de séries romanesques (comme lors de la description des phares, de l'égout ou, on le verra plus loin du couvent) ; elle réintroduit dans l'Histoire les questions éthiques de bien et de mal ; elle se fait *conscience critique* de la civilisation rationaliste et évolutionniste et permet une pensée de l'Histoire qui

¹⁰⁰¹ Hans Eichner, « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. 97, janvier 1982, p. 10-12. Cet article de 1982 n'est à notre connaissance guère cité de nos jours, non qu'il soit daté, mais parce qu'il semble au contraire que la thèse défendue ait rencontré un tel succès qu'elle semble pour ainsi dire tombée dans le domaine public. Ce point demanderait cependant à être approfondi.

n'est plus déterministe, faisant appel à des causes scientifiques ordinaires, mais laisse place au « chemin de Damas » – qui repose sur la « puissance merveilleuse des causes » surnaturelles et dramatiques – ; enfin l'écriture de la Révolution chez Hugo tente de laisser intacte la *liberté* de l'homme, en le rendant maître de ses actes, susceptible d'infléchir par sa volonté le cours des événements. Évidemment, ce bilan ne va pas sans un certain schématisme et laisse percevoir les tensions qui traversent l'œuvre hugolienne¹⁰⁰².

¹⁰⁰² Par exemple comment les notions de Providence et de causes « surnaturelles » peuvent-elles aller de pair avec celles de liberté et de conscience ? fatalité et liberté se retrouvent mises en tension au sein de l'écriture romanesque de la Révolution.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Dans *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit* et *William Shakespeare*, la critique du progrès scientifique prend la forme d'un « éloignement vers » la nature, les pratiques et les discours populaires qui témoignent souvent d'une grande attention portée à la nature. Ces derniers ne relèvent pas forcément de la superstition (comme les « weather wise » des *Travailleurs de la mer*) et ne sont pas toujours périmés : ils fonctionnent comme rappel de l'origine et du contact direct avec les éléments. Le face à face avec le cosmos et l'observation de la nature permettent de légitimer un discours scientifique abstrait qui ne prend pas en compte la part de l'inconnu. Quant aux légendes qui relèvent de la superstition, elles sont le revers et le danger d'une attention trop grande portée aux pratiques archaïques, mais appartiennent en propre aux « lois de l'art » : le roman et les proses philosophiques font du savoir scientifiquement erroné le substrat poétique où peut se dire l'inavouable de la Civilisation, comme nous l'a montré le passage de *William Shakespeare* consacré à Chrysisse de Tarse.

Hugo théorise rarement ce processus : c'est au lecteur, qu'il veut « pensif »¹⁰⁰³, de le dégager. Il existe néanmoins un passage de *William Shakespeare* où l'écrivain relève plus explicitement les contradictions entre le mouvement du progrès et le « naturalisme » de l'Antiquité grecque archaïque, qu'il appelle « Poésie et Philosophie ». La définition de ces trois termes, qui se précise au fil des oppositions et des reformulations, résume les enjeux du mouvement de désymbolisation de la Civilisation occidentale :

Ce mystérieux naturalisme était l'antique Génie de la Grèce. Il s'appelait Poésie et Philosophie. Il avait sous lui le groupe des sept sages, dont un, Périandre, était un tyran. Or, un certain esprit bourgeois et moyen arriva avec Socrate. C'était la sagacité venant tirer à clair la sagesse. Réduction de Thalès et de Pythagore au vrai immédiat, telle était l'opération. Sorte de filtrage, épurant et amoindrissant, d'où la vieille doctrine divine tombait goutte à goutte, humaine. Ces simplifications déplaisent aux fanatismes ; les dogmes n'aiment pas être tamisés. Améliorer une religion, c'est y attenter. Le progrès offrant ses services à la foi, l'offense. La foi est une ignorance qui croit en savoir, et qui, dans de certains cas, en sait peut-être plus long que la science. [...] Socrate déclarait toute la philosophie éleusienne inintelligible et insaisissable [...].¹⁰⁰⁴

Cet extrait, par la multiplication des paradoxes et des ambiguïtés, révèle les incertitudes de Hugo sur les rapports à établir entre « naturalisme » et progrès. Tout d'abord, le « naturalisme », bien que renommé « Poésie et philosophie », est pensé comme un bloc qui

¹⁰⁰³ « Notes préparatoires et projets de Préface » de *L'Homme qui rit*, Massin, t. XIV, p. 387.

¹⁰⁰⁴ *William Shakespeare*, I, IV, 8, p. 320.

est mis à mal par le mouvement de la Civilisation. Sa reformulation successive au sein du passage permet de comprendre ce que Hugo entend par là : il est assimilé successivement à une « sagesse », à « la vieille doctrine divine », à une « religion », au « fanatisme », au « dogme », à la « foi », éléments qui tendent à mettre de côté la notion esthétique, qui est pourtant bien présente dans la notion de « Poésie ». La « philosophie » est celle d'Éleusis, et relève du symbole divin opaque. Une instabilité conceptuelle encore plus grande caractérise le mouvement du progrès, associé successivement à « l'esprit bourgeois et moyen », au filtrage « amoindrissant », mais aussi à la sagacité (s'opposant à la sagesse), à l'humanité (la doctrine divine devient « humaine ») et, pour finir, à la « science ».

Hugo, dans les lignes précédentes, a donné un aperçu des représentants de ce naturalisme : il s'agit en particulier d'Aristophane, associé à Dionysos et à « l'obscénité sacerdotale », et d'Eschyle, qui, « par son côté oriental, y confinait »¹⁰⁰⁵. Ce sont les représentants d'une Grèce archaïque qui s'apparente au « sombre Orient extatique et bestial » et donc au monde du symbole, qui est associé à l'époque à l'Orient¹⁰⁰⁶. Ce monde du symbole est associé à la sagesse mais aussi à la Religion, au risque de la tyrannie (« sept sages, dont un, Périandre, était un tyran »). Le passage cité souligne les liens conflictuels entre l'époque symbolique, située dans le passé oriental archaïque, en lien intime avec une sexualité dionysiaque, et le progrès désymbolisateur qui la rend intelligible, au prix de la médiocrité. L'apparition de Socrate est ainsi d'abord présentée de manière négative dans toute la première moitié du paragraphe, comme en témoignent les termes « d'esprit bourgeois et moyen », de « [r]éduction » ou de filtrage « amoindrissant ». Le progrès est du côté du raisonnable, de l'antipoétique.

Mais toute l'ambiguïté du passage, révélatrice de la pensée de Hugo en matière de progrès, vient du fait que le propos se renverse, dans la suite du passage, par quatre fois au moins. Une première fois pour affirmer la nécessité du progrès et rejeter le naturalisme antique en raison de son accointance avec le « fanatisme » et le dogme – ce que suggérait déjà la présence d'un tyran au sein des sages. Une seconde fois pour indiquer la supériorité ponctuelle de la foi sur la science : la « foi » est une ignorance qui, « dans certains cas, en sait peut-être plus long que la science ». Une troisième fois, par la bouche de Socrate, pour se moquer du caractère incompréhensible de la philosophie de l'ancien naturalisme – on se rappelle que, dans *Notre-Dame de Paris*, l'époque symbolique de l'art roman, qui correspond au symbole sacerdotal et religieux en Occident, était sévèrement jugé en raison de

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁰⁶ Voir Cinquième partie, chapitre 4.

son opacité herméneutique. Une quatrième fois, lorsque Hugo critique le jugement de Socrate en adoptant le point de vue de l'ancien naturalisme : « Cela était impie et sacrilège pour l'ancien naturalisme hellénique ». Le caractère polyphonique du passage rend compte de la complexité de la situation¹⁰⁰⁷. Il témoigne du maintien, pendant l'exil, d'un progrès perçu sous l'angle de la désymbolisation, détruisant les symboles dogmatiques au prix d'un « filtrage, épurant et amoindrissant ».

Les romans deviennent en conséquent des « laboratoires » de civilisation qui tentent de faire jouer l'un avec l'autre les reliquats du naturalisme antique, pensé comme « Poésie et Philosophie », et le progrès désymbolisateur. À la refondation des piliers scientifiques et techniques de la civilisation s'ajoute la refondation de la société, conçue comme l'état des hommes vivant sous une loi commune. Sur ce point néanmoins, des *Misérables* (1862) à *L'Homme qui rit* (1869), l'écriture évolue.

¹⁰⁰⁷ Les renversements ne s'arrêtent pas là, mais continuent dans la suite du passage, que nous n'avons pas citée.

PARTIE III

LA RÉVOLUTION COMME VERBE (II), RÉGÉNÉRER LA SOCIÉTÉ

INTRODUCTION : LA SOCIÉTÉ, LA NATURE ET LE RÔLE DU PASSÉ

Lamartine fut singulièrement critique envers *Les Misérables*. Un des grands reproches qu'il fit à Hugo repose sur sa définition de la nature. Pour Lamartine, elle est avant tout culture, reposant sur la tradition historique et la coutume, alors que Hugo, selon lui, ne considère que son caractère sensible et organique :

Tomber du trône dans les mains meurtrières du savetier Simon jusqu'à ce que mort s'ensuive, ne fut jamais la même chose que tomber d'un mur de dix pieds sur le pavé de la rue. La nature se refuse à ces parallèles, parce qu'ils sont, non pas, comme ils en ont l'air, les audaces de la vérité, mais les paradoxes du radicalisme. Or le cœur humain est sympathique, mais n'est jamais radical, parce qu'il pèse d'un juste poids, *et non au poids seul de la chair et du sang*, les innombrables différences du passé et du présent dont le même malheur se compose, pour le frère de Cartouche ou pour le fils de Louis XVI. Oublier ces différences ce n'est pas seulement oublier le respect, c'est dénaturer la nature. *Sunt lacrymae rerum !* L'histoire, le trône, la dignité des victimes, ont leur bienséance ; les suppliciés ont leur autorité ; les tombes ont leurs privilèges sous leurs cendres. Quand on a vidé les caveaux de Saint-Denis, on a fait plus que quand on a vidé un cimetière banal de Saint-Eustache : ici on déplace des ossements, là on profane des mémoires. Comment un écrivain d'un si sympathique caractère que Victor Hugo a-t-il pu l'oublier ?¹⁰⁰⁸

Lamartine fait une distinction qui apparaît au lecteur moderne comme proprement stupéfiante, en revenant aux préjugés aristocratiques d'une nature reposant sur l'Histoire et sur les traditions. Mais il fait aussi preuve de lucidité lorsqu'il reproche à Hugo de revenir aux « ossements », « au poids seul de la chair et du sang ». Hugo revient bien parfois à une nature perçue comme matière au détriment de la « bienséance » de l'Histoire¹⁰⁰⁹, mais la tentation est localisée. Car le « poids seul de la chair et du sang » pose un problème éthique à l'exilé, dans la mesure où la mémoire historique joue également un rôle fondamental – mais cette mémoire n'est pas celle du trône –, dans la mesure également où la condamnation de la matière et la hantise du dualisme planent sur son œuvre.

La refondation de la société passe en conséquent par une nouvelle définition des rapports qui unissent l'individu à la société, à la nature, au passé et aux traditions, en s'interrogeant tout d'abord sur la place accordée à la famille et au sacrifice de ses membres. Le retour à des figures des temps primitifs, fussent-elles tyranniques, devient alors une tentation, afin de mieux dénoncer l'hypocrisie des temps modernes (premier chapitre).

¹⁰⁰⁸ Lamartine, Cours familial de littérature, entretiens 83, 84, 85, 86 et 87, *Considérations sur un chef-d'œuvre ou le danger du génie*, « *Les Misérables* par Victor Hugo (Extraits) », Massin, t. XII, p. 1612. – Je souligne la première expression, « non au poids seul de la chair et du sang ».

¹⁰⁰⁹ L'utilisation hugolienne de l'expression « *sunt lacrymae rerum* » dans les proses philosophiques de l'exil est-elle une réponse à la citation de Lamartine ? cf. [Les Traducteurs], p. 631.

Ensuite, le texte intitulé *L'Archipel de la Manche*, que Hugo renonce à insérer dans le roman et qu'il réserve finalement comme Préface, témoigne d'une autre possibilité. *L'Archipel de la Manche* devient le « laboratoire » d'une civilisation qui résulte non seulement de la jonction du réel et de l'idéal, mais aussi de la nature et de l'Histoire. (second chapitre).

Enfin, des *Travailleurs de la mer* à *L'Homme qui rit*, on constate un changement dans l'appréhension des rapports entre nature, passé et société. *L'Homme qui rit* n'est plus un « laboratoire » heureux de la Civilisation, mais l'histoire d'un échec, celui d'une civilisation dégénérante qui marque un moment de blocage de l'Histoire.

**CHAPITRE I : LA REFONDATION DE LA SOCIÉTÉ PAR « L'ÉLOIGNEMENT VERS » LE PASSÉ ET
LE BRICOLAGE RÉVOLUTIONNAIRE**

**1. Le « grain de sel » et « le grain de cendre » : une nouvelle
définition de la famille**

Le problème de la civilisation pour Hugo repose non seulement sur les avancées de la science et la maîtrise de la nature, mais aussi en grande partie sur les rapports entre l'homme et la société. Or, la reprise, dans des reliquats datant de l'exil, du binôme « révolution-civilisation » met en lumière un aspect idéologique particulier qui permet de porter le débat entre la pensée aristocrate et celle des révolutionnaires républicains. La contradiction réside dans l'opposition d'une société ayant pour noyau la famille (pour les premiers) à celle qui ne la fait reposer que sur des individus (pour les seconds) :

Révolution, mais civilisation.

L'une et l'autre, l'une par l'autre, l'une dans l'autre.

Dissoudre ; soit. Mais recomposer selon la loi naturelle.

Ne secouez pas les révolutions. Laissez-les dégager en paix leur précipité.

Respect aux cristaux qui se reforment !

Ne rien désagréger violemment ; ne rien brûler, ne rien écraser, ne rien pulvériser.

Qu'est-ce que vous voulez faire d'un grain de cendre ?

Un grain de sel est un élément ; un grain de cendre est du néant.

En mettant la société en poussière, vous arrivez à l'individu ; en analysant la société, vous arrivez à la famille. L'homme et la femme, plus l'enfant ; voilà l'être humain. Cette trinité est une unité, et constitue l'élément social. Le cristal de l'homme, ce n'est pas l'homme, c'est la famille.

Toute la science sociale comme tout le génie révolutionnaire consiste à distinguer le grain de sel du grain de cendre.¹⁰¹⁰

La destruction par « pulvéris[ation] » propre à la révolution est remplacée par la dissolution chimique « dissoudre », métaphore permettant de mettre à distance la violence révolutionnaire, et laissant la possibilité d'une recomposition « selon la loi naturelle ». Ce qui ressort de ce fragment d'exil est la reconstitution de la société non par l'individu, mais pas la famille, dans une optique plutôt conservatrice qui était celle de la tradition ultra sous la

¹⁰¹⁰ « Chantiers – dossier des *Misérables* –II », « Ébauches classées – quatrièmes partie », 13421 f° 262, 128/111, vers 1855, vol. Chantiers, p. 793.

Restauration. Le vocabulaire religieux « trinité » va dans le même sens. Il faut rappeler que le thème de la dissolution sociale, auquel le vocabulaire de la « poussière », de la pulvérisation est associé de manière récurrente¹⁰¹¹, renvoie aux hantises du début de siècle, que la pensée doctrinaire s'efforcera de conjurer. Madame de Staël, Ballanche, Chateaubriand, Lamennais, Royer-Collard, Bonald, Saint-Simon, Benjamin Constant ou Auguste Comte, tiennent tous le même langage sur ce sujet, malgré leurs différences. Seul Tocqueville fait exception¹⁰¹². Hugo est en cela fidèle au discours qu'il tenait dès 1830, dans *Littérature et philosophie mêlées*, où il faisait de la famille « le cristal de la société »¹⁰¹³ en vertu de lois naturelles qui l'opposent aux lois artificielles de la société.

De même, dans le texte [La Civilisation], l'humanité sort du stade de la barbarie par la famille¹⁰¹⁴. Mais dans ce même texte, une autre refondation de la société, passant par l'individu, est non seulement proposée, mais exigée :

De ceci, l'individu d'abord, la société ensuite, que résulte-t-il ? l'être de raison disparaît, l'abstraction s'évanouit, la fiction se dissout, l'état, encore à cette heure si monstrueusement disproportionné, se réduit à un centre communal. Le gouvernement n'est plus qu'une police, l'armée qu'une gendarmerie, l'administration qu'une voierie. Votre tigre est devenu votre chien.¹⁰¹⁵

Comment résoudre cette contradiction ? C'est que le passage précédant s'inscrit dans une réflexion globale sur l'enfant et traite de l'éducation qui concerne chacun : « La civilisation modifiant son but, et commençant par l'homme au lieu de commencer par la nation ; la société conséquence de l'individu, et non plus l'individu dérivé de la société ; telle est la nation nouvelle. » La refondation de la société par l'individu permet en particulier d'éviter pour Hugo le schématisme idéologique de « l'être de raison » et « l'abstraction » tant vilipendée. Elle permet l'incarnation des idées.

Reste que ce schéma (la société conséquence de l'individu, et non de la famille) est tout à fait conforme à l'ordre républicain révolutionnaire, comme l'a analysé Roger Barny dans sa thèse sur les ambiguïtés des droits de l'homme :

¹⁰¹¹ Voir par exemple le contemporain de Hugo, Frédéric Morin, qui écrit que la Révolution fut nécessaire pour éviter à la société française d'être étouffée « entre les bras d'une famille » monarchique, mais fut périlleuse, « puisque les éléments éternels de cette même société, broyés, désagrégés, devenus une poussière d'hommes, sont obligés de se reconstituer à travers des secousses formidables [...] ». *Origines de la démocratie. La France au Moyen-Âge, op. cit.*, p. 54.

¹⁰¹² On se reportera sur ce point à Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot, op. cit.*, p. 75.

¹⁰¹³ « Quand vous décomposez une société, ce que vous trouvez pour dernier résidu, ce n'est pas l'individu, c'est la famille. La famille est le cristal de la société. » *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 128. Hugo oppose dans ce passage d'avant l'exil de manière encore plus nette les « lois naturelles » de la famille à celles « factices, artificielles, transitoires » de la société. Cette réflexion sur la société rejoint celle sur l'origine du langage.

¹⁰¹⁴ [La Civilisation], p. 597.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 607.

C'est ainsi que les seuls aspects reconnus sont l'individu d'une part, la communauté nationale de l'autre : la relation de chacun avec tous ; ce qui est conforme à la leçon de Rousseau. Non seulement tout autre groupement d'hommes, déclaré destructeur de la société civile, est frappé d'interdit. Mais cette exigence de l'État de Droit fournit en même temps un modèle pour comprendre les situations historiques. Le problème ainsi posé est de toute façon insoluble, puisqu'il dissimule une donnée essentielle : la distinction et l'opposition des classes sociales.¹⁰¹⁶

Mais en réalité, la famille telle que la décrit Hugo dans ses romans est un agrégat composite qui *relève d'une définition de la famille selon des critères révolutionnaires* : « une famille n'est pas un élément, c'est déjà une agrégation. Ce sont les individus qui sont les vrais éléments de toute association politique. »¹⁰¹⁷ Or la refondation de la famille passe dans les romans hugoliens par la dissolution de tous les liens familiaux fondés sur le sang, et c'est une paternité « bricolée » et adoptive qui est mise en scène avec les personnages de Cimourdain et Gauvain, Ursus, Gwynplaine et Dea¹⁰¹⁸, Jean Valjean et Cosette. Quant à Marius, il doit louvoyer entre le souvenir et les rêves laissés par un père mort trop tôt, les extravagances intransigeantes brandies par un grand-père bien vivant, mais situé idéologiquement dans le passé, et l'utopie progressiste de ses amis de l'ABC. Gilliatt est un cas à part : il fait famille à lui seul, vivant avec un souvenir et une réalité : le souvenir de sa mère naturelle et la réalité qu'est pour lui l'*alma mater*, son autre mère, la nature, par laquelle il se laisse engloutir à la fin du roman. D'une certaine manière ces filiations adoptives peuvent « figurer cette tolérance à l'écart, indispensable à la production du nouveau », comme le rappelle Guy Rosa¹⁰¹⁹. A *contrario*, l'on peut remarquer que la famille Thénardier est la seule famille normalement constituée de tout le roman, mais les parents sont dénaturés. La mère ne considère que ses filles, laisse pleurer le fils, et maltraite les enfants des autres ; le père ne reconnaîtra pas son fils qui vient le sauver. On voit, par de tels exemples, la *complexité de la démarche hugolienne qui intègre le schéma contre-révolutionnaire, la famille, pour mieux le subvertir de l'intérieur par la pensée révolutionnaire*.

C'est ainsi au sein d'une famille aristocrate que se construit dans *Quatrevingt-Treize* la pensée révolutionnaire. L'aristocrate Lantenac délivrant les trois petits paysans semble comme une réponse à Lamartine, reprochant à Hugo dans *Les Misérables* de ne pas peser l'Histoire à son « juste poids », qui n'est pas celui de « la chair et du sang », mais des

¹⁰¹⁶ Roger Barny, *Les Contradictions de l'idéologie révolutionnaire des droits de l'homme (1789-1796)*, op. cit., p. 58-59.

¹⁰¹⁷ *Journal de Paris*, 22 oct 1789, cité p. 74 par Roger Barny, *ibid.*, p. 74.

¹⁰¹⁸ La « véritable famille naturelle » pour Gwynplaine réside dans ce « groupe [de la Green-box] lié à lui par la parenté de la pauvreté et du travail. » *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 761.

¹⁰¹⁹ Balzac, *une poétique du roman*, sous la dir. de Stéphane Vachon, XYZ éditeur, Montréal / PUV, Paris, 1996, introduction à la cinquième partie, « Mises au monde », p. 280.

traditions, si bien que le fils de Louis XVI ne pèserait pas le même poids que le frère de Cartouche¹⁰²⁰. Gauvain comprend que le geste de Lantenac est un renversement révolutionnaire de ce mode de pensée : « quoi, être un royaliste, prendre une balance, mettre dans un plateau le roi de France, une monarchie de quinze siècles, les vieilles lois à rétablir, l'antique société à restaurer, et dans l'autre, trois petits paysans quelconques, et trouver le roi, le trône, le sceptre et les quinze siècles de monarchie légers, pesés à ce poids de trois innocences ! quoi ! tout cela ne serait rien ! »¹⁰²¹ L'oncle aristocrate de Gauvain a subverti de l'intérieur, par des critères proprement révolutionnaires, la pensée d'Ancien régime, en la faisant devenir humanité. Or Gauvain poursuit ainsi sa réflexion pensive : si Lantenac, dominant le chaos constitué par la « lutte des passions bonnes et des passions mauvaises », « venait d'en dégager l'humanité ; c'était à Gauvain maintenant d'en dégager la famille. »¹⁰²² Tout se passe comme si Gauvain pouvait à nouveau dégager les liens de sang dans la mesure où la famille a été reconstruite et refondée par le passage à l'humanité, qui résulte d'un renversement proprement révolutionnaire des valeurs et des préjugés de classe.

En privilégiant la famille, quoique « bricolée », il s'agit aussi peut-être inconsciemment, d'un point de vue ethnologique, de défendre la cellule familiale unie autour d'un patriarche contre les classes, quelles qu'elles soient (et la tentation patriarcale n'est jamais très loin chez Hugo, dans la mesure où « il n'y a point d'autre autorité que la paternité ; de là la légitimité de la reine-abeille qui crée son peuple, et qui, étant mère, est reine »¹⁰²³). En effet deux thèses d'historiens s'affrontaient au XIX^e, celle qui défendait le rôle primordial, dans l'histoire de la construction nationale, de la *gens*, et celle qui mettait avant tout en avant le rôle de la famille. C'est cette dernière qui était reprise par les plus illustres historiens de son temps, influencés par le modèle des familles romaines, dominées par l'autorité du *pater familias*, déjà préfigurée dans les familles des temps homériques¹⁰²⁴.

¹⁰²⁰ Lamartine, *Considérations sur un chef-d'œuvre ou le danger du génie*, « *Les Misérables* par Victor Hugo (Extraits) », art. cit., Massin, t. XII, p. 1612, voir *supra*, introduction de la troisième partie.

¹⁰²¹ *Quatrevingt-Treize*, III, VI, 2, p. 1040.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 1037. Ce propos, mis dans la bouche de Gauvain, « pensif », a été pris à son compte auparavant par Hugo dans les proses philosophiques de l'exil, « L'autorité implique l'auteur et ce n'est pas mot mais un fait. La reine des abeilles, c'est la mère des abeilles », *Philosophie*, p. 521. On remarquera que l'image de la paternité est androgyne, dans la mesure où elle appelle dans l'un et l'autre cas l'image de la maternité. C'est que la paternité est liée à l'auteur comme créateur, et que le génie créateur est pour Hugo, comme pour Michelet (voir *Le Peuple*, *op. cit.*) à la fois masculin et féminin.

¹⁰²⁴ Selon Raoul Makarius, cette idée est partagée notamment par l'ethnologue anglais Henry Maine (1822-1888) et l'historien allemand Theodor Mommsen (1817-1903). Ces derniers considéraient la famille monogame patriarcale comme l'élément constituant, à partir et autour duquel les systèmes sociaux grecs et romains s'étaient intégrés. Voir l'introduction de Raoul Makarius à l'ouvrage de L. H. Morgan, *La Société archaïque*, (*Ancient Society*, 1877), *op. cit.*, p. IXXIII et *sqq.*

Mais l'agrégat familial rend également compte d'une situation bloquée : les pères adoptifs sont toujours vierges et leurs adoptions avortent souvent pour se terminer dans la mort. Mort du père – effective pour Jean Valjean ou Cimourdain, à venir dans un futur proche pour Ursus l'abandonné – ou mort de l'enfant : Gauvain, Gwynplaine et Dea, ou de manière plus subtile Gilliatt, que Lethierry avait adopté symboliquement en le choisissant comme beau-fils. Le « bricolage » familial et révolutionnaire se révèle donc tout aussi stérile que la famille patriarcale, car la société l'a d'une manière ou d'une autre, déjà vicié. Ursus et Gwynplaine restent vierges et ne peuvent refonder la société, dans la mesure où la barbarie inscrite sur la figure mutilée du jeune homme résulte de la civilisation elle-même. Reste seulement Homo, le loup, qui hurle à la mort, dans les toutes dernières lignes de l'œuvre : « Quand Ursus revint à lui, il ne vit plus Gwynplaine, et il aperçut près du bord Homo qui hurlait dans l'ombre, en regardant la mer. »¹⁰²⁵ Ce qui subsiste relève de la quintessence, l'abstraction de l'humanité résidant dans un nom, incarné par un loup apprivoisé, nommé « Homo ». L'animal sauvage, humanisé par son nom, reste au seuil de la Civilisation comme de l'humanité, en regardant la mer. Le représentant de l'humanité, Ursus, le vagabond vivant aux marges des villes, a pris le nom d'une bête, comme si pour ne pas devenir monstre, mieux valait faire la bête. Le monstre dans *L'Homme qui rit* relève en effet bien de la civilisation dégénérée qu'est devenue l'aristocratie britannique, symbole de la monarchie française. Il en va de même pour les autres paternités adoptives : Jean Valjean est surtout présenté comme un passant, oublié par ses proches, par la mémoire, par le temps. Il ne transmet pas la parole de l'évêque, la régénération n'a valu que pour lui. Enjolras et Gauvain sont des archanges superbes, mais stériles. La paternité de Cimourdain est la plus terrible, puisqu'elle a à demander directement la mort de son fils spirituel, Gauvain.

Il existe néanmoins des exceptions, notamment dans le bois de la Saudraie, utopie d'une adoption réussie en ouverture de *Quatrevingt-Treize*¹⁰²⁶, ou encore dans la figure du grand-père. Le grand-père seul semble en effet permettre de réconcilier la paternité avec la nature. Il s'agit souvent d'une paternité heureuse, comme l'a fait remarquer Guy Rosa : « Forme naturalisée et socialisée de la paternité élective, elle est choisie et non socialement imposée. » Surtout, elle est « dépourvue de tout pouvoir », ce dont témoignera *L'Art d'être grand-père*. L'histoire de Gillenormand dans *Les Misérables* sera par exemple celle « du passage d'une paternité usurpée – elle l'est nécessairement dans la perspective de Hugo – à

¹⁰²⁵ *L'Homme qui rit*, Conclusion, IV, p. 784.

¹⁰²⁶ Voir *infra*, quatrième partie, le chapitre consacré à la fraternité.

cette grand-paternité »¹⁰²⁷. Lorsque Marius quitte sa famille d'accueil pour entrer dans la Misère de la société, c'est pour avoir voulu récupérer la paternité usurpée par le grand-père. Sa réponse aux sarcasmes de Gillenormand sur sa nouvelle identité (le « baron Marius Pontmercy »), de même que la répartie du grand-père, fait éclater le conflit qui les sépare :

- Cela veut dire que je suis le fils de mon père.

M. Gillenormand cessa de rire et dit durement :

- Ton père, c'est moi.¹⁰²⁸

Lors du mariage de Cosette et de Marius, la logique des générations est rétablie dans la joie : « Vous n'échapperez pas à deux sermons, s'écria-t-il. Vous avez eu le matin celui du curé, vous aurez le soir celui du grand-père. »¹⁰²⁹ Et ce fut la « belle humeur souveraine du grand-père [qui] donna l'ut à toute la fête ». Une telle attitude est liée à l'histoire personnelle de Hugo, qui n'aura connu jusqu'à son mariage qu'une figure tyrannique du père, qui l'enferme dans le collège des nobles de Madrid ou dans la pension Cordier. C'est seulement après son propre mariage et la mort de sa mère, au prix d'une volonté toute personnelle, qu'il accepte et admire son père. Mais la paternité « s'est à la fois retournée et décalée, faisant du général Hugo le grand-père et l'enfant de son fils »¹⁰³⁰, dans la mesure où Victor est lui-même devenu père et qu'il prodigue des conseils à son propre père, remarié.

Dans les romans néanmoins, les frontières entre paternité et grand paternité ne sont pas toujours bien délimitées et connaissent de multiples variations : certes Jean Valjean a une différence d'âge suffisante avec Cosette enfant pour être son grand-père, mais celle-ci le considèrera toujours comme son père, certes Mess Lethierry, oncle de Déruchette, est âgé de 60 ans, mais Déruchette ne l'appellera « mon oncle » que lorsqu'elle voudra affirmer son indépendance pour aimer Ebenezer. La différence d'âge est aussi de manière plus ambiguë ce qui empêche la réalisation de l'inceste, qui planerait sinon sur la famille ainsi recomposée¹⁰³¹.

Notons au passage que le rapport problématique qui concerne les nouveaux liens de la famille entre en interaction avec la conception du génie, dépourvu d'ancêtres, selon une définition qui remonte à bien avant l'exil et que l'on retrouve notamment dans les citations

¹⁰²⁷ Guy Rosa, notes des *Misérables*, t. 2, p. 589.

¹⁰²⁸ *Les Misérables*, III, III, 8, t. 2, p. 190. Le chapitre où se déroule la scène s'intitule « Marbre contre granit » : deux métaphores minérales qui expriment aussi deux temporalités. Le marbre est lié aux palais de l'aristocratie et à la dureté inaltérable qui empêche tout changement. Le granit, pierre privilégiée des rivages de l'archipel guernesien, se caractérise avant tout par son aptitude aux métamorphoses visuelles, donnant à voir le progrès. Voir *infra*.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, V, VI, 2, t. 3, p. 443.

¹⁰³⁰ Guy Rosa, notes des *Misérables*, t. II, p. 589.

¹⁰³¹ On se rappelle que *Les Misères* s'étaient arrêtées sur ce premier interdit de la civilisation qu'est l'inceste, par la mention de cet amour « proprement dit [qui] était dans sa tendresse énorme pour Cosette comme le filon d'or est dans la montagne, ténébreux et vierge. » *Les Misérables*, IV, XV, 1, t. 3, p. 204.

des *Odes* (d'inspiration ultra), mises en épitaphes. Cette idée se retrouve légitimée pendant l'exil par l'Histoire du XIX^e siècle, telle que Hugo la définit dans *William Shakespeare* :

Le dix-neuvième siècle ne relève que de lui-même ; il ne reçoit l'impulsion d'aucun aïeul ; il est le fils d'une idée. [...] Le dix-neuvième siècle a pour famille lui-même et lui seul. Il est de sa nature révolutionnaire de se passer d'ancêtres.¹⁰³²

On remarque l'étroite collusion qui existe entre l'Histoire, la conception du génie, la sociologie des mœurs et la poétique, qui rend l'œuvre de Hugo si passionnante, mais aussi si difficile à démêler¹⁰³³.

Hugo cherche donc à repenser la famille (institution revendiquée par les ultras car fondée pour eux sur la tradition et les liens du sang) sur des critères d'ordre révolutionnaire : il faut repartir de l'individu et d'une famille relevant de l'agrégat post-révolutionnaire, au risque de la stérilité de ces nouvelles configurations familiales, au risque également d'un retour à un mode de fonctionnement qui relève du passé : le sacrifice d'un de ses membres.

2. Le retour du sacrifice antique au sein de la civilisation moderne

La notion de sacrifice conçue comme préalable nécessaire à l'avancée de la société était perçue avant l'exil par Hugo comme relevant uniquement des sociétés « antiques », et n'était plus d'actualité pour l'écrivain, notamment au temps de la monarchie de Juillet. S'inscrivant dans les analyses du parti doctrinaire, Hugo va parfois jusqu'à subordonner la vie morale à la vie matérielle :

Diminuer le malaise, augmenter le bien-être, telle est aujourd'hui la question ; et cette question résolue, il se trouve qu'il y a plus de liberté dans les lois, plus de douceur dans les âmes, plus de lumière dans les esprits, plus de dignité dans les consciences, plus d'humanité dans les mœurs. *Améliorer la vie matérielle, c'est améliorer la vie morale. Faites les hommes heureux, vous les faites meilleurs.*¹⁰³⁴

La datation du fragment n'est pas certaine (1840 ?), mais ce qui est sûr, c'est qu'il date bien d'avant l'exil. Une des conséquences majeures qui en découlent est le changement du mode de développement de l'individu. Avant l'exil, dans le même fragment, Hugo constatait :

Le problème de la civilisation moderne n'est plus le même que celui des civilisations antiques. La société aujourd'hui n'exige plus le sacrifice de l'individu. Bien au contraire. Le développement de l'individu, bien entendu et bien réglé,

¹⁰³² *William Shakespeare*, III, II, p. 431.

¹⁰³³ Ces rapports se compliquent encore des liens entretenus entre le génie et les hommes du peuple : « ils sont tes fils et tes pères ». *Ibid.*, II, V, 8 p. 397. Nous approfondirons ce point dans notre dernière partie.

¹⁰³⁴ « Océan – Faits et croyances », « Manuscrit 13417 – questions sociales », F^{os} 105-106, 167/197, 1840 ?, vol. Océan, p. 124-125. – Je souligne.

contient le développement de la société.¹⁰³⁵

Si Hugo garde la nécessité de refonder la société par l'individu, *cette refondation semble nécessiter le retour aux conditions de développement de la société antique qui réclamait le sacrifice de l'individu*. Tous les romans de l'exil illustrent par leur fable cette situation¹⁰³⁶. Dans *Les Misérables*, Jean Valjean se sacrifie, les jeunes hommes de l'ABC, Gavroche, le père Mabeuf, se sacrifient, Éponine se sacrifie. Les sacrifices réitérés de Jean Valjean, qui le font bourreau de soi-même, *héautontimorouménos*, culminent dans l'image du couteau qu'il s' imagine avoir enfoncé dans sa propre chair¹⁰³⁷. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Gilliatt, qui « avait dans le profil quelque chose d'un barbare antique »¹⁰³⁸ est le grand sacrifié sur l'autel de l'amour et du destin. Chaque roman est l'histoire d'un ou plusieurs sacrifices susceptibles de redonner du sens à la civilisation. L'exemple le plus signifiant d'un point de vue historique est, dans *Quatrevingt-Treize*, le sacrifice de Gauvain, moins pour Lantenac qu'au nom de la République idéale qu'il veut ainsi promouvoir, recréant une solidarité familiale, dans la mesure où il s'agit de se montrer à la hauteur de cet autre sacrifice de l'Ancêtre vis-à-vis des trois petits-enfants.

Seul *L'Homme qui rit* est assez pessimiste pour ne pas proposer un sacrifice qui redonnerait du sens : la mort de Gwynplaine n'est au profit de personne, au contraire, elle condamne indirectement Ursus, le père adoptif, à la mort, et le vœu exprimé par les quelques mots griffonnés par Gwynplaine avant sa première tentative de suicide – « Que mon frère David me remplace et soit heureux »¹⁰³⁹ (dans les bras de Josiane ?) – n'est que la parodie du geste de Gilliatt envers Déruchette. Si Gwynplaine fait preuve d'un réel esprit de sacrifice, c'est dans la première partie intitulée « La Mer et La Nuit », au sein de la nature, quand il se dévêt pour sauver le nourrisson dans la neige. Il n'en sera plus capable au sein de la société.

Le problème réside dans la viduité apparente des bénéficiaires du sacrifice : Lantenac est l'homme du passé, Cosette jeune fille et Déruchette sont des « Poupée[s] »¹⁰⁴⁰, seule Dea

¹⁰³⁵ *Ibid.*

¹⁰³⁶ Avant l'exil, il n'en va pas de même. Quasimodo par exemple se suicide auprès du corps de la Esméralda, par désespoir de n'avoir pu la sauver. Il n'y a pas de sacrifice dans ce roman, pas plus que dans *Han d'Islande*, l'autre grand roman de la période.

¹⁰³⁷ *Les Misérables*, V, VI, 4, t. 3, p. 451.

¹⁰³⁸ *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 6, p. 63.

¹⁰³⁹ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 764.

¹⁰⁴⁰ Cf. projet de Préface des *Misérables*. La valeur communautaire du sacrifice était encore liée au XIX^e siècle à celui du Christ, comme le rappelle Frank Paul Bowman dans « Michelet et les métamorphoses du Christ », RHLF, n° 5, 1974, p. 828. Cette valeur communautaire a amené les chrétiens des premiers siècles à remplacer par un symbole de la mort, la croix, le symbolisme sexuel romain de la génération. Tout se passe comme si Hugo conservait ce symbole communautaire du sacrifice, mais qu'il le vidait de son sens. La communauté s'est absentée et le symbole sexuel de la génération est désormais condamné par la doctrine du péché. Cela est net dans *L'Homme qui rit*.

fait exception, mais on ne voit pas bien ce que signifie pour Gwynplaine la suivre dans la mort, sinon en se situant dans une logique topique strictement passionnelle qui fait appel à des schémas littéraires convenus (la mort commune des amants). Dans cette fable métaphysique qu'est aussi (c'est une des lectures possibles) *L'Homme qui rit*, Dea est certes « l'âme » incarnée, mais elle ne fait pas l'objet d'un sacrifice. Ou alors, de manière négative, au sens de « sacrifiée », dans le « oui » de Gwynplaine pour devenir Lord, abandonnant ainsi son ancienne famille. Quant au geste de Gauvain, libérant Lantenac et marchant au suicide, s'il préserve l'avenir lointain et l'âme de la République, il pénalise son lendemain immédiat, en privant la Révolution d'un de ses meilleurs combattants tout en lui redonnant un adversaire féroce. Les réels bénéficiaires sont ailleurs : ce sont les lecteurs, contemporains et à venir.

On remarque ainsi l'influence, mais aussi le détournement des théories de Joseph de Maistre concernant le dogme ultra de la réversibilité, qui proclamait l'« efficacité merveilleuse du sacrifice volontaire de l'innocence qui se dévoue elle-même à la divinité comme une victime propitiatoire »¹⁰⁴¹. Nulle efficacité, on le voit, dans les romans hugoliens, mais le rappel du devoir supérieur au bonheur (la « question morale et intellectuelle »), et le fossé qui se creuse entre les théories et les actes, qui seuls comptent. Le sublime tragique du sacrifice selon Hugo est mis en scène dans *Philosophie*, par le biais de sa rencontre avec Anatole Leray, jeune républicain matérialiste, ancien prêtre devenu athée. Pour ce dernier, « un homme n'a jamais aucune raison pour se sacrifier à un autre homme », puisque « le but de la vie, c'est de jouir » et que le bonheur doit être subordonné à tout. Ses propos sont démentis par ses actes postérieurs : il meurt en sauvant des naufragés¹⁰⁴². Les configurations romanesques incarnent quant à eux ce retour au sacrifice nécessaire des individus pour le bien de la société, retour qui équivaut à la « remont[ée] » des questions politiques et sociales à « la question morale et intellectuelle »¹⁰⁴³.

La difficulté de la « question morale » (et donc du sacrifice pour Hugo) est également la suivante : elle ne peut rien fonder pour les générations à venir puisqu'elle doit être recommencée pour chaque individu – au contraire des lois scientifiques reposant sur l'intellect : c'est très net avec Jean Valjean, dont les dépenses d'énergie et d'héroïsme ont pour résultat narratif le bonheur de Cosette, qui aboutit à ce qu'elle « puisse cultiver ses roses et que son seul chagrin, désormais, tienne dans la mort, non d'un petit chat, mais de l'oiseau

¹⁰⁴¹ Joseph de Maistre, *Éclaircissements sur les sacrifices, Soirées de Saint-Pétersbourg*, Deuxième et Neuvième Entretiens, Introduction et commentaire de Jean-Louis Sheffer, Pockett, col. Agora, 1994 pour la présentation et les notes, p. 58.

¹⁰⁴² *Philosophie*, p. 522-526.

¹⁰⁴³ [La Question sociale], p. 611.

que celui-ci a mangé »¹⁰⁴⁴, dans un autisme de cœur complet envers celui à qui elle doit beaucoup. Au niveau de la civilisation, Jean Valjean, « l'homme régénéré » ne fonde rien et la trace de sa tombe elle-même s'efface dans un coin du cimetière. Il en va de même pour Gwynplaine, Gilliatt, Dea : héros vierges, leur disparition est pour les deux premiers un suicide qui les préserve de toute compromission humaine, mais également de toute paternité autre que morale et exemplaire. On retrouve le problème de la transfiguration morale, comparable au changement révolutionnaire qui détruit sans rien fonder.

3. La société sans la société : barbarie primitive contre barbarie dégénérée

Mais Hugo va plus loin dans sa refondation de la société, ou du moins pose le problème encore autrement : au-delà de la réactualisation du sacrifice, ce qu'il recherche durant l'exil, c'est un état de société sans la société, ou du moins sans la ville, dans la mesure où ses romans mettent en scène le conflit entre l'individu et la société. En cela, Lamartine a raison dans sa virulente critique contre *Les Misérables* :

L'HOMME CONTRE LA SOCIÉTÉ, voilà le vrai titre de cet ouvrage, ouvrage d'autant plus funeste qu'en faisant de l'homme individu un être parfait, il fait de la société humaine, composée pour l'homme et par l'homme, le résumé de toutes les iniquités humaines ; livre qui ne peut inspirer qu'une passion, la passion de trouver en faute la société, de la renouveler et de la renverser, pour la refondre sur le type des rêves d'un écrivain de génie.¹⁰⁴⁵

Lamartine n'a pas tort : ce livre est effectivement celui de « l'homme contre la société », puisque la société pour Hugo doit être refondée à partir de la conscience de chaque individu. L'expression lamartinienne « rêve antisocial de l'idéal indéfini »¹⁰⁴⁶, n'est également pas inexacte, dans la mesure où Hugo revendique cet « indéfini », moyen terme entre le fini et l'infini¹⁰⁴⁷, dans la mesure aussi où « l'utopie » et l'idéal doivent d'une certaine manière nier la réalité sociale dans sa part de mensonge et d'hypocrisie. En cela « l'irréalisme » est nécessaire, comme l'a montré Guy Rosa¹⁰⁴⁸. Enfin, l'exclamation indignée de Lamartine : « Barbarie ne fut jamais vertu ! »¹⁰⁴⁹ témoigne elle aussi d'une bonne perception de l'enjeu du

¹⁰⁴⁴ Mona Ozouf, *Les Aveux du roman. Le XIX^e siècle entre ancien régime et révolution*, Paris, Fayard, 2001, p. 180.

¹⁰⁴⁵ Lamartine, *Cours familier de littérature*, art. cit., Massin, t. XII, p. 1607.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 1609. – C'est Lamartine qui souligne.

¹⁰⁴⁷ Voir *Les Misérables*, V, I, 16, t. 3, p. 274.

¹⁰⁴⁸ « Réalisme et irréalisme dans *Les Misérables* », dans *Lire Les Misérables*, op. cit. p. 205-238.

¹⁰⁴⁹ Lamartine, *Cours familier de littérature*, art. cit., Massin, t. XII, p. 1612.

livre, car il s'agit bien pour Hugo de faire d'une certaine barbarie vertu, dans une optique dialectique que le critique rejette.

Pourtant, même si la société est montrée du doigt dans *Les Misérables*, la civilisation ne semble pouvoir reposer pour Hugo, si l'on se réfère aux proses philosophiques et aux discours politiques, que sur « l'état de société » :

L'éden faux, c'est l'état de nature, l'éden vrai, c'est l'état de société. L'état de nature se contente de la satisfaction animale ; à l'état de société il faut la satisfaction intellectuelle et la satisfaction morale.¹⁰⁵⁰

Mais où trouver un état de société qui ne soit pas lié à la ville ? Hugo va directement aux extrêmes : ou le désert, ou la ville. Mais la ville est la plupart du temps connotée négativement et explique la position d'Isaïe, « au-dessus de l'humanité » :

Parce que le tyran et l'esclave, c'est-à-dire l'orgueil et le mal, sont partout où il y a des enceintes de murailles ; parce que le mal est là, incarné dans l'homme ; parce que dans la solitude il n'y a que la bête, tandis que dans la cité il y a le monstre.¹⁰⁵¹

Ce jugement provient *a priori* de la société du XIX^e siècle, pour des raisons historiques qui ne sont pas celles de Rousseau, bien qu'elles soient aussi sous-jacentes, mais il légitime aussi une situation d'énonciation particulière au poète. En effet cette position extérieure confère à la voix poétique du prophète du désert sa légitimité :

Il est debout sur le seuil de la civilisation et refuse d'entrer. C'est une espèce de bouche du désert parlant aux multitudes, et réclamant, au nom des sables, des broussailles et des souffles, la place où sont les villes.¹⁰⁵²

Exemple saisissant d'une situation idéale, mêlant nature et société, et régénérant l'une par l'autre au sein du langage. Exiger « au nom des sables, des broussailles et des souffles, la place où sont les villes » renverse les données du problème, et fait réclamer par la nature sauvage, où vivent les bêtes, la place où sont les monstres. Mais que deviennent alors les places sauvages si elles sont transportées dans les villes ? Se civilisent-elles ? Et les villes sont-elles anéanties ou envoyées à leur tour à la place des sables, des broussailles et des souffles ? Le flou sémantique est dépassé par la puissance du souffle prophétique et poétique, qui met en présence les deux parties sans pouvoir régler leur rapport autrement que par le langage.

Cette société qui produit des monstres est surtout associée dans les romans de l'exil à

¹⁰⁵⁰ [La Civilisation], p. 606. Mais il existe un excès de société tout aussi dangereux, qui n'a plus aucun contact avec la sauvagerie, et qui n'a donc aucune influence sur la barbarie (et c'est pourquoi, dans le domaine de la colonisation, Hugo demande à ce que le premier travail de la civilisation, qui a besoin de la violence, soit fait par des nations qui ne soient pas parfaitement civilisées, comme l'Angleterre ou la Russie.)

¹⁰⁵¹ *William Shakespeare*, I, II, 2, § 4, p. 267.

¹⁰⁵² *Ibid.*, I, II, 2, p. 267.

la vieillesse des sociétés, en particulier dans *L'Homme qui rit* :

Des sociétés vieilles résulte un certain état difforme. Tout finit par y être monstre, le gouvernement, la civilisation, la richesse, la misère, la loi. Le roi est un cas tératologique, le seigneur est une excroissance.¹⁰⁵³

Ce reliquat probable de *L'Homme qui rit* est un exemple manifeste de barbarie dégénérée. Pour y répondre, seule la barbarie primitive et originelle de la nature, sables, broussailles et souffles confondus, peuvent y remédier, dans la mesure où la Révolution politique et historique n'est plus qu'un horizon improbable.

L'homme social doit donc pour Hugo faire retour à un mode de fonctionnement qui semblait périmé, le sacrifice de l'individu, lui-même associé à une question très moderne, la « question morale et intellectuelle ». En outre, la société sans la société est une tentation récurrente, celle d'Isaïe qui « refuse la civilisation » et se projette dans la nature. Mais ce refus de la société telle qu'elle est se trouve contrebalancé chez Hugo par la volonté inverse, celle d'Ézéchiël qui « l'accepte, mais la transforme ». Nous nous attacherons plus particulièrement pour cette vaste question à l'étude d'une notion emblématique, celle de « pyramide de la civilisation », et plus encore de sa base, au sein des *Misérables*. Le retour au sacrifice de l'individu, attribut des sociétés antiques, est légitimé par la régression globale de la société sous le Second Empire, qui en revient aux principes monarchiques.

4. La « question sociale » et la pyramide de la civilisation dans *Les Misérables* : la perte de la base populaire

Le forçat Jean Valjean, à sa sortie du bague, est devenu une « bête fauve ». Or ce qui est mis en accusation, c'est la civilisation décrite sous l'image d'une pyramide. Il s'agit de la représentation figurée et devenue un lieu commun¹⁰⁵⁴ d'une des grandes angoisses politiques de l'époque, abondamment reprise et commentée sous le terme de « question sociale ». Cette question, qui enflamme les esprits surtout à partir de la répression des insurrections qui font suite aux débuts de la monarchie de Juillet, interroge la pesée que le corps social fait subir à ceux qui n'entrent pas dans le système de la pensée dite « bourgeoise ». Que deviennent ces « gens sans aveu »¹⁰⁵⁵, dont la frontière entre marginalité, criminalité, paupérisme, mais aussi bohème, est si fluctuante et si inquiétante pour l'époque, comme l'a montré Louis

¹⁰⁵³ Reliquat de *L'Homme qui rit*, Ébauche de Préface, I.N., p. 542.

¹⁰⁵⁴ Par l'intermédiaire de l'expression : « il faut replacer la pyramide sur sa base ». Voir *infra*.

¹⁰⁵⁵ *Les Misérables*, IV, X, 1, t. 3, p. 85.

Chevalier ? Il s'agit d'une interrogation et d'une peur sur la nature même de la société post-révolutionnaire, qui se sent menacée par le surgissement d'une couche sociale nouvelle, « aussi misérable, mais tout autrement, que les franges affamées de l'ancienne paysannerie »¹⁰⁵⁶, pour reprendre les mots de Guy Rosa.

Plus largement, ce qui est en jeu, c'est le rapport entre liberté individuelle et pression de la société « pour qui est dehors » et « pour qui est dessous », au sein d'une réalité sociale qui renoue, par l'image de la pyramide, avec les démons de l'ancien régime. Car la leçon véhiculée par cette image est la régression de la société du temps de l'écriture, le Second Empire, aux structures de la société monarchique. C'est ainsi du moins qu'est perçue la Civilisation par le forçat Jean Valjean, mis au bain pour un vol de pain, et qui y demeure 19 ans, pour avoir tenté de s'enfuir :

À travers les perceptions maladroites d'une nature incomplète et d'une intelligence accablée, il sentait confusément qu'une chose monstrueuse était sur lui. Dans cette pénombre obscure et blafarde où il rampait, chaque fois qu'il tournait le cou et qu'il essayait d'élever son regard, il voyait, avec une terreur mêlée de rage, s'échafauder, s'étager et monter à perte de vue au-dessus de lui, avec des escarpements horribles, une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits, dont les contours lui échappaient, dont la masse l'épouvantait, et qui n'était autre chose que *cette prodigieuse pyramide que nous appelons la civilisation*. Il distinguait çà et là dans cet ensemble fourmillant et difforme, tantôt près de lui, tantôt loin et sur des plateaux inaccessibles, quelque groupe, quelque détail vivement éclairé, ici l'argousin et son bâton, ici le gendarme et son sabre, là-bas l'archevêque mitré, tout en haut, dans une sorte de soleil, l'empereur couronné et éblouissant. Il lui semblait que ces splendeurs lointaines, loin de dissiper sa nuit, la rendaient plus funèbre et plus noire. Tout cela, lois, préjugés, faits, hommes, choses, allait et venait au-dessus de lui, selon le mouvement compliqué et mystérieux que Dieu imprime à la civilisation, marchant sur lui et l'écrasant avec je ne sais quoi de paisible dans la cruauté et d'inexorable dans l'indifférence.¹⁰⁵⁷

La civilisation est décrite pour une fois en « arrêt sur image », hors de tout *continuum* progressif, car si le mouvement « compliqué et mystérieux que Dieu imprime à la civilisation » est évoqué, c'est pour mieux rendre compte de l'absurdité d'un mouvement qui ne semble avoir d'autre but que de « march[er] » pour « écras[er] ». Cette « pyramide que nous appelons la civilisation » est perçue uniquement comme « entassement » incompréhensible et répressif par un regard écrasé par son poids, comme « le grain de mil sous la meule ». La pyramide, doublée de cette image minérale de la meule, s'inscrit dans le processus, décrit par Claude Millet, de la vision de l'Histoire passée qui s'identifie au Mal en se figeant dans une agglutination minérale : « Opposés au mouvement du progrès, que révèle

¹⁰⁵⁶ Note 1 de la page 275 du tome 2 de son édition des *Misérables*.

¹⁰⁵⁷ *Les Misérables*, I, II, 6, t. 1, p. 96-97. – Je souligne.

la perspective prophétique, l'entassement, l'agrégation minérale, le bloc figurent le devenir sans devenir, le devenir entropique, les engendrement qui sont des avortements, les enchaînements du désastre, le Mal même [...] »¹⁰⁵⁸.

Or, cette image de la pyramide renvoie à une conception de la société hiérarchisée en différents ordres, sur le modèle de l'ancien régime, – armée devenue simple force répressive, religion, Empereur ayant succédé au roi. Le temps de la narration rejoint ici celui de l'écriture, et Napoléon III est bien entendu présent derrière Napoléon Bonaparte. La société est incomplètement « révolutionnée », tel est le message que l'image de la pyramide laisse transparaître avec éclat, par le biais de la conscience de Jean Valjean. Les détails « vivement éclairés » de la civilisation pour celui qui est « en-dessous » se réduisent aux représentants de l'autorité judiciaire ou religieuse, proches (argousins ou gendarmes) ou éloignés (évêques, Empereur), aux dépens des éléments socio-économiques et culturels inexistants. Déjà Diderot, dans son *Discours sur la poésie dramatique*, caractérisant le génie monarchique comme celui de la comédie, emploie tout naturellement cette image de la pyramide : « et c'est ce qui arrivera dans un État où les hommes sont distribués en différents ordres, qu'on peut comparer à une haute pyramide, où ceux qui sont à la base, chargés d'un poids qui les écrase, sont forcés de garder ménagement jusque dans la plainte. »¹⁰⁵⁹ On peut supposer, sans pouvoir vraiment l'affirmer, que Hugo connaissait ce jugement qui se trouve dans un des chapitres les plus célèbres de ce *Discours*¹⁰⁶⁰.

Il est moins probable en revanche qu'il connaisse l'observation suivante, que l'on trouve dans un texte de 1774 intitulé *Observations sur le Nakaz*. Nous la citons néanmoins, car Diderot, qui reprend l'image de la pyramide, l'oppose cette fois-ci au modèle inverse de société démocratique, et permet de mieux faire comprendre en creux l'idéal hugolien :

L'État démocratique peut être représenté par une grande multitude de boules à peu près égales posées sur un même plan et pressées les unes contre les autres. Le niveau est le même, mais la pression varie selon la masse des boules. Dans l'État monarchique, les boules sont en pyramide. La boule du sommet presse sur trois ou

¹⁰⁵⁸ « Bloc, événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », Communication au « Groupe Hugo » du 2 avril 2006, repris dans *Choses vues à travers Victor Hugo, hommage à Guy Rosa, op. cit.*, sous le titre « Bloc, événement », p. 98. Cette minéralité oppressive provient de l'agrégation incompréhensible d'« une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits », c'est-à-dire d'éléments juxtaposés qui se caractérisent par une matérialité sans conscience critique. L'homme devient dans cette énumération une chose comme une autre, noyé au milieu des « choses » qui s'opposent à l'âme, des « lois » qui s'opposent au droit, des « préjugés » qui nient la raison et des « faits », maîtres mots d'une politique pragmatique. La Révolution doit permettre de faire voler en éclats une telle représentation de la société.

¹⁰⁵⁹ Diderot, *Discours sur la poésie dramatique, Œuvres complètes, op. cit.*, t. 3, « Des mœurs », p. 481.

¹⁰⁶⁰ Le chapitre intitulé « Des mœurs », caractérise la poésie comme ce qui « veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage. », dans une formule appelée à une grande postérité. Hugo reprend en partie cette idée dans la préface des *Feuilles d'automne*, associant, comme Diderot, les productions du génie aux époques les plus troublées. Poésie I, p. 560-561. Voir *supra*.

quatre qui forment le plan au-dessous d'elle, ce plan presse sur un autre plan ; sous celui-ci c'en est un troisième ; et ainsi de suite jusqu'à la base ou au dernier plan qui touche la terre, et qui est écrasé du poids de tous les autres.¹⁰⁶¹

On retrouve cette image de la pyramide pour qualifier la société de 1852 chez Émile de Girardin, dans ce moment d'ébullition politique qui précédait la contestation de la réélection de Louis-Napoléon au poste de Président de la République. Dans une tribune intitulée « *La Révolution légale par la présidence d'un ouvrier, solution démocratique de 1852* », Émile de Girardin, proche de Hugo à cette époque, justifie ainsi la proposition explicitée par le titre de sa chronique en proposant une interprétation plus « démocratique » de l'image de la pyramide :

La société est une pyramide dont le sommet est la propriété et dont la base est le travail. Il y a à replacer la pyramide sur sa base. Rien de plus facile que de la faire tenir sur sa base ; rien de plus difficile que de la faire tenir sur son sommet [...]. Assise d'aplomb sur sa base, la pyramide se consolide d'elle-même par sa propre pesanteur ; posée en équilibre sur son sommet, cette pesanteur devient un obstacle invincible sans le concours permanent d'échafaudages exigeant l'emploi de toutes les puissances mécaniques.¹⁰⁶²

La formule « replacer la pyramide sur sa base » devient à l'époque une « scie », qui se retrouve par exemple dans la bouche de Rantaine, une des figures négatives des *Travailleurs de la mer* : « Il disait : *Je suis pour les mœurs*. Il disait : *Il faut replacer la pyramide sur sa base*. »¹⁰⁶³ Mais dans *Les Misérables*, si la pyramide a bien une base, ce n'est pas la bonne : *elle n'a pas pour socle le travail, mais la pénalité qui abrutit et écrase*¹⁰⁶⁴. Pour essayer de dépasser la vision d'une société hiérarchisée, il faut alors assimiler la base de la pyramide aux « flots vivants » du peuple, capables à tout moment, par leur puissance, de faire « chanceler les trônes ».

Cette image de la pyramide appuyée sur les flots populaires se retrouve avant l'exil dans *Hernani*, au cours du grand monologue de Don Carlos, et la base, assimilée à l'océan des Nations, avait à cette époque un rôle historique primordial qui s'est perdu :

Base de nations portant sur leurs épaules
 La pyramide énorme appuyée aux deux pôles
 Flots vivants, qui toujours l'étreignant de leurs plis, [...]
 Font tout changer de place et, sur ses hautes zones,

¹⁰⁶¹ Diderot, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XX, p. 241.

¹⁰⁶² « *La Révolution légale par la présidence d'un ouvrier, solution démocratique de 1852* », Paris, Librairie nouvelle, 1851, p. 7.

¹⁰⁶³ *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 3, p. 82.

¹⁰⁶⁴ Quant à la propriété, cheval de bataille des bourgeois et des doctrinaires, mais aussi on l'a vu, pour des raisons qui lui sont propres, de Hugo, elle n'apparaît pas dans cette image de la pyramide. Dans une société répressive, le pouvoir du sujet, qui d'une certaine manière peut se retrouver dans son droit à la propriété, n'est pas à sa place.

Comme des escabeaux font chanceler les trônes.¹⁰⁶⁵

L'océan dans lequel se noie de manière symbolique Jean Valjean dans le chapitre intitulé « L'onde et l'ombre », chapitre qui suit directement cette métaphore de la pyramide de la civilisation, n'est plus efficient mais dangereux et indifférent¹⁰⁶⁶. Le chapitre qui débute par ces mots : « Un homme à la mer ! », n'évoque que « l'eau monstrueuse », « l'immense démente de la mer », et la « populace de vagues [qui] crache sur lui ». Le terme de « populace », face négative du peuple, est politiquement fort et extrêmement troublant dans ce contexte, comme si la force toute positive de l'océan du peuple dans *Hernani* avait fait place à la « folie », à « l'immense démente » ; et Jean Valjean, comme le narrateur de ce passage de prose poétique, « assiste, agonisant, à l'immense démente de la mer. » C'est tout le drame de la compréhension de l'Histoire qui se joue, quand le peuple semble redevenir une populace dont le flot s'est déployé dans le plébiscite qui entérine le coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte.

Ce chapitre, « L'onde et l'ombre », est une « méditation lyrique »¹⁰⁶⁷ qui suit directement et élargit le sens du chapitre : « Le Dedans du désespoir ». La pyramide, qui permettait une représentation spatiale toute sociologique de la civilisation, aux formes bien définies et hiérarchisée, fait place à un navire, et la base laminante de la pyramide s'écrase et s'étale indéfiniment pour devenir océan sans limites. Cette dissolution des formes permet l'apparition de deux infinis, « l'océan et le ciel ; l'un est une tombe, l'autre est un linceul », dans une perspective éthique qui fait de la mer « l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés ». Mais derrière la récurrence du vocabulaire de la « mort morale », cet élargissement indéfini de l'espace est la seule garantie de la persistance du mouvement. Mouvement déchaîné de l'océan d'une part qui suscite dans un premier temps le combat : « Lui, cette pauvre force tout de suite épuisée, il combat l'inépuisable », mouvement d'éloignement du navire d'autre part, par la synecdoque de la voile : « Elle s'éloigne, elle blêmit, elle décroît », qui rend pourtant compte, d'un autre point de vue, de la « marche [certes] implacable des sociétés humaines ». Alors que l'image de la pyramide devient dans *La Légende des siècles*, comme l'a montré Claude Millet, le symbole d'un enfer d'immobilisme, le navire garde en lui la possibilité de déplacement, même sur une mer apparemment déchaînée et devenue indifférente.

¹⁰⁶⁵ *Hernani*, acte IV, scène 2, Théâtre 1, p. 628. Orthographe de l'édition citée. Don Carlos envisage aussi la pyramide sociale du point de vue de son « faite » qu'il juge « bien étroit ! » et s'interroge : « À qui me retiendrai-je ? », Hugo renverse la perspective durant l'exil et se concentre sur la seule base écrasante de la pyramide. *Ibid.*

¹⁰⁶⁶ *Les Misérables*, I, II, 8, t. 1, p. 98-100.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, note de Guy Rosa, note 1 de la p. 98.

Deux enjeux sont alors mis en parallèle dans chacun des chapitres. Dans le premier, « Le dedans du désespoir », il s'agit d'envisager la réforme de la société pour éviter que de pareilles morts d'âme se reproduisent, et ce par la description, en quelque sorte, de la source du mal, c'est-à-dire la structure de la société. La grande question qui se pose est le *statut de l'énergie nécessaire pour faire face à l'oppression du corps social* : quand la société est devenue une pyramide « de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits », comment lui faire retrouver le plan horizontal et permettre à celui qui est écrasé de respirer ? Au contraire dans le second chapitre, « L'onde et l'ombre », il s'agit d'intervenir sur le « trop tard », sur l'irréversible, de ressusciter le « cadavre » de l'« âme » tombé dans l'océan (et le vocabulaire religieux suppose l'établissement d'une logique qui n'a rien de scientifique) avec une interrogation sur le Moi de cette résurrection : « Qui la ressuscitera ? ». Le Moi de l'infini, qui est Dieu pour Hugo, ainsi que son représentant officiel qu'est Monseigneur Myriel, sont mis en parallèle et en concurrence avec le moi du génie qui permettra cette démonstration, quasi-avènement, dans *Les Misérables*¹⁰⁶⁸.

L'écriture romanesque du génie met en effet en concurrence deux schémas possibles sur le plan des événements, permettant de lutter contre la société perçue comme une pyramide monarchique : celui d'Un contre tous, ou celui de Tous contre un. Le sacrifice individuel a une efficacité, le pouvoir de l'individu peut être exalté contre l'ordre social, dans une pensée qui s'apparente à celle du *Sturm und Drang*. Ou bien tous se liguent contre un, c'est-à-dire le sommet symbolisé dans la personne du roi/de l'empereur, et l'on se retrouve en présence du scénario de la Révolution française, qui ouvre un nouveau modèle d'intelligibilité de l'histoire. Hugo maintient dans une œuvre comme *Les Misérables* les deux possibilités : d'une part la refondation morale par le seul individu, comme Jean Valjean (ou dans d'autres romans, Gwynplaine ou Gilliatt), avec comme nouveauté le refus de la violence directe, d'autre part la tentative de maintenir la forme de l'insurrection, le modèle du Tous contre Un, par le biais des barricades et le groupe de l'ABC, dans une perspective essentiellement politique.

L'alphabet, qui repose sur un calembour, « l'abaissé », image du peuple, illustre aussi la volonté d'universalité de l'insurrection, qui passe par l'éducation et l'apprentissage généralisée de l'écriture et de la lecture. C'est ce point qui séparait particulièrement sous la Monarchie de Juillet les doctrinaires des libéraux et des républicains, les premiers refusant le principe d'universalité de l'éducation que les seconds proposaient¹⁰⁶⁹. En outre, les

¹⁰⁶⁸ Voir cinquième partie.

¹⁰⁶⁹ La vraie universalité ne repose pas pour eux sur la volonté de donner une éducation identique à tous les hommes, mais sur l'adaptation de l'éducation aux statuts et aux compétences de chacun.

doctrinaires ne considéraient pas l'éducation comme la principale force entraînant de la civilisation, permettant à elle seule de changer la société : pour eux l'éducation devait seulement permettre à l'homme de mieux s'adapter à la société. Guizot voyait dans l'éducation plus un instrument de gouvernement qu'un moyen d'émancipation individuelle¹⁰⁷⁰. La boucle est ainsi bouclée : le livre qui s'écrit a pour principal acteur de l'insurrection un groupe, force motrice qui est aussi le point de jonction de la misère du peuple (« l'abaissé ») et de sa solution : l'ABC, c'est-à-dire l'éducation, principal enjeu et force entraînant de la civilisation pour le républicain Hugo. Les « lois de l'art » et « la loi du progrès » se trouvent ainsi combinées dans le nom même des insurgés, qui énumèrent également, on l'a vu, les possibles du réel au sein du principe des séries.

L'écriture romanesque de la civilisation comme « verbe de la Révolution » ne refuse pas la société, même si, comme Isaïe, elle en a parfois la tentation. Elle essaie le plus souvent, comme Ézéchiël, de la transformer. Mais, dans un temps (le moment de l'écriture en particulier) où le flot populaire ne constitue plus la base motrice de la pyramide sociale, mais a été remplacé par une pénalité abrutissante qui devient un océan sans limite et qui témoigne d'un retour du schéma monarchique, la question de l'énergie pour lui faire face se pose. L'écriture de la civilisation prend comme thème cette énergie qui se retrouve dans le sacrifice de l'individu ou dans la révolte d'un groupe, mais elle en devient également le moyen, dans la dénomination exemplaire du groupe de l'ABC.

Un autre thème qui devient moyen dans l'établissement de la société est la confrontation du temps présent avec les temps passés, dans la mesure où ces temps, placés sous le signe de l'horreur, mais aussi de la grandeur, ont permis de faire avancer la civilisation. Ces temps du passé privilégiés par l'écriture sont en particulier les temps révolutionnaires, mais aussi les temps « primitifs ».

5. En guise de conclusion, le « tyran primitif » et la nature contre le « despote moderne »

L'écriture de la civilisation scientifique et technique, architecturale et urbaine, n'est pas la seule à se détourner du présent et à se rapprocher de la nature pour refonder l'avenir. Puisque la société revient à des principes monarchiques et totalitaires, « l'éloignement » de

¹⁰⁷⁰ Voir Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, *op. cit.*, en particulier le chapitre VII, « Le gouvernement des esprits », p. 241-254.

l'écriture « vers » le passé et la nature (« vers » des temps où la nature jouait un plus grand rôle) se trouve légitimé pour contrer la corruption du présent. L'écriture y puise son énergie et ses modèles.

Dès le 25 novembre 1848, Hugo, qui vient de voter contre Cavaignac à l'Assemblée nationale, écrit en séance quelques vers qui inaugurent un schéma de pensée qui ne fera que s'accentuer par la suite, mettant en perspective la petitesse des temps présents par rapport aux temps révolutionnaires passés. Certes, « Sur la haute tribune on s'entredévorait », mais si « Ces temps étaient affreux, ils n'étaient pas petits ». Si bien que le présent lui fait regretter le passé : « Vers le passé hideux je tourne un œil jaloux, / Et quand je vois ces chiens je regrette les loups ! »¹⁰⁷¹. L'opposition chiens/loups deviendra dans les proses philosophiques de l'exil un leitmotiv : « Vous serez logés, nourris, chauffés, lavés, abreuvés, etc. ; seulement on verra la marque du collier. Oh ! où y a-t-il des loups et des bois ! / Je demande à avoir faim en liberté. »¹⁰⁷² La sauvagerie solitaire du loup est associée à la liberté absolue, contre l'hypocrisie de la société contemporaine. Mais les temps révolutionnaires ne suffisent plus, l'exil inaugure également une remontée à des temps plus reculés. Ainsi, la sauvagerie du tyran dit « primitif » se trouve mise en regard de l'hypocrisie du tyran « moderne » et privilégiée, dans la mesure où cette sauvagerie est contemporaine du maintien des forces judiciaires du cosmos. Les temps du passé primitif sont des temps où la nature permet de corriger la civilisation.

L'introduction de François-Victor Hugo aux œuvres de Shakespeare est en cela un bon document sur les idées qui circulaient à Hauteville House pendant l'exil. Le texte intitulé « Sur les tyrans »¹⁰⁷³ distingue par exemple nettement les « forfaits sauvages » du « tyran primitif » des « crimes savants » des despotes modernes. Les crimes de Macbeth et du roi Jean « sont des forfaits sauvages » : « pour le premier, la fatalité se nomme la Passion ; pour le second, elle se nomme l'Education ». Richard III au contraire est l'hypocrisie : « les forfaits de Richard sont des crimes savants. L'instrument employé par ceux-là, c'est le fer ; le moyen dont se sert celui-ci, c'est l'intrigue. » C'est une telle différence qui marque le passage des « tyrans primitifs » au « despote moderne » :

On sent, – et cette gradation est admirablement marquée dans Shakespeare –, on sent que les deux premiers vivent au milieu du Moyen Age, et le troisième à la fin.

¹⁰⁷¹ *Dernière Gerbe*, CXLVIII, « L'excès de la pitié, c'est une erreur auguste... », vol. Poésie IV, p. 898. Ce jour-là Hugo fut l'un des trente-quatre représentants qui votèrent contre l'ordre du jour déclarant que « le général Cavaignac avait bien mérité de la patrie ».

¹⁰⁷² [La question sociale], p. 612.

¹⁰⁷³ Introduction de François Victor Hugo aux œuvres de Shakespeare, « Sur les tyrans », texte signé de Hauteville House, mars 1859, Massin, t. XII, p. 1593-1594. – Je souligne.

Pour régner aux ^{xⁱ} siècle et au ^{xiii^e}, il suffit de massacrer ; pour régner au ^{xv^e}, il faut quelque chose de plus : il faut corrompre l'armée, il faut flatter le clergé, il faut suborner les magistrats, il faut obtenir ou escamoter les suffrages, il faut tromper cette puissance nouvelle, l'opinion publique. Macbeth et Jean sont encore des tyrans primitifs ; Richard, c'est déjà le despote moderne.

Il s'agit d'une certaine manière de distinguer entre barbarie primitive et barbarie dégénérée ou décadente.

La première caractéristique de ce « despote moderne », et « la plus hideuse », est la nature de l'oppression qu'il engendre :

*c'est l'oppression moderne, c'est cette oppression qui associe à son triomphe la civilisation elle-même ; c'est cette oppression qui simule toutes les vertus, affecte tous les mérites, et qui, égoïste toujours, a toujours à la bouche ces grands mots du désintéressement : ordre, religion, progrès !*¹⁰⁷⁴

Car telle est la situation au temps du Second Empire : le discours de la civilisation a été récupéré par le Second Empire. Que ce soit la paix (« L'Empire, c'est la paix », proclame le Prince-Président dans son célèbre discours de Bordeaux) ou la revendication de la maîtrise technique et commerciale, illustrée par les Expositions universelles, le procédé est le même. L'opposition républicaine se trouve en porte-à-faux avec un discours de la civilisation qui se trouve phagocyté par le pouvoir : l'oppression « associe à son triomphe la civilisation elle-même ».

Par contrecoup, l'intérêt pour les tyrans d'autrefois est revalorisé, leur crime atténué, dans la mesure où ils permettent de tenir un discours explicatif qui va jusqu'à les assimiler à des « victimes », par opposition aux bourreaux modernes : « l'oppression d'autrefois, – Macbeth et le roi Jean le prouvent, – pouvaient s'expliquer par l'entraînement ou par l'ignorance. » Et François-Victor Hugo poursuit : « Les tyrans du Moyen Age, poussés au mal par la fatalité, nous apparaissent plutôt comme des victimes que comme des bourreaux : ils nous font pitié autant qu'horreur. Voilà pourquoi le poète a pu, sans inconséquence, rendre Macbeth intéressant. » Cet avis est à mettre en regard du vers de Hugo père, peu après l'exil : « Toute explication d'un monstre l'atténue »¹⁰⁷⁵. Commencer à entrer dans une logique d'explication conduit à faire des tyrans antiques des sujets dignes de pitié.

Or, tout se passe comme si Victor Hugo pendant l'exil s'employait à dévoiler la force brute et fascinante du « tyran primitif » contre l'hypocrisie savante du « despote moderne ». Le tyran primitif est rendu « intéressant » par le poète, qu'il se nomme Shakespeare ou Hugo, parce qu'il n'a justement rien à voir avec la civilisation. Il représente la vérité sans fard du

¹⁰⁷⁴ *Ibid.* – Je souligne.

¹⁰⁷⁵ Autour de *L'Année terrible*, « La Corde d'airain », Gallimard, coll. « La Pléiade », éd. Pierre. Albouy, 1974, p. 537.

mal comme complication de la matière aveugle et comme force entraînant. Ainsi, Macbeth, dans *William Shakespeare*, « n'est plus qu'une énergie inconsciente se ruant farouche vers le mal » et représente « la faim du monstre toujours possible dans l'homme » :

Il subit la lugubre gravitation de la matière envahissant l'âme. Il est une chose qui détruit. Il est pierre de ruine, flamme de guerre, bête de proie, fléau. Il promène par toute l'Écosse, en roi qu'il est, ses kernes aux jambes nues et ses gallowlasses pesamment armés, égorgeant, pillant, massacrant. [...] Ce drame a des proportions épiques. Macbeth représente cet effrayant affamé qui rôde dans toute l'histoire, appelé brigand dans la forêt et sur le trône conquérant.¹⁰⁷⁶

Le tyran primitif renvoie à des instincts, à des pulsions qui en font une « force qui va » au-delà de l'humanité – « Macbeth n'est plus un homme » – et par là-même au-delà de l'éthique, comme en témoigne le champ lexical de l'énergie et de la faim. Cette faim est d'une autre nature que celle des misérables, et pourtant elle les relie souterrainement : quelle différence entre l'« effrayant affamé » Macbeth et l'aubergiste Thénardier ?

Surtout *le tyran primitif permet de donner à voir le principe de l'expiation, en accord avec les forces naturelles*. Ainsi, « Macbeth commence par ce parricide, tuer Duncan, tuer son hôte, forfait si terrible que du contre-coup, dans la nuit où leur maître est égorgé, les chevaux de Duncan redeviennent sauvages. » Le tyran primitif vit dans un monde où l'horreur perpétrée contre l'homme et la civilisation est rendue lisible par l'ensauvagement de la nature, qui va se retourner contre lui :

Il décime les thanes, il tue Banquo, il tue tous les Macduff, excepté celui qui le tuera, il tue la noblesse, il tue le peuple, il tue la patrie, il tue « le sommeil ». Enfin la catastrophe arrive, la forêt de Birnam se met en marche ; Macbeth a tout enfreint, tout franchi, tout violé, tout brisé, et cette outrance finit par gagner la nature elle-même ; la nature perd patience, la nature entre en action contre Macbeth ; la nature devient âme contre l'homme qui est devenu force.¹⁰⁷⁷

On retrouve ce que François-Victor Hugo admirait chez Shakespeare, la transformation des chroniques pour mieux mettre en lumière le principe de l'expiation du tyran : « Tout en respectant scrupuleusement les faits, tels que l'histoire les lui présentait, le poète s'est réservé le droit de les expliquer, de les diriger et de les grouper. Eh bien ! vous le remarquerez, c'est au grand principe de l'expiation qu'il a soumis partout la marche du drame. / Aussitôt que le crime est commis, Shakespeare n'a plus qu'une idée : le châtement. Pour arriver plus vite à ce but suprême, voyez comme l'auteur précipite les événements. »¹⁰⁷⁸ Victor Hugo père parlant du personnage de Macbeth illustre implicitement cette théorie dans le résumé qu'il fait de la pièce : « Il décime les thanes, il tue Banquo, il tue tous les Macduff, excepté celui qui le

¹⁰⁷⁶ *William Shakespeare*, II, II, 6, p. 363.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

¹⁰⁷⁸ Introduction de François Victor Hugo aux œuvres de Shakespeare, « Sur les tyrans », art. cit., p. 1594.

tuera ». La figure de dérivation (« il tue » « celui qui le tuera ») rend compte, comme souvent chez Hugo, du principe de réversibilité qui est celui de l'expiation, du crime au châtement. Le principe de l'outrance « finit par gagner la nature elle-même » et l'expiation est naturalisée : « la nature devient âme contre l'homme qui est devenu force. » La nature justicière reste force mais devient âme responsable pour châtier le coupable.

La figure du tyran primitif est la critique de celle du despote moderne : elle met au jour la vérité de son crime. Peu importe que sous Napoléon III la civilisation ait apparemment progressé et que les chemins de fer (pour ne prendre qu'un exemple) se soient développés. Car comme le remarque encore François-Victor Hugo :

Que murmure encore l'histoire ? que Richard de Glocester était un capitaine ? qu'il a agrandi l'Angleterre d'une province ? qu'il a accompli de grands actes ? qu'il a supprimé des impôts onéreux, favorisé l'agriculture, inauguré officiellement la langue nationale ? Est-ce que tout cela regarde Shakespeare ? Richard s'est parjuré, il doit être trahi ; Richard a usurpé, il doit être déchu ; Richard a tué, il doit mourir. Ah ! n'entendez-vous pas l'appel des spectres, et croyez-vous qu'on puisse faire la sourde oreille aux morts ?¹⁰⁷⁹

De même, l'inquiétant aux yeux de Hugo père est que le despote moderne ne permette plus de faire directement appel aux forces expiatrices d'une nature qui serait encore « âme ». C'est pourquoi la figure du génie en « étalon [qui] abuse », mais aussi ses relais que sont la violence révolutionnaire et la force du peuple, dans *Les Misérables*, doivent prendre le relais de la nature.

Il reste une autre possibilité. Les circonstances biographiques permettent en effet d'ériger le lieu d'exil en « laboratoire » où l'écrivain trouve et recrée les germes d'une nouvelle société. « L'immense démente » de la mer, que nous avons analysée précédemment et qui métaphorise souvent, dans le vocabulaire des écrivains du dix-neuvième siècle¹⁰⁸⁰, le débordement populaire délié de tout enjeu progressiste, se retrouve réinvestie de manière constructive dans *L'Archipel de la Manche*. Ce texte met en avant la force régénératrice et cosmique de la nature à partir de son origine chaotique et tente de répondre à une question posée dans *William Shakespeare*:

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 1595.

¹⁰⁸⁰ L'image aquatique viendrait pour Pierre Michel du « thème idéologique du fleuve populaire par l'intermédiaire du classique fleuve Océan. » *Un Mythe romantique, les barbares, op. cit.*, p. 457. Par exemple Flaubert, très réceptif aux discours du temps, l'utilise à plusieurs reprises, avec des variantes aquatiques, dans *L'Éducation sentimentale* : « C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier [...], si impétueusement, que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. » *L'Éducation sentimentale, Œuvres complètes*, Paris, Club de l'honnête homme, vol. 3, p. 288.

on est tenté de demander appui, concours et main-forte à cette grande nature sombre. Ce mystérieux ensemble de forces est-il donc indifférent au progrès ?¹⁰⁸¹

Cette interrogation est d'autant plus importante que c'est elle qui amène Hugo, deux paragraphes plus loin, à cette profession de foi éthique et esthétique qui sert de fil de directeur à notre étude : « rester fidèle à toutes les lois de l'art en les combinant avec la loi du progrès, tel est le problème »¹⁰⁸². Il s'agit de combiner les lois de l'art, qui se modèlent sur l'amoralisme du modèle naturaliste¹⁰⁸³ et la loi du progrès, qui est esprit et âme, au sein d'une nature qui serait susceptible, malgré son amoralité apparente, de régénérer la civilisation du Second Empire.

À l'interrogation sur le rôle de la nature se superpose une deuxième, qui renvoie à un autre aspect de la distinction hugolienne entre la « loi du progrès » et les « lois de l'art » : comment faire surgir l'unité des principes et du progrès de l'hétérogène des traditions et de l'émiettement de la géographie ? Car l'archipel de la Manche est aussi un lieu où l'universalité émerge de la plus extrême singularité, au sein des traditions, en dépassant le conflit entre « l'idée locale » et « l'idée universelle »¹⁰⁸⁴ que problématise *Quatrevingt-Treize*.

¹⁰⁸¹ *William Shakespeare*, III, 2, p. 436.

¹⁰⁸² *Ibid.*

¹⁰⁸³ Voir *infra*, cinquième partie.

¹⁰⁸⁴ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 6, p. 925.

CHAPITRE 2 : UNE SOCIÉTÉ À LA CROISÉE DE LA NATURE ET DE L'HISTOIRE : L'ARCHIPEL DE LA MANCHE

1. *L'Archipel de la Manche*, ou l'archipel comme second laboratoire de civilisation

Après *Le Rhin*, Hugo découvre durant l'exil un autre « laboratoire »¹⁰⁸⁵ de civilisation en cette terre d'exil où il a trouvé refuge. À nouveau, c'est la présence de la nature, en particulier de l'élément aquatique (l'océan se substitue au fleuve) et la richesse du substrat historique qui sont en jeu. L'archipel de la Manche est une terre construite par la mer, mais aussi composée d'une multiplicité de discours historiques et légendaires avec lesquels Hugo joue. Nous n'étudierons pas l'ensemble des références intertextuelles sur lesquelles Hugo s'appuie (Yves Gohin et Myriam Roman l'ont déjà fait¹⁰⁸⁶) mais nous nous appuyerons sur quelques exemples choisis pour rendre compte de la démarche idéologique et esthétique de Hugo qui donne, à partir de sa documentation régionaliste, un nouveau visage à l'Archipel¹⁰⁸⁷. Ce visage est celui d'un processus de civilisation particulier qui dégagerait le mouvement général de formation d'une société à partir de la multiplicité des détails historiques concrets et de l'ouverture sur le cosmos, mais au prix de multiples contradictions.

Le texte intitulé *L'Archipel de la Manche* met en effet en scène un espace géographique qui exacerbe les contradictions de la civilisation selon Hugo : terre de progrès mais aussi de passé, terre de superstitions et d'avenir, lieu de travail sans parasitisme, mais au prix de « marchandages terribles »¹⁰⁸⁸ ou de mercantilisme, terre de particularismes, en route vers le progrès. Mais ces contradictions sont fécondes et deviennent le creuset où s'élabore le réel. Il s'agit d'un espace particulier où se trouvent mis à nu les ressorts d'une civilisation en contact direct avec la nature, et non plus « entre quatre murs » comme dans *Les Misérables*,

¹⁰⁸⁵ De même que le théâtre est qualifié de « laboratoire », c'est-à-dire de « creuset de civilisation » dans *William Shakespeare* (I, IV, 2, p. 307), l'écriture romanesque et les proses philosophiques s'ingénient à proposer de nouvelles configurations civilisationnelles.

¹⁰⁸⁶ On consultera à ce sujet l'édition d'Yves Gohin pour la collection « Pléiade ». Pour Myriam Roman, voir son article « Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 223-240.

¹⁰⁸⁷ Le point de départ de cette réflexion prit la forme d'un article ayant pour titre « *L'Archipel de la Manche* comme laboratoire de la civilisation idéale : du passé à la nature, le détour par l'archaïque », dans les *Mélanges pour Gabrielle Chamarat*, sous la dir. de Guy Barthélémy et Jean-Louis Cabanès. À paraître courant 2009. Nous le reprenons en partie pour en prolonger la réflexion.

¹⁰⁸⁸ *L'Archipel de la Manche* (désormais abrégé *Ar.*), [XXI], p. 37.

un lieu où la civilisation n'a pas coupé le fil avec son passé. Les archipels sont des lieux de mémoire, ouverts pourtant sur l'avenir, et terres de liberté. L'archipel constitué d'îles est aussi le lieu privilégié de l'utopie, conçue tout à la fois comme espace d'expérimentation poétique et idéologique, « exploration du possible » et discours de sape de l'autorité idéologique en place¹⁰⁸⁹ : le discours aveugle du progrès, légitimé par le Second Empire. En cela, l'archipel prépare l'avenir, non seulement à partir de ce que le passé a de plus hétérogène, mais aussi par le biais d'une nature, qui tend, comme chez Michelet dans la seconde moitié de son œuvre¹⁰⁹⁰, à englober l'Histoire.

L'Archipel de la Manche est un objet littéraire paradoxal, successivement perçu comme « livre »¹⁰⁹¹, « chapitre préliminaire » ou « péristyle »¹⁰⁹² des *Travailleurs de la mer*. Il est, comme « La Mer et le vent », la forme particulière « à laquelle Hugo parvient au point extrême de la digression romanesque¹⁰⁹³ », pour reprendre une expression d'Yves Gohin. Hugo renonça à l'insérer après le livre intitulé « Gilliat » et le réserva pour une préface. La plus grande partie a sans doute été rédigée en mai 1865, après que l'intégralité du roman est écrite. Mais Hugo renonça à faire paraître cette préface au statut problématique dans l'édition de 1866 pour des raisons politiques et esthétiques – il ne donnera son autorisation que pour l'édition *ne varietur* de 1883¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁹ Paul Ricœur développe ces éléments de définition de l'utopie dans *L'Idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁹⁰ Michelet a évolué : son *Histoire du XIX^e siècle* est aux antipodes de ses positions de 1830. Dans les premiers tomes de *Histoire de France*, il affirme la nécessité de la déterritorialisation, alors que dans le second, il constate avec horreur les conséquences de cet arrachement, relié, à l'échelle des états, à la formation des empires et en particulier à « la création de l'empire le plus grand qu'ait jamais vu le soleil, l'empire anglais, dix fois plus étendu que ceux de Bonaparte et d'Alexandre le Grand. » *Œuvres complètes*, t. XXI, Préface, p. 57. L'empire renvoie pour Michelet, comme le souligne Paule Petitier, à un « espace artificiel, découpé arbitrairement par la conquête, déshistorisé. La nation au contraire est l'expression géographique et historique d'un peuple. » Ainsi Michelet, à la fin de sa vie, glisse vers une philosophie de la nature dans laquelle la nature, « considérée comme grand Tout, engloberait et récupérerait l'Histoire, lui donnerait du sens quand celle-ci ne réussit plus à se suffire à elle-même. » Paule Petitier, *La Géographie de Michelet*, *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁰⁹¹ Cf. la lettre de Hugo du 25 juin 1865 à Charles et François-Victor dans laquelle Hugo considère que ce texte devait être inséré dans la première partie des *Travailleurs de la mer*, dont il devait constituer le deuxième livre. Massin, t. XIII, p. 721.

¹⁰⁹² Voir la lettre à Verboeckhoven des 25 et 26 novembre 1865 ainsi que le ms. f°5, note datée du 26 juin 1865, citée par Yves Gohin dans son édition des *Travailleurs de la mer*, coll. « La Pléiade », p. 1638. Le terme « chapitre préliminaire » y apparaît. Hugo parle du rapport entre « drame » et « sujet » dans le chapitre consacré aux « vents du large ».

¹⁰⁹³ Yves Gohin, dans *Les Travailleurs de la mer*, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1295.

¹⁰⁹⁴ Car Hugo s'y sent « *poeta integri status* » (poète à part entière) et s'y permet des libertés qui ne seraient pas du goût des « *républicains agréables à la police* », des dévots et des bonapartistes. « Quand je l'ai écrit, je me croyais *poeta integri status* » (poète à part entière), « j'ignorais le bizarre guet-apens organisé contre moi par les bonapartistes, les dévots, et les *républicains agréables à la police* ; aujourd'hui je suis renseigné et averti. Il faut ôter à ces violences les prétextes. Ce chapitre de vingt et un chapitres serait évidemment un prétexte. Je crois donc utile de l'ajourner... » Lettre à Paul Meurice, 11 février 1866, Massin, t. XIII, p. 759. Pour Yves Gohin, Hugo fait allusion au « petit tapage littéraire bonapartiste et catholique » suscité par *Les Chansons des rues et des bois* parues le 25 octobre 1865 (*Correspondances*, I.N., II, p. 515). Les républicains agréables à la police, c'est surtout Jules Vallès, « ce jeune mouchard » (*Historique des Chansons*, I.N., p. 465). Selon Yves Gohin, « À sa bizarrerie littéraire aux yeux des "classiques", l'*Archipel* aurait ajouté le crime de ses irrévérences

Rappelons au préalable qu'il s'agit non d'une île seule, mais bien d'un archipel : Hugo a d'abord habité Jersey, puis, après son expulsion à l'automne 1855, s'est installé à Guernesey, tout en ayant une tendresse particulière pour la minuscule île de Serk qui est toute proche, et qui fut, d'après les brouillons manuscrits étudiés par Yves Gohin, le point de départ de son roman *Les Travailleurs de la mer*. L'île s'oppose en effet à l'archipel. Là où l'île « tranche sur le milieu environnant et n'existe que dans son contraste avec l'élément liquide, l'archipel représente un espace hybride, tantôt mer et tantôt rocher, fluide et solide tout ensemble. »¹⁰⁹⁵ L'île peut être vécue comme une prison, l'archipel est terre de liberté, lieu d'interactions et de brassages.

Mais si tous les auteurs ne font pas cette distinction, les îles et les archipels sont considérés, d'une manière générale, dans les textes littéraires et philosophiques, comme des lieux de synthèse, de passage et d'ouverture au monde¹⁰⁹⁶. Des lieux de liberté également, si l'on se réfère à Montesquieu :

Les peuples des îles sont plus portés à la liberté que les peuples du continent. Les îles sont ordinairement d'une petite étendue ; une partie du peuple ne peut pas être si bien employée à opprimer l'autre ; la mer les sépare des grands empires, et la tyrannie ne peut pas s'y prêter la main ; les conquérants sont arrêtés par la mer ; les insulaires ne sont pas enveloppés dans la conquête, et ils conservent plus aisément leurs lois.¹⁰⁹⁷

Au dix-neuvième siècle, Hegel analyse le rôle de la mer dans la formation des États et l'esprit européen en opposant les identités closes et antagonistes de l'Asie – où les « peuples ont fermé les portes sur la mer » – à la libre expansion suscitée par les bandes côtières de l'Europe, fondatrice d'une dynamique de progrès (« cette marche de la vie vers plus loin qu'elle-même ») et d'un processus d'individualisation¹⁰⁹⁸. Cette idée est reprise par Michelet, chez qui Hugo a pu la lire en 1831 dans *L'Introduction à l'histoire universelle* : l'Europe, avec ses côtes échancrées, a plus d'aptitude au mouvement que la « massive Asie »¹⁰⁹⁹. Tout se passe comme si l'île, pour des motifs idéologiques, mais aussi, par la force des choses, biographiques, concentrait cette aptitude européenne au progrès en devenant pour Hugo le

religieuses aux yeux des dévots et de son esprit révolutionnaire aux yeux des bonapartistes. » *Les Travailleurs de la mer*, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1296-1297.

¹⁰⁹⁵ Franck Lestringant, « "L'Archipel de la Manche" ou l'Insulaire de Hugo », *Studi francesi* 47, Victor Hugo hier et aujourd'hui, 2003, n° 140, p. 267-274, citations p. 267-268.

¹⁰⁹⁶ Ce qui fait que Franck Lestringant voit ce texte de Hugo comme un concentré des thématiques de l'insularité. *Ibid.*, p. 269-270.

¹⁰⁹⁷ Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, livre XVIII, chap. V : « Des peuples des îles », *op. cit.*, p. 534,

¹⁰⁹⁸ Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, trad. K. Papaioannou, UGE, coll. « 10/18 », p. 277.

¹⁰⁹⁹ « Notre petite Europe, si vous la comparez à l'informe et massive Asie, combien n'annonce-t-elle pas à l'œil plus d'aptitude au mouvement ? », Michelet, *Introduction à l'histoire universelle, Œuvres complètes*, t. II, p. 232.

lieu privilégié de la liberté. L'Archipel de la Manche, et en particulier l'île de Guernesey, devient en cela expérimentation des possibles et laboratoire de la civilisation.

Dans cette perspective, il faut ajouter, comme le souligne Jean Peyras, que l'île est valorisée chez les Hellènes depuis l'Antiquité pour sa capacité à être en relation avec le sacré « depuis les Mystères qui permettaient à l'Homme d'assumer son être, non seulement dans le cadre de la cité, mais dans le monde orgiaque des thïases bachiques ou dans le milieu agreste des divinités de l'âge d'or, jusqu'à l'initiation à la civilisation et aux rencontres entre les peuples et les divinités »¹¹⁰⁰. Ce milieu agreste prend dans *L'Archipel de la Manche* la forme d'une pensée plus globale sur la nature comme Cosmos, nouvelle forme d'un sacré (Hugo parle de « surnaturalisme » comme de la partie invisible de la nature¹¹⁰¹) qui tend à englober l'Histoire. L'Archipel n'est pas à considérer en termes de « territoire » mais plutôt « d'espace », de lieu construit par l'interaction entre la terre, la mer et le vent. Comme le souligne Myriam Roman au sujet de l'Archipel, « au territoire proprement dit, circonscrit par des limites horizontales et verticales, doté de dimensions, l'espace maritime offre au contraire une absence de bornes, voire une totale confusion »¹¹⁰².

Cet espace provient d'un discours imaginaire qui le reconfigure, lié notamment à la présence auctoriale de l'exilé qui lui redonne du sens et rappelle la présence de la Révolution au sein d'une civilisation qui ne semble pas s'en soucier. Ainsi, dans la mesure où le génie se substitue à l'Empereur, comme on le verra par la suite, Guernesey, espace du génie, devient une nouvelle Corse, mais une Corse rédimée qui permet l'ouverture à la liberté. On se rappelle que Marius ancre la grandeur de la France dans cette région qui vaut comme synecdoque du grand homme en général et de l'Empereur Napoléon en particulier :

- La Corse. Une petite île qui a fait la France bien grande. Ce fut le souffle d'air glacé. Tous s'interrompirent. [...].

Enjolras, dont l'œil bleu n'était attaché sur personne et semblait regarder le vide, répondit sans regarder Marius :

- La France n'a besoin d'aucune Corse pour être grande. La France est grande parce qu'elle est la France. *Quia nominor leo.*¹¹⁰³

Le narrateur présente la position de Marius comme dépassée, car la Corse, qui fait la grandeur de la France, ne permet pas la liberté ; à la question de péroraison de Marius, qui demande

¹¹⁰⁰ Jean Peyras, « L'île et le sacré dans l'Antiquité », dans *L'Insularité, thématique et représentations*, Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 31-32.

¹¹⁰¹ Cf. *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, p. 699 : « qu'est-ce que le surnaturalisme ? c'est la partie de la nature qui échappe à nos organes. Le surnaturalisme, c'est la nature trop loin. »

¹¹⁰² Myriam Roman, « Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 236-237.

¹¹⁰³ *Les Misérables*, III, IV, 5, t. 2, p. 221.

« cela est sublime ; et qu'y-a-t-il de plus grand ? », la réponse est un mot « simple et froid » qui traverse « comme une lame d'acier son effusion épique » : « Être libre, dit Combeferre »¹¹⁰⁴. On remarquera que l'on rejoint indirectement, par le biais du rapport entre la Corse et l'Empire, l'attache à un territoire comme aliénation et déni de liberté. On remarquera également que le mot « simple et froid », qui fait s'évanouir la faconde épique en la traversant « comme une lame d'acier », rejoint la description de la Convention de *Quatrevingt-Treize*, et ses angles durs et froids : « Quelque chose comme Boucher guillotiné par David ». Seulement Boucher est ici à remplacer par, disons, Delacroix.

Malgré tout, il y a pour l'écrivain exilé, dans ce rappel de l'île corse qui confère de la grandeur à la France, une analogie évidente avec Guernesey, qui maintient la grandeur morale de la France intacte, cette fois-ci par le biais des exilés qui y ont trouvé refuge. Dans la narration, cela se manifeste par les personnages : la mère de Gilliatt est une exilée et Lethierry a été formé en France. L'homme de la force militaire impériale a donc été remplacé par l'homme de la pensée, selon le modèle esquissé dans « L'histoire réelle » de *William Shakespeare* et déjà en germe dans le chapitre « Waterloo » des *Misérables*. Car seul le génie permet de ne pas perdre contact avec l'humanité, alors qu'Enjolras dont « l'œil bleu n'était attaché sur personne [...] semblait regarder le vide. » Le narrateur hugolien au contraire s'attache aux particularités et aux détails les plus concrets des traditions, de la nature, et de ce « noble petit peuple »¹¹⁰⁵ qu'il décrit sous tous ces angles, mêmes les plus mesquins.

Hugo n'est pas aveugle et voit les limites de son propos : le peuple de l'Archipel est aussi superstitieux, et prompt à susciter des ostracismes à partir de préjugés risibles. Mais cela est surtout manifeste dans le roman, alors que *L'Archipel de la Manche* est plus discret sur ce point. En outre, l'humour est la tonalité dominante de l'écriture de cette œuvre (notamment dans la première partie des *Travailleurs de la mer*, que nous n'aborderons pas ici) et s'oppose à l'ironie cruelle avec laquelle sera jugée ultérieurement la société de *L'Homme qui rit*. Autre point de divergence entre le roman et *L'Archipel de la Manche* : les images pessimistes de l'isolement sont radicalisées dans le roman des *Travailleurs de la mer* comme le souligne Myriam Roman, notamment par l'association de l'insularité avec l'isolement. Cette association se manifeste dans une « géographie singulière fondée sur le pic et l'écueil » et la quasi absence de la capitale, Saint-Pierre-Port¹¹⁰⁶. Mais tout est différent dans *L'Archipel de la Manche*, texte dans lequel au contraire une section entière est consacrée à la capitale qui lui

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 223.

¹¹⁰⁵ *Ar.*, [XXIV], p. 40.

¹¹⁰⁶ Myriam Roman, « Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 233-234.

donne son titre (section VIII)¹¹⁰⁷ et qui insiste sur les mœurs de l'ensemble d'une population. Dans *L'Archipel de la Manche*, la « population est saine, belle et bonne »¹¹⁰⁸, et la figure d'un méchant hypocrite autochtone, comme Clubin dans le roman, n'y semble pas à sa place. En cela le roman apparaît comme le revers du décor, la déconstruction de l'utopie, en faisant de son héros principal, Gilliatt, l'exclu d'une société qui ne sait, pas plus qu'une autre, accepter la différence et s'interroger sur ses propres valeurs.

2. Le détour par l'archaïque : faire de la singularité un creuset d'universalité

Le rapport particulier à la nature et au passé qui caractérise *Les Travailleurs de la mer* et plus particulièrement *L'Archipel de la Manche* a été bien vu et évoqué d'une manière ou d'une autre par Yves Gohin, Myriam Roman, David Charles ou Pierre Laforgue. Mais il s'agit soit, pour Yves Gohin, de commentaires fondamentaux, mais parcellaires et ponctuels, qui s'inscrivent dans le cadre d'une édition, soit, pour les trois autres critiques majeurs, d'incises au sein d'une réflexion d'ordre plus général, au corpus plus étendu¹¹⁰⁹. Nous voudrions donc pour notre part en rester à *L'Archipel*, texte assez riche et assez complexe en lui-même pour donner lieu à un chapitre, et tenter de mieux comprendre les caractéristiques de ce passage paradoxal par l'*archè* dans la pensée et l'esthétique hugolienne.

L'Archipel de la Manche est un texte intrigant, qui, par le biais d'une écriture particulière, délivre quelques aperçus dérangeants sur l'avènement de la Civilisation. Ce lieu privilégié, témoin de l'exil, apparaît certes comme un « magnanime exemple », creuset d'une utopie qui serait devenue réalité : « Ces espèces de petites nations-là font la preuve de la civilisation »¹¹¹⁰, écrit Hugo dans la dernière section. Mais c'est au prix d'une liberté qui tire sa force des éléments et de son passé : « [m]ystérieux travail de la mer et du vent », « tous les

¹¹⁰⁷ Voir *infra*, le chapitre consacré à « Paysage et océan mêlés ».

¹¹⁰⁸ *Ar.*, VIII, p. 13.

¹¹⁰⁹ Pour Myriam Roman on se reportera à son *Victor Hugo et le roman philosophique*, *op. cit.*, p. 403 notamment. Pour Yves Gohin, voir éd. cit. l'introduction et les notes abondantes ; David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, et son édition des *Travailleurs de la mer*, Livre de Poche, 2002 ; enfin on peut consulter Pierre Laforgue, *Hugo, romantisme et révolution*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 2001, p. 178. L'un des rares articles qui ont été consacrés exclusivement à l'Archipel (Franck Lestringant, « "L'Archipel de la Manche" ou l'Insulaire de Hugo », art. cit.) n'évoque pas le paradoxe que nous étudions : il présente certes l'oxymore comme figure constitutive du livre, mais dans une perspective descriptive qui n'inclut pas la dimension temporelle. Voir aussi Paule Petitier « Îles d'avant l'exil », dans *Choses vues à travers Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 67-78, et Françoise Chenet, « *Les Travailleurs de la mer* ou l'écriture en Archipel », dans *L'Insularité*, *op. cit.*, p. 365-374.

¹¹¹⁰ *Ar.*, [XIV], p. 41.

archipels sont des pays libres »¹¹¹¹ et la Manche en particulier est « aussi insoumise aujourd'hui qu'au temps de Tewdrig, d'Umbrafel, d'Hamon-dhû, le noir, et du chevalier Emyr Lhydau, réfugié à l'île de Groie, près de Quimperlé. »¹¹¹² Ce lien consubstantiel qui unit l'Archipel à son passé primitif et celtique, ici par le biais de la nature, est une des caractéristiques majeures de cette civilisation idéale. Abordé dès les premières sections, ce lien est progressivement développé, pour être formulé explicitement dans les dernières : « Plein moyen-âge, direz-vous ; non, pleine liberté. »¹¹¹³ Derrière le paradoxe se fait jour la recherche d'une nouvelle loi de la civilisation, qui passe par le retour à l'archaïque¹¹¹⁴.

Mais cette loi du progrès, problématisée une première fois par son détour par le passé au nom de l'avenir, l'est aussi de manière plus angoissante par la menace que fait peser sur elle la nature et le principe de mort et de transformation qui lui est inhérent : « Tout sur terre est perpétuellement pétri par la mort, même les monuments extra-humains, même le granit. Tout se déforme, même l'informe »¹¹¹⁵. Le principe esthétique qui figure cette déformation prend le plus souvent l'image du retournement, de la réversibilité perpétuelle, pour le meilleur – « L'obstacle est devenu l'aide¹¹¹⁶ » – ou pour le pire : « Vous vous croyiez dans un village, vous êtes dans un régiment. Tel est l'homme »¹¹¹⁷. Le détour par l'archaïque devient dès lors le garant d'une continuité paradoxale, qui intègre le principe de réversibilité : la société, la civilisation, mais par le souvenir et le maintien des particularismes, la civilisation dans le passé, ou bien, ultime refuge, la civilisation, mais au sein d'une lecture des rivages, au sein d'une nature devenue paysage.

La civilisation par le souvenir et le maintien des particularismes

Les titres de sections¹¹¹⁸ de *L'Archipel* renvoient aux deux faces que peut prendre

¹¹¹¹ *Ibid.*, [XIII], p. 33. Tewdrig, Umbrafel, Hamon-dhû, et Emyr Lhydau sont des seigneurs et anachorètes du V^e siècle, gallois ou bretons, ancêtres de saints illustres. Voir *Les Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, p. 1308.

¹¹¹² *Ibid.*, V, p. 7.

¹¹¹³ *Ibid.*, [XVIII], p. 31.

¹¹¹⁴ Sur ce point précis (et là-dessus seulement) nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec Myriam Roman, qui voit dans l'archaïsme et la fragmentation insulaire un obstacle au progrès. Voir son article « Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 235 notamment.

¹¹¹⁵ *Ar.*, [XXII], p. 37.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, [XXIV], p. 41.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, IV, p. 7.

¹¹¹⁸ Il faudrait parler de « chapitres » si on considère qu'il s'agit d'un « livre », ou de « paragraphes » si on retient la dénomination de « chapitre préliminaire ». Nous préférons ne pas trancher et utiliser un terme plus générique pour ce texte au statut indéterminé. Mais ce qui est sûr est qu'il possède sa propre logique interne, et que Hugo l'a conçu comme un texte complet (note du ms., f°6). Sur l'ensemble de ces points, voir *Les*

l'archaïque, la nature – « L'herbe » (IV), « Les risques de mer » (V), « Les rochers » (VI), et « Paysage et océan mêlés » (VII) – et surtout le passé, soit glorieux dans son héroïsme ou son harmonie, soit honteux dans ses superstitions et sa violence. Le premier aspect aura pour nom vénérable « Antiquité », l'autre le péjoratif « Antiquaille »¹¹¹⁹, mais la figure de dérivation, témoignant d'un radical commun, montre que leurs frontières sont poreuses.

Trois modes de cette « ténacité du souvenir » propre aux insulaires sont énumérés dans le titre de la section X : « Histoire, légende, religion ». Ils mettent en valeur ce passé qui ne passe pas pour mieux se retrouver dans le présent et dans l'avenir :

Les traditions sont interminables. Impossible de casser ce fil qui se prolonge à perte de vue dans la nuit. On se souvient de tout, d'un bateau qui a passé, d'une grêle qui est tombée, d'un poisson qu'on a pêché ; à plus forte raison, de ses aïeux. Les îles sont des pays de généalogies.¹¹²⁰

Se souvenir de ce qui a « passé », fût-ce un bateau (*a fortiori* s'il s'agit de la Durande), permet en quelque sorte de stabiliser le cours du temps, dont le « rongement »¹¹²¹ irréversible est une hantise pour Hugo. Le souvenir éclaire le présent par le retour à l'origine. Ainsi en va-t-il du « patois » guernesiais, qui, sans jeu de mots, « éclaire de sa lueur obscure, mais profonde, les origines de la langue française »¹¹²². Ce rapport au passé primordial offre aussi la possibilité de conserver indirectement au cours du roman le souvenir de la Révolution française et des principes de liberté qui l'informent¹¹²³ dans un temps où le Second Empire cherche à nier ce qui fonde l'origine du XIX^e siècle, aux yeux de Hugo et des Républicains.

Une troisième face de l'archaïque réside dans l'émiettement anarchique des traditions et des coutumes du passé. Et pourtant leur maintien semble paradoxalement le revers obligé et fécond de la civilisation. Ainsi la variété des paysages géographiques et des mœurs traditionnels, caractéristique de toute insularité, peut-elle apparaître comme la marque du chaos, dans la mesure où pour Hugo, dans l'Archipel, métonymie¹¹²⁴ du monde « un reste d'angoisse du chaos est dans la création »¹¹²⁵. Et pourtant cette variété est égrenée

Travailleurs de la mer, édition d'Yves Gohin, p. 1295.

¹¹¹⁹ *Ar.*, [XVI], p. 28. Le titre complet de la section [XVI] est « Antiquité et antiquailles. Coutumes, lois et mœurs ».

¹¹²⁰ *Ibid.*, [XII], p. 19.

¹¹²¹ Derrière l'expression « Homo edax » se cache le « *tempus edax rerum* » d'Ovide : « le temps dévore tout », *Métamorphoses*, XV, v. 234. Hugo donne de son titre une traduction imagée dans le cours du chapitre : « L'homme est un rongeur ». *Ibid.*, [XXII], p. 37.

¹¹²² *Ibid.*, [XVI], p. 28.

¹¹²³ La révolution française se pense également dans le rapport qu'elle entretient avec l'Ancien Régime dont certains républicains fanatiques voudraient tout simplement éradiquer le souvenir. Mais la politique de la table rase est une absurdité qui n'a jamais tenté Hugo, lequel mise constamment sur la conciliation et la synthèse, et non sur l'exclusion.

¹¹²⁴ Ou plus précisément synecdoque, « la partie pour le tout ».

¹¹²⁵ *Ar.*, VI, p. 9

joyeusement, dans une syntaxe paratactique et souvent nominale, accusant certes dispersions et fragmentations de la représentation, mais pour dessiner la figure d'une Civilisation en pleine fermentation.

Hugo retourne la menace chaotique en joie créatrice et surtout en liberté. Car au XIX^e siècle, « la terre est circonscrite, balisée, contenue dans un réseau de lignes géométriques, grands cercles méridiens, ellipses, loxodromies » comme le rappelle Franck Lestringant, et l'exilé tente à sa manière de conjurer « l'espèce de malédiction attachée à la clôture du monde »¹¹²⁶. L'île, loin d'être une prison, comme pour Auguste Vacquerie¹¹²⁷, est un lieu fécond qui essaime de par le monde, dans la plus pure tradition de l'Insulaire¹¹²⁸ : « Il y a des Jersiais et des Guernesiais en Australie, en Californie, à Ceylan. »¹¹²⁹ Cette variété féconde qui ressort de la tradition des images de l'île, Hugo s'en empare pour la mettre au service de la civilisation rêvée. Car l'île sublime d'une certaine manière les idéaux abstraits de la Révolution française, ces droits de l'homme fondamentaux dont le revers est pourtant la négation des traditions antérieures, dans une tentation impérialiste. *Dans l'île, c'est du sein même des particularités que jaillit la civilisation.*

Il n'est que de relever les titres qui témoignent du disparate de ces « particularités » du passé, qui se disent sous le mode de l'énumération fantaisiste et « compréhensive » : « Souvenirs çà et là » [XII], « Particularités locales » [XIII], « Autres particularités » [XV], « Suite des particularités » [XVII]. Or c'est exactement au milieu de ces sections qu'est insérée celle intitulée « Travail de la civilisation dans l'Archipel » [XIV], comme si le travail de la civilisation, concept abstrait, émergeait des unes et amenait les autres. Ce mouvement est situé géographiquement « dans l'Archipel », laboratoire de civilisation paradoxale, qui fait

¹¹²⁶ Franck Lestringant, « "L'Archipel de la Manche" ou l'Insulaire de Hugo », art. cit., p. 268. « Au XIX^e siècle, la terre est circonscrite, balisée, contenue dans un réseau de lignes géométriques, grands cercles méridiens, ellipses, loxodromies [...]. Il est alors deux manières de conjurer l'espèce de malédiction attachée à la clôture du monde. La première consiste à jeter un regard nostalgique sur le passé, en remontant à une époque où la terre, comme un ventre fécond, bougeait encore, et où les îles s'engendraient à foison, pour partir à la dérive, entraînées par le courant, le vent et la Fortune. C'est la solution qu'adopte Herman Melville dans *Les Îles enchantées* [...]. L'autre manière de rouvrir la terre close et figée consiste en une sorte de répétition ou de relecture de l'archipel révolu. Ainsi procèdent Victor Hugo et Jules Verne : Hugo à l'échelle locale des îles anglo-normandes, Jules Verne à l'échelle globale du monde. Du premier, *L'Archipel de la Manche* se souvient du cercle enchanté des Cyclades, qu'il contredit pourtant dans sa configuration triangulaire et rugueuse. Jules Verne, quant à lui, épelle inlassablement l'archipel universel. » *Ibid.*

¹¹²⁷ Voir *infra*.

¹¹²⁸ Franck Lestringant, « "L'Archipel de la Manche" ou l'Insulaire de Hugo », art. cit., p. 271. Pour information : « On appelle Insulaire un atlas exclusivement composé de cartes d'îles [...] Aux cartes de l'insulaire sont joints des légendes, des commentaires en vers mnémotechniques ou en prose, des récits plus ou moins mythiques, des pages de singularités. La description en archipel permet une appréhension progressive de la terre, émietlée et particularisée à l'infini. Le domaine de l'Insulaire est donc coextensif au monde. Partant des îles, il finit par embrasser le globe tout entier. Le savoir universel y éclate en une poussière d'îlots et d'écueils. » *Ibid.*, p. 269.

¹¹²⁹ *Ar.*, [XXIV], p. 41.

l'unité de la dispersion des traditions et permet d'y retourner, transformées, par la suite. Car il existe un multiple négatif qui est juxtaposition, délitement, morcellement, au détriment de l'unité, et un multiple positif, celui que véhiculent les descriptions hugoliennes de l'Archipel, « relation vivante des unités et actualisation de la totalité. » Et ce multiple positif se lit « comme la diversité dans l'harmonie. »¹¹³⁰ On peut d'une certaine manière avancer le terme de « Chaosmos »¹¹³¹.

C'est ce principe qui permet de faire de la plus extrême singularité un creuset d'universalité, dans une synthèse tout à fait idéale : « Cette civilisation est autochtone, ce qui ne l'empêche point d'être hospitalière et cosmopolite. »¹¹³² On est loin du conflit entre « l'idée locale » et « l'idée universelle »¹¹³³ que développe *Quatrevingt-Treize*. C'est que « la guerre de l'esprit local contre l'esprit central », qui se trouve ici résorbée, peut avoir raison ou avoir tort, on l'a vu, selon que l'esprit central est « dans le sens du despotisme ou dans le sens de la liberté »¹¹³⁴. La date de rédaction explique ces différences : au temps de l'écriture de *L'Archipel*, l'esprit central qui venait de Paris soufflait dans le sens du despotisme.

Le passé devient dans le texte un lieu favorable à l'hybridation linguistique, un lieu d'où la singularité des mots de la légende et des langues multiples travaille à l'élaboration de l'unité de la civilisation :

Saint Tugdual, ami de saint Sampson, a été en prière à Herm, de même que saint Magloire à Serk. Il y a eu des auréoles d'ermites sur toutes ces pointes d'écueils. Hélier pria à Jersey et Marcouf dans les rochers du Calvados. C'était le temps où l'ermite Éparchius devenait saint Cybard dans les cavernes d'Angoulême et où l'anachorète Crescentius, au fond des forêts de Trèves, faisait crouler un temple de Diane, en le regardant fixement pendant cinq ans. C'est à Serk, qui était son sanctuaire, son « Ionad naomh », que Mac-Gloir composa l'hymne de la Toussaint, refaite par Santeuil, *Coelo quos eadem gloria consecrat*. C'est de là encore qu'il jetait des pierres aux saxons dont les flottes pillardes vinrent à deux reprises le déranger dans son oraison. L'archipel était aussi quelque peu incommode à cette époque par l'amwardour, cacique de la colonie celte. De temps en temps Magloire passait l'eau, et allait se concerter avec le Mactierne de Guernesey, Nivou, lequel était un prophète.¹¹³⁵

Les noms antiques et romains (Eparchius, Crescentius, Cybard, Diane) ou bibliques et à

¹¹³⁰ Judith E. Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, p. 64.

¹¹³¹ Terme utilisé par James Joyce dans *Finnegan's Wake*, 1939, V, I, 5. Michel Collot le reprend pertinemment comme titre de sous-chapitre consacré à Hugo : voir *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, coll. « *Les Essais* », 2005, p. 207. On peut relever le commentaire suivant qui s'inscrit en partie dans notre perspective : « Face à cette emprise du chaos, la tâche de l'écrivain me semble s'orienter dans deux directions opposées mais complémentaires. D'un côté, il s'efforce, comme les travailleurs de la mer eux-mêmes, de lutter contre les forces du chaos, et de leur imposer un ordre. Mais de l'autre, il accueille les ferments de désordre et d'excès qui empêchent cette architecture de se clore et de se figer. » *Ibid.*

¹¹³² *Ar.*, [XVIII], p. 33.

¹¹³³ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 6, p. 925.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 926.

¹¹³⁵ *Ar.*, XI, p. 18.

connotation chrétienne (prophète, anachorète, ermite, oraison, Toussaint) renforcés par la citation latine, cohabitent joyeusement avec le merveilleux celtique (l'« Ionad naomh », Mac-Gloir, l'amwarydour, le Mactierne...). Cette hybridation se poursuit au présent par le biais de l'écriture, qui accueille en son sein les « ruines » culturelles du passé¹¹³⁶.

Mais ce coup d'œil rétrospectif et ironique sur le passé a bien une visée prospective fondamentale, dans la mesure où le renvoi dos-à-dos du passé et du présent trouve une issue dans le roman même qu'il introduit. Gilliat est le nouvel ermite de l'écueil. Le passé avait mis « des auréoles d'ermite sur toutes ces pointes d'écueils », Gilliat accumulera lui aussi sur son écueil les faits légendaires, faisant crouler sous son regard (et son couteau...) non le temple de Diane, mais la pieuvre, jetant aux hordes de l'océan non des pierres, mais des insultes (« cruche » !) tout en faisant preuve d'ingéniosité, transformant l'oraison coutumière en prière désespérée, priant, à bout de forces, pour demander grâce à l'inconnu. Le passé légendaire est le creuset de l'avenir, encore faut-il en rappeler les conditions.

« *L'avenir dans le passé* »

La section intitulée « Compatibilité des extrêmes » [XVIII] est tout entière construite sur cette formule déjà citée : « Plein moyen-âge direz-vous ; non, pleine liberté. » Il s'agit du renversement d'une formule que l'on trouve chez François-Victor Hugo et Auguste Vacquerie, qui avaient dû l'entendre oralement de la bouche de Hugo. Le premier écrit : « Dans ce pays – contraste curieux – la liberté vit en pleine féodalité », le second : « À Jersey la liberté est encore plus absolue qu'en Angleterre. Suffrage universel, magistrature élue, pas de rois, puisque la reine n'est que leur duchesse, le plein avenir. Et au milieu, le plein moyen âge. »¹¹³⁷ On remarque que Hugo inverse l'ordre des termes, parce que l'antithèse avec lui est dynamique, comme le souligne Yves Gohin, mais aussi et surtout parce que cette dynamique permet de souligner le lien consubstantiel qui unit les deux termes et fait du Moyen-Âge le

¹¹³⁶ On peut même aller jusqu'à constater une revalorisation rétrospective de l'absurdité légendaire à la lumière de la clause : « Tous ces faits sont prouvés par les bollandistes, *Acta Sancti Marculphi*, etc. et par *l'Histoire Ecclésiastique* de l'abbé Trigan. Victrice de Rouen, ami de Martin de Tours, avait sa grotte à Serk, qui, au onzième siècle, relevait de l'abbaye de Montebourg. À l'heure où nous parlons, Serk est un fief immobilisé entre quarante tenanciers. » *Ibid.* Les « quarante tenanciers » s'opposent à l'unité de « l'abbaye de Montebourg », tandis que l'aridité du présent, expédié en une seule ligne, fait pâle figure face à la prolifération du merveilleux épiscopal et légendaire, rempli de noms et d'anecdotes certes grotesques, renvoyant à un temps misérable et crédule, mais savoureux et pittoresques.

¹¹³⁷ Auguste Vacquerie, *Les Miettes de l'histoire*, Pagnerre, 1863, p. 465. La formule « L'avenir dans le passé » est un titre de chapitre. Pour la citation de François-Victor Hugo, voir *Œuvres complètes*, p. 23, références données par Yves Gohin dans *Les Travailleurs de la mer*, « Notes et variantes », éd. cit., p. 1346.

point obligé, voire la condition de la civilisation, ce qui n'est pas du tout le point de vue d'Auguste Vacquerie.

Point obligé de la civilisation dans le passé tout d'abord, car c'est du maintien des vertus de cette époque que sort le progrès : « Ces peuples ont gardé de leur vieille vie de contrebandiers un goût hautain pour le risque et le danger. Ils vont partout. » Mais une réorientation est nécessaire, les vertus de ce « peuple nocturne de la mer » changent de but tout en maintenant une continuité fondamentale avec le passé : « A-t-il moins d'audace qu'autrefois ? Non. Seulement cette audace va à la lumière ». Quand Hugo écrit « L'homme des ténèbres se retourne et fait face à l'aurore », le lecteur suppose que c'est toujours du même « homme des ténèbres » que l'on parle, mais que la « transformation superbe »¹¹³⁸ repose sur « un changement d'horizon »¹¹³⁹.

Car les habitants conservent l'énergie « des ténèbres » qu'ils tiennent de leur passé de « forban », de « sauvage » ou de « loup » : « Jadis forban, aujourd'hui ouvrier ; jadis sauvage, aujourd'hui citoyen ; jadis loup, aujourd'hui homme. »¹¹⁴⁰ Telle était déjà l'histoire de Jean Valjean. Le contraste est dynamique et temporel, et se construit dans l'écriture qui met en relation ces deux éléments antithétiques. L'écriture hugolienne permet le rapprochement constant et audacieux de réalités apparemment incompatibles. Derrière les concepts abstraits, *topoi* plus ou moins idéologiques, – l'ouvrier, le citoyen, l'homme¹¹⁴¹ – Hugo creuse des trappes, qui, sous le prétexte de l'Histoire, leur donnent une dimension concrète et fantasmagorique. Le forban, le sauvage, le loup, plus loin le pirate, ouvrent soudainement le texte à l'intertextualité des romans d'aventures qui surgissent à l'époque¹¹⁴², mais aussi à une « psychologie des profondeurs » historiques¹¹⁴³. Une même logique informe les lieux où vit ce peuple, dans une tournure syntaxique strictement parallèle : « anciens repaires, ateliers à présent. Anciens écueils, ports maintenant. »

La « transformation sublime » et historique permet au peuple – dont l'ouvrier, le

¹¹³⁸ *Ar.*, [XXIV], p. 41.

¹¹³⁹ *La Légende des siècles*, Nouvelle série, XVII, vol. Poésie III, p. 431.

¹¹⁴⁰ *Ar.*, [XXIV], p. 41.

¹¹⁴¹ Ces notions renvoient aux éléments qui composent le paradigme du « Peuple », dont Pierre Rosanvallon a bien montré l'abstraction et l'indétermination pendant la Révolution française et les années qui suivirent. Voir *Le Peuple introuvable, Histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, et la première partie « L'âge de l'abstraction ». Nous aborderons ce point dans la partie suivante.

¹¹⁴² Non seulement les romans de Daniel Defoe, tel *Robinson Crusoé*, souvent cité comme modèle sous-jacent à Gilliat, mais au-delà toute une part de l'œuvre de Fenimore Cooper qui développa, autour de 1830 en France, la naissance et le développement du roman maritime. Ces derniers insistent en particulier sur la solitude et l'abnégation des marins. Voir sur ces points Yves Gohin, Introduction aux *Travailleurs de la mer*, éd. cit., p. 1280.

¹¹⁴³ Jean Valjean ne pouvait qu'être, dans cette optique, un *ancien* forçat, dont la force physique se trouve réorientée.

citoyen, et l'homme sont l'incarnation de plus en plus élargie – ainsi qu'aux lieux du peuple, d'advenir, tout en conservant, par la mention du passé et des origines, une identité hybride qui les sauve de l'abstraction insipide. Ce problème de l'abstraction et de l'identité du peuple est en effet un des problèmes socio-politiques majeurs du XIX^e siècle, comme l'a montré Pierre Rosanvallon¹¹⁴⁴. Le travail de l'écrivain Hugo, qui veut redonner une voix et un visage au peuple, est en cela très proche de la démarche de Michelet.

Hugo et Michelet : l'interaction entre discours du « centre » et discours de la « périphérie »

Il s'agit en quelque sorte chez Hugo de l'équivalent historique de l'interaction géographique michelettiste entre « centre » et « périphérie ». Ainsi, pour reprendre l'analyse de Paule Petitier, le centre de la France, région motrice quadrillée par le discours abstrait du progrès, est géographiquement marqué par une nature plate et insipide. Ce sont les régions périphériques (Bretagne, Alsace...) qui continuent « l'héroïsme barbare » et permettent la régénération du centre. Inversement, le discours du centre redonne sens aux provinces éloignées¹¹⁴⁵. Si Michelet pense que le rôle de la périphérie est de donner vie au centre, Hugo laisse quant à lui entendre que ce rôle est dévolu au passé (et à la nature), rappelé par l'écriture qui les met en relation. L'ouvrier et le citoyen, concepts du « centre » moderne et civilisé, supposent le pirate, origine de « l'audace » et du « goût hautain pour le risque et le danger » qui se maintiennent dans cette civilisation et viennent la régénérer. Mais le concept de « transformation superbe » souligne la discontinuité temporelle : transformation n'est pas progression. L'écriture propose un coup de force qui relie les frontières du Centre idéologique abstrait à la Périphérie historique pleine de sève.

« L'obstacle est devenu l'aide » et Les Miettes de l'Histoire d'Auguste Vacquerie

¹¹⁴⁴ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, op. cit., p. 42 notamment.

¹¹⁴⁵ Voir Paule Petitier : « Le discours de la périphérie, fondée sur la symbiose de l'homme et de la nature, apporte l'élément de « vie historique », au sens herdérien, qui fait défaut au discours abstrait du centre. Réciproquement, le centre apporte le Sens au discours de la périphérie, intègre à un circuit producteur de Sens ces petites cellules closes sur elles-mêmes que sont les provinces extérieures. » *La Géographie de Michelet*, op. cit., p. 78-79.

Ce mouvement est possible selon une « loi de formation du progrès » paradoxale bien mise en évidence par David Charles¹¹⁴⁶ et qui trouve ici une formulation apaisée : « Le barrage s'est fait pont », et surtout, « l'obstacle est devenu l'aide ». Le lien de cause à effet implicitement établi est retourné ici pour le meilleur. « Là où ce peuple a été pirate, il est pilote. Et il est plus entreprenant et plus hardi que jamais. Ce pays est resté le pays de l'aventure en devenant le pays de la probité. »¹¹⁴⁷ La succession des époques n'éradique pas le passé, elle en permet la conservation par le processus de l'accumulation. Le scénario idéal donne ainsi un support théorique à la figure du retournement. On peut aussi remarquer, à la lecture des *Miettes de l'Histoire* (1863) d'Auguste Vacquerie¹¹⁴⁸, que la capacité hugolienne à retourner l'obstacle en aide trouve d'une certaine manière un fondement autobiographique dans la représentation qu'il se fait de ces îles, réfutant et inversant l'avis de ses proches. Peut-être justement y a-t-il dans ce texte une réponse polémique à leur désertion progressive de l'Archipel qu'ils ne supportent plus¹¹⁴⁹ et qu'ils quittent les uns après les autres.

Ainsi, alors que Vacquerie, qui n'y a vécu que trois ans, ne voit dans la figure de l'île qu'une prison, gardée par les flots qui font office de geôliers, Hugo en fait le pays de la liberté. Là où le premier ne voit que bêtise, le second décèle l'industrie, la bonté et l'intelligence. Là où l'un détruit le cliché de Jersey comme « Grèce en Angleterre » et lieu de printemps perpétuel, l'autre le confirme sans cesse, là où Vacquerie se fait ironique, quant aux superstitions et au despotisme du dimanche notamment, Hugo joue de l'humour. Dernier exemple du retournement, et non des moindres : à Vacquerie qui écrit : « Y a-t-il liberté ? Oui, dans les lois. [...] – toutes les servitudes dans les mœurs »¹¹⁵⁰, Hugo répond : « La vieille légalité normande est de part en part traversée par la liberté », ce qui donne en d'autres

¹¹⁴⁶ David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., en particulier p. 60-61. La « Loi de formation du progrès » est en réalité un titre de poème de *L'Année terrible*, février, V, Poésie III, p. 82. (« Le Verso de la page » parlera de « loi de développement », vol. Poésie IV, p. 1098). Mais cette « Loi de formation » est particulièrement pessimiste et dure, puisqu'il s'agit d'une « loi de développement / De l'homme par l'enfer, la peine et le tourment [...] ». Se pourrait-il que l'être de l'avenir ait décrété « Que l'œuf de l'avenir, pour éclore en avril/ Doit être déposé dans une chose morte » ? *L'Année Terrible*, *ibid.* Nous avons ici la version fantaisiste (au sens de J.-B. Barrère) et optimiste.

¹¹⁴⁷ *Ar.*, [XXIV], p. 41.

¹¹⁴⁸ Auguste Vacquerie, *Les Miettes de l'Histoire*, op. cit., 1863. Cet ouvrage d'un intime fut lu et exploité par Hugo, comme le montrent plusieurs citations et anecdotes qui passent d'un ouvrage à l'autre, à moins que ce ne soit l'inverse, au courant d'une conversation. Voir par exemple les pages 388, 429 (un chapitre « où la décence est d'être nu » est condensé en une ligne chez Hugo page 13), 464, 465. Hugo cite par ailleurs cet ouvrage de Vacquerie dans *Paris* : « Dans *Les Miettes de l'Histoire*, vivant et puissant livre, on dit ceci : « Un jour Henri VIII n'aima plus sa femme ; de là une religion. » *Paris*, IV, 1, vol. Politique, p. 28.

¹¹⁴⁹ Hugo se retrouve abandonné progressivement par ses proches à l'époque de l'écriture du texte, en mai 1865 : au cours de l'automne 1861, Charles s'installe à Paris où Madame Hugo passe désormais une grande partie de l'année. Il faut ajouter à ces désertions le départ de sa fille Adèle, en juin 1863, partie rejoindre un lieutenant de l'armée anglaise, Albert Pinson, que sa folie lui désigne comme mari.

¹¹⁵⁰ Auguste Vacquerie, *Les Miettes de l'Histoire*, op. cit., p. 464.

termes : « Une féodalité de droit, une république de fait. »¹¹⁵¹ La liste n'est pas exhaustive, au point d'en sembler suspecte¹¹⁵².

Plus surprenant encore, le Moyen-Âge apparaît dans le texte hugolien comme le pendant de la civilisation, non plus par un mouvement dialectique dans le temps de l'Histoire, mais bien dans le présent. La superstition semble comme le corollaire obligé de la raison : « Toutes les superstitions, soit, mais toute la raison aussi »¹¹⁵³, et ce, en vertu d'une loi bien hugolienne, énoncée en titre de chapitre : « Compatibilité des extrêmes »¹¹⁵⁴. Là encore, ce n'était pas du tout la position de Vacquerie, qui semblait pourtant écrire la même chose. C'est que l'esprit en est différent, et où Hugo s'émerveille de la concomitance, Vacquerie ne voit qu'absurdité et se complaît à l'évocation de l'archaïsme, pour finir par une remarque désabusée : « c'est au travers de ces coutumes antédiluviennes que firent irruption les réfugiés du Deux-décembre. On devine l'impression que dut éprouver cette île vieillotte au contact de ces tumultueux amants des idées nouvelles. »¹¹⁵⁵ On peut supposer qu'il y a chez lui conflit entre le point de vue de Hugo, qu'il a dû entendre au cours de leurs multiples conversations, et sa propre expérience, qui en est tout l'opposée. C'est finalement toujours cette dernière qui ressurgit...¹¹⁵⁶

Il y a donc chez Hugo un temps idéologiquement orienté, progressif, où « l'industrie »

¹¹⁵¹ Ar., [XVIII], p. 32.

¹¹⁵² Ainsi par exemple Auguste Vacquerie : « Oh ! une mesure sur le continent plutôt qu'un palais dans une île ! Sur le continent, on est libre, on circule, on part et on revient quand on veut, on va où l'on veut, aussi loin qu'on veut, on peut aller toujours devant soi, on possède l'espace, on est chez soi ! Dans une île, on est chez la mer. » (*Les Miettes de l'histoire, op. cit.*, p. 396) ; « je veux être le voisin de l'eau, je ne veux pas être son prisonnier. Je hais les îles ! [...] Elle vous enferme et elle vous poursuit. [...] Il vient un moment où la lame sur les galets a le bruit d'un trousseau de clefs » (*ibid.*, p. 397) ; « on m'avait dit que Jersey était le pseudonyme du printemps perpétuel, la Grèce en Angleterre, la Tempé de la Manche : une pluie froide qui commença quelques jours après mon arrivée et qui mouilla tout l'été me fit écrire à l'ami qui m'avait renseigné ces trois mots en quatre vers :

Tempé-

Rature :

Rature

Tempé. » (*ibid.*, p. 393)

Le seul Jersiais intelligent est aux yeux de Vacquerie un chien : « Ceci pourrait ne pas donner une très-haute opinion de l'intelligence des Jersiais. J'en ai pourtant connu un dont l'esprit m'a frappé singulièrement. / C'était un Jersiais à quatre pattes, un chien. » (*Ibid.*, p. 442). Les Jersiais n'aiment pas se rapprocher des Français, car « ils aiment à croire qu'ils parlent français, et rien ne leur ôte cette illusion tant qu'ils n'échangent qu'entre eux leur patoisement bas-normand-saxon ? » (*Ibid.*, p. 440-441). On mesure toutes les différences avec Hugo qui constate par exemple sur ce dernier point : « Ce patois est un idiome complet, très riche et très singulier. » Ar., [XVI], p. 28.

¹¹⁵³ Ar., [XXIV], p. 41.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, [XVIII], p. 31.

¹¹⁵⁵ Auguste Vacquerie, *Les Miettes de l'Histoire, op. cit.*, p. 466. En ce sens, le titre du chapitre « L'avenir chez le passé » est un trompe-l'œil.

¹¹⁵⁶ Au contraire chez Hugo, c'est une certaine jubilation qui ressurgit à tout instant, nous rappelant qu'à l'origine des *Travailleurs de la mer* se trouve un « roman de Serk », île de tous les bonheurs et des escapades avec Juliette, comme l'ont souligné Jean-Louis Barrère puis Yves Gohin (*Les Travailleurs de la mer*, Yves Gohin, éd. cit., p. 1262).

productive de l'homme « a succédé » à « l'industrie » destructrice de la mer¹¹⁵⁷, selon une loi de formation du progrès désymbolisante qui permet d'insister sur la continuité paradoxale des temps ; et un temps pour ainsi dire oxymorique, un temps de simultanéité des contraires, de la « compatibilité des extrêmes », qui permet de résoudre poétiquement les conflits à l'œuvre. Encore s'agit-il d'exacerber ces contraires.

L'exacerbation des extrêmes : faire jouer un (certain) passé contre un (certain) présent

L'archipel que décrit Hugo au présent et qui semble si pittoresque, dans son caractère oxymorique, n'est pas celui de 1865. Hugo exacerbe en effet les extrêmes : les traditions médiévales, qu'il décrit avec complaisance et dont il souligne la saveur, ont commencé à s'effacer, avec leur pittoresque quasi « folklorique », cinquante ans plus tôt. C'est du moins ce que note à ce sujet, en février 1864, un bailli de Guernesey, dans la Préface d'un ouvrage resté inédit jusqu'en 1903 : « *The last fifty years has made an immense difference here as elsewhere. [...] Old customs are forgotten by the rising generation* »¹¹⁵⁸. Hugo accentue ainsi des mœurs déjà tombées en désuétude, comme « “le branchage des routes” » avec « chevauchée des connétables », vicomte en tête « “tenant à la main la perche royale” »¹¹⁵⁹. S'il s'agissait d'une fête solennelle avant le dix-neuvième siècle, au siècle suivant, ce n'était plus, selon Yves Gohin, qu'une sorte de promenade pédestre, et l'occasion d'un banquet. En réalité les « douzeniers procédaient chaque année à l'inspection des routes, mais sans les solennités du passé le plus souvent : Hugo accentue les faits du côté des extrêmes »¹¹⁶⁰.

Cependant il semble atténuer ce que le passé avait de trop cruel ainsi que les survivances archaïques les plus dures. Il ne retient pas, par exemple, alors qu'il l'avait noté dans un de ses carnets, le cas de Thomas Torode, un vieillard qui fut fouetté pour vol en mars 1861 et en mars 1862, non plus que celui d'un homme « poursuivi à coups de pierres dans les

¹¹⁵⁷ Ar., I, p. 3.

¹¹⁵⁸ *Guernsey Folklore*, de Sir Edgar MacCulloch, jurat puis bailli (1884-1895) ; il était né en 1808. Cité par Yves Gohin, *Les Travailleurs de la mer*, éd. cit., p. 1299-1300. « Le demi-siècle passé a, ici comme ailleurs, donné lieu à d'énormes changements. Les nouvelles générations oublient les coutumes du passé ». Voici quelques lignes précédant le passage cité : « *A desire to preserve, before they were entirely forgotten, some of the traditional stories ; and other matters connected with folk-lore of my native island, induced me to attempt to collect and record them [...]* » « Le désir de conserver des histoires populaires et des traditions de mon île natale m'amena à essayer de les réunir et de les mettre par écrit avant qu'elles ne soient complètement oubliées [...]. »

¹¹⁵⁹ Ar., [XVIII], p. 31.

¹¹⁶⁰ *Les Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, note 1 de la page 617.

rues pour avoir nié la divinité de la Bible. »¹¹⁶¹ L'exacerbation des extrêmes reste maîtrisée. Le « magnanime exemple » qu'offre ce « microscopique archipel »¹¹⁶² relève d'une création langagière, qui construit et maîtrise ses contrastes en vue de réussir le processus de civilisation idéale, selon la constatation exposée dans *Ce que c'est que l'exil* : « À Guernesey la férocité a disparu mais la sauvagerie est restée. »¹¹⁶³

Deux raisons peuvent expliquer cette volonté de décrire ce qui est déjà en train de s'effacer. La première est celle donnée par Yves Gohin, qui y voit « le mouvement d'une nostalgie, l'attrait d'un passé qui unit l'archipel de l'exil à la patrie perdue »¹¹⁶⁴. En effet faire du passé le présent permet de se défendre contre la fuite de ce passé, dans une démarche élégiaque qui n'est pas sans analogie avec celle des *Misérables* : « Qu'il nous soit donc permis de parler du passé au présent. »¹¹⁶⁵ En outre, au moment où il allait commencer *Les Travailleurs de la mer*, Hugo a ravivé les souvenirs associés à sa jeunesse et au charme des villes du passé par un recueil d'eaux-fortes des « rues et maisons du vieux Blois » dont il a fait le compte-rendu¹¹⁶⁶. Blois est la ville où habitait son père¹¹⁶⁷. Le retour à un passé ancien permet aussi de court-circuiter le problème de l'industrialisation moderne. Dans l'archipel, les moulins fonctionnent encore, les bateaux à vapeur ne sont mentionnés qu'au passage, et le texte se conclut par l'évocation « des voiles charmantes et sereines », symbole du « progrès constaté ». Ce progrès ne pose pas encore la question du capitalisme¹¹⁶⁸ ni des effets pervers de la modernité. Ainsi, derrière l'attrait du passé, se dessine aussi le rejet d'un certain présent et des conséquences du développement technique. Tout se passe comme si Hugo voulait faire advenir le futur en niant le présent et sa médiocrité, au prix parfois d'une certaine nostalgie inévitable.

¹¹⁶¹ Agendas de Guernesey, 1861 et 1862, (13451, f^{os} 26 et 87), Massin, t. XII, p. 1359 et p. 1390. Hugo note à ce sujet : « deux faits du moyen-âge cette semaine à Guernesey. » *Ibid.*, p. 1359.

¹¹⁶² *Ar.*, [XXIV], p. 41.

¹¹⁶³ *Ce que c'est que l'exil*, vol. Politique, p. 399.

¹¹⁶⁴ Introduction d'Yves Gohin aux *Travailleurs de la mer*, éd. cit., p. 1268.

¹¹⁶⁵ *Les Misérables*, II, V, 1, t. 1, p. 456. « C'est une douceur pour lui de rêver qu'il reste derrière lui quelque chose de ce qu'il voyait quand il était dans son pays, et que tout ne s'est pas évanoui. » *Ibid.*, p. 455.

¹¹⁶⁶ Voir « Les rues et maisons du vieux Blois, À M. A. Queyroy », annexe, vol. Politique, *Actes et paroles II. Pendant l'exil*, p. 691-693. Le texte est daté du 17 avril 1864 et Hugo y souligne explicitement le lien qui unit cette ville à Guernesey : « une belle vieille ville en amphithéâtre, capricieusement répandue sur les saillies d'un plan incliné, et, à cela près que l'Océan est plus large que la Loire et n'a pas de pont qui mène à l'autre rive, presque pareille à cette ville de Guernesey que j'habite aujourd'hui. »

¹¹⁶⁷ L'amour qu'il porte à Blois est ainsi lié à la continuité familiale du souvenir : « Et puis mon père aimait cette ville ». Ce qu'il y apprécie particulièrement, c'est « la ville intime, non la ville des palais et des églises, mais la ville des maisons. » Là aussi le paradoxe fait des siennes : « Être une mesure, cela n'empêche pas d'être un bijou », et une fontaine peut être dans cette ville phantasmée « toute vieille, toute jeune, toute charmante. » La raison est la suivante : « Que de choses elles ont à vous dire, et quel délicieux rabâchage du passé ! » Surtout, Hugo fait l'éloge « des côtés aimables » de certains rois du passé, fait assez rare pour être relevé.

¹¹⁶⁸ Voir à ce sujet William Paulson, « L'anankè des choses : capitalisme et sacrifice dans *Les Travailleurs de la mer* », dans *Les Modernités de Victor Hugo*, op. cit., p. 27.

De nombreux passages mettent en effet en balance la beauté de ce passé et la stupidité du présent qui le néglige. On peut ainsi comprendre la grandiose description d'un Cromlech par le biais d'une cadence mineure, dont la protase se complaît à décrire « cette merveille des îles de la Manche » qui « avait vu les Cimmériens », « les Celtes », « les casse-tête de silex, et les haches druidiques », qui « contenait quatre mille ans d'histoire », pour finir brutalement, dans l'apodose, sur le constat suivant : « aujourd'hui c'est un tas de pierres dans un coin d'un Yorkshire quelconque. » Le cromlech devenu « tas de pierres », est le signe tangible de la fragmentation et du délitement de l'Histoire, le témoin de la crise d'un présent qui oublie son passé¹¹⁶⁹.

Or ce cromlech continue bien d'exister, mais au sein de la nature, dans le ciel, lorsqu'on « examine [...] les nuages », dessinant « quelque grande table d'ombre » qui ébauche « dans le livide ciel crépusculaire un cromlech immense et monstrueux. »¹¹⁷⁰ Il faut alors parler comme d'un « transfert de compétences » de l'insoumission héroïque de l'homme du passé à la nature, à une époque où Hugo désespère de voir l'Histoire avancer par le biais des seules capacités humaines, dans un temps où le Second Empire semble un point de blocage sans retour. Ainsi, la Manche, on l'a relevé en introduction du chapitre, est décrite comme « aussi insoumise aujourd'hui qu'au temps de Tewdrig, d'Umbrafel, d'Hamon-dhû le noir et du chevalier Emyr Lhydau [...] ». Ces seigneurs et anachorètes du V^e siècle, ces ancêtres de saints illustres¹¹⁷¹, entrent dans une comparaison implicite dont ils ne sont que les comparants. Ils transfèrent par là leurs qualités à la Manche. La nature et surtout « l'océan » apparaissent comme seuls dépositaires des vertus du passé, avec « les risques de mer »¹¹⁷² que comporte cette insoumission sauvage, et la présence possible du diable qu'y voient les légendes¹¹⁷³. La résurgence des temps et des éléments archaïques au sein du langage est le vecteur d'une continuité d'esprit de résistance, nécessaire à l'avènement de l'avenir.

La lecture des rivages permet ainsi d'ouvrir le paysage à l'Histoire, à son sens ambigu et toujours réversible, et de révéler les apories du discours dix-neuviémiste sur le progrès, au prix du surgissement parfois d'une certaine nostalgie. La poésie du passé, associée au temps

¹¹⁶⁹ *Ar.*, [XVII], p. 30. Un autre exemple fondamental est le sort réservé aux rivages. Voir notamment les sections [XXII] et [XXIII].

¹¹⁷⁰ *Ibid.*

¹¹⁷¹ Umbrafel fut père de saint Magloire et Hamon-dhû de saint Samson. Cf. *Les Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, note 3 de la page 569. L'évocation du Malin et des tempêtes est concomitante de celle des solitaires, réponse indirecte au scandale du Mal métaphysique et naturel. La fiction illustrera d'une certaine manière, avec Gilliatt, cette attitude.

¹¹⁷² *Ar.*, titre de la section V, p. 7.

¹¹⁷³ Ces seigneurs ou anachorètes gallois ou bretons témoignent aussi indirectement de la continuité de l'engagement des solitaires contre le mal métaphysique, qui semble prouvé parfois par le mal naturel.

de barbarie, apparaît dans les interstices du texte.

3. Une nouvelle lecture des rivages

L'archipel, par sa géographie, est propice aux réflexions sur le rivage, comme limite (on l'a vu avec le phare des Casquets) mais aussi comme matière. Le granit, comme le phare, font partie intégrante du rivage. L'un le délimite, l'autre le constitue, tous deux sont susceptibles de subir « une voie de fait »¹¹⁷⁴ de l'océan. Au-delà des raisons biographiques, psychologiques, voire psychanalytiques – on ne vit pas dans des îles face à l'océan, on n'écrit pas dans un *look-out* d'où l'on voit la mer, sans conséquences – l'intérêt pour ces lieux frontières entre terre et eau a aussi chez Hugo une origine socio-historique qui contribue à la déstabilisation des concepts de modernité et de civilisation. Alain Corbin a analysé dans son ouvrage, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage*¹¹⁷⁵, comment les avancées de la paléontologie de la seconde moitié du dix-huitième siècle ont amené une nouvelle lecture géologique des rivages¹¹⁷⁶ au début du dix-neuvième siècle et enthousiasmé touristes et écrivains pour la remontée dans le temps et les découvertes sur les origines qu'elle permettait.

Le rivage devient ainsi le lieu privilégié des énigmes du monde : à l'image, propre à l'époque classique, d'une formation des reliefs par un cataclysme ordonné par Dieu, se substitue progressivement la figure de l'océan et son processus d'usure permanent, immémorial¹¹⁷⁷. Il en résulte que l'immensité du temps géologique se substitue au temps historique qui s'en trouve miné. Pour Alain Corbin, « la géologie moderne a ancré le sentiment de l'éphémère, la conscience de la précarité des choses » et « le géologue scrute, en antiquaire du monde, les traces des événements sublimes, déluges, tremblement de terre, éboulements qui ont bouleversé une terre désormais indifférente à l'histoire humaine. »¹¹⁷⁸

Qu'en est-il de Hugo ? Il se tient au courant des avancées scientifiques de son temps et semble connaître ces faits lorsqu'il note pour la falaise de Portland que « ces immuables épures enfouies sortent de la vase durcie du déluge, redevenue boue de l'océan »¹¹⁷⁹ et que

¹¹⁷⁴ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 12, p. 197.

¹¹⁷⁵ Alain Corbin, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.

¹¹⁷⁶ Voir Martin Guntau, « The emergence of geology as a scientific discipline », *History of science*, Science History publications, vol. 16, 1978, p. 280-290.

¹¹⁷⁷ « L'océan figure dès lors la force primitive, responsable des formes d'un relief perçu non plus comme le résultat d'une destruction brutale, mais comme le produit d'une lente sculpture sous-marine », Alain Corbin, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840, op. cit.*, p. 118-119.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹¹⁷⁹ Reliquat de *L'Homme qui rit*, Massin, t. XIV, p. 400.

« Les torsions [...] révèlent des cataclysmes ; pour la moindre obliquité, il a fallu un tremblement de terre. »¹¹⁸⁰ Mais la remontée aux origines mythologiques et bibliques (le déluge et non les déluges), associée aux cataclysmes, nous renvoie aussi discrètement à la première conception qui voyait dans la forme des rivages une résultante du déluge mosaïque. Il reste que si son imaginaire mythologique le porte vers une telle conception, elle est intégrée à la pensée de l'époque qui dégage un mouvement de sculpture permanent : la vase du déluge redevient boue de l'océan. Dans une telle optique, le discours sur la civilisation est invalidé par un temps qui le dépasse.

La découverte d'Ossian en France à partir des années 1760 contribue à entretenir ce « désir du rivage » qui sera désormais orienté au septentrion, associé à des éléments qui ont gardé toute leur force primitive. Il est à noter pour commencer que cette influence, qui ne se manifeste pleinement sur le continent qu'au début du XIX^e siècle et décline lentement durant la dernière décennie de la Monarchie de Juillet¹¹⁸¹, n'a pas totalement épargné Hugo, quoi qu'en dise Van Tieghem¹¹⁸². Hugo certes cite souvent Ossian, selon Pierre Albouy, par allusions « éparses et vagues »¹¹⁸³, mais dans *William Shakespeare*, en 1864, le scalde, nom que les anciens Scandinaves donnaient à leur poète, est considéré comme supérieur au rhapsode homérique :

À mesure qu'on avance vers le Nord, il semble que le grandissement de la brume grandisse le poète. En Écosse, il est énorme. Si quelque chose dépasse la légende des rhapsodes, c'est la légende des scaldes [...]. Ossian, parfaitement certain et réel, a eu un plagiaire ; ce n'est rien ; mais ce plagiaire a fait plus que le voler, il l'a affadi. Ne connaître Fingal que par Macpherson, c'est comme si l'on ne connaissait Amadis que par Tressan.¹¹⁸⁴

Pierre Albouy tronque tout le passage, et n'en retient que son caractère de personnage « parfaitement certain et réel ». Pourtant Hugo en fait une figure suprême du « Poète »¹¹⁸⁵ associée à la « légende ».

Ossian vient par ailleurs conclure et illustrer tout un développement centré sur l'association entre sauvagerie et poésie :

Il est curieux de constater cette puissance de la poésie aux pays où la sauvagerie est la plus épaisse, particulièrement en Angleterre, dans cette dernière profondeur

¹¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 401.

¹¹⁸¹ Voir Alain Corbin, *Le Territoire du Vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, op. cit., p. 150.

¹¹⁸² Van Tieghem, *Ossian en France*, p. 767-771, cité et commenté par Pierre Albouy dans *La création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 119-120.

¹¹⁸³ *La Création mythologique*, op. cit., p. 120, note 8.

¹¹⁸⁴ *William Shakespeare*, II, VI, 3, p. 405-406.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 406. Le scalde est lui-même associé au granit : « et sur la chaise de granit il ne peut s'asseoir que l'homme d'ombre ». Cette chaise est par ailleurs un lieu symbolique essentiel des *Travailleurs de la mer*.

féodale [...].¹¹⁸⁶

Certes pour Hugo la poésie est évoquée pour sa puissance civilisatrice, mais la barbarie moyenâgeuse des pays du nord est aussi intimement liée à un certain âge d'or du Poète : « le poète avait droit de réprimande et de menace »¹¹⁸⁷. D'où peut-être un amalgame inconscient, favorable à une certaine nostalgie. Il n'est pas inintéressant de rappeler, à la suite de Jean-Louis Backès, qu'Hugh Blair, dans une célèbre dissertation sur Ossian, distingue nettement les scaldes des rhapsodes homériques en raison du rang respectable et institutionnalisé de ces derniers¹¹⁸⁸. C'est ce statut privilégié de la Poésie¹¹⁸⁹, de la légende et du passé, qui pourrait se refléter dans l'image des rivages. Cela sera particulièrement net avec les rivages de *L'Homme qui rit*, et notamment de la presqu'île de Portland. En effet la nouvelle perception des rivages commande un nouveau rapport entre le passé et le présent : contrairement aux côtes de la Méditerranée, les vestiges matériels de ces anciens peuples sont extrêmement rares. Le littoral calédonien en appelle donc plutôt aux éléments et surtout à la parole, notamment légendaire¹¹⁹⁰.

En ce qui concerne la description des rivages dans *L'Archipel de la Manche*, le rôle de la parole est tout aussi important, mais le versant nostalgique n'est pas encore aussi prononcé que dans *L'Homme qui rit*. Au temps des *Travailleurs de la mer*, les rivages sont plutôt un lieu d'expérimentation des discours contradictoires tenus sur le progrès.

Du granit, ou les apories du discours sur le progrès

Dans *L'Archipel de la Manche*, la mise en question du progrès technique et industriel se noue autour du thème de l'exploitation des rivages, par le biais du granit qui le constitue. Cela est particulièrement net au niveau de la construction des chapitres, qui se répondent et se contredisent entre eux. Le chapitre XIV intitulé : « Travail de la civilisation dans l'archipel » s'oppose aux chapitres XXII (« Homo edax ») et XXIII (« Puissance des casseurs de

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 405.

¹¹⁸⁷ *Ibid.*

¹¹⁸⁸ Alors que les rhapsodes ou les aèdes homériques sont des errants presque assimilés à des mendiants. Voir à ce sujet Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, P.U.F., 2003, p. 94.

¹¹⁸⁹ Le rivage, et qui plus le rivage d'une île, est un des lieux privilégiés du lyrisme, comme le rappelle Jean-Michel Maulpoix : « Le rivage est un site lyrique privilégié en ce qu'il autorise à la fois la réunion et la contemplation. Il rassemble sans confondre, il maintient ou accuse les différences en assurant leur confrontation. Il semble donc qu'il devienne plus lyrique encore lorsqu'il est rivage d'une île, c'est-à-dire celui de la subjectivité non enclose en son utopie protégée du monde extérieur, mais cernées de tous côtés par une apparence d'infini. » *Du lyrisme*, Paris, Corti, 2000, p. 351.

¹¹⁹⁰ Voir *infra*, dernier chapitre de cette troisième partie.

pierres »). S'y déploie en effet une imagination labile et apocalyptique : tout « sur la terre est perpétuellement pétri par la mort, [...] même le granit. Tout se déforme, même l'informe » et l'homme « aide la mer non à bâtir, mais à détruire »¹¹⁹¹. Facteur d'ambiguïté supplémentaire, ces deux derniers chapitres s'opposent eux-mêmes entre eux, travaillés par une contradiction interne. « Homo edax », au titre apparemment pessimiste (« l'homme est un rongeur ») va se trouver renversé dans une perspective progressiste, puisque, s'il est notifié que « tout sous lui se modifie et s'altère, soit pour le mieux, soit pour le pire »¹¹⁹², c'est la version civilisatrice qui l'emporte dans ce chapitre, le travail « appropri[ant] la création à l'humanité. »¹¹⁹³ À un titre négatif succède un développement positif.

De manière strictement inverse, le chapitre XXIII, dont le titre chante la force titanique de l'homme (« Puissance des casseurs de pierres ») est critique : « Toute la falaise est mise en adjudication. Les habitants vendent l'île en détail »¹¹⁹⁴. Or cette opposition se fonde sur des critères esthétiques perceptibles dans la comparaison avec Valparaiso « en train de vendre à l'enchère aux équarisseurs les collines magnifiques et vénérables qui l'avaient fait surnommer Vallée-Paradis », ou dans celle avec les Hollandais qui ont « desséché le lac de Harlem dont ils ont fait une plaine assez laide ». Le toponyme Vallée-Paradis resitue également l'ensemble dans une perspective religieuse, biblique ou du moins sacrée. Le passé renvoie à un âge d'or comme à une période de beauté absolue, ce qui est une contradiction majeure avec le mouvement du progrès. Pour les saint-simoniens comme pour Hugo, l'âge d'or est situé en avant, et non en arrière¹¹⁹⁵.

L'idée se trouve développée en mineur tout au long du roman qui constate la disparition des lieux pittoresques décrits :

Ce quai, les Bravées, la maison, le jardin, les ruelles bordée de haies, la plupart même des habitations environnantes, n'existent plus aujourd'hui. L'exploitation du granit de Guernesey a fait vendre ces terrains. Tout cet emplacement est occupé, à l'heure où nous sommes, par des chantiers de casseurs de pierres.¹¹⁹⁶

Le passage est à la clause d'un chapitre, donc dans un lieu textuel stratégique, et les « casseurs de pierres » sont confortés dans leur statut de symbole de l'ambivalence du progrès, associés à la civilisation et au travail, mais entraînant avec eux la fin d'un monde où

¹¹⁹¹ *Ar.*, [XXII], p. 37.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 37-38.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, [XXIII], p. 39-40.

¹¹⁹⁵ Il est à noter que ce thème de la carrière comme lieu de problématisation de la civilisation, principe de construction par la destruction au prix d'un discours utilitariste et économique, se retrouve notamment dans *William Shakespeare*, avec une variante, puisqu'elle devient houillère : « On croit sentir, en lisant Eschyle, qu'il a hanté les grands halliers primitifs, houillères aujourd'hui [...] ». » *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 317.

¹¹⁹⁶ *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 12, p. 94. Voir également III, III, 1, p. 327.

étaient encore possible la beauté et l'intimité de la « maison », des « jardins » et des « ruettes » au diminutif si explicite. Le granit joue le même rôle de Janus bifrons. Métonymique du rivage de l'archipel, il est pour Hugo un symbole artistique et idéologique. Dès 1843 il l'associe dans ses notes de voyages aux idées de « puissance, grandeur, force, excellence »¹¹⁹⁷ dans l'ordre minéral, à l'égal du lion et de l'aigle dans l'ordre animal et du chêne dans l'ordre végétal. Ces idées renvoient à un pôle de l'idéal esthétique hugolien, celui d'une morale héroïque, d'un sublime dépourvu de sa charge de grotesque. Mais dans notre passage il n'est plus qu'un dérisoire objet d'exploitation industrielle.

Pourtant ce constat pessimiste est dépassé dans le chapitre VI de *L'Archipel de la Manche* intitulé « Les rochers ». Ce chapitre restitue au granit sa pleine charge cosmique, mais au prix d'une nouvelle interprétation. Les symboles attachés au granit ont changé depuis 1843. Le granit est devenu depuis l'exil symbole de « mirage » : « À chaque instant le rocher essaie de vous faire sa dupe. Où les illusions vont-elles se nicher ? Dans le granit. »¹¹⁹⁸ Cette roche n'est plus susceptible de fournir une assise unique, solide et héroïque, et l'idée de progrès, voire de civilisation, est dans ces conditions plus difficile à concevoir. À cela s'ajoute la notion de grotesque : « Ces formes éveillent l'idée de grandeur, non de beauté. Loin de là. Elles sont parfois malades et hideuses. »¹¹⁹⁹ C'est qu'il existe un « grotesque céleste » :

Une laideur, éblouissante parfois, se mêle aux choses les plus magnifiques et semble protester contre l'ordre. Il y a un grotesque céleste. Toutes les lignes sont brisées dans le flot, dans le feuillage, dans le rocher, et on ne sait quelles parodies s'y laissent entrevoir. L'informe y domine. Jamais un contour n'y est correct. Grand, oui ; pur, non.¹²⁰⁰

La « grandeur » retrouvée dans le granit se fait aux dépens de la pureté esthétique, mais aussi éthique (ce qui est lisible dans les adjectifs « malades » ou « hideuses » cités précédemment), et surtout est associée aux « lignes brisées » à « l'informe », à la protestation « contre l'ordre », à l'inexistence du « correct ». C'est donc encore une manière implicite pour Hugo d'expliquer son refus de l'esthétique de la modernité scientifique par son non-adéquation aux lois du cosmos¹²⁰¹, qui intègrent le grotesque, au contraire de l'Histoire et de

¹¹⁹⁷ *Alpes et Pyrénées*, vol. Voyages, p. 806.

¹¹⁹⁸ *Ar.* [VI], p. 8.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ *Ibid.*

¹²⁰¹ On remarquera que si l'angle droit existe dans la nature, c'est en tant que bizarrerie supplémentaire, comme incongruité : « L'angle droit domine dans la baie de Portland. La falaise de Portland est bizarre tant elle est correcte. Dans l'océan le régulier est singulier. » Reliquat de *L'Homme qui rit*, Massin, t. XIV, p. 400. La ligne droite réapparaît dans le nuage d'apocalypse surnaturel de l'ouragan, et sa nature pose alors problème : « cette muraille, rectiligne, verticale, [...] paraissait bâtie à l'équerre et tirée au cordeau. C'était du nuage ressemblant à du granit. » *Les Travailleurs de la mer*, II, III, 6, p. 261.

la société, qui le ne permettent plus. On le verra avec *L'Homme qui rit*.

La poésie du passé, qui repose sur une ambiguïté idéologique en étant mêlée à la barbarie, est donc là aussi rejointe par une poésie cosmique. Mais cette dernière, et c'est une différence, intègre la notion de grotesque et renvoie à l'impossibilité de tenir un discours cohérent sur la civilisation. Rien ne peut être « sobre, exact, nu, précis, correct » comme le phare qui est symbole de la technique du dix-neuvième. Et le granit, symbole du caractère labile du monde, rappelle la menace de la désagrégation des formes, le retour au chaos : « Un reste d'angoisse du chaos est dans la création. »¹²⁰² En cela il annonce, dès la Préface, l'épave de la Durande où « tout croulait, tout coulait »¹²⁰³.

Surtout, ces manifestations cosmiques semblent menacées de disparition par l'homme, comme le montre l'exemple d'une crique mêlant blocs et broussailles, le Havelet :

Grâce aux travaux récents, ces sauvageries n'existent plus aujourd'hui ; de belles lignes droites les ont remplacées ; il y a des maçonneries, des quais et des jardinets, le terrassement a sévi ; le goût a fait justice des bizarreries de la montagne et de l'incorrection des rochers.¹²⁰⁴

On retrouve là aussi un diminutif : « jardinets », comme si la civilisation ne pouvait qu'être, sur un certain plan, castratrice¹²⁰⁵. Et l'ironie sarcastique et antiphrastique sur les « belles lignes droites » et le sens du « goût » de la population de l'île contredit dans le roman son incorruptible aptitude au progrès » faisant « la preuve de la civilisation », mentionnée au début de l'œuvre¹²⁰⁶. L'harmonie entre l'homme et le monde est difficile à trouver. L'homme le détruit sans y avoir cherché au préalable les germes d'un renouvellement esthétique et éthique tandis qu'inversement la civilisation peut être à tout moment détruite par les forces paniques. Les rivages deviennent les lieux privilégiés de l'affrontement entre « le progrès,

¹²⁰² *Ar.*, p. 8.

¹²⁰³ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 2, p. 198.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, III, III, 1, p. 327.

¹²⁰⁵ D'une certaine manière, on pourrait avancer que Gilliatt le sauvage est lui aussi la victime du « goût » raffiné de la civilisation symbolisée par Déruchette, au diminutif si explicite : « Qu'il est beau ! cria Lethierry. / Gilliatt était hideux. [...] Quelques unes des pustules de la pieuvre étaient encore visibles sur ses bras velus. [...] / Grâce courut à Déruchette et lui soutint la tête. Déruchette venait de s'évanouir ». *Les Travailleurs de la mer*, III, III, 2, p. 321. Que ce soit la bien-nommée Grâce qui accourt vers sa maîtresse est particulièrement savoureux, comme de le portrait de l'homme granit Gilliatt (« hideux » est un adjectif commun à l'homme et aux rochers) chez qui le narrateur souligne avec humour une pilosité sauvage (« bras velus ») qui sent son incorrection mondaine. Mais les « pustules de la pieuvre », avec l'allitération en explosives, font mention d'une « bizarrerie » cutanée beaucoup plus inquiétante. Le sauvage est aussi écarté de la civilisation car il a été « marqué » au sens propre dans sa lutte avec le mal.

¹²⁰⁶ La poésie cosmique n'est pas toujours susceptible d'impulser un nouveau souffle à la modernité, dans la mesure où elle est aussi associée, dans *L'Archipel de la Manche*, à des images celtiques qui la renvoient à un passé barbare. Ainsi des falaises en granit : « Jamais vous n'y verrez le Parthénon. Mais parfois, à la nuit tombante, quelque grande table d'ombre, posée sur des jambages de nuée et entourée de blocs de brume, ébauchera dans le ciel crépusculaire un cromlech immense et monstrueux ». *Ar.*, p. 41. On songe à la « Prière sur l'Acropole » de Renan, écrite pour l'essentiel en 1865 et publiée en 1876, qui témoigne d'une sensibilité aussi divisée.

force indéfinie, aux prises avec la nature, force infinie. »¹²⁰⁷

« *La nature y répercute l'histoire* » : le rôle du processus interprétatif

Le rivage granitique demeure cependant le support d'un discours sur le progrès dans la section de *L'Archipel de la Manche* consacrée aux mirages des « rochers »¹²⁰⁸. Une lecture attentive montre que malgré les ambivalences que l'on vient d'y distinguer, cette section est informée en profondeur par le principe énoncé quelques pages auparavant : dans ces îles, « la nature y répercute l'histoire »¹²⁰⁹. Mais c'est la lecture des rivages, c'est-à-dire le processus d'interprétation de ses mirages granitiques par le narrateur, qui permet de répercuter le sens de l'Histoire.

On a vu que les rochers de la « côte informe » offrent ce que le narrateur appelle des « illusions », des hallucinations visuelles sans cesse recomposées. Or les exemples donnés par Hugo sont extrêmement construits : la « série de mirages » qu'il décrit propose en réalité une Histoire de l'humanité sans cesse recommencée. Cela commence avec la Genèse, représentée par d'« énormes crapauds de pierre », « sortis de l'eau sans doute pour respirer. » Cela se poursuit avec les figures médiévales du sacré en fuite, symbolisées par « des nonnes géantes » « dont les plis pétrifiés de leur voile ont la forme de la fuite du vent » ; cela continue par l'évocation d'une société seigneuriale avec « des rois à couronnes plutioniennes » qui « méditent ». Cela se termine enfin par l'évocation du peuple à venir, masse encore informe, mais qui ne demande qu'à surgir enfin à l'Histoire : « des êtres quelconques enfouis dans la roche dressent leurs bras dehors ; on voit les doigts des mains ouvertes. » On retrouve ainsi le mouvement de la civilisation tel qu'il est pensé à l'époque par l'historiographie libérale, que s'approprie en partie Hugo : genèse biblique ou antique, société médiévale enchevêtrée dans les plis du monachisme et des royautés, sortie de la glèbe enfin pour tous les « êtres quelconques », les misérables qui aspirent à la liberté.

Une pareille lecture est confirmée par la suite du texte : cette lecture des rivages est certes présentée comme déceptive : « Approchez, il n'y a plus rien ». Mais ce rien se reconstitue en une nouvelle vision qui est une reformulation de la précédente :

Voici une forteresse, voici un temple fruste, voici un chaos de mesures et de murs
démantelés, tout l'arrachement d'une ville déserte.

¹²⁰⁷ Projet de préface primitif des *Travailleurs de la mer*, Massin, t. XII, p. 797.

¹²⁰⁸ *Ar.*, VI, p. 8-9.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, X, p. 15.

La forteresse médiévale, le temple, le chaos de masures des misérables et du peuple en fuite – car la ville est « déserte » – inscrivent encore dans la nature trois des ordres de la société moyenâgeuse : le seigneur, le prêtre, et l’immense masse de la paysannerie, prenant la place du clerc, grand oublié de cette lecture des rivages. L’Histoire que propose la nature est pessimiste, sans cesse à recommencer, illusoire. Car « Il n’existe ni ville, ni temple, ni forteresse ; c’est la falaise ».

Et puis, une troisième fois, « les aspects se désagrègent pour se recomposer » aux yeux du promeneur herméneute :

Ce bloc est un trépied, puis c’est un lion, puis c’est un ange et il ouvre les ailes ;
puis c’est une figure assise qui lit dans un livre.

Voici une troisième tentative de relecture du rivage, car rien « ne change de forme comme les nuages, si ce n’est les rochers. » Et la leçon finale enseigne que la désagrégation perpétuelle du monde est une source d’espoir, et non une malédiction. Il ne s’agit plus d’une accumulation disparate (« des rois », « des nonnes », « des êtres »), mais de la métamorphose progressive d’un seul et même être, mis en évidence par l’anaphore de l’adverbe de succession « puis », lequel pour Hugo « marque les degrés d’un escalier »¹²¹⁰. Cette succession est une transfiguration : le « trépied » de la pythie antique, ultime reformulation du sacré, est associé à la figure du prophète, si positive chez les romantiques. « Puis » le lion, symbole du génie chez Hugo, dépouillé de sa part d’agressivité (concentrée en général dans le tigre, ici absent) figure l’épanouissement d’une royauté animale transfigurée. « Puis » l’ange qui « ouvre les ailes » rappelle l’ange Liberté de *La Fin de Satan*, et la victoire sur le mal qu’il permet. Enfin on aboutit à la représentation surprenante du lecteur, « une figure assise qui lit dans un livre », belle mise en abîme du geste de liberté suprême permise par le livre, qui renvoie aux misérables et à la théorie hugolienne de leur libération par l’éducation.

L’idéologie progressiste se réalise donc au sein de la nature, mais elle y est à la fois affirmée de manière biaisée, nécessitant un déchiffrement incessant et toujours recommencée, sans cesse contredite comme figure d’« illusions ». Ce mouvement qui correspond à celui de l’océan, flux et reflux mêlés, entre finalement dans une lecture cyclique de l’Histoire faite de destructions et de reconstructions. L’homme suit ce modèle de la nature et « reconstruit avec la destruction »¹²¹¹. *L’Archipel de la Manche*, par la lecture des rivages granitiques, permet ainsi d’inscrire une Histoire cyclique au sein de l’Histoire progressiste. Ce texte introducteur aux *Travailleurs de la mer* est bien un « laboratoire » de la civilisation, où l’écriture

¹²¹⁰ « N’employez pas indistinctement *Et* et *Puis*. *Et* marque les anneaux d’une chaîne ; *puis* marque les degrés d’un escalier ». Portefeuille, *Le Tas de Pierres*, de mai 1865 à décembre 1867, Massin, t. XIII, p. 702.

¹²¹¹ *Ar.*, [XXII], p. 38.

hugolienne confronte les conditions de réalisation d'une société idéale mêlant universalisme et particularismes, passé et présent, nature, Histoire et liberté.

C'est ce que montre pour finir l'interaction entre la notion de « paysage » et « d'océan », permettant la mise en place d'une nouvelle architecture et d'un nouvel urbanisme, réponse indirecte au Paris problématique, crépusculaire et démonumentalisé, des *Misérables*. Nous nous concentrerons pour ce faire sur l'analyse d'une section particulièrement intéressante, intitulée « Paysage et océan mêlés ».

4. « Paysage et océan mêlés » (VII) : l'églogue et la bucolique comme socle fondateur

L'expression « Paysage et océan mêlés »¹²¹², titre à la septième section de *L'Archipel*, est tout à fait emblématique de la démarche hugolienne à l'œuvre dans ce texte qui institue une civilisation à la croisée de la terre et la mer. L'architecture et l'urbanisme ne sont pas régénérés par le rappel du passé, au sein de structures sérielles, comme pour les phares de *L'Homme qui rit* ou l'égout des *Misérables*, mais retrouvent une vérité dans l'interdépendance qu'elles établissent avec les éléments de la nature, en particulier l'océan. Loin d'être un risque d'aliénation, la proximité avec la nature océanique est signe de liberté, de fécondité et de beauté, propice à la combinaison de la « loi du progrès » et des « lois de l'art », loin de l'abstraction des discours du « centre ».

L'océan, critique du « paysage »

Tout d'abord un « paysage » n'est pas un « pays », un terroir régional particulier, mais bien une construction artistique, une articulation entre le sujet, le monde et le langage. La notion de « paysage » est une notion esthétique, qui renvoie à une nature maîtrisée, civilisée, soumise au regard de l'homme. Cela apparaît dans les définitions de Pierre Larousse, textuellement reprises par Littré, selon lesquelles le paysage renvoie à une « Étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect », ou se réfère, dans un sens extrêmement courant à l'époque, à un genre de peinture ayant « pour objet la représentation des sites champêtres »¹²¹³. Dans le

¹²¹² *Ibid.*, VII, p. 9-11. Toutes les citations renvoient aux pages de cette section, sauf indications contraires.

¹²¹³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « paysage ». Les définitions de cette entrée

vocabulaire pictural, le mot renvoie à la volonté de conquête et de maîtrise de l'espace liée aux rêves humanistes du Quattrocento, à la Renaissance, et s'est très vite retrouvé codifié et hiérarchisé dans des catégories relativement figées qu'un romantique comme Delacroix a fait éclater¹²¹⁴. C'est l'Océan qui permet ici le basculement hors des poétiques et qui figure l'ouverture à l'infini : il reflète les étoiles mais est aussi une possibilité de déchaînement sauvage¹²¹⁵. L'océan et sa ligne d'horizon infinie participe de ce mouvement inauguré par le romantisme qui dilue les frontières en peinture dès le début du siècle, et permet d'introduire le mouvement dans le paysage.

La notion de paysage est donc une notion construite qui ne peut se comprendre qu'en déchiffrant la pensée qui le constitue. L'océan joue ici le rôle d'horizon critique de la réflexion, surtout si l'on songe que le premier titre de ce chapitre était « Paysage et philosophie mêlées » et renvoyait avec humour au recueil publié par Hugo en 1834 intitulé « Littérature et philosophie mêlées ». Au-delà du clin d'œil biographique anecdotique, la substitution de l'« Océan » à la « philosophie » témoigne du lien de complémentarité qui les unit. L'océan est l'image cosmique d'une pensée qui se situe au cœur de la nature. Car rien dans ce chapitre de *L'Archipel de la Manche* ne relève directement d'une quelconque pensée abstraite : tout n'est au contraire qu'accumulation de faits pittoresques extrêmement concrets et prosaïques, dessinant une civilisation idéale et bucolique : « De petites chutes d'eau, amenées par des encaissements de bois vermoulu qui laissent échapper des gouttes font tourner des moulins dont on entend le battement sous les branchages », des églises avec « leur caparaçon de lierre qui court jusqu'au clocher », des « chevaux au vert [qui] galopent à travers les jachères ».

Certes, David Charles le rappelle, il s'agit de l'ancien régime de la technique, avec un horizon sans progrès (les « flots qui se suppléent indéfiniment ») que *Les Travailleurs de la mer* vont ouvrir au vent de l'Histoire, avec le sauvetage de la machine à vapeur¹²¹⁶. Mais *L'Archipel de la Manche* n'est pas seulement un nouvel ajournement de l'épopée au profit de l'églogue, après *Les Chansons des rues et des bois*. Pour David Charles, cet ajournement est

ont été intégralement reprises par Littré, qui fait une modification : il parle d'étendue « du pays ».

¹²¹⁴ Au XIX^e siècle, Delacroix a brisé la hiérarchie des genres. La question se pose notamment dans les années 1850, mais Littré distingue encore le « paysage antique ou historique », grand genre par excellence, le paysage mixte (copié de quelque site ou paysage naturel mais que l'artiste a modifié pour l'effet pittoresque), le paysage idéal (entièrement de l'invention du peintre), et le paysage héroïque, représentant un site choisi et noble, par exemple des temples, des ruines, des pyramides.

¹²¹⁵ L'océan devient le symbole privilégié du drame, si l'on s'en reporte à la Préface de *Cromwell*, « comme le lac, le drame réfléchit le ciel ; comme le fleuve, il réfléchit ses rives ; mais seul, il a des abîmes et des tempêtes. » Vol. Critique, p. 16.

¹²¹⁶ David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, op. cit., p. 80-81.

problématique, mais nous l'interprétons différemment. L'églogue ajourne certes l'épopée, l'écriture de l'Histoire et du progrès, mais c'est pour mieux les lester et proposer, après *Les Misérables* et son urbanisme problématique, un nouveau modèle de société où la nature intégrerait l'Histoire. La refondation de la société passe par « l'éloignement » de son architecture « vers » un passé bucolique, où l'églogue naturaliste devient le passage obligé de tout discours sur le progrès, comme son horizon critique et son socle fondateur.

Un urbanisme naturalisé et humanisé

L'archipel propose en particulier un paysage urbain modèle, qui maintient intacte la présence du passé et de la nature, et à travers eux, d'un certain sacré, devenant ainsi le contre-modèle de la ligne droite des boulevards haussmanniens. L'attaque du chapitre « Paysage et Océan mêlés » plante le décor, qui est curieusement celui d'un paysage habité, proposant un nouvel urbanisme, placé sous le signe de la grandeur : « À Guernesey, les métairies sont monumentales ». Guernesey est l'anti-Paris des *Misérables*, un Paris démonumentalisé, dont les chaumières des faubourgs sont marquées par la misère et par la médiocrité du matériau récent. À Guernesey au contraire, « Les hameaux sous les arbres sont décrépits et vivaces », c'est-à-dire à la fois antiques et marqués par le caractère organique de la vie, tandis que les « chaumières ont des vieillesse de cathédrale ». L'île confère aux plus humbles demeures une grandeur architecturale, en relation avec le sacré de la cathédrale. Et si ce n'est le temps qui leur confère cette grandeur concrète, c'est la nature : « D'autres cabanes ont été des barques ; une coque de bateau renversée et juchée sur des pieux et des traverses, cela fait un toit. Une nef, la cale en haut, c'est une église ; la voûte en bas, c'est un navire. »

La plus grande ville de l'île, Saint-Pierre-Port, capitale de Guernesey, suit le même schéma : « Il y a Saint-Pierre-Port autant d'arbres que de toits, plus de nids que de maisons, et plus de bruits d'oiseaux que de bruits de voitures. »¹²¹⁷ L'archipel est la marque d'une sorte de « civilisation palimpseste », où le Moyen-Âge (on a noté les vieillesse de « cathédrale ») et la Renaissance sont représentées : « ont voit dans les fermes les croisées à mailles losangées, les tourelles escaliers et les archivoltés de la Renaissance ». À cela s'ajoutent les références aux celtes : « Un roi celte a peut-être pourri dans ce sarcophage de granit », mais aussi les « blockhaus » des guerres plus récentes. Le paysage océan déborde la conception toute classique du tableau géographique, caractérisé par son horizontalité, et Hugo, comme

¹²¹⁷ Ar., « Saint-Pierre-Port », VIII, p. 12.

Michelet dans son *Tableau de la France*, pourrait dire : « Nous aurons étudié la géographie dans l'ordre chronologique et voyagé à la fois dans l'espace et dans le temps. »¹²¹⁸ Chaque ligne de la description de l'Archipel met le paysage en relation avec son passé, passé qui creuse le tableau de manière verticale tout en s'ouvrant à l'infini de la nature.

Cette nature est quant à elle perçue comme un espace cosmique mais aussi comme une faune et une flore pittoresques. Ainsi, l'inventaire de la flore et de la faune ouvre le paysage à la fois sur l'infini (puisque le procédé de l'énumération ne prend fin que de manière arbitraire, selon le bon vouloir du narrateur) et sur le concret le plus détaillé :

Dans toute cette herbe pullule et prospère un épilobe à gousses, fort brouté des bourriques, ce que la botanique exprime avec élégance et pudeur par le mot *onagrariée*. Partout des fourrés, des charmillles, « toutes sortes de brehailles », des épaisseurs vertes ou ramage un monde ailé, guetté par un monde rampant ; merles, linottes, rouges-gorges, geais, torquilles ; le loriot des Ardennes se hâte à tire-d'ailes ; des volées d'étourneaux manoeuvrent en spirales ; ailleurs le verdier, le chardonneret, la cauvette picarde, la corneille aux pieds rouges. Ça et là une couleuvre. De petites chutes d'eau, amenées par des encaissements de bois vermoulu qui laissent échapper des gouttes font tourner des moulins dont on entend le battement sous les branchages.¹²¹⁹

Contre le vocabulaire élégant et pudique de la science botanique (« ce que la botanique exprime avec élégance et pudeur ») le narrateur revendique le mot propre et expressif : « Dans toute cette herbe pullule et prospère un épilobe à gousses, fort brouté des bourriques ». La saturation de l'énoncé en occlusives alternativement sourdes et sonores ([p] [b]) et les rimes en [b u] – « gousse, fort brouté des bourriques » – font que le lecteur s'attarde et s'arrête sur la matérialité même du signifiant. « Bourrique » rime en outre de manière humoristique avec « botanique ». Cette matérialité opaque est rendue également par les guillemets du narrateur, qui utilise un terme de patois local pour rendre compte de ce qui est significativement perçu comme une « épaisseur verte » : « toutes sortes de brehailles ». Mais Hugo n'en reste pas à l'évocation de la seule nature : il enchaîne sur la présence de l'industrie de l'homme en son sein, avec la présence harmonieuse de ce représentant de la civilisation qu'est le moulin « dont on entend le battement sous les branchages ». Il faut préciser que ce dernier appartient, comme le constate David Charles, à « l'ancien régime de l'industrie, qui s'intègre si bien à la nature qu'on l'en dirait sorti par une excroissance où la nature elle-même trouve son achèvement. »¹²²⁰ Pour David Charles, il semble s'agir d'une régression, mais nous l'avons vu, si l'églogue ajourne l'écriture du progrès, c'est pour mieux la lester et s'en faire la critique implicite, tout en permettant à une certaine nostalgie de s'épancher.

¹²¹⁸ Michelet, *Tableau de la France*, Préface de Georges Duby, Paris, Éditions Complexe, 1995, p. 31.

¹²¹⁹ *Ar.*, VII, p. 10.

¹²²⁰ David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 80.

Le vent, associé quant à lui à l'océan¹²²¹ et à l'ouverture infinie, anime le paysage et fait oublier que pour beaucoup d'exilés républicains, les îles de l'Archipel, cernées par les flots, étaient considérées comme une prison :

Des chevaux au vert galopent à travers les jachères. Ils se roulent, bondissent, s'arrêtent, font fête au vent de toute leur crinière, et regardent devant eux dans l'espace les flots qui se suppléent indéfiniment.

Le travail n'est pas décrit dans *L'Archipel de la Manche*. Ce que l'écrivain retient, c'est une nature en liberté : les chevaux fêtent leur repos dans une harmonie retrouvée avec les cultures, le vent et la mer. Ils sont « au vert », c'est-à-dire rendues à une liberté provisoire, de même que les champs (les jachères sont des champs « au vert »). La rime interne entre « vert » et « jachères » soulignent le lien de réciprocité qui les unit : « Des chevaux au vert galopent à travers les jachères ». Ce temps est mis à profit pour jouir du vent (« font fête au vent de toute leur crinière »), signe de leur liberté retrouvée, et regarder les flots, ce qui fait d'eux une mise en abîme de l'allégresse du narrateur.

Le vent est par ailleurs l'élément qui conclut la section de « Paysage et océan mêlés ». Cette dernière s'était ouverte sur la description d'un urbanisme harmonieux, elle se conclut par l'évocation de l'écoute de la rumeur du vent associée à la description d'une civilisation rendue aux seuls « murs cyclopéens » :

Les sauvages caps de l'Ouest s'enfoncent en ondulant sous la mer ; quelques rares tamarins y frémissent. Au crépuscule, les murs cyclopéens, laissant passer le jour à travers leurs pierres, font au haut des collines de longues crêtes de guipure noire. Le bruit du vent écouté dans ces solitudes donne une sensation de lointain extraordinaire.

L'Archipel est encore une terre sauvage (les « sauvages caps de l'Ouest ») qui permet *in fine* une remontée vers des temps archaïques, évoqués par les « murs cyclopéens ». Quant au vent, il est extrêmement important car il a pour fonction d'emporter « les miasmes » : « Le vent emporte les miasmes et apporte les naufrages. »¹²²², écrit Hugo quelques pages plus loin. La fonction symbolique du vent est évidente : l'Archipel est un lieu qui permet concrètement de rendre compte du principe de réversibilité inhérent à l'Histoire pour Hugo : si le vent a une fonction hygiénique, c'est aussi au risque du « naufrage » de la civilisation. L'Archipel permet de justifier plus tard, dans les mêmes termes, le processus de la Révolution par la bouche de

¹²²¹ Tant la complémentarité entre ces deux éléments apparaît comme évidente dans l'esprit hugolien. C'est ce que montre cette remarque de l'écrivain, parlant d'un chapitre préliminaire qu'il renoncera à intégrer au *Travailleurs de la mer* :

« j'intitulerais ce livre : "Les vents du large ou La Mer et le Vent" ».

Premier chapitre. L'archipel de la Manche.

Deuxième chapitre. La Mer et le Vent » *Les Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, p. 1638.

¹²²² *Ar.*, IX, p. 14.

Gauvain dans *Quatrevingt-Treize* : « Devant l'horreur du miasme, je comprends la fureur du souffle »¹²²³. L'Archipel de la Manche a donné à Hugo le modèle d'une histoire naturaliste, accordée au cosmos et à la sauvagerie des éléments.

Hugo intègre ainsi la nature, en particulier ces éléments que sont l'océan et le vent, au paysage et à l'architecture. Il fait de l'océan le principe de construction de ce paysage, décrivant une nature qui ne nie pas liberté humaine, mais l'exalte, sur le modèle des « chevaux au vert ». Il réalise ainsi une gageure qui était aussi celle de Michelet. Paule Petitier a en effet montré que le défi de ce dernier était de « faire une place à la nature, c'est-à-dire de prendre en considération son rôle dans l'élaboration d'une culture, la formation d'une nation, sans pour autant remettre en cause la primauté de l'historique et de l'humain. »¹²²⁴ Il s'agissait donc de trouver un moyen terme entre l'Italie, pays qui s'est construit contre la nature, dans l'artificialité de ses villes, et l'Allemagne, où l'Histoire s'identifie à la nature. Dans les deux cas, on aboutit en effet à une paralysie du mouvement historique. Hugo, dans *L'Archipel de la Manche*, s'inscrit en partie dans ce schéma, tout en le transformant.

La société, entre nature, liberté et Histoire

Il semble tout d'abord que l'on retrouve une démarche analogue à celle de Michelet dans *L'Archipel*. D'un côté on reconnaît l'influence des penseurs des Lumières qui ont fait découler la liberté de la domination de l'homme sur la nature. De l'autre, celle de Herder et de ses successeurs qui inscrivent le devenir humain dans le plan général de la nature. Hugo, comme Michelet, amalgame ces deux propositions, mais il en reformule les modalités. Michelet, explique Paule Petitier, dira « que la liberté (l'affranchissement de la nature) est inscrite dans la nature : le découpage géographique de l'Europe favorise la liberté, la nature s'y amoindrit elle-même, y modèle son influence, habitue l'homme à se passer d'elle, et finit même par s'annuler complètement dans le Bassin parisien, “pays remarquablement plat, pâle, indécis” »¹²²⁵. Hugo, dans *L'Archipel*, assimile la nature à l'Océan et aux vents et voit dans leur insoumission même le signe de la liberté :

La civilisation de l'archipel normand est en marche et ne s'arrêtera pas [...]. Elle a reçu, au dix-septième siècle, le contre-coup de la révolution anglaise et au dix-neuvième, le contre-coup de la révolution française. Elle a eu deux fois le profond

¹²²³ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 5, p. 1059.

¹²²⁴ Paule Petitier, *La Géographie de Michelet*, op. cit., p. 50.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 57.

tremblement de l'indépendance.

Au surplus, tous les archipels sont des pays libres. Mystérieux travail de la mer et du vent.

La liberté ne réside pas dans l'amoindrissement, dans la neutralisation des différences naturelles mais au contraire dans *une exacerbation de leur potentiel énergétique, esthétique et éthique qui les ouvre à l'inconnu* : « Au surplus, tous les archipels sont des pays libres. Mystérieux travail de la mer et du vent. »¹²²⁶ Pourtant ce n'est « qu'au surplus », la phrase précédente insistait quant à elle sur la dimension historique. Comme souvent chez Hugo, le décrochage énonciatif qui signe la fin de la section fait de l'ajout, de l'addition qui ne semble pas essentielle, le lieu même de révélation du texte.

Il n'y a pas chez Hugo de solution de continuité entre l'Histoire et la nature, telles qu'elles sont présentées dans l'Archipel. Car l'Histoire permet de donner « le tremblement de l'indépendance » tout autant que le mystérieux « travail de la mer et du vent. » Le travail de l'homme, manifestation de sa liberté, et le travail des éléments se donnent la main, pour le meilleur. Mais à d'autres moments, c'est pour le pire que cette collusion apparaît, comme le *verso* négatif de l'aptitude au travail et de la liberté de l'homme : « l'homme aide la mer, non à bâtir, mais à détruire »¹²²⁷, « Il entend faire ce que bon lui semble. Un univers est une matière première. »¹²²⁸

L'Histoire et ses acteurs ne doivent ainsi pas être oubliés afin de ne pas verser dans un déterminisme naturaliste. Dans cette optique, qu'une section s'intitule « bonté du peuple de l'archipel » fait sens : le rôle des hommes et du peuple n'est pas indifférent. Hugo recherche la synthèse entre la nature, l'Histoire et le rôle social de l'homme, autrement dit le peuple : « Le pays est beau, le peuple est bon, l'histoire est fière. » *Géographie, peuple, Histoire : voilà les trois éléments fondamentaux qui participent de la définition de la civilisation idéale*, et qui permettent la « transformation superbe ». Oubliée en dernière instance la défiguration du paysage par l'homme, que les sections précédentes n'avaient pas manqué de rappeler. Hugo juxtapose sur le même plan la nature, la société, l'Histoire, comme des acteurs avançant de front.

L'esthétique du paysage : fantaisie de l'écriture et manifestation du progrès

¹²²⁶ *Ar.*, [XVIII], p. 33.

¹²²⁷ *Ibid.*, [XXII], p. 37.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 38.

Le paysage-océan construit par *L'Archipel de la Manche*, par son caractère composite, paysage *et* océan mêlés, inaugure donc un paysage total, harmonieux et libre, en lien avec le cosmos (le vent et l'océan) mais aussi dégagé de toute utilité directe. Il s'agit d'un paysage moderne, tel que Joachim Ritter l'a défini en s'interrogeant sur la fonction de l'esthétique dans la société moderne : le critique montre que par la jouissance esthétique, l'homme moderne cherche à retrouver la nature comme totalité. De l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, la contemplation (*theoria*) de la nature s'inscrit en effet dans une démarche philosophique – l'homme réfléchit sur sa place dans le Tout, dans le *cosmos*. Or le développement de l'industrie a eu pour conséquence l'accroissement du sentiment de la liberté humaine, mais aussi une objectivation et une réification de la nature, qui ne pouvait plus dès lors être pensée comme un cosmos avec lequel l'homme entreprendrait des rapports harmonieux. L'apparition de l'esthétique du paysage constituerait une compensation à cette perte de la nature qui est la condition nécessaire de la liberté¹²²⁹.

Il y a un lien de cause à effet entre la jouissance esthétique de la nature décrite comme paysage littéraire (*L'Archipel de la Manche*) et le développement de l'industrie et de la technique (le récit des *Travailleurs de la mer*). L'un et l'autre ne sont donc pas à mettre sur le même plan et ne sont pas compatibles. En effet, pour que le paysage soit source de jouissances esthétiques, il doit être dépourvu de finalités pratiques¹²³⁰. On le voit bien dans les citations précédentes, où les chevaux sont « au vert » et galopent « à travers les jachères », dans une suspension, certes temporaire, mais néanmoins réelle, de leurs finalités pratiques. Cette image des chevaux, crinière au vent, par opposition aux chevaux montés par l'homme, est le signe du beau, délié de toute utilité, comme le rappelle Diderot : « Le taureau est plus beau que le bœuf ; le taureau écorné qui mugit, plus beau que le taureau qui se promène et qui pâit ; le cheval en liberté, dont la crinière flotte aux vents, que le cheval sous son cavalier. »¹²³¹ L'utilité doit être mise entre parenthèses pour que le paysage puisse devenir spectacle, alors que l'extraction de la machine de la Durande fait porter un autre regard sur les éléments. Au contraire, les « lois de l'art » peuvent s'exprimer librement au sein du paysage-océan de l'Archipel de la Manche, qui servira de toile de fond à la narration, à cette « loi du

¹²²⁹ Joachim Ritter, « Le Paysage », *Argile*, n° 16, été 1978, traduit par Gérard Raulet, p. 27-58.

¹²³⁰ Pour J. Ritter, « Nous nous transportons dans le paysage pour participer à la nature « libre », détachée des impératifs utilitaires, à la vraie nature. » *Ibid.*, p. 37. Les champs exploités, « le fleuve qui marque une frontière », « ne sont pas, comme tels, des paysages. Ils ne le deviennent que pour l'homme qui se tourne vers eux pour jouir librement de leur spectacle et pour être lui-même au sein de la nature, sans poursuivre de finalités pratiques. » *Ibid.*, p. 36.

¹²³¹ Diderot, salon de 1767 « Vernet », *Œuvres complètes*, Beaux-arts, II, Paris, Garnier Frères, 1876, t. 11, p. 146-148.

progrès » que manifestera dans le récit romanesque le sauvetage de la machine à vapeur.

Le texte de *L'Archipel de la Manche* joue de ces rapports ambigus qui s'établissent entre le paysage conçu comme spectacle, jouissance esthétique désolidarisée de la notion d'utilité, et sa *finalité, qui n'est pas d'ordre pratique mais herméneutique*. On l'a déjà perçu dans la description des rivages, dont les différentes métamorphoses du granit renvoient au mouvement même du progrès, alors même qu'elles semblent purement arbitraires et gratuites. Les « illusions » des rochers sont comparées à un « kaléidoscope » « prompt à l'écroulement ». Seule l'interprétation permet de dégager un sens provisoire de la succession apparemment incongrue des descriptions¹²³².

Le paysage de l'Archipel de la Manche, qui semble parfois pure jouissance esthétique, détaché de toute finalité pratique, est donc finalement réinséré dans la trame de l'Histoire. On s'en convaincra par l'analyse d'une autre description de ce paysage-océan, description qui témoigne d'une oscillation entre la fantaisie, cette « déconstruction ludique du monde, destinée à libérer le désir »¹²³³ – pour reprendre les termes de Jean-Louis Cabanès et Jean-Pierre Saïda – et la réinsertion de cette même fantaisie, apparemment gratuite, dans un schéma historique et progressiste. Dans ce passage, le langage *semble* perdre tout ancrage avec le signifié pour n'exister que par lui-même et faire tableau, devenir paysage, avant d'être rattrapé par l'Histoire :

La mer dans les anses et les baies est égayée par les corps-morts, grosses toues bariolées en pain de sucre, quadrillées de rouge et de blanc, mi-parties de noir et de jaune, chinées de vert, de bleu et d'orange, losangées, jaspées, marbrées, flottant à fleur d'eau.¹²³⁴

Au lieu de donner une définition compréhensible de « corps-morts », expression en elle-même particulièrement sinistre si l'on en reste au sens littéral, Hugo en donne un équivalent verbal tout aussi incompréhensible pour le non-initié au vocabulaire maritime (« grosses toues »). Il multiplie les annotations concrètes de couleurs jusqu'à rendre la chose tout à fait improbable, lui conférant la même incongruité sémantique que la célèbre casquette de « Charbovary » : « bariolées en pain de sucre, quadrillées de rouge et de blanc, mi-parties de noir et de jaune, chinées de vert, de bleu et d'orange, losangées, jaspées, marbrées, flottant à fleur d'eau. » Les contours de l'objet s'effacent sous l'accumulation quasi impressionniste des couleurs¹²³⁵.

¹²³² Voir *supra* le chapitre : « La réintégration de l'Histoire dans la nature... ».

¹²³³ *La Fantaisie post-romantique*, textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès et J.-P. Saïda, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 11 (introduction).

¹²³⁴ *Ar.*, III, p. 5.

¹²³⁵ Il y a d'ailleurs une contradiction entre le sens de « corps-morts » que Littré définit comme « objet établi solidement sur le rivage ou sur le fond d'une rade pour l'amarrage des navires », et celui de « toue », donné

Mais cet effet de tableau qui semble gratuit est, comme souvent chez Hugo, un trompe-l'œil, car la phrase qui l'introduit est quant à elle ancrée directement dans le processus de civilisation à l'œuvre à Guernesey :

À l'embranchement de deux routes on voit à terre une pierre plate avec une croix. Le plus ancien bailli de Guernesey, celui de 1284, le premier de la liste, Gaultier de la Salle, a été pendu pour fait d'iniquité judiciaire. Cette croix, dite la Croix au baillif, marque le lieu de son dernier agenouillement et de sa dernière prière. La mer dans les anses et les baies est égayée par les corps-morts, grosses toues bariolées [...].¹²³⁶

On voit ainsi que « corps-morts » n'est pas seulement une bouée d'amarrage, ou l'occasion d'un tableau pittoresque, mais que, par une syllepse, il est bien précédé d'un « corps mort » qui remotive sémantiquement le terme : le corps du « plus ancien bailli de Guernesey », en 1284, pendu « pour fait d'iniquité judiciaire ». C'est dire que, dès l'origine, le représentant de la justice de Guernesey a failli, non le principe de Justice : Guernesey est une civilisation qui a su échapper de manière emblématique à la corruption de la Justice par le châtement du coupable, fût-il puissant et représentant de la loi.

Ce passage donne une meilleure compréhension du processus de l'écriture hugolienne, faite d'engagement et de fantaisie, de « pensivité » et de pur débridement du langage, art pour art et « art pour le progrès » mêlés. Le tressage des temporalités (1284 et le présent de l'écriture, perceptible dans la conjugaison, « est égayé ») a comme équivalant le tressage des tonalités, et pour une fois la gaieté est le lot du présent. Ce n'est plus le passé, le discours de la périphérie, qui bénéficie d'un style poétique, mais bien le présent, le discours du centre, qui n'a rien d'abstrait. C'est en cela que l'Archipel est aussi le laboratoire idéal de la civilisation, propice à la fois à la fantaisie et à l'évocation de la justice et du progrès.

Conclusion : discours du « centre » idéologique et « périphérie » poétique

Le roman des *Travailleurs de la mer* conte la manière dont la machine de la Durande substitue la loi universelle de la science aux lois antiques (la voile, les coutres). *L'Archipel de la Manche* propose un autre schéma de civilisation qui n'abolirait pas les lois antiques, le régime ancien de la science, mais en ferait le socle à la fois poétique et critique de la civilisation universelle. La société de l'archipel de la Manche est présentée comme le résultat

comme équivalent sémantique, qui est une barque à fond plat.

¹²³⁶ *Ar.*, III, p. 5.

des traditions et des lois antiques – comme dans la pensée contre-révolutionnaire – et décrite comme une création originale, par la combinaison de la nature, de la géographie et de l'Histoire – dans une optique révolutionnaire. Cette combinaison a le propre d'être poétique et de poser la question du mal naturel.

Sur le plan du style, il existe chez Hugo un double discours qui présente des points communs avec celui que Paule Petitier a dégagé chez Michelet. Le discours du « centre » idéologique (le discours désymbolisateur), c'est-à-dire à l'orientation argumentative de la phrase, est souvent débordé par un certain lyrisme qui lui redonne une « périphérie » poétique, orientée vers le passé et la nature comme cosmos. Prenons, pour conclure sur ce point, la dernière phrase de *L'Archipel de la Manche*, seuil aussi important que l'attaque du texte :

C'est en bonne part qu'on pense aujourd'hui à l'ancienne piraterie de l'archipel normand. En présence de toutes ces voiles charmantes et sereines triomphalement guidées à travers ces dédales de flots et d'écueils par le phare lenticulaire et la light-house électrique, on songe avec le bien-être de conscience inhérent au progrès constaté, à ces vieux marins furtifs et farouches, naviguant jadis en des chaloupes sans boussole, sur les vagues noires lividement éclairées de loin en loin, de promontoire en promontoire, par ces antiques brasiers à frissons de flammes, que tourmentaient dans des cages de fer les immenses vents des profondeurs.¹²³⁷

On retrouve là une problématique des *Misérables* : « à quelle condition on peut respecter le passé »¹²³⁸ et sa poésie. La réponse tenait dans un seul mot « Jadis »¹²³⁹. Tel est à nouveau dans ce passage le sésame de la bonne conscience éthique qui permet de penser « en bonne part » « à l'ancienne piraterie de l'archipel normand » et autorise le débridement de l'imagination esthétique, au point d'inverser le sens de la phrase. Et cette inversion, qui fait passer l'écriture avant l'idéologie, le lyrisme avant l'orientation argumentative de l'énoncé, se fait à nouveau par une lecture du paysage.

Que les derniers mots soient « les immenses vents des profondeurs » n'est pas anodin. Amenés par toute une période poétique qui déploie un imaginaire en expansion indéfinie « de loin en loin, de promontoire en promontoire », les vents animent ce tableau qui mêle les « vagues noires » « aux frissons de flammes » rouges des « antiques brasiers ». Ils sont en prise avec l'infini et le songe et rappellent une dimension moins historique que métaphysique, que le triomphe des « voiles charmantes et sereines » a tendance à oublier. Ainsi, « livide », présent par son adverbe, renvoie-t-il chez Hugo au domaine du « surnaturel », cette prolongation invisible de la nature qui échappe à l'homme, cet Inconnu qu'il tente en vain

¹²³⁷ *Ibid.*, [XXIV], p. 41.

¹²³⁸ *Les Misérables*, Titre du chapitre, II, VII, 3, t. 2, p. 47. Voir *supra*, deuxième partie.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 406.

d’apprivoiser et qui lui confère pourtant sa dignité. Il est le qualificatif qui caractérise le « poète saint » des temps antiques¹²⁴⁰ et fait écho à « promontoire », qui lui aussi est associé aux sommets du songe¹²⁴¹.

L’évocation du paysage passé est le prétexte d’une réinscription de l’homme, absent de l’évocation du présent (ou uniquement par métonymie), dans un cosmos constitué des quatre éléments : eau des vagues, feu du phare, vents de l’air et « cages de fer » de la terre. Les « vieux martins furtifs et farouches » font partie intégrante de ce paysage ouvert aux dimensions cosmiques, comme le souligne subtilement le texte par un parallélisme phonique. Les adjectifs « Furtifs » et « farouches » sont à rapprocher des « frissons de flammes » et du « fer », tous les trois également tourmentés par les « immenses vents des profondeurs ». Ces vents permettent d’ouvrir le texte à l’histoire qui peut alors commencer : le sauvetage de la machine à vapeur aura pour cadre les éléments déchaînés que l’homme moderne, « triomphalement guidé[...] », a tendance à oublier. Au-delà de l’inscription de l’homme dans le cosmos, ce retour sur le passé et la poésie qu’il recèle est plus insidieusement un abandon lyrique retors à l’ancien temps, amené par le réseau sémantique des « contrebandiers », au temps où le peuple était « forban », « sauvage », « loup », « pirate »¹²⁴². La « transformation superbe »¹²⁴³ qui permet de penser « aujourd’hui à l’ancienne piraterie » « en bonne part » est le leurre formel et moral d’une nostalgie inavouable.

Pour mesurer l’originalité de cette démarche, on se reportera à l’une de ses sources probables, l’almanach de *La Gazette de Guernesey* de 1864, rédigé par Jules Albigès :

Hier, c’était des sinistres sur notre côte, aujourd’hui grâce au phare des Hanois, le marin se livre en sécurité dans nos parages ; hier il ne se montrait qu’un bateau à vapeur ou deux, aujourd’hui il s’en montre une foule.¹²⁴⁴

Hugo, contemporain de l’auteur, remplace les bateaux à vapeur par des bateaux à voiles et s’attarde si bien sur le passé que le « mouvement de la phrase » finale « renverse l’intention de l’antithèse », pour reprendre, en guise de conclusion provisoire, la formule lapidaire d’Yves Gohin¹²⁴⁵.

¹²⁴⁰ L’adjectif caractérise le poète solitaire en relation avec la surnature : « Du splendide univers il tâtait le dessous ; / Livide, il assistait aux blancheurs idéales, / Aux détonations d’aurores boréales. » *Dieu*, « Le seuil du gouffre », vol. Poésie IV, p. 424.

¹²⁴¹ Voir notamment *Promontorium somnii*, vol. Critique, p. 639-668.

¹²⁴² « Jadis forban, aujourd’hui ouvrier ; jadis sauvage, aujourd’hui citoyen ; jadis loup, aujourd’hui homme » *Ar.* [XXIV], p. 41. On a vu que « jadis », embrayeur du dispositif légendaire, est le sésame de la bonne conscience poétique hugolienne.

¹²⁴³ *Ar.*, [XXIV], 41.

¹²⁴⁴ Cité par Yves Gohin, « Notes et variantes », *Les Travailleurs de la mer*, éd. cit., p. 1357.

¹²⁴⁵ *Ibid.* Pour David Charles, le sauvetage de la machine à vapeur permet en même temps de réinsérer l’Archipel de la Manche dans le mouvement de l’Histoire, qu’il avait quitté. Les îles de la Manche sont en effet soumis à l’ancien régime de la technique, en harmonie avec l’ordre naturel. Mais pour Hugo, cet état de fait n’est pas en

Mais la périphérie poétique peut également devenir le lieu du présent par le biais de la nature océanique. C'est en cela que l'Archipel de la Manche devient le laboratoire de la civilisation, lors la description d'un chapitre entier, comme pour « Paysage et Océan mêlés », ou au niveau microstructural, dans un détail de ce paysage, au sein d'un autre chapitre, dans ses « grosses toues bariolées en pain de sucre, quadrillées de rouge et de blanc, mi-parties de noir et de jaune, chinées de vert, de bleu et d'orange, losangées, jaspées, marbrées, flottant à fleur d'eau ». Le présent acquiert une densité poétique par la syntaxe accumulative, la multiplication des indications de couleur et les rimes internes (« bariolés », « chinées », « losangées, jaspées, marbrées »).

Le texte de *L'Archipel de la Manche* joue ainsi en quelque sorte le rôle de substrat symbolique de la civilisation. On rappellera une discussion sur la différence entre « drame » et « sujet » chez Hugo. À Bernard Leuillot, qui pense que la différence réside dans le rapport au lecteur (« le drame s'adresse directement aux lecteurs, qui ne s'intéressent qu'à l'éventualité du récit. Le sujet semble plus extérieur »), Jacques Seebacher répond « Je pense que le sujet est du côté du légendaire »¹²⁴⁶. Le « sujet » de ce texte est en effet bien du côté du légendaire, dans la mesure où le légendaire appartient au domaine du symbolique et contient la poésie du passé. Quant à la poésie de la nature – qui se comprend dans *L'Archipel de la Manche* dans le cadre d'une esthétique du paysage – si elle ne relève pas du domaine du légendaire *stricto sensu*, elle appartient au domaine du symbolique. Mais il s'agit d'un nouveau symbolique, qui n'est plus caractérisé par l'enveloppement de l'esprit dans la matière fatale, mais par la dissémination au sein des éléments, au sein d'une matière devenue cosmos par son ouverture aux vents du large.

Pourtant avec le Second Empire qui n'en finit pas, l'abandon et les morts des proches qui commencent à s'accumuler autour de Hugo¹²⁴⁷, on perçoit dans les romans une évolution : l'adéquation poétique et heureuse entre Histoire, nature et société apparaît de plus en plus difficile à maintenir au fur à mesure que l'exil se prolonge. Le roman des *Travailleurs de la mer* (1866) le met déjà à mal. *L'Homme qui rit* (1869) témoigne d'un désenchantement beaucoup plus prononcé et laisse affleurer, au sein d'un roman dualiste, un certain pessimisme dans le discours du progrès. La nature ne « répercute » plus l'Histoire, au sein des

soi critiquable : l'Archipel est un laboratoire de civilisation en vertu de cet ancien régime de la technique, qui doit contribuer à sa manière à l'établissement du nouveau, comme sa mémoire et sa conscience. Le roman ne rend pas « l'archipel à l'histoire », car l'archipel en lui-même est un laboratoire qui intègre l'histoire au sein de la nature. Voir David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 81.

¹²⁴⁶ Site internet du « Groupe Hugo », discussion du 25 nov. 2000, compte-rendu de la séance.

¹²⁴⁷ Sa femme quitte l'île en janvier 1867 pour ne plus y revenir, et meurt en août 1868 à Bruxelles ; sa fille Adèle a définitivement perdu la raison et son petit-fils, Georges, meurt d'une méningite en avril 1868.

rivages, et ne préside plus aux réalisations architecturales de la société, mais est perçue comme « monde de l'âme », par opposition à la société, « monde du corps ». Le réel et l'idéal n'arrivent plus à se rejoindre.

CHAPITRE 3 : NATURE ET SOCIÉTÉ, LE PESSIMISME DE L'HOMME QUI RIT

1. Un dualisme fataliste et pessimiste

L'Homme qui rit, dont l'intrigue se situe avant la Révolution française, et qui devrait en faire la preuve, devient l'exemple romanesque de l'exil le plus révélateur du refus de la civilisation comme état de société et de l'éloignement d'une Révolution qui se réaliserait dans l'histoire. Les critiques ont souvent hésité sur l'interprétation, pessimiste ou optimiste, à donner au roman. Nous inclinons plutôt à suivre la première lecture, et cela d'autant plus que Hugo, par un effet de contrepoint fréquent dans son œuvre, semble avoir réservé tout son optimisme à l'introduction du *Paris-Guide*, parenthèse écrite au milieu de la rédaction de *L'Homme qui rit*¹²⁴⁸.

L'intrigue du roman tourne ainsi autour de l'idée que « Les tempêtes d'hommes [sont] pires que les tempêtes d'océan »¹²⁴⁹, ce dont témoigne la structure en deux parties intitulées respectivement : « La mer et la nuit », puis « Par ordre du roi ». Certes le refus de la société est lié, le titre le rappelle, au refus de la société *monarchique*, que le roman entend dénoncer. Mais *L'Homme qui rit* pose trois problèmes qui témoignent de la radicalité et du pessimisme hugolien de l'exil : tout d'abord la société monarchique est éclipsée par la description de la société aristocratique, qui semble devenir la norme pervertie de la civilisation ; ensuite l'impossibilité de tenir un discours politique crédible oblige les personnages à rechercher l'idéal dans la nature, définie comme tout ce qui n'est pas la société, et « monde de l'âme »¹²⁵⁰ ; enfin cette aporie aboutit dans la narration au retour d'un dualisme d'inspiration chrétienne, où, selon un modèle schillérien, les sens et la chair deviennent les pièges des passions basses et de l'égoïsme¹²⁵¹, tandis que le monde de l'âme n'est accessible

¹²⁴⁸ Une première version de son introduction est achevée en décembre 1866. Elle lui a fait suspendre provisoirement la rédaction de *L'Homme qui rit*. La publication du *Paris-Guide*, accompagnée de l'introduction de Hugo, a lieu le 11 mai 1867.

¹²⁴⁹ *L'Homme qui rit*, titre du chapitre II, VIII, 7.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, II, IX, 2, p. 762.

¹²⁵¹ Il s'agit plus particulièrement de la troisième étape de la pensée de Schiller, qui procède d'une radicalisation du sublime kantien dans ses ouvrages consacrés à la question du sublime : *Vom Erhabenen* (1793) et *Über das Erhabene* (1801). Alors que dans les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, il avait réussi à concilier le beau et le sublime, il fait de ce dernier, dans *Über das Erhabene*, une caractéristique du « pur esprit, qui engage l'homme à rompre ses chaînes terrestres. » Dominique Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime*, *op. cit.* p. 70-71 et *sqq.*

que « là-haut » et non « ici-bas »¹²⁵². L'idéal – qui s'incarne dans le personnage féminin éthéré de Dea – séduit l'âme plus que les sens. Seule la terrestre et aristocrate Josiane est comparée à une comète, mais si elle est du côté de la Révolution par la métaphore filée de la flamme (alors que Dea n'est que « lumière » et « rayonnement »), ce ne saurait être une Révolution autre que fantasmagorique et verbale. De là le propos parfois fatrasique du narrateur et du « philosophe » Ursus, d'une alacrité d'autant plus vive qu'elle est aiguisée au tranchant de l'amertume.

Si bien qu'aucune synthèse n'est possible dans ce roman entre les éléments traditionnels qui polarisent l'univers hugolien : « Les pôles extrêmes se repoussent. Nul amalgame possible. La transition manque. »¹²⁵³ Gwynplaine récapitule ainsi l'échec amer de son intervention face aux lords, mais la constatation finale vaut comme interprétation globale de l'ensemble du roman. Quand l'intersection du grotesque matériel (son rire « en chair et en os »¹²⁵⁴) et de l'idéal (le message qu'il incarne, en tant qu'homme « symbole », entendu cette fois-ci comme aspiration au signifié, indépendamment du signifiant, et sans lectures multivoques) n'est plus possible, quand nul point de rencontre n'est envisageable entre l'idéal et le réel, entre le concret et l'abstrait, quand il n'y plus de fraternisation des contraires que dans la haine¹²⁵⁵, la société court à la catastrophe. Dans *L'Homme qui rit*, la transcendance devient incompatible avec la matière, l'organique et la nature créatrice ne sont là qu'en arrière-plan impuissants et il n'est pas question, comme pour Bernardin de Saint-Pierre, de considérer la nature matérielle comme dépositaire du sublime et comme un chemin vers le divin. Le rire n'est plus symbole de subversion joyeuse comme dans *Les Misérables* avec les amis de l'ABC, où la définition de la joie « indéfinie » était au point de jonction du fini et de l'infini. Le rire en 1869 est devenu le « chaos des rires noirs »¹²⁵⁶ qui sanctionne le misérable, bouffon lui-même matériellement contraint de rire. La chair déformée de son visage est la chaîne qui empêche « sa pensée de monter jusqu'à son visage »¹²⁵⁷.

État de nature et état de société, monde de l'âme et monde du corps

¹²⁵² Titre des deux derniers chapitres de la Conclusion : « Le paradis retrouvé ici-bas » (III) ; « Non. Là-haut » (IV).

¹²⁵³ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 760.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 757.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, « Les contraires fraternisent dans la haine », titre du chapitre II, III, 4.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, II, IX, 2, p. 763.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, p. 759.

Tout d'abord cette société monarchique et aristocratique anglaise, *a priori* spécifique et datée (la courbe romanesque de l'action narrée va en gros de la « fausse » Révolution de 1688, qui aboutit à une Restauration – la dynastie de Hanovre succède définitivement à celle des Stuarts, à 1705)¹²⁵⁸ semble devenir la norme et comme la représentation tragique de toute société. Pour Hugo, le parallèle autobiographique entre la situation de Lord Clancharlie et la sienne est évident et l'histoire des sociétés semble se répéter, la Révolution française n'a rien changé :

Sorte de silhouette d'un fou.

En songeant à lord Clancharlie, à ce qu'il aurait pu être et à ce qu'il était, sourire était de l'indulgence. Quelques-uns riaient tout haut. D'autres s'indignaient.¹²⁵⁹

Le Second Empire se confond avec la société aristocratique (qui est aussi d'une certaine manière monarchique, puisque le lord est roi en son domaine¹²⁶⁰) et ne laisse percevoir, ce qui est encore plus angoissant, aucun futur proche, ni même un avenir, pour reprendre une distinction des *Misérables*. Car l'avenir que représentent les mots de « révolution », de « République », de « Progrès » ne peut pas faire l'objet d'un discours idéal et positif, comme celui de Combeferre, ou d'Enjolras dans les *Misérables* ou plus tard de Gauvain, mais ne se dit sur des pages entières que nié et moqué dans la bouche de ses contradicteurs :

On était revenu des folies de la politique ; on bafouait la révolution, on raillait la république, et ces temps singuliers où l'on avait toujours de grands mots à la bouche, *Droit, Liberté, Progrès* ; on riait de ces emphases. Le retour au bon sens était admirable ; l'Angleterre avait rêvé. Quel bonheur d'être hors de ces égarements !¹²⁶¹ [etc. etc.]

Le spectre d'une « Restauration » et d'un égarement de l'opinion plane toujours, et la parole ironique des autres phagocyte le discours du narrateur. L'ironie devient en général, dans

¹²⁵⁸ Si Gwynplaine naît en 1680, le début de la narration proprement dite (« La nuit moins noire que l'homme ») débute vers la fin janvier 1690. Pour une étude précise des concordances entre l'Histoire politique et l'histoire de la fiction, voir *L'Homme qui rit*, notes de Bernard Leuillot, p. 1076-1079. Ce dernier montre, reprenant en cela des analyses de Pierre Larforgue, comment la courbe historique passant par 1660-1679-1688 démarque la courbe romanesque passant par 1661-1680-1689-1690.

¹²⁵⁹ *L'Homme qui rit*, II, I, 1, p. 474.

¹²⁶⁰ Comme l'explique Barkilphedro à Gwynplaine : « Le roi n'a de plus que vous que le droit de frapper monnaie [...]. À cela près, vous êtes roi dans votre seigneurie comme lui dans son royaume. » *Ibid.*, II, V, 4, p. 653.

¹²⁶¹ *Ibid.*, II, I, 1, p. 476. Le retour du passé dans le présent nécessite le recours à un style ironique, sarcastique voire satirique dont la violence renvoie à la perception d'un état du monde anormal mais non perçu comme tel par l'opinion. La société renversée de la Restauration monarchique est devenue la nouvelle norme. La dénonciation de ce *mundus inversus* passe par le biais d'un style satirique car la satire, dont Juvénal, un des grands modèles hugolien de l'exil, est le représentant, renvoie justement à un monde renversé et oppose à la confusion du monde la stabilité éternelle du Vrai, du Beau, du Bien. Mais les lois qui assurent cette stabilité éternelle sont paradoxalement inscrites au XIX^e siècle dans l'Histoire, contredites par l'Histoire, et semblent ne pouvoir être affirmées autrement que dans la contradiction, par l'ironie.

L'Homme qui rit, la marque des rapports entre l'homme et la société¹²⁶². Entre le temps de la fable et le temps de l'écriture, l'affirmation du progrès vaut surtout pour son caractère imperceptible :

Cela se passait il y a cent quatre-vingts ans, du temps que les hommes étaient un peu plus des loups qu'ils ne sont aujourd'hui.

Pas beaucoup plus.¹²⁶³

Pire, le progrès se trouve nié par la réalité même du présent, comme Hugo le constate au sujet de la peine de mort. En effet après la description du pendu, en regard de l'alinéa « *comme tous les nouveaux venus dans la vie* », on trouve dans le manuscrit la remarque suivante, entourée d'un trait à l'encre :

J'écris ceci le 11 août, au moment même où, à Jersey, on pend un homme, Bradley, pour lequel j'ai vainement écrit.¹²⁶⁴

L'écriture entérine dans les marges du texte son impuissance à changer le présent et la société ; l'adverbe « vainement » est symptomatique de la pensée de Hugo au moment de la rédaction du roman.

En conséquence, le bilan de la société, qui n'est pas pensée comme monarchique ou aristocratique, mais considérée de manière générale voire absolue (une société contre nature), est sans appel. Gwynplaine, moqué à la chambre des Lords et souffleté par son frère, après s'être aperçu de la disparition de la Green-box et de ses habitants, est au bord du suicide et réinterprète ainsi son parcours :

La société lui avait tout de suite, d'emblée, à la fois, fait ses trois offres et donné ses trois dons, le mariage, la famille, la caste. Le mariage ? il avait vu sur le seuil la prostitution. La famille ? son frère l'avait souffleté, et l'attendait le lendemain, l'épée à la main. La caste ? elle venait de lui éclater de rire à la face, à lui patricien, à lui misérable. Il était rejeté presque avant même d'avoir été admis. Et ses trois premiers pas dans cette profonde ombre sociale avaient ouvert sous lui trois gouffres.¹²⁶⁵

La société (prise ici en tant qu'absolu) est pervertie à travers ces trois grands fondements : le mariage n'est pas amour mais prostitution, la famille nie la fraternité et reproduit le meurtre caïnique originel, la caste, facteur d'exclusion, rejette jusqu'à ses propres membres. Hugo sait que ces trois problèmes ne sont pas à situer dans le passé mais bien dans l'actualité, ainsi qu'il le recueille dans ses « choses vues »¹²⁶⁶. Malgré tout, on peut remarquer que le jugement de

¹²⁶² Nous avons abordé ce point dans notre mémoire de maîtrise, « L'esthétique du mal dans *L'Homme qui rit* », sous la dir. de Giselle Séginger, Strasbourg II, 2001. Mais l'approche serait à reprendre dans une nouvelle étude.

¹²⁶³ *L'Homme qui rit*, I, 1 -1 p. 355.

¹²⁶⁴ Le manuscrit de *L'Homme qui rit*, I. N., p. 571.

¹²⁶⁵ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 760.

¹²⁶⁶ On sait par exemple que l'histoire de Fantine des *Misérables* repose sur une « chose vue » qui a amené Hugo à témoigner en faveur d'une prostituée. De même la lutte fratricide est un élément autobiographique de la pensée

Gwynplaine est partiellement faussé, ne serait-ce que parce que Josiane ne rentre pas dans le circuit marchand de la société bourgeoise. Ce qui apparaît comme prostitution est le fait d'une aristocrate toute-puissante se mettant volontairement au-dessus des lois, et relève plutôt de la perversion. Mais aucun autre modèle de société n'est proposé dans l'œuvre, sinon celui de la civilisation presque primitive du pays basque, ou le bricolage familial composé autour de la « Green-box ». La famille, au sein d'une roulotte dont le caractère intrinsèque est l'errance et la marginalité, gage de liberté, y est recomposée autour du noyau central et oxymorique que constitue Ursus, l'homme, et Homo, la bête. Aux liens du sang, Gwynplaine substitue finalement le groupe formé « par la parenté de la pauvreté et du travail » formant « sa véritable famille naturelle »¹²⁶⁷.

La sortie de la société ne peut donc que se faire par la nature, « monde de l'âme », telle est du moins la conclusion hallucinée de Gwynplaine et le deuxième problème que pose ce roman. Le paradis ne peut être trouvé « ici-bas », mais « Là-haut »¹²⁶⁸. Aucune solution politique acceptable n'est en vue, sinon par le biais d'un discours satirique, aucune république n'est crédible, sinon au sein de la nature qui redresse ce que la société a tordu. Ainsi, lorsque Gwynplaine, au bord du suicide, fait le bilan de sa vie, c'est pour opposer directement la société à la nature :

Qui juge, confronte. Gwynplaine mit en regard ce que la société lui avait fait et ce que lui avait fait la nature.¹²⁶⁹

La nature devient dans ces conditions pour Gwynplaine la « mère », et non la « marâtre », mais au prix d'un nouveau statut qui en fait le « monde de l'âme », par opposition à la société, « monde du corps ». La nouvelle définition se fonde sur les reliquats d'un dualisme chrétien problématique :

il s'écria : La société est la marâtre. La nature est la mère. La société, c'est le monde du corps ; la nature, c'est le monde de l'âme. L'une aboutit au cercueil, à la boîte de sapin dans la fosse, aux vers de terre, et finit là. L'autre aboutit aux ailes ouvertes, à la transfiguration dans l'aurore, à l'ascension dans les firmaments, et recommence là.¹²⁷⁰

On comprend un peu mieux comment et pourquoi Hugo entend pendant l'exil substituer les « questions morales » aux « questions sociales ». *L'Homme qui rit* est dans cette perspective un point limite parce que Hugo dépasse la question de la conscience pour « affirmer l'âme »,

hugolienne souvent relevé et commenté.

¹²⁶⁷ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 761.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, titres des chapitres III et IV de la conclusion.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, II, XII, 2, p. 762.

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 762-763.

comme il le note dans les reliquats des Préfaces¹²⁷¹, mais au prix de la négation totale du corps.

On n'a peut-être pas toujours assez évoqué cet aspect, peut-être parce qu'il peut apparaître comme une régression pessimiste : l'échappée hors de la société semble n'être possible qu'hors du corps et donc hors du monde, dans un retour à une spiritualité d'inspiration chrétienne ou gnostique tout à fait traditionnelle. Aux yeux de Gwynplaine, la société est le « monde du corps » alors que la nature est pensée de manière particulièrement abstraite comme « monde de l'âme » et non *physis*. On est loin de la totalité dionysiaque du Satyre de la *Légende des siècles* et de la nature printanière des *Travailleurs de la mer*, dont la description mettait l'accent sur le profond mouvement organique et sexuel qui l'animait. Le monde de l'âme (qui renvoie à la catégorie du sublime) et le monde du corps (qui s'apparente, avant l'exil, au grotesque) sont désormais disjoints, et cela est particulièrement manifeste dans le traitement des deux personnages féminins majeurs du roman.

La fin de la matière, du corps et de Pan

Josiane et Dea incarnent en effet de manière symbolique (de la même manière que Gwynplaine est un « homme symbole ») cette incompatibilité entre le monde sensible (en l'occurrence celui de l'amour charnel) et l'idéal mystique représenté par l'âme, à laquelle se réduit désormais la nature pour Gwynplaine :

Comme la nature avait été bonne pour lui ! comme elle l'avait secouru, elle qui est l'âme ! Tout lui avait été pris, tout, jusqu'au visage ; l'âme lui avait tout rendu. Tout, même le visage ; car il y avait ici-bas une céleste aveugle, faite exprès pour lui, qui ne voyait pas sa laideur et qui voyait sa beauté.¹²⁷²

Mais c'est au prix d'une certaine négation de la féminité chez Dea qui « était tout juste assez femme », avec les « rondeurs discrètes de son contour indiquant le sexe, mais à l'âme plutôt qu'aux sens »¹²⁷³. Car « Être la chair et être la femme, c'est deux »¹²⁷⁴. L'amour ne peut être dans *L'Homme qui rit* que platonique.

Ainsi Hugo s'éloigne-t-il du sublime et du grotesque tels qu'ils étaient théorisés dans la préface de *Cromwell*. La représentation chrétienne d'une dualité âme/corps y était bien

¹²⁷¹ « Notes préparatoires et projets de préface » : « PRÉFACE (possible) / DE GWYNPLAINE. / J'ai senti le besoin d'affirmer l'âme. / V. H. », Massin, t. XIV, p. 387. – La typographie est de Hugo.

¹²⁷² *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 762.

¹²⁷³ *Ibid.*, II, II, 5, p. 538.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, II, I, 3, p. 486.

présente, mais elle se doublait de la prise en compte d'une dualité sociale dont les implications ont changé. À la noblesse et à la monarchie, situées *traditionnellement* du côté du sublime, répondaient le peuple et le bouffon, dont le grotesque populaire, avec son élément corporel, était le garant d'une force de régénération vis-à-vis de la royauté mortifère. Le grotesque, symbolisé par Quasimodo, dans *Notre-Dame de Paris*, témoignait de l'éveil de l'esprit dans la matière, en marche vers sa libération. La présentation hyperbolique de l'élément corporel (dont témoignent les métaphores qui le caractérisent, relevant du bestiaire¹²⁷⁵), était, selon la théorie bakhtinienne, le signe d'un pouvoir affirmatif et positif tourné vers la vie. Dominique Peyrache-Leborgne retrouve cette idée bakhtinienne chez Hugo, dans la mesure où l'imparfait aspire à la perfection, et que le grotesque est censé contenir une force de renouvellement¹²⁷⁶.

Dans *L'Homme qui rit*, cette approche n'est plus valide, dans la mesure où le bouffon, qui relève plus du « monstre » ou du « monstrueux » que du grotesque, est désormais passé du côté de la noblesse comme instrument de pouvoir. Gwynplaine le saltimbanque, nouveau bouffon, est en effet un lord de naissance mutilé monstrueusement « par ordre du roi » et constitue la mise en abîme du monde aristocratique dépravé dont il provient. Le père, Lord Clancharlie, seul représentant de la conscience et du devoir de l'aristocratie, a été exilé. La monstruosité physique du fils, devenu porte-parole du peuple, n'est plus appel à la régénération et au renouvellement, mais rappel constant de la toute-puissance sociale qui écrase par l'arbitraire de mutilations pénales.

Dans cette optique, le garant du « sublime » et de l'idéal ne peut être que l'angélique Dea, fille d'une mendicante, mais au prix de la négation du corps, élément fondateur du grotesque, passé, comme le reste, du côté de la société symbolisée par l'aristocratie¹²⁷⁷. La boucle est bouclée. Dea, uniquement âme et lumière, « tout juste assez femme », n'est plus la Esméralda, autre figure du sublime issue du peuple (elle est la fille de la prostituée Paquette), dont le corps conservait tout son potentiel de fascination esthétique et érotique. La Esméralda était du côté de la flamme et des passions, « bacchante du Mont-Ménaléen »¹²⁷⁸ selon

¹²⁷⁵ Les comparaisons qui relèvent du registre animal abondent pour décrire Quasimodo : il semble « le reptile naturel » de la cathédrale puis devient dans le même chapitre « lézard », « singe et chamois », témoignant d'un déploiement progressif de l'agilité. L'élément aérien du « chamois » lui fait accéder par ce biais à une nouvelle positivité, confirmée par la comparaison qui suit : « il était devenu en quelque façon singe et chamois, comme l'enfant calabrois qui nage avant de marcher, et joue, tout petit, avec la mer. » *Notre-Dame de Paris*, IV, 3, p. 600.

¹²⁷⁶ Voir D. Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime*, op. cit., p. 152.

¹²⁷⁷ Mais il faut noter que cette tentation était présente dès la Préface, dans la mesure où le grotesque jette la suspicion sur l'apparence matérielle (l'âme est belle malgré la laideur physique), alors que le sublime classique postulait une identité idéale entre le beau et le bien (la beauté étant l'image de la grandeur et de la noblesse).

¹²⁷⁸ *Notre-Dame de Paris*, II, 3, p. 537.

Gringoire. Dea, « presque tremblante à force de délicatesse et donnant la peur de la briser »¹²⁷⁹, « suave », a « un voisinage exquis de l'ange »¹²⁸⁰ qui l'éloigne du terrestre. Le retour du dualisme chrétien se fait aux dépens du paganisme de la mythologie antique.

Et pourtant, la nature envisagée comme puissance panique n'est pas absente du roman : c'est elle qui pousse Gwynplaine à désirer charnellement. Mais il s'agit d'une « faute »¹²⁸¹ – « Un glissement dans la faute est possible » – le vocabulaire moralisateur à consonance religieuse du narrateur ne laisse aucun doute à cet égard : « L'inavouable voulu par la nature fait son entrée dans la conscience. Gwynplaine éprouvait on ne sait quel appétit de cette matière où sont toutes les tentations. »¹²⁸² Or cet inavouable se manifeste particulièrement au printemps :

Les parfums errants de la sève en travail, les irradiations capiteuses qui flottent dans l'ombre, l'ouverture lointaine des fleurs nocturnes, la complicité des petits nids cachés, les bruissements d'eaux et de feuilles, les soupirs sortant des choses, la fraîcheur, la tiédeur, tout ce mystérieux éveil d'avril et de mai, c'est l'immense sexe épars proposant à voix basse la volupté, provocation vertigineuse qui fait bégayer l'âme.¹²⁸³

L'équivalence de la nature comme « monde de l'âme » qu'établit Gwynplaine à la fin du recueil semble donc en quelque sorte invalidée par avance, ou du moins fortement nuancée. La nature c'est aussi « l'immense sexe épars », monde du corps qui fait « bégayer l'âme ». Mais cette nature-là est irrémédiablement réprouvée.

Pourquoi cette condamnation absolue de la chair ? Au-delà de l'explication théologique et mystique, le texte esquisse une autre réponse. Quand l'amour n'est plus « virginal » mais se fait « nuptial », une chute « inexorable » s'opère, car l'amour devient sexualité et le sexe nie l'identité et la personnalité des protagonistes :

Il fallait à Gwynplaine cette femme.

Il lui fallait une femme.

Pente dont ne voit que le premier plan.

L'appel indistinct de la nature est inexorable.

¹²⁷⁹ *L'Homme qui rit*, II, II, 2, p. 534.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, II, II, 4, p. 538.

¹²⁸¹ *Ibid.*, II, III, 9, p. 599.

¹²⁸² *Ibid.*, p. 598. La conception de la matière comme lieu de la faute renvoie aussi à tout un courant de l'illuminisme qui s'est développé avec Saint-Martin notamment. On est loin de Dominique Peyrache-Leborgne, qui voit dans les romans hugoliens une non-concordance de l'opposition faute et angélisme vs grotesque-sublime, dans la mesure où « le personnage grotesque et sublime à la fois participe d'une pureté intérieure qui l'écarte de la culpabilité sexuelle. » *La Poétique du sublime*, op. cit., p. 156. Aucun grand héros hugolien n'a un rapport simple avec la sexualité, qu'elle soit niée et sublimée (Gauvain, Enjolras) ou cachée, pour Jean Valjean, dans la tendresse qu'il éprouve envers Cosette comme « le filon d'or [...] dans la montagne, ténébreux et vierge. » *Les Misérables*, IV, XV, 1, t. 3, p. 204.

¹²⁸³ *L'Homme qui rit*, II, III, 9, p. 600.

Toute la femme, quel gouffre !

[...] Qui eût vu marcher Gwynplaine eût pensé : Tiens ! un ivrogne !¹²⁸⁴

Le refus du romanesque de *L'Homme qui rit* de « consommer » l'amour (contrairement aux *Misérables*) s'explique peut-être en partie par cette négation de l'identité des personnages par le sexe, comme en témoigne le jeu des déterminants : « cette femme », Dea, ou « une femme », qu'importe ! Le démonstratif particularisant devient un indéfini avant de se révéler totalité et ivrognerie : la nature est une pulsion qui ouvre un gouffre – « toute la femme » – et l'ivresse dionysiaque entraîne la dissolution de toute personnalité. L'amour n'est plus celui d'une personne, mais devient « sexe épars », désir absolu et indéfini que seul l'extraordinaire du terrestre, Josiane, pourra sembler combler. Pour un écrivain comme Hugo, qui accorde une telle importance à la personnalité (on connaît sa propension à inscrire son nom et ses initiales dans ses romans et à les graver sur ses meubles), une telle dissolution de l'identité est problématique.

Il existe une autre raison. La matière et la chair sont aussi les éléments premiers d'une « chaîne » qui rend l'homme prisonnier d'une civilisation qui ne serait qu'évolution terrestre :

D'une part ce monstre, la matière, la chair, la fange, l'écume, le dénuement, la faim, la soif, l'opulence, la puissance, la force, l'infirmité, la mutilation, l'esclavage, l'affront, la chaîne, le supplice, la souffrance, la jouissance, la pesanteur, la gravitation, l'évolution sociale et humaine ; de l'autre ce lutteur, l'Esprit.¹²⁸⁵

La matière et la chair sont les premiers maillons d'une chaîne monstrueuse dont l'extrémité est « l'évolution sociale et humaine ». La civilisation progressive et continue, qui s'inscrit sans recul dans la contingence du monde, est condamnée. Le décrochage d'ordre révolutionnaire est alors opéré par l'Esprit, ou l'âme, dit ailleurs Hugo. Or, « Dans les époques sceptiques, affirmer l'âme, c'est affirmer la conscience, la volonté et la liberté [...] »¹²⁸⁶. La Révolution – l'idéologie révolutionnaire – correspond donc aussi dans ce roman à la lutte d'une conscience identifiée à l'Esprit, à l'âme, aux dépens des faits de civilisation sociaux et matériels. C'est là que se trouve le pessimisme irréductible de l'œuvre.

La nature a donc deux faces : elle est à la fois du côté de l'âme, s'apparentant parfois à une Providence, et du côté de la matière, dans « l'appel indistinct » de la chair. Mais *L'Homme qui rit*, par l'intermédiaire du personnage de Gwynplaine comme de la position

¹²⁸⁴ *Ibid.*, p. 600.

¹²⁸⁵ Reliquat de *L'Homme qui rit*, Ébauches de Préface, I.N., p. 541.

¹²⁸⁶ *Ibid.* Il poursuit : « la conscience, qui est notre prunelle, la volonté qui est notre bras, la liberté qui est notre aile. » La conscience est liée à la vision (dont le plus bel exemple est ce vers célèbre de la *Légende des siècles* : « l'œil était dans la tombe et regardait Caïn ») ; la volonté est l'énergie motrice et terrestre alors que la liberté ailée permet le maintien de l'idéal par son accointance avec l'ange et avec l'oiseau.

auctoriale, ne valorise dans le discours explicite du roman que la nature comme « monde de l'âme », dans un curieux processus de dénégation. Inversement, il apparaît que toute la conception problématique du corps et de la matière est imputée à la société, incarnée par sa représentante aristocratique, Lady Josiane.

L'aristocratie de L'Homme qui rit, entre satanisme social et satanisme métaphysique

C'est au milieu d'une rêverie érotique que Gwynplaine perçoit comme condamnable (« c'était comme un effort de profanation ; il résistait à cette obsession »¹²⁸⁷), dans ce chapitre intitulé « Abyssus abyssum vocat », « l'abîme appelle l'abîme », reprise des *Psaumes* bibliques, que la chair et le sexe prennent forme pour lui dans toute leur brutalité, de la manière la plus perversie qui soit, c'est-à-dire dans la lettre de Josiane, incarnation de la société terrestre : « Tu es horrible, et je suis belle. Tu es histrion, et je suis duchesse. Je suis la première, et tu es le dernier. Je veux de toi. Je t'aime. Viens. »¹²⁸⁸ Tout se passe comme si la narration condamnait implicitement certaines inclinations d'ordre « naturel », en mêlant indissociablement satanisme métaphysique et satanisme social :

On calomnie le démon. Ce n'est pas lui qui a tenté Ève. C'est Ève qui l'a tenté. La femme a commencé.

Lucifer passait tranquille. Il a aperçu la femme. Il est devenu Satan.

La structure narrative confirmera cette lecture, puisque si le chapitre où Josiane apparaît presque nue à Gwynplaine s'intitule « Ève », celui qui le suit directement s'appelle « Satan », mais pour décrire les palais féériques de l'aristocratie. Au-delà du clin d'œil théologique et de la relecture biblique, il semble que l'enjeu essentiel du passage repose sur l'assimilation des fautes théologiques de la chair à celles de la société aristocratique. Car l'aristocratie est tout entière du côté de la matière, de la forme, de la chair, du libertinage gracieux, aux dépens de l'âme. Gillenormand, dans *Les Misérables*, représentait déjà cette face, mise en scène par Henry Murger dans *Le Bonhomme Jadis*¹²⁸⁹. Mais, là encore, on soupçonne la société aristocratique d'être le prétexte qui permet de condamner la société en général. Car la société aristocratique est l'aboutissement d'une société qui se veut accomplie, la représentation du dévoiement d'une utopie.

¹²⁸⁷ *L'Homme qui rit*, II, III, 9, p. 599.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 601.

¹²⁸⁹ Henry Murger, *Le Bonhomme Jadis*, comédie en un acte et en prose, Paris, Lévy frères, 1852.

Le dévoiement de l'idéal d'une civilisation raffinée et urbaine

Les personnages féminins se trouvent au cœur de cette problématique. Avant l'exil, pour Hugo, la femme est non seulement du côté de la civilisation et de la société, mais elle est encore perçue comme le produit de la société urbaine et raffinée. Ainsi, dans les notes prises lors du voyage de l'écrivain aux Pyrénées, en 1843, un fait revient à deux reprises : l'absence de « la femme proprement dite » liée aux « lieux primitifs », notamment à Pasages :

Comme dans tous les lieux primitifs et rustiques, il n'y a à Pasages que des jeunes filles et des vieilles femmes, c'est-à-dire des fleurs et... – ma foi, cherchez l'autre mot dans Ronsard. La femme proprement dite, cette rose magnifique qui s'épanouit de vingt-cinq à quarante ans, est un produit exquis et rare de la civilisation extrême, de la civilisation élégante, et n'existe que dans les villes. Pour faire la femme il faut de la culture ; il faut, passez-moi l'expression, ce jardinage que nous nommons l'esprit de société.

Où l'esprit de société n'est pas, vous n'aurez pas la femme. Vous aurez Agnès, vous aurez Gertrude ; vous n'aurez pas Elmire.¹²⁹⁰

Mais dans ses romans de l'exil, où est « la femme proprement dite » ? Elle n'est ni dans *Cosette*, ni dans *Déruchette* (qui « approchait de ses vingt et un ans »¹²⁹¹ et « élevée plutôt à être fleur qu'à être femme »¹²⁹²), encore moins dans *Dea* ou dans « la mère » de *Quatrevingt-Treize*. Seule la duchesse Josiane, spirituelle et cultivée, bien qu'âgée de vingt-trois ans¹²⁹³, peut à la rigueur entrer dans cette catégorie. Il s'agit bien d'un « produit exquis et rare de la civilisation extrême », mais tout se passe là encore comme si la « civilisation extrême » n'était jamais bien loin de la société « vieillissante » ou dégénérée. Ce qui est curieux est que Hugo semble utiliser dans *L'Homme qui rit*, afin de décrire le pays basque, les notes qu'il avait prises avant l'exil pour décrire Pasages¹²⁹⁴. Il a donc dû avoir à nouveau à l'esprit les réflexions qu'il s'était faites sur les rapports entre la femme et la civilisation. Mais on voit où le roman, qui veut faire la preuve de la Révolution par l'aristocratie, le mène : la « civilisation extrême », la « civilisation élégante » qu'est l'aristocratie devient dans la fiction la « civilisation dégénérée » incarnée par la « bacchante ivre » Josiane.

¹²⁹⁰ *Pyrénées*, vol. Voyages, p. 804.

¹²⁹¹ *Les Travailleurs de la mer*, I, IV, 4, p. 105.

¹²⁹² *Ibid.*, I, III, 8, p. 89.

¹²⁹³ *L'Homme qui rit*, II, I, 3-1, p. 485.

¹²⁹⁴ Le motif des vêtements brodés malgré la pauvreté est par exemple l'un des motifs qui reviennent, dans les mêmes termes, d'un texte à l'autre. Comparer le passage sur Pasages : « Au mur, entre les fenêtres, s'accrochent [...] des haillons, de vieilles vestes brodées » (*Pyrénées*, p. 804) et la description des Basques dans *L'Homme qui rit* : « Ils galonnent leur veste de cuir ; ils ne recousent pas le haillon, mais ils le brodent. » (*L'Homme qui rit*, I, I, 1, p. 377.)

Dans *Quatrevingt-Treize*, Histoire et nature se réconcilient, non sans ambiguïté, avec le personnage de La Flécharde, « la mère », qui était absente de *L'Homme qui rit* autrement que morte (la mendicante, mère de Dea). Hugo rétablit ainsi par ce type (la mère) un pont entre le terrestre et l'innocence, la chair et la pureté absolue de l'enfance, image du divin, mais en niant la femme en tant que telle, en en faisant une femelle. Le sublime passe à nouveau par l'animalité :

Ce qui fait qu'une mère est sublime, c'est que c'est une espèce de bête. L'instinct maternel est divinement animal. La mère n'est plus femme, elle est femelle.¹²⁹⁵

Partant, le mystère de la chair et du sexe, creuset de l'interrogation sur « la femme », qui était un des problèmes centraux de *L'Homme qui rit*, est résorbé par son évacuation pure et simple et par son remplacement par la figure unique de la mère.

Car la virginité est réservée à l'homme, la femme ne peut être vierge, car dans ce cas elle s'appelle Josiane et résulte d'une perversion¹²⁹⁶. La femme doit être sanctifiée par la maternité (la mère, Fantine), par la mort (Dea, qui avait « ce je ne sais quoi de suprême de la vierge et de la prêtresse »¹²⁹⁷ – et l'on se demande si ce n'est pas une des raisons narratives qui demandent sa mort –) ou du moins par le mariage (pour Déruchette ou Cosette, mais il n'est pas anodin que le récit s'arrête avant toute apparition d'une filiation naturelle). Le sens de la virginité masculine est plus ambigu, dans la mesure où la paternité naturelle hugolienne est si problématique qu'il vaut mieux l'éviter, de peur de recréer des liens de sang qui seraient fatals. Certes la chasteté de Cimourdain est présentée comme un vide absolu, et celles de Gilliatt ou Jean Valjean sont subies plus que voulues, mais pour Gauvain ou Enjolras, au service de la Révolution, leur non attention au genre féminin est plutôt valorisée, comme ouverture à l'absolu. On se rappellera que Jean, le « vieillard vierge », ce grand modèle du génie avant l'exil, suscite le commentaire désabusé de Hugo : « La femme veut l'homme, sinon l'homme, au lieu de la poésie humaine, aura la poésie spectrale. Quelques êtres pourtant résistent à la germination universelle, et alors ils sont dans cet état particulier où l'inspiration monstrueuse peut s'abattre sur eux. »¹²⁹⁸

Jamais plus que dans *L'Homme qui rit* le mépris d'un certain romantisme pour le sensible, qui, par le biais de l'aristocratie, bascule du côté du mal, n'a-t-il pu mieux appeler la condamnation de Nietzsche qui verra dans cette attitude une haine de la sensualité. Si la « foi

¹²⁹⁵ *Quatrevingt-Treize*, III, II, 6, p. 947.

¹²⁹⁶ Certes, elle proclame devant Gwynplaine « je pourrais être Pythie à Delphes », mais c'est pour révéler dans le même mouvement qu'elle porte en elle un amour semblable au serpent qui sort des « cailloux mystérieux que la mer roule au pied du rocher Huntly Nabb [...] ». » *L'Homme qui rit*, II, VII, 4, p. 698.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, II, II, 9, p. 554.

¹²⁹⁸ *William Shakespeare*, I, II, 2, § IX, p. 274.

romantique » a pour ambition, comme le rappelle Paul Bénichou, « de relier le terrestre et l'humain à l'idéal »¹²⁹⁹, jamais *L'Homme qui rit* n'a été aussi éloigné de la possibilité de réaliser cette foi. Le roman témoigne plutôt de l'écartèlement entre ces deux pôles. Qui plus est, l'invalidation du terrestre se répercute sur la résolution des problèmes sociaux, qui ne peuvent avoir d'aboutissement historique et politique, et nie l'humanisme des Lumières¹³⁰⁰ et le concept de civilisation continue qui en découle. La Révolution demeure comme toile de fond dans les Préfaces et le discours théorique de l'auteur, mais n'a son équivalent dans le roman que dans le décrochage spirituel qui l'apparente au monde de l'âme. Le roman qui suit ne pourra que s'appeler *Quatrevingt-Treize*, c'est-à-dire évoquer la rupture féroce et destructrice qui pourra « régénérer » une telle société.

Ainsi la représentation de la saynète d'Ursus, « *Chaos vaincu* », évacue-t-elle la dimension sociopolitique et évoque la sortie du monstre hors de la matière, mais selon un traitement uniquement symbolique, qui met en abyme des thèmes du roman cadre :

comment la divinité adhère à l'ébauche, de quelle façon s'accomplit la pénétration de l'âme dans la matière, comment le rayon solaire est un cordon ombilical, comment le défiguré se transfigure.¹³⁰¹

Actrice de *Chaos vaincu*, Dea n'est préservée qu'à ce prix des mécanismes qui font de la femme un objet d'échange et de désir dans la société du XIX^e siècle – pour Hugo, la société fait de la femme une marchandise par la dot dans le mariage et la prostitution¹³⁰². Au contraire de Fantine, dont la société achète le corps, Dea est uniquement « apparition » lumineuse pour les spectateurs de « *Chaos vaincu* », « silhouette de clarté dans de l'aurore », avec un timbre chanté qui tient de la « chanson d'ange » ou de « l'hymne d'oiseau. »¹³⁰³ Elle gardera ce statut privilégié, à l'écart du monde, jusqu'à la mort¹³⁰⁴. Au-delà de sa faiblesse cardiaque, elle meurt, d'une certaine manière, d'être sortie de son statut de vierge et de prêtresse de l'idéal

¹²⁹⁹ *L'École du désenchantement*, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier, dans *Romantismes français II*, Quarto Gallimard, 2004 [première édition 1992], p. 1477.

¹³⁰⁰ Jean-Claude Fizaïne a analysé cette collusion entre humanisme et christianisme qui provient des désillusions engendrées par l'Histoire : les romantiques ne peuvent emprunter à ce que Paul Bénichou appelle « l'humanisme conquérant » du XVIII^e siècle un contenu à leur prédication « sans se heurter aux démentis de la réalité » ; il leur faut donc thématiser leur échec « en tâtonnant en direction des concepts religieux traditionnels. » Voir « Les aspects mystiques du romantisme français », *Romantisme*, n°11, 1976, p. 8.

¹³⁰¹ *L'Homme qui rit*, II, II, 9, p. 554.

¹³⁰² Voir « Faits et croyances », 1854, manuscrit 13 417, vol. Océan, p. 122.

¹³⁰³ *L'Homme qui rit*, II, II, 9, p. 552.

¹³⁰⁴ La duchesse Josiane elle-même n'entre pas dans le circuit économique de la société, car si Gwynplaine, au bord du suicide, ne voit dans son attitude que prostitution, c'est par méconnaissance des perversions de l'aristocratie. Il faut entendre prostitution selon le sens défini par Hugo dans ses notes : « Celui que vous n'aimez pas, vous êtes sa prostituée, celui que vous aimez, vous êtes sa femme. » « Faits et croyances », 1854, manuscrit 13 417, vol. Océan, p. 123. Mais les rôles sont inversés et la réflexion se situe à un niveau plus symbolique et métaphysique que socio-politique, sous-tendu en profondeur, on le verra plus loin, par les accointances de l'aristocratie avec le génie créateur.

par la joie physique que lui cause le retour de Gwynplaine : « une vie ardente, une vie de fièvre et de délices. C'est extraordinaire cette vie-là que tu viens de me donner. »¹³⁰⁵ Cette « vie-là » provoque sa mort, comme si la joie sensible ne pouvait qu'être interdite.

D'un sublime des sens à un sublime de l'esprit

L'Homme qui rit opère en quelque sorte le passage d'un sublime sensualiste, relevant du paganisme et privilégiant l'imagination (celui d'un Montesquieu¹³⁰⁶) à un sublime privilégiant l'abstraction idéaliste et spiritualiste. Cette deuxième forme du sublime peut tout aussi bien être considérée comme un retour au sublime christique, fondé sur l'intériorisation, qu'une émanation du sublime hégélien, qui le définit comme cette abstraction totale, d'essence religieuse, par laquelle l'homme éprouve la nullité du monde phénoménal et contingent¹³⁰⁷. Hugo confronte ainsi dans *L'Homme qui rit*, à travers les personnages de Josiane et de Dea, un sublime inquiétant qui passe par l'appel aux sens, contre la raison, et un autre qui les nie et qui les considère comme un obstacle à dépasser. Il s'agit d'une mutation qui se trouve au cœur du romantisme. On a vu combien la Révolution, comme verbe de la civilisation hugolienne pendant l'exil, est tout entière dans ce balancement entre un sublime affirmant le progrès comme idéal et un autre, davantage porté vers l'esthétique définie étymologiquement comme « art des sensations »¹³⁰⁸.

Le pessimisme de *L'Homme qui rit* est lié particulièrement à la perte du sublime sensualiste et à une mutation dans le sens accordé au symbole. Ce n'est plus son caractère concret qui est valorisé dans *L'Homme qui rit*, mais son côté spirituel, le sens qu'il contient,

¹³⁰⁵ *L'Homme qui rit*, Conclusion, IV, p. 779.

¹³⁰⁶ Dans *Mes Pensées*, Montesquieu associe le sublime au paganisme et à l'imagination, par opposition au sublime chrétien, tout en intériorité et en abstraction spiritualiste. Il note ainsi que les Juifs avait « beaucoup d'aptitude pour le sublime », parce qu'il rapportait toutes leurs actions et leurs pensées à ce « très grand agent », mais cet « agent unique ne peut donner de variété ; il laisse à l'imagination un vide étonnant, au lieu de ce plein que formoit un nombre innombrable de Divinités païennes [...]. D'ailleurs, les mystères sont plutôt sublimes pour la raison que pour les sens, et c'est des sens et de l'imagination qu'il s'agit dans les ouvrages d'esprit. / Mais ce qui achève de perdre le sublime parmi nous et nous empêche de frapper et d'être frappés, c'est cette nouvelle philosophie qui ne nous parle que de lois générales et nous ôte de l'esprit toutes les pensées particulières de la Divinité. Réduisant tout à la communication des mouvements, elle ne parle que d'entendement pur, d'idées claires, de raison, de principes, de conséquences. Cette philosophie, qui est descendue jusqu'à ce sexe qui ne semble être fait que pour l'imagination, diminue le goût que l'on a naturellement pour la poésie. » *Mes Pensées*, II, XIV, 446, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1949, t. 2, p. 1018-1019.

¹³⁰⁷ Hegel, *Esthétique*, t. II, *L'art symbolique*, chap. II « le symbolisme du sublime », Paris, Champ Flammarion, p. 81. « En tant qu'unité et Tout, le Divin ne s'impose à la conscience qu'à la suite de la disparition de tous les objets particuliers dans lesquels s'exprime sa puissance. » *Ibid.*

¹³⁰⁸ Cf. Première partie, chapitre I.

et qui ne trouve pas à s'exprimer dans la réalité, comme Gwynplaine le constate : « quand un homme contient une idée, quand il est l'incarnation d'un fait, quand il est homme symbole en même temps qu'homme en chair et en os, la responsabilité n'est-elle pas plus troublante encore ? »¹³⁰⁹ L'« homme symbole » est opposé à l'« homme en chair et en os », le dualisme spiritualiste est ici pleinement exprimé. Ce n'est plus le symbole concret, non univoque, qui permet au sens de rayonner par la poésie et le biais du processus d'interprétation : le dualisme sépare avec netteté deux ordres de réalité et la narration romanesque désigne avec clarté les enjeux.

L'opposition entre ces deux sortes de sublime trouve d'autres formes d'expression dans ce roman, notamment dans la confrontation entre les temps du passé et le discours du progrès et de l'avenir, qui est amputé de toute aura – contrairement au discours d'un Enjolras sur la barricade ou au propos des *Travailleurs de la mer*. L'échappée par le haut, vers un sublime associé non seulement à l'idéal métaphysique mais également politique et progressiste, est confrontée à la résurgence de la poésie du passé, de l'ordre d'un sublime sombre. Et cette opposition passe à nouveau par une rêverie sur les rivages, dans la mesure où, on l'a vu, la nouvelle perception des rivages, en commandant un nouveau rapport entre le passé et le présent, encourage un discours de refus de la modernité.

2. Des rivages (suite) ou l'exacerbation du refus d'une certaine modernité

Contrairement aux côtes de la Méditerranée, riches en vestiges matériels, le littoral calédonien en appelle en effet plutôt aux éléments et surtout à la parole, véhicule des légendes du passé : « ici, la délectation des temps évanouis ne peut être qu'évocation, résurrection »¹³¹⁰ écrit Alain Corbin qui ajoute un peu plus loin : « Il est évident que cette activité de l'imaginaire implique une dénégation de l'appropriation et de la mise en exploitation de ces lieux dont contes et légendes assurent la disponibilité. Dans cette perspective, les grèves, à côté des landes et des marais, autorisent un discours de refus de la modernité. »¹³¹¹

La description de la baie de la presqu'île de Portland dans *L'Homme qui rit* (et le fait qu'il s'agisse d'une presqu'île est remarquable en cela), déjà évoquée, s'inscrit dans cette

¹³⁰⁹ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 757.

¹³¹⁰ Alain Corbin, *Le Territoire du vide*, op. cit., p. 249.

¹³¹¹ *Ibid.*, p. 251.

perspective et témoigne de l'exacerbation du refus d'une certaine modernité, dans la mesure où cette description n'est compensée par aucun autre discours, comme c'était encore le cas pour *L'Archipel de la Manche*. Au contraire, dans *L'Homme qui rit*, le recours à la « sauvagerie » du passé et de la nature, et l'émergence d'un ton désenchanté, s'exprime sans contrepoint :

Portland, au grand dommage de sa sauvagerie, existe aujourd'hui pour l'industrie. Les côtes de Portland ont été découvertes par les carriers et les plâtriers vers le milieu du dix-huitième siècle. Depuis cette époque, avec la roche de Portland, on fait du ciment dit romain, exploitation utile qui enrichit le pays et défigure la baie. Il y a deux cents ans, ces côtes étaient ruinées comme une falaise, aujourd'hui elles sont ruinées comme une carrière ; la pioche mord petitement, et le flot grandement ; de là une diminution de beauté.¹³¹²

Ce passage tout en parallélismes et oppositions témoigne à lui seul de la persistance, voire de l'aggravation du versant nostalgique de Hugo en cette fin d'exil et de son « refus de la modernité ». Le traitement industriel du rivage entraîne une étonnante apologie du gaspillage et de l'inutilité au profit de la seule dimension esthétique placée sous le signe de la démesure. Si l'art pour l'art semble *a priori* rejeté dans les écrits théoriques de l'exil (« l'utile, loi de circonscrire le sublime, le grandit »¹³¹³), de telles comparaisons, où la sauvagerie de la nature devient une valeur en soi, viennent nuancer la position hugolienne. L'océan, dans sa magnificence, offre un modèle de « beauté » que l'homme n'a pas su copier : c'est en termes de succession et non de concomitance qu'ils sont évoqués. L'océan propose un autre modèle de civilisation, basé non sur le profit mais sur le « gaspillage magnifique », qui rappelle le luxe aristocratique d'un Gillenormand, bourgeois ultra vivant selon la mode du siècle passé : « rien ne l'amusait comme d'être magnifique »¹³¹⁴, au prix, lui aussi, de caprices tyranniques imprévisibles. Contre la « coupe réglée » de la technique moderne et bourgeoise, le « gaspillage magnifique de l'océan » permet la légitimation d'un « ordre d'abondance »¹³¹⁵, non contraint par la nécessité et la pauvreté et détaché de tout substrat politique, mais au prix du despotisme et de la tempête.

La suite du passage inaugure en compensation une remontée dans le passé, en faisant de la toponymie celtique, associée au versant oriental de la presqu'île (l'Orient, est, on le sait, le monde du « symbole » par excellence, pour Michelet comme pour Quinet), le lieu du maintien du souvenir : « Pour retrouver quelque vestige de ce petit mouillage démoli, il

¹³¹² *L'Homme qui rit*, I, I, 1, p. 337.

¹³¹³ *William Shakespeare*, II, VI, 1, p. 400.

¹³¹⁴ *Les Misérables*, V, V, 6, t. 3, p. 414.

¹³¹⁵ Nous reprenons l'expression « ordre d'abondance » à Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation. Contribution à Freud*, op. cit., p. 180.

faudrait chercher sur la côte orientale de la presqu'île, vers la pointe, au-delà de Folly-Pier et de Dirdle-Pier, au delà même de Wakeham, entre le lieu dit Church-Hop et le lieu dit Southwell »¹³¹⁶. L'accumulation des toponymes saxons concentre la nostalgie du passé, ce passé qui n'existe plus que dans les noms « barbares », incompréhensibles pour un non angliciste, et donc dépourvus de toute utilité directe.

L'Homme qui rit insiste ainsi tout particulièrement sur la coupure entre le passé et le présent et sur l'irréversibilité des âges : au passé la légende et la poésie, mais aussi l'abandon de Gwynplaine par les Comprachicos, aux « temps modernes » la technique et l'inhumanité. Après l'abandon de Gwynplaine, la narration opère un décrochage apparemment incongru pour évoquer le temps passé, qui ne trouve pourtant toute sa saveur que dans sa mise en rapport avec le présent. C'est, là encore, la presqu'île de Portland qui est le support de ce double discours, qui devient prose poétique :

L'isthme de Portland était à cette époque singulièrement âpre et rude. Il n'y a plus rien aujourd'hui de sa configuration d'alors. Depuis qu'on a eu l'idée d'exploiter la pierre de Portland en ciment romain, toute la roche a subi un remaniement qui a supprimé l'aspect primitif. On y trouve encore le calcaire lias, le schiste, et le trapp sortant des bancs de conglomérat comme la dent de la gencive ; mais la pioche a tronqué et nivelé tous ces pitons hérissés et scabreux, où venaient se percher hideusement les ossifrages. Il n'y a plus de cimes où puissent se donner rendez-vous les labbes et les stercoraires qui, comme les envieux, aiment à souiller les sommets [...]. Les renards, les blaireaux, les loutres, les martres, s'en sont allés [...]; on ne voit plus là, comme au temps d'Elizabeth, de ces vieux oiseaux inconnus, gros comme des éperviers, qui coupaient une pomme en deux et n'en mangeaient que le pépin. On n'y voit plus de ces corneilles à bec jaune, *cornish chough* en anglais, *pyrrocarax* en latin, qui avaient la malice de jeter sur les toits de chaume des sarment allumés. On n'y voit plus l'oiseau sorcier fulmar, émigré de l'archipel d'Écosse, et jetant par le bec une huile que les insulaires brûlaient dans leurs lampes. On n'y rencontre plus le soir, dans les ruissellements du jusant, l'antique neitse légendaire aux pieds de porc et au cri de veau. La marée n'échoue plus sur ces sables l'otarie moustachue, aux oreilles enroulées, aux mâchelières pointues, se traînant sur ses pattes sans ongles. Dans ce Portland aujourd'hui méconnaissable, il n'y a jamais eu de rossignols à cause du manque de forêts, mais les faucons, les cygnes et les oies de mer se sont envolés. Les moutons de Portland d'à présent ont la chair grasse et la laine fine ; les rares brebis qui paissaient il y a deux siècles cette herbe salée étaient petites et coriaces et avaient la toison bourrue, comme il sied à des troupeaux celtes menées jadis par des bergers mangeurs d'ail qui vivaient cent ans et qui, à un demi-mille de distance, perçaient des cuirasses avec leur flèches d'une aune de long. Terre inculte fait laine rude. Le Chess-Hill d'aujourd'hui ne ressemble en rien au Chess-Hill d'autrefois, tant il a été bouleversé par l'homme, et par ces furieux vents des Sorlingues qui rongent jusqu'aux pierres.

Aujourd'hui cette langue de terre porte un railway qui aboutit à un joli échiquier de maisons neuves, Chesilton, et il y a une « Portland-Station ». Les

¹³¹⁶ *L'Homme qui rit*, I, I, 1, p. 377.

wagons roulent où rampaient les phoques.¹³¹⁷

Le texte se fait chant, scandé par de lancinants refrains : « il n'y a plus », « on n'y rencontre plus », « on ne voit plus », la disparition cohabitant avec la persistance de quelques rares fils conducteurs : « on pêche encore », « on cueille encore, l'été ». On ne voit plus, on ne connaît plus la légende (« l'antique neitse légendaire ») et la poésie propre au passé, la poésie des temps archaïques et primitifs, toute pleine de mots barbares¹³¹⁸, remplie de « labbes » et autres « stercoraires », on ne connaît plus de beauté, fût-ce du mal, avec des « pitons hérissés et scabreux où venaient se percher hideusement les ossifrages ». Car le mal avait son pittoresque, ses superstitions, ses ministres, tel cet étrange « oiseau sorcier fulmar » ou ces ossifrages, assimilés aux vautours des mers antarctiques en raison de leurs mœurs prédatrices¹³¹⁹. Surtout le réel recelait encore de l'inconnu, l'absence de civilisation rendait la terre « âpre et rude » et permettait l'existence de personnages hors normes, mythiques, homériques, tels ces « bergers mangeurs d'ail qui vivaient cent ans ». L'humour gracieux du narrateur sur sa nostalgie, « il n'y a jamais eu de rossignols », son sens du paradoxe humoristique mais aussi quelque peu grinçant, « les wagons roulent où rampaient les phoques », permet au texte de faire retour sur lui-même et mettre en perspective cette nostalgie poétique.

Comme la prose de Chateaubriand analysée par Yves Vadé, il existe un « enchantement » de l'écriture hugolienne qui repose sur une polyphonie de significations mêlant regret, nostalgie des temps passés et évocation d'un présent qui n'est triomphal (les wagons sont-ils encore symboles du progrès ?) qu'en apparence, « perpétuel va-et-vient entre ce qui a été et ce qui n'est plus. »¹³²⁰ Pourtant il ne s'agit pas comme chez Chateaubriand d'une pratique constante, mais de lieux textuels où l'épaisseur des mots, leur tressage et le rythme phrastique débordent tout à coup le message et les concepts éthiques du roman du progrès et de la machine. Comme si « prouver l'âme », but affiché de Hugo, devait pour cela passer par le rappel du passé, des temps de légendes et de la présence de la nature sauvage. Face à la rudesse et à la sauvagerie de ce passé et de la nature, Gwynplaine se prouve homme, et devient père et frère vis-à-vis de Dea, ce qu'il ne pourra assumer face à la société.

La nostalgie qu'exprime l'écriture n'est pas seulement une condamnation des temps modernes considérés en eux-mêmes. Cette attitude a aussi une origine d'ordre biographique. Hugo, durant l'exil, associe en effet souvent la « nostalgie » à son sens étymologique et

¹³¹⁷ *Ibid.*, I, III, 1, p. 445-446.

¹³¹⁸ Au sens étymologique, c'est-à-dire linguistique : une langue qu'on ne comprend pas.

¹³¹⁹ Voir le *T.L.F.*, entrée « Ossifrage ».

¹³²⁰ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire, Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, op. cit., p. 98.

médical d'*Heimweh*, de mal du pays. Au XIX^e siècle, le terme dans l'usage courant se réfère ordinairement à un regret mélancolique du passé ou d'une chose idéale, mais étymologiquement, le terme a été créé en 1678 par le médecin suisse J.-J. Harder pour désigner le mal du pays (*Heimweh*) qui frappait en particulier les mercenaires suisses, allant jusqu'à les faire mourir. La description de la maladie et de son évolution est rendue avec force détails physiologiques dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, qui s'arrête essentiellement sur ce sens. Les circonstances de l'exil le font retrouver à Hugo, notamment dans les discours qu'il prononce « sur la tombe » de différents proscrits, morts jeunes pendant l'exil. C'est le cas par exemple de Jean Bousquet en 1853, qui est mort « dévoré de nostalgie » écrit Hugo : « Le mal du pays le rongait ; il se sentait lentement empoisonné par le souvenir de tout ce qu'on laisse derrière soi »¹³²¹. Il en va de même en 1854 pour Félix Bony, mort à vingt-neuf ans, « mort de nostalgie comme les autres qui l'ont précédé ici »¹³²². Plus tard, dans *L'Année terrible*, alors que Hugo parle de son nouveau départ de Bruxelles pour Guernesey, il rappelle ce qu'est pour lui l'essence même de l'exil : « Un exil, c'est un lieu d'ombre et de nostalgie »¹³²³. Mal du pays et mélancolie des temps passés échangent leurs rapports pour conférer à l'écriture une certaine dimension nostalgique qui la détourne épisodiquement du mouvement du progrès.

Conclusion : désenchantement et enchantement, tension idéologique et tension poétique

Le conflit entre « aujourd'hui » et « autrefois », qui structure de manière presque obsessionnelle le passage consacré à la description de l'isthme de Portland, lui confère ainsi une tension qui le fait devenir poème en prose. Des termes du désenchantement, de l'écartèlement temporel même surgit alors l'enchantement : la tension idéologique est devenue tension poétique¹³²⁴. Or Hugo mêle, là aussi, à cette hantise d'ordre fantasmatique une dimension cosmique, puisqu'à l'action « bouleversante » – au sens étymologique – de

¹³²¹ « Sur la tombe de Jean Bousquet, au cimetière Saint-Jean, à Jersey », 20 avril 1853, *Actes et Paroles I. Pendant l'exil*, vol. Politique, p. 433-434.

¹³²² *Ibid.*, « Sur la tombe de Félix Bony », 27 septembre 1854, p. 469.

¹³²³ « En quittant Bruxelles », *L'Année terrible*, Juin, V, vol. Poésie III, p. 131. Le départ de Bruxelles n'est pas à vrai dire un exil, puisque « L'étranger peut bannir, mais il n'exile pas. » *Ibid.*

¹³²⁴ Pour Yves Vadé, l'un des principes majeurs du poème en prose est « un principe de tension : un poème en prose n'est pas une page de prose ordinaire parce que cette page est tendue entre deux pôles contraires, dont l'opposition commande toute l'organisation du texte. » *Le poème en prose*, Paris, Lettres Belin Sup, 1996, p. 207. – C'est l'auteur qui souligne.

l'homme s'ajoute la folie des vents, qui loin d'ouvrir le texte au monde, le referme sur lui-même :

Le Chess-Hill d'aujourd'hui ne ressemble en rien au Chess-Hill d'autrefois, tant il a été bouleversé par l'homme, et par ces furieux vents des Sorlingues qui rongent jusqu'aux pierres.¹³²⁵

L'hyperbate, ce rejet hors des cadres syntaxiques de la phrase, signale de manière expressive que le désenchantement n'est pas seulement de l'ordre de l'historique et du seul progrès technique, comme le suggérait l'introduction sur « le ciment dit romain »¹³²⁶ (« on fait du ciment dit romain, exploitation utile qui enrichit le pays et défigure la baie »), mais est un drame qui repose sur la vision d'un « bouleversement » perpétuel et rageur, non dénué de poésie comme en témoigne le travail sur les sonorités, mais rendant impossible la pensée rationnelle d'une civilisation du progrès. Le jugement esthétique sur la perte de potentiel poétique de la modernité, lieu commun de l'époque, est ainsi accompagné et dépassé par son inclusion dans une vision d'ordre métaphysique et cosmique. Mais les vents, loin d'être des modèles de ressourcement vital pour le présent, ne disent leur beauté que dans la destruction, pareils aux aigles de mer du phare moderne des Casquets¹³²⁷ qui ne rappelaient la présence de la vie qu'à l'instant de leur mort.

Ainsi, « bouleversé » est à prendre au sens étymologique et appelle une perception du monde régi par des forces humaines et naturelles que nous appelons « barbares », non susceptibles d'entrer dans un schéma dialectique : la poésie du passage leur confère une existence absolue et absurde dépourvue de toute logique. On peut inférer deux définitions récurrentes de la barbarie dans ce court passage ; au sens courant et péjoratif de l'époque, est barbare ce qui détruit sans discernement les œuvres d'art¹³²⁸ (par la technique), mais est aussi barbare ce qui dépasse l'humain, entre « surhumanité » et « inhumanité », rédimée par la grandeur, selon l'hypothèse hugolienne concernant la responsabilité de la nature : « Probablement, qui est sans mesure peut être sans scrupule. De là les cataclysmes, ces coups-d'état de l'irresponsable »¹³²⁹.

¹³²⁵ *L'Homme qui rit*, I, III, 1, p. 446.

¹³²⁶ Pourtant le nom, bien que technique et répertorié comme tel par Littré (« sorte de mortier, ainsi nommé bien que les Romains ne l'aient jamais connu »), introduit une connotation antique qui replace, selon un schéma récurrent, le progrès du XIX^e siècle dans une histoire qui se retourne vers son passé, non sans une certaine distance : le narrateur précise bien que ce ciment n'est que « dit romain ».

¹³²⁷ Voir *supra*, seconde partie, chapitre II.

¹³²⁸ Hugo emploie ainsi le terme pour qualifier les travaux des restaurateurs/saccageurs de la basilique de Saint-Denis : « Mais les restaurateurs sont inintelligents, leurs travaux sont barbares : ceux de M. Debret, à l'intérieur et à l'extérieur de Saint-Denis, le prouvent suffisamment et au-delà », *Compte-rendu des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts*, sixième séance, mercredi 25 mai 1836, Massin, t. V, p. 1356.

¹³²⁹ [La Mer et le Vent], p. 689.

En cela, le texte est emblématique d'un passage au XIX^e siècle de la magie traditionnelle à une « magie » littéraire qu'Yves Vadé caractérise ainsi :

Lorsqu'un texte parvient non seulement à faire coexister, mais à faire s'enrichir et s'intensifier mutuellement valeurs pulsionnelles et valeurs cosmiques, rien de plus légitime que de parler de textes « magiques ». ¹³³⁰

Hugo semble confronté dans de tels passages à un pouvoir d'entraînement de l'écriture qui manifeste, comme dans le phare de *L'Archipel de la Manche*, « des tensions, des investissements, des déplacements ou condensations liés [...] à l'inconscient, au désir. » ¹³³¹

L'image évoquée par ces « furieux vents des Sorlingues qui rongent jusqu'aux pierres » est par exemple de l'ordre du fantôme hugolien de la dévoration. Déjà *L'Archipel de la Manche* était introduit en ces termes : « L'océan ronge nos côtes », repris avec un changement de sujet significatif quelques chapitres plus loin : « L'homme est un rongeur » ¹³³², traduction du titre du chapitre qui l'introduit : « homo edax ». Le tableau engendré par cette évocation nous amène à parler d'un fantastique d'une nouvelle nature qui semble comme prendre le relais de la féerie traditionnelle. Cette dernière se déroule dans un monde où « l'enchantement va de soi et où la magie est la règle », pour reprendre les termes de Roger Caillois, au contraire du fantastique traditionnel où le surnaturel apparaît comme une « rupture de la cohérence universelle » ¹³³³, dans un temps persuadé de l'impossibilité des miracles : « si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable. » ¹³³⁴

Hugo substitue alors à l'ancienne magie, emblématisée par « l'oiseau sorcier fulmar », une « esthétique du prodige » ¹³³⁵, nouveau fantastique de nature cosmique : « Le prodige, c'est le phénomène à l'état de chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre est parfois une catastrophe. » ¹³³⁶ Les images qu'il convoque introduisent, par leur potentiel fantasmagique, une « rupture de la cohérence universelle » (qu'est-ce que des vents qui rongent « jusqu'aux pierres »?) mais aussi une fusion tout aussi terrifiante puisque hommes et éléments se trouvent bestialisés dans l'image du rongeur.

Dans de tels passages, « valeurs pulsionnelles » et « valeurs cosmiques » s'intensifient mutuellement, le texte enchante en rappelant le désenchantement industriel et existentiel, mais

¹³³⁰ Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*, op. cit., p. 471.

¹³³¹ *Ibid.*

¹³³² *Ar.*, [XXII], p. 37.

¹³³³ *Encyclopaedia Universalis* France, 1989, article « Fantastique », t. IX, p. 284.

¹³³⁴ *Ibid.*

¹³³⁵ Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre Reynaud, « L'esthétique du prodige », *L'Arc*, n° 57, 1974, p. 15-22.

¹³³⁶ [La mer et le vent], p. 682.

la pensée du Progrès s'en trouve bloquée. D'une certaine manière, le *logos* est subverti par le *mythos*, la raison cède devant la force des images, les analogies exacerbent le fossé esthétique entre passé et présent. Le prodige pourtant peut sauver la poésie, mais ce sera du côté d'un fantastique cosmique, qui se retrouve dans la « noirceur sublime de l'écritoire »¹³³⁷, selon l'aveu du narrateur des *Misérables*. On reviendra dans notre cinquième partie sur ce point.

Dans *L'Homme qui rit*, l'homme aide surtout la nature à détruire, mais oublie de reconstruire avec la destruction : « Le Chess-Hill d'aujourd'hui ne ressemble en rien au Chess-Hill d'autrefois, tant il a été bouleversé par l'homme, et par ces furieux vents des Sorlingues qui rongent jusqu'aux pierres ». Si bien que le roman tend à privilégier le processus de destruction de la nature, qui permet du moins le maintien d'une perspective éthique. La barbarie du cosmos est en effet dans *L'Homme qui rit* au service d'une justice immanente, comme le montre l'épisode du naufrage des Comprachicos : « La mer va être Océan, les forces vont se révéler volontés, ce qu'on prend pour une chose est une âme. »¹³³⁸

¹³³⁷ *Les Misérables*, III, VII, 2, t. 2, p. 278. Cf. *infra*, cinquième partie.

¹³³⁸ *L'Homme qui rit*, I, I, 3, p. 384.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

La recherche d'un point de jonction entre les principes révolutionnaires, qui supposent une rupture abstraite avec le passé, et le maintien de certains particularismes identitaires, qu'ils soient d'ordre archaïque, légendaire ou géographique, n'est pas sans poser problème dans l'écriture romanesque de l'exil.

Comme pour la civilisation scientifique, la refondation de la société dans une optique progressiste passe par un « éloignement vers » la nature et vers le passé, au sein d'étranges reconfigurations narratives. La nouvelle société qui est représentée dans les romans de l'exil essaie ainsi de combiner les droits révolutionnaires de l'individu avec ceux de la famille et aboutit à des familles « bricolées » selon le principe de l'agrégat révolutionnaire, au risque de la stérilité. De manière plus générale, le détour par le passé se fait souvent au prix d'une certaine nostalgie et surtout d'un certain pessimisme¹³³⁹, notamment dans *L'Homme qui rit*, masqué par un discours volontaire et affirmatif. *L'Archipel de la Manche* s'oppose ainsi à *L'Homme qui rit* : le premier devient le « laboratoire » de la Civilisation en interrogeant la possibilité d'une jonction entre le particularisme et l'universalisme, le pittoresque naturaliste et la liberté ; le second est l'histoire d'un échec, celui d'une civilisation dégénérante. La Révolution française est certes conçue comme horizon du texte, mais un horizon tellement lointain que le lecteur se demande si le roman qu'il a sous les yeux en est bien « la preuve ».

La conséquence romanesque est l'émergence de passages de prose poétique liés à la confrontation subtilement nostalgique d'un certain passé et d'un certain présent. Dans *L'Archipel de la Manche*, l'orientation argumentative de la phrase peut être contredite, on l'a vu, par un lyrisme qui regarde vers les temps primitifs où l'homme était plus en contact avec le cosmos. Mais le narrateur hugolien permet aussi de faire surgir la poésie de la description du processus actuel de la civilisation, par une écriture qui transfigure le passé pour en faire le socle esthétique et idéologique concret de la société de l'Archipel. L'espace insulaire devient paysage, objet de jouissance esthétique et terre de liberté par son association avec les éléments. Dans *L'Homme qui rit*, les passages de prose poétique associés à la confrontation du passé légendaire et du présent industriel témoignent quant à eux d'un certain pessimisme idéologique, lequel, pour localisé qu'il soit, au sein de parenthèses textuelles, n'en est pas

¹³³⁹ Opposée à l'esthétique classique dont l'ambition est de transcender le temps, l'esthétique romantique – songeons au mal du siècle à partir de *René* – repose sur un malaise dans la relation avec le temps, malaise qui repose surtout sur la conscience de l'inachèvement de l'Histoire.

moins réel. Le présent ne peut être « réenchanté », selon la terminologie de l'époque, il ne reste que l'échappée vers un sublime de l'idéal, d'origine dualiste.

Durant l'exil, Hugo romancier maintient donc en tension deux idées : d'une part la recherche d'espaces périphériques, en lien avec le cosmos et l'énergie, susceptibles de redonner du sens et de la valeur au mouvement de la civilisation qui devrait avoir son origine en France et en particulier à Paris ; c'est le rôle, on l'a vu, de l'Archipel de la Manche, qui reçoit *néanmoins* son impulsion et son ouverture d'exilés en provenance de France, victimes de la Révolution française, comme Gilliat et sa mère, tous deux symboles de l'exilé Hugo¹³⁴⁰. Lethierry, autre acteur du progrès, a quant à lui « accompli son tour de France » : « En France il avait appris à lire, à penser, à vouloir »¹³⁴¹. D'autre part, on le verra, Hugo maintient un noyau, un centre, représenté par le Génie, apparemment délocalisé, « décentralisé », mais dont le lieu natif demeure *néanmoins* Paris ; l'introduction au *Paris-Guide* revient sur le rôle moteur de la capitale et *Quatrevingt-Treize* se joue entre trois livres, intitulés respectivement : « En mer », « À Paris », « En Vendée ». Le roman met au centre structurel de l'œuvre comme de l'intrigue ce lieu génésiaque (Paris), acteur central de la Révolution et incarnation de la Convention, entre l'élément cosmique (la mer) et le territoire que représente la province (la Vendée)¹³⁴².

Mais l'on voit que rien n'est tranché et la logique des flux est toujours réversible : l'Archipel de la Manche est un espace périphérique, étranger qui plus est, mais d'origine française (« un coup de mer a détaché Jersey de la France »¹³⁴³) et mis en mouvement par la narration romanesque qui insiste sur les origines françaises des protagonistes (comme contrepoint aux superstitions et au fanatisme religieux) ; la théorie du Génie selon Hugo devient, par son écriture, l'équivalent de l'Empereur nomade et se substitue au centre localisé, mais revient toujours au rôle fondateur de cette ville où s'est joué et se joue encore pour lui le progrès de l'humanité.

¹³⁴⁰ « Les volcans lancent des pierres et les révolutions des hommes. [...] On donne des noms à ces aérolithes, à ces individus expulsés et perdus, à ces éliminés du sort ; on les appelle émigrés, réfugiés, aventuriers. » *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 4, p. 54.

¹³⁴¹ *Ibid.*, I, II, 1, p. 72.

¹³⁴² Dans *Quatrevingt-Treize*, après la chute du Second Empire, mais aussi après la Commune, il faut constater que la nature n'est plus considérée comme une force régénératrice immanente concrète ou bien comme idéal et « monde de l'âme ». Dans le discours de Gauvain au cachot, à la veille de sa mort, la nature est remise en perspective : « La société, c'est la nature sublimée ». Et cette sublimation réside en particulier dans le rôle de l'artiste et du génie : « Je veux tout ce qui manque aux ruches, tout ce qui manque aux fourmilères, les monuments, les arts, la poésie, les héros, les génies. » (*Quatrevingt-Treize*, III, VII, 5, p. 1060). Mais cette mise en perspective était déjà présente dans les autres romans de l'exil, puisque c'est l'écriture qui fait de la nature un moyen permettant de donner à la société des monuments (au sein du paysage océanique décrit dans *L'Archipel de la Manche*), une poésie et des héros (les marins).

¹³⁴³ *Ar.*, I, p. 3.

À cette répartition se superpose une logique biographique, si ce n'est psychanalytique, entre le père et la mère : la mère est du côté du « sang » et des superstitions, le père se trouve du côté des principes, comme le remarque une note non retenue des *Les Travailleurs de la mer*, au sujet de Déruchette :

Ayant les idées de son père, elle n'avait aucun des préjugés du pays. Elle était guernesienne de sang et française d'esprit. Toutes les superstitions déchaînées contre Gilliat lui faisaient hausser les épaules, elle n'avait rien contre lui.¹³⁴⁴

Le découpage entre le sang/la chair (ce qui lui permet d'être décrite comme une « belle fille » à la « bouche grande et saine »¹³⁴⁵) et l'idée se fait selon des modalités autant géographiques que biographiques.

Le peuple occupe alors une situation intermédiaire : son lieu d'action est Paris, les multiples barricades qui couvrent périodiquement la capitale en témoignent, mais les insurgés meneurs ne sont en général pas parisiens, comme si l'énergie et la motivation étaient issues d'un regroupement centripète autour de la capitale. Il en va ainsi des membres du groupe de l'ABC, héros et têtes pensantes de l'insurrection de 1832 : « Tous, Laigle excepté, étaient du midi »¹³⁴⁶, et Lesgle, ou Laigle, vient de Meaux (d'où son surnom, Bossuet). Jean Valjean était « d'une famille de paysan de la Brie », et le père de Marius, sinon Marius, est exilé, « envoyé en résidence, c'est-à-dire en surveillance, à Vernon »¹³⁴⁷ où il cultive des fleurs connues pour leur beauté dans toute la région. Gavroche seul est l'incarnation du génie parisien, le gamin, mais il essaime dans *Les Travailleurs de la mer* avec la figure du petit calfat guernesiais.

La conciliation de l'idéologie et de l'esthétique passe alors, en ce qui concerne le peuple, par la légitimation de la violence comme énergie positive qui permet d'incarner, dans les romans de l'exil, les principes abstraits, tout en leur conférant la force motrice qui manque à une pensée purement pacifiste du progrès. Par la figure de la Révolution réapparaît la nécessité d'une violence originelle comme énergie nécessaire et la question, tout aussi nécessaire, de la « sublimation » (au sens chimique pour Hugo) esthétique et éthique de cette violence qui devient force en passant dans la littérature : « Ayez toujours de la force, c'est le moyen de n'avoir jamais de violence »¹³⁴⁸. Signature d'un échec de la pensée, la violence révolutionnaire est en effet aussi ce qui permet le surgissement du nouveau et la rupture avec le passé, tout en entretenant un rapport consubstantiel et positif avec la création artistique considérée en son essence. Le creuset de la réflexion sur la violence se retrouve alors dans la

¹³⁴⁴ *Portefeuille romanesque*, 24 745, f° 544 – 120/54, Massin, t. X, p. 1159.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, 24 798, f° 189 – 120/45 – 1854, p. 1158.

¹³⁴⁶ *Les Misérables*, III, IV, 1, t. 2, p. 197.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, III, III, 2, t. 2, p. 162.

¹³⁴⁸ *Choses vues. Le Temps présent III*, 1848, vol. Histoire, p. 1154.

figure du génie et dans le rapport que ce dernier entretient avec le peuple barbare. L'écriture du génie (« lois de l'art ») et la représentation du peuple (« loi du progrès »), entrent en interaction pour faire avancer la civilisation et transformer la violence en force.

PARTIE IV

REPRÉSENTATION ET VIOLENCE DU PEUPLE BARBARE

INTRODUCTION : LE CORPS DU PEUPLE

Le passé hétérogène est utilisé dans la prose romanesque et philosophique de l'exil comme une force concrète d'où sortira l'avenir : le recyclage esthétique et idéologique des faits légendaires et des aberrations de la civilisation permet de mettre en valeur l'unité des principes. Or le mouvement est le même quand il s'agit du peuple : Pierre Rosanvallon constate que l'opposition du vieux et du neuf, pendant la Révolution française et les années qui suivirent, est la plus manifeste quand « elle se traduit presque physiquement par le face-à-face de l'homogène et de l'hétérogène »¹³⁴⁹. Figurer la société par ces concepts abstraits et en général sous la figure de l'un, de l'Unité, répétée à satiété à travers la figure du peuple comme figure politique, permet de s'opposer au passé perçu comme force hétérogène. C'est néanmoins aux dépens de la représentation du peuple comme réalité sociale concrète et poétique.

Le peuple, depuis la Révolution française, est en effet envisagé dans le discours républicain et libéral comme une figure essentielle de la Civilisation en général et de la société en particulier. Mais la notion de peuple est problématique et repose pour l'historien sur une tension entre l'ordre symbolique¹³⁵⁰ (le peuple politique comme nation, communauté des citoyens, mais aussi le peuple moral, qui se dégage de l'opposition entre « peuple » et « foule » ou « populace ») et l'ordre de la réalité (le peuple société). Une autre manière d'envisager la notion de peuple en littérature est de relever ses multiples acceptions qui appartiennent à des domaines différents : *classe laborieuse*, il est un concept économique, *populace*, il appartient au concept social et moral, *nation*, il est d'ordre politique. Le peuple apparaît en fin de compte comme puissance et énigme. Et en cela, il est une force à utiliser, mais aussi une réalité concrète à représenter. Pour Hugo, il s'agit en particulier pendant l'exil de passer de la « populace » au « peuple » à la fois symbolique et réel, et d'utiliser aussi bien la force anarchique que la « matière première »¹³⁵¹ de la « populace » pour faire advenir le « peuple ».

La question de la représentation du peuple permet ainsi de répondre à deux interrogations essentielles concernant la marche de la Civilisation au XIX^e siècle pour Hugo : la

¹³⁴⁹ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable, histoire de la représentation démocratique en France*, Paris, Gallimard, 1998, p. 35.

¹³⁵⁰ « Symbolique » est dans ce cadre pris au sens courant, non psychanalytique, de « signification » et n'est pas dépourvu d'une certaine connotation normative.

¹³⁵¹ *Paris*, III, 2, vol. Politique, p. 20.

nécessité de donner une visibilité, une voix incarnée au peuple, avec comme enjeu le rôle de l'État et la recherche d'une force motrice qui permette de faire bouger le « sommet de la pyramide », comme dans *Hernani*¹³⁵², et d'impulser un mouvement à l'ensemble de la société.

La nécessité de donner de la « chair » au peuple, d'abord, de le rendre visible, alors que la Révolution française l'a rendu « introuvable », suppose la négation de l'État comme puissance. L'État durant l'exil n'est plus légitime, il représente le discours officiel du « centre » et pervertit les principes de la démocratie, comme le souligne *Napoléon le Petit*, révélant par là même la facilité avec laquelle on détourne les principes abstraits en les renommant¹³⁵³. Pour y remédier, il faut nier l'État et revenir au corps de la pyramide. En effet, comme le remarque Pierre-François Moreau dans un article portant sur les rapports entre société civile et civilisation, il existe des rapports de réciprocité inverse entre la puissance de l'État et la réactivité du corps social :

Ainsi, l'importance donnée à l'État risque toujours de faire disparaître sous sa charge l'activité du corps social ; il s'efface en se réduisant à son seul sommet. Sous l'autorité de celui-ci se profile donc une société sans épaisseur, dans laquelle ses décrets entrent sans résistance. En somme, *plus on insiste sur la puissance de la tête, moins le corps doit avoir de chair.*¹³⁵⁴

Inversement, plus on insiste sur le caractère concret du corps, moins il faut insister sur la puissance de la tête. Dans *Les Misérables*, la représentation des puissants est ainsi minimale – seul le chapitre sur Louis-Philippe rentrerait dans cette catégorie. Inversement *L'Homme qui rit* met en scène un corps social inexistant, désagrégé entre différentes attitudes négatives. Il est soit indifférent, comme le constate Gwynplaine enfant et qui vient d'être abandonné (« Il y avait dans l'hôtel de pierre et dans le logis de chaume la même surdité aux misérables »¹³⁵⁵), soit veule et rapace – l'aubergiste, maître Nicless, ou les saltimbanques qui regrettent que leurs enfants ne soient pas des bêtes de foire à exposer –, soit morceaux de chair qui s'affrontent et se détruisent pour le plaisir de l'aristocratie, au cours de combats de boxe cruels. Le seul moment où le corps social acquiert une réelle positivité et une « épaisseur », c'est au cours des représentations théâtrales données par la *Green-box*, notamment « Chaos vaincu », spectacle qui n'est pourtant compris que confusément¹³⁵⁶.

¹³⁵² On se reportera sur ce point à notre troisième partie, chapitre II.

¹³⁵³ Chacune des « expressions dont se servaient les orateurs et écrivains de la démocratie se trouvait immédiatement traduite. – *Humanité*, lisez *Férocité* ; – *bien-être universel*, lisez : *Bouleversement* ; – *République*, lisez : *Terrorisme* ; – *Socialisme*, lisez : *Pillage* ; – *Fraternité*, lisez : *Massacre* [...] ». Le procédé montre la facilité avec laquelle les mots abstraits peuvent être déformés. *Napoléon le Petit*, II, 7, vol. Histoire, p. 31.

¹³⁵⁴ Pierre-François Moreau, « Société civile et civilisation », *Les Idéologies*, Verviers, Marabout, 1981, p. 15. – Je souligne.

¹³⁵⁵ *L'Homme qui rit*, I, III, 3, p. 454.

¹³⁵⁶ « Pour la foule, qui a trop de têtes pour avoir une pensée et trop d'yeux pour avoir un regard, pour la foule

Cette absence de cohérence et d'épaisseur positive du corps social a pour pendant une représentation particulièrement développée de la tête de l'État, monarchie et aristocratie mêlées, par le biais des personnages hauts en couleurs de Josiane, de Lord David, ou même de la reine Anne, accompagnés de la figure inévitable du courtisan, qui sert de lien social entre les trois, et figure la vraie souveraineté machiavélique. Dans le roman, il est représenté par le personnage de Barkilphedro, manipulateur qui déresponsabilise curieusement la royauté : « L'oreille des rois n'est pas aux rois ; c'est ce qui fait qu'en somme ces pauvres diables sont peu responsables. Qui ne possède pas sa pensée, ne possède pas son action. » C'est que Barkilphedro symbolise la mauvaise souveraineté de la parole, dont il suffirait d'inverser la valeur et l'origine pour lui donner une légitimité : « La voix haute c'est le souverain ; la voix basse, c'est la souveraineté »¹³⁵⁷. La voix basse doit devenir non celle du courtisan, mais celle du corps social.

Paris est pour Hugo le lieu géographique qui rend visible le peuple et lui permet de jouer un rôle de « condensateur » qui transforme la « matière première » de la populace en « peuple ». Le « mythe de Paris »¹³⁵⁸ selon Hugo a en effet pour but de faire « à la multitude la révélation d'elle-même. Cette multitude que Cicéron appelle *plebs*, que Bessarion appelle *canaglia*, que Walpole appelle *mob*, que de Maistre appelle *populace*, et qui n'est autre chose que la *matière première* de la nation, à Paris elle se sent Peuple. »¹³⁵⁹ Paris joue ainsi le même rôle de catalyseur que le génie. À ce rôle de « condensateur », d'ordre matériel, s'ajoute la notion de condensation des forces. Ainsi Paris est-il comparé au « point vélique d'un navire », c'est-à-dire à cet « endroit d'intersection mystérieux pour le constructeur lui-même, où se fait la somme des forces éparses dans toutes les voiles déployées. »¹³⁶⁰ Et ce lieu d'intersection des différentes forces correspond aussi au lieu du génie, c'est-à-dire l'espace de la page, du texte romanesque ou des proses philosophiques, qui permet de faire la « somme des forces éparses ». Car le peuple est aussi la figuration d'une force motrice qui permet de faire bouger la pyramide de la civilisation, de lui donner l'élan nécessaire à son mouvement, à son progrès. Et cette recherche est indissociable de l'énergie de l'écriture : le génie « appartient au peuple » et y trouve son origine organique, pour mieux revenir ensuite vers lui et le civiliser.

La recherche d'une force motrice nécessaire à l'établissement d'une nouvelle société

qui, surface, elle-même, s'arrête aux surfaces, Gwynplaine était un clown, un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un peu plus et un peu moins qu'une bête. La foule ne connaissait que le visage. » *Ibid.*, II, II, 3, p. 537.

¹³⁵⁷ *Ibid.*, II, I, 8, p. 510.

¹³⁵⁸ Pour reprendre l'expression popularisée par Pierre Citron, *Le Mythe de Paris*, *op. cit.*

¹³⁵⁹ *Paris*, III, 2, vol. Politique, p. 20. – Je souligne « matière première ».

¹³⁶⁰ *Ibid.*

est une inquiétude qui remonte au début du siècle et qui ressurgit au moment de l'exil ; la formule de Benjamin Constant est à nouveau d'actualité : « Les lumières ne font qu'éclairer la route, mais ne donnent point aux hommes la force de la parcourir »¹³⁶¹. La citation est représentative de cette question de l'énergie si présente au « tournant des Lumières », pour reprendre le titre de Michel Delon, et rejoint l'opposition thématique, encore récurrente chez Hugo pendant l'exil, entre l'énergie de la flamme, symbole de la violence révolutionnaire, et le rayonnement civilisateur de la lumière qui dissout sans heurt les obstacles¹³⁶². La raison du progrès scientifique, « calme et froid » et la raison tout court, apanage des philosophes des Lumières, ne suffit pas à l'avènement du progrès¹³⁶³. La violence apparaît à Hugo, durant l'exil, comme nécessaire à l'irruption de l'avenir, que ce soit sur le mode insurrectionnel (le peuple) ou sur le mode passionnel (perceptible dans l'énonciation). Il faudra particulièrement étudier les rapports qui unissent le peuple et le génie, notamment au niveau des représentations romanesques, en se demandant dans quelle mesure la société bloquée du Second Empire permet de légitimer sur le plan éthique cette modalité du progrès violent qui est si favorable à l'écriture, notamment à l'écriture épique.

Comme l'écrit Paul Ricoeur, traitant de la question de l'utopie marxiste : « Pour avoir une motivation et un mouvement, l'utopie doit avoir des émotions. La question est alors celle de l'incantation utopique : comment les mots de l'écrivain peuvent-ils devenir l'incantation qui remplace les forces historiques que le marxisme mettra précisément en lieu et place d'un nouveau christianisme ? *Ce qui est en jeu, c'est le besoin d'une esthétique politique, où l'imagination artistique sera une force politiquement motivante.* »¹³⁶⁴ Ou pour reprendre le vocabulaire hugolien, être « flamme », et non simplement « lumière », afin de donner à la civilisation non seulement un horizon, mais encore une énergie. La phraséologie guerrière et le vocabulaire de la lutte, étudiée notamment par Paule Petitier¹³⁶⁵, envahissent les textes en prose de l'exil. La violence verbale se nourrit de la violence physique et la transfigure.

¹³⁶¹ Benjamin Constant, *Mélanges de littérature et de politique*, IV, « Lettre sur Julie », [1828], Bruxelles-Londres, Librairie romantique, 1840, t. 1, p. 50.

¹³⁶² Et si Paris est un point vélique des forces, c'est que la ville est semblable au célèbre « miroir de concentration » de la Préface de *Cromwell*, qui permet de faire de la lumière une flamme (Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 25). Paris est « sorti de 93 avec la langue de feu de l'avenir sur le front », *Paris*, III, VI, vol. Politique, p. 25. La flamme acquiert en outre une dimension religieuse dans l'évocation de la « langue de feu », qui symbolise, dans le Nouveau Testament, l'Esprit saint descendu sur les apôtres du Christ le jour de Pentecôte.

¹³⁶³ Cf. *supra*. Car même si la lumière ne se superpose pas aux « Lumières », symboles de l'esprit du XVIII^e, on assiste parfois, ne serait-ce que sur le mode humoristique, à une certaine contamination des deux termes, comme en témoigne le chapitre des *Misérables* traitant de l'insurrection populaire et intitulé « Le gamin ennemi des Lumières ».

¹³⁶⁴ Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 389.

¹³⁶⁵ Voir son article « Après la bataille, changement de champ de la guerre », dans *Hugo et la guerre*, sous la dir. de Claude Millet, *op. cit.*, p. 377-393.

L'écriture de la Révolution est au cœur de ce mouvement. Car la Révolution combine en elle, on l'a vu en première partie, les « affreuses beautés »¹³⁶⁶ que Hugo reconnaît à la guerre dans *Les Misérables* et l'avancée de la Civilisation. C'est pourquoi il peut lancer, « Remplaçons le cri En guerre ! par le cri En révolution ! – J'ai dit. »¹³⁶⁷ Il s'agit moins d'une action que d'un cri, car la violence éthiquement acceptable est avant tout celle du Verbe, qui se nourrit de la violence réelle, mais la transfigure.

¹³⁶⁶ *Les Misérables*, II, I, 19, t. 1, p. 361.

¹³⁶⁷ *Choses vues. Le temps présent VI*, [vers 1872], vol. Histoire, p. 1333.

CHAPITRE I : REPRÉSENTER LE PEUPLE AU XIXE SIÈCLE

1. Le peuple, figure sociale ou figure politique ?

Au XIX^e siècle, pour des écrivains comme Hugo et Michelet, une des questions majeures tourne autour de la « bonne » représentation du « peuple » en littérature, car le « peuple » apparaît, on l'a vu, comme une puissance énigmatique aux sens multiples et aux formes mal définies. Cette notion renvoie en effet d'une part à « l'universalité des citoyens souverains », et d'autre part, dans un emploi plus restreint mais particulièrement usité, désigne une classe sociale particulière, la « classe des déshérités de la fortune et du privilège »¹³⁶⁸. Hugo avant l'exil commente ainsi le terme : « En ce moment, messieurs, j'emploie ce mot, le peuple, dans une de ses acceptions les plus restreintes et les plus usitées, pour désigner spécialement la classe nombreuse et laborieuse qui fait la base même de la société, cette classe si digne d'intérêt parce qu'elle travaille, si digne de respect parce qu'elle souffre. »¹³⁶⁹

C'est la représentation de ce second sens qui pose problème. Pierre Rosanvallon a bien mis en évidence, dans *Le Peuple introuvable*, la contradiction qui s'établit entre le « *principe politique* » de la démocratie et son « *principe sociologique* » : le principe politique consacre la puissance d'un sujet collectif « dont le principe sociologique tend à dissoudre la consistance et à réduire la visibilité »¹³⁷⁰. C'est-à-dire qu'il y a un écart entre un principe politique, l'affirmation de la suprématie de la volonté générale, et une réalité sociologique, le peuple, dont la représentation devient de plus en plus indéterminée. Cette moindre visibilité du social prend sa source dans l'impératif d'égalité, requis pour faire de chacun un sujet de droit et un citoyen à part entière et qui implique de considérer les hommes de façon relativement abstraite. Les différences doivent être ainsi mises à distance pour ne laisser subsister que le sujet dans son autonomie.

En réaction au caractère organique et historique des corps de l'Ancien Régime, la société démocratique demande une négation radicale de toute organicité, une critique des institutions qui pourraient enchaîner l'homme à la nature ou à l'histoire. On rejoint en quelque

¹³⁶⁸ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Peuple ».

¹³⁶⁹ *Actes et Paroles I. Avant l'exil*, vol. Politique, p. 156.

¹³⁷⁰ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, *op. cit.*, p. 12. – C'est l'auteur qui souligne.

sorte le processus de « désymbolisation », tel du moins que Michelet le concevait dans les années 1830, et tel que Hugo le pratique, à défaut de le nommer, dans la pensée de la civilisation qui informe les romans de l'exil¹³⁷¹. On rejoint aussi, d'une certaine manière, les études de Franck Laurent, qui a montré comment le peuple chez Hugo échappait à « toutes les territorialisations reconnues »¹³⁷², ce qu'il appelle quant à lui non « désymbolisation », mais « déterritorialisation », par rapport « au nom, à la filiation, au métier, à l'espace restreint, domicile ou terroir "d'origine" » et qui finissent par se résumer à une « territorialisation nationale »¹³⁷³. Depuis la Révolution, les formes légitimes du lien social sont dans cette optique historique seulement celles qui reposent sur un contrat volontaire, dont l'artificialité est le gage de la liberté du citoyen, dégagé de tout héritage corporatiste et historique. Mais la démocratie manque de chair et le « social perd en ce sens toute consistance propre pour céder la place à un principe formel de construction juridique. »¹³⁷⁴

La diversité des conditions sociales s'oppose ainsi à l'unité du principe démocratique, et c'est pourquoi la sociologie de la fin du siècle remettra directement en cause les principes abstraits de 89. Ainsi en 1889, à l'occasion du centenaire de la Révolution, le livre de Ferneuil, *Les Principes de 1789 et la science sociale* est-il révélateur d'un nouveau mouvement qui exprime la montée en puissance d'une pensée politique articulée sur une vision plus organique du social¹³⁷⁵. Hugo n'en est pas encore là, mais son œuvre répond elle aussi à sa manière à la problématique soulevée par l'abstraction des principes démocratiques et la représentation du peuple qui en résulte.

On a étudié, dans la partie précédente, la manière dont « l'éloignement vers » le passé et la nature permettait aux romans de l'exil de redonner un corps à la société en général, tout en intégrant les acquis de 1789. Si l'on aborde maintenant la question spécifique du peuple, il faut tout d'abord reconnaître que le peuple souverain s'impose à l'époque comme une formule politique avant d'être conçu sur un plan sociologique. En 1848, il est uniquement pensé sous forme de l'unité, du tout. Hugo parle souvent dans *Choses vues* de « grand

¹³⁷¹ Cf. *supra*.

¹³⁷² Franck Laurent, *Victor Hugo, Espace et politique. Jusqu'à l'exil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 163.

¹³⁷³ *Ibid.*, p. 161.

¹³⁷⁴ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁷⁵ Tout en célébrant les fondements juridiques et moraux de la Révolution française, Ferneuil en critique les principes sociologiques : « Aux yeux des hommes de 1789, écrit-il, les sociétés humaines étaient autant de créations de la logique abstraite, de simples agglomérations d'individus juxtaposés, sans racines dans le passé, sans liens avec l'avenir. [...] Aux yeux des sociologues modernes, les sociétés humaines revêtent le caractère d'organismes vivants, ayant leurs lois propres de développement et de conservation. [...] Il y a donc contradiction flagrante et profonde entre les idées de la Révolution et les données de la sociologie moderne. » Cité par Pierre Rosanvallon, *ibid.*, p. 107-108.

peuple », « ce grand peuple de France. »¹³⁷⁶ En cela, le peuple comme principe représente, dans l'esprit de l'époque, la vérité du lien social, figure politique avant d'être envisagé dans une optique sociologique, représentant la nature concrète de la vie collective. Mais pour un écrivain comme Hugo, les deux vont de pair.

Ainsi, de manière concomitante à l'affirmation du peuple comme formule politique dans *Choses vues*, il témoigne d'une vision concrète et dramatique du peuple-société. On connaît par exemple la célèbre « chose vue » souvent présentée comme une des sources des *Misérables* :

Hier, 22 février, j'allais à la Chambre des pairs. Il faisait beau et très froid, malgré le soleil et midi. Je vis venir rue de Tournon un homme que deux soldats emmenaient. Cet homme était blond, pâle, maigre, hagard, trente ans à peu près, un pantalon de grosse toile, les pieds nus et écorchés dans des sabots avec des linges sanglants roulés autour des chevilles pour tenir lieu de bas ; [...] Il avait sous le bras un pain. Le peuple disait autour de lui qu'il avait volé ce pain et que c'était à cause de cela qu'on l'emmenait. [...]

Une voiture était arrêtée devant la porte de la caserne. [...] Il y avait dans la voiture une femme en chapeau rose, en robe de velours noir, fraîche, blanche, belle, éblouissante, qui riait et jouait avec un charmant petit enfant de seize mois enfoui sous les rubans, les dentelles et les fourrures.

Cette femme ne voyait pas l'homme terrible qui la regardait.¹³⁷⁷

C'est seulement après cette « chose vue » que le narrateur, qui se présente comme « pensif », fait de cet homme « le spectre de la misère », et « l'apparition brusque, difforme, lugubre, en plein jour, en plein soleil, d'une révolution encore plongée dans les ténèbres, mais qui vient. [...] Du moment où cet homme s'aperçoit que cette femme existe tandis que cette femme ne s'aperçoit pas que cet homme est là, la catastrophe est inévitable. »¹³⁷⁸ Le peuple n'est envisagé comme figure politique qu'au niveau de la « Révolution », qui permettra aux deux regards de se rencontrer, mais au prix de la violence qui obligera cette femme à regarder cet homme. La formation du peuple-politique, ou peuple-nation, n'a d'existence à ce moment que dans le soulèvement à venir qui s'annonce et qui permettra la jonction des deux faces du peuple-société.

Il faut noter l'inexistence de la bourgeoisie dans ce rapport de force : force du milieu, elle disparaît dans le face à face entre les classes les plus aisées et le peuple. Si la classe aisée est définie par une opposition nette et voyante avec le peuple, la bourgeoisie pose quant à elle problème. Pendant l'exil, Hugo la considère comme une classe bâtarde, c'est-à-dire comme

¹³⁷⁶ Par exemple dans son discours sur le suffrage universel, 20 mai 1850, *Actes et Paroles I. Avant l'exil*, vol. Politique, p. 244, ou dans *Napoléon le Petit*. Il s'agit à ce moment encore du peuple politique, car l'enjeu est de donner une nouvelle figure à la Nation qui vient de se déconsidérer par le plébiscite.

¹³⁷⁷ [La Vision des « Misérables »], 1846, *Choses vues. Le temps présent II, 1845-1847*, vol. Histoire, p. 881.

¹³⁷⁸ *Ibid.*

« cet à-peu-près de peuple »¹³⁷⁹. Il rejoint ainsi la position de Michelet : « Celui qui veut connaître les dons les plus hauts de l'instinct du peuple, doit faire peu d'attention aux esprits mixtes, bâtards, demi-cultivés, qui participent aux qualités et aux défauts des classes bourgeoises. »¹³⁸⁰ Ou bien dans *William Shakespeare* Hugo présente la bourgeoisie comme une classe malade qu'il faudrait « guérir » : « vous guérirez la bourgeoisie et vous fonderez le peuple »¹³⁸¹. Hugo renonce ainsi à ce qu'il présentait avant l'exil comme un des buts de Port-Royal au dix-septième siècle, créer en France « entre le peuple souffrant et ignorant et la noblesse voluptueuse et corrompue, une classe intermédiaire, saine, stoïque et forte, une haute bourgeoisie intelligente et chrétienne. »¹³⁸²

Durant l'exil au contraire, il évite d'utiliser le terme de « bourgeois », sinon pour le moquer et le rapprocher de la défense des intérêts et non des principes¹³⁸³. Dans *Les Misérables*, une caricature du bourgeois apparaît dans l'épisode de la brioche jetée aux cygnes au jardin du Luxembourg, mais la garde nationale n'est à aucun moment qualifiée de bourgeoise (ce qui était pourtant historiquement le cas), même au moment de la répression des barricades. Au contraire, Hugo insiste sur le caractère épique du moment, « c'était l'époque où un garde national se battait comme un zouave »¹³⁸⁴ et cela lui est possible en ramenant la garde nationale aux seules figures de l'étudiant et du paysan, figures du savoir et de la terre, bien éloignées de la représentation de la bourgeoisie : « ce petit soldat naïf, hier paysan de la Beauce ou du Limousin » et « ce jeune étudiant pâle penché sur une pièce d'anatomie ou sur un livre »¹³⁸⁵. Dans *L'Homme qui rit* et dans *Quatrevingt-Treize*, Hugo va pour ainsi dire aux extrêmes, en opposant d'emblée le peuple misérable à l'aristocratie ou aux royalistes. La représentation de la bourgeoisie en ressort laminée¹³⁸⁶.

Cela vient aussi du fait que cette dernière est comprise comme « tout simplement la portion contentée du peuple »¹³⁸⁷. Hugo refuse d'en faire une classe. On ne peut dès lors

¹³⁷⁹ *Les Misérables*, IV, X, I, t. 3, p. 88.

¹³⁸⁰ Michelet, *Le Peuple*, II, IV, introduction et notes par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1992, p. 165.

¹³⁸¹ *William Shakespeare*, II, V, 8, p. 397.

¹³⁸² Réponse « au discours de M. Sainte-Beuve », *Actes et Paroles I. Avant l'exil, 1841-1851*, 27 février 1845, vol. Politique, p. 118.

¹³⁸³ Voir par exemple dans *Les Misérables* le chapitre intitulé « Le désordre partisan de l'ordre », V, I, 12, t. 3.

¹³⁸⁴ *Ibid.*, V, I, 21, p. 298.

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 301.

¹³⁸⁶ La caricature du bourgeois est un trait d'époque et une scie chez les artistes romantiques ; le bourgeois est symbole de médiocrité et de manque d'idéal, mais chez Hugo, il pâtit en particulier de sa position médiane au sein de la société, ce qui fait qu'il ne peut se définir que par rapport aux extrêmes. Il faudrait étudier plus particulièrement, en s'appuyant sur des textes d'époque, les statuts respectifs réservés aux termes « bourgeois » et « bourgeoisie ». Il semblerait en effet que ce soit le sens péjoratif accordé à l'individu, le « bourgeois », caricaturé par les artistes, qui contamine la notion globale de « bourgeoisie », force encore présentée comme positive au milieu du siècle en raison de son rôle historique dans la fin de l'Ancien Régime.

¹³⁸⁷ *Les Misérables*, IV, I, 2, t. 2, p. 394.

s'empêcher de remarquer dans la représentation hugolienne du peuple une certaine proximité avec une conception de type marxiste, qui « considère [...] le monde ouvrier comme l'ombre globale de la société, renvoyant à une sorte d'universalisme empêché, qu'il s'agirait de faire advenir dans l'histoire »¹³⁸⁸, et non une classe particulière parmi d'autres, également légitimes. Mais la « chose vue » que l'on vient de citer maintient une opposition irrémédiable entre deux mondes sur un plan humain (« cet homme », « cette femme ») qui s'élargit dans le chapitre consacré à l'argot à une distinction entre « lumineux » et « ténébreux », préférable pour Hugo à celle qui oppose les « heureux » et les « malheureux »¹³⁸⁹.

Le passage de la « question sociale » à la question « morale et intellectuelle » se double en effet de la représentation du peuple comme figure symbolique de l'humanité. L'exil permet à Hugo d'étendre la question du « terrain populaire », du peuple, à celle de l'humanité : « Nos pères ont dit : souveraineté du peuple. / Moi je dis : souveraineté de l'homme. / C'est là le vrai et auguste nom de la liberté »¹³⁹⁰. Le concept de « peuple » se dilue encore davantage dans cet élargissement du concept et sa valeur sémantique acquiert une indétermination supplémentaire. Or, il faut rappeler que ce passage du peuple à l'humanité se place dans un contexte idéologique qui, dès la première moitié du siècle, rejette le concept de « civilisation » en privilégiant celui « d'humanité », au nom de l'irrationalité et des valeurs sociales. Sa représentation est alors permise dans le roman par des configurations romanesques qui reconstituent, par le biais de la pitié et de la fraternité, une communauté concrète.

2. Pitié et fraternité

Le passage du « peuple » à « l'humanité » est tout d'abord concomitant du passage du concept de « civilisation » à celui « d'humanité ». Rappelons que pour Hugo, *l'humanité* est le deuxième terme à l'origine de l'écriture du « génie primitif », avec la *nature*. La nature

¹³⁸⁸ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, op. cit., p. 62-63. L'idée d'une représentation ouvrière propre n'a pas été fondée sur l'idée d'une particularité de classe. Il faut distinguer au XIX^e siècle deux conceptions éloignées de la division de classe. « La première envisage les classes sur un mode organique, et donc implicitement complémentaires. Les ouvriers incarnent dans ce cas une fonction sociale parmi d'autres, également légitimes. La seconde, de type marxiste si l'on veut, considère à l'inverse le monde ouvrier comme l'ombre globale de la société, renvoyant à une sorte d'universalisme empêché, qu'il s'agirait de faire advenir dans l'histoire. Les revendications ouvrières ont oscillé entre ces deux visions de la prise en compte d'une particularité et de l'affirmation d'un nouvel universalisme. » *Ibid.*

¹³⁸⁹ *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 13. « Dans ce monde, vestibule d'un autre évidemment, il n'y a pas d'heureux. » *Ibid.*

¹³⁹⁰ *Choses vues. Le Temps présent V, 1852-1870*, vol. Histoire, p. 1314. Autour de 1860.

peut être force régénératrice (au prix de la destruction possible) de la Civilisation, substrat organique (au prix de l'enchaînement à la terre), ou bien encore âme, dans une optique idéaliste. *L'humanité* quant à elle permet de refonder les valeurs révolutionnaires sur l'émotion, en s'incarnant dans la pitié et la fraternité qui ne peuvent exister qu'appliquées à des individus particuliers, et non à des concepts. « L'humanité » renvoie parfois au « genre humain en général », mais dans les romans, c'est surtout le second sens de « sentiment de bienveillance envers ses semblables » qui prédomine, manifesté par la mise en scène romanesque de la pitié et de la fraternité. Reste que dans les deux cas, le terme permet d'insister sur une dimension non-rationnelle¹³⁹¹ de l'existence que l'on ne retrouve pas dans le concept de civilisation.

***Mutation conceptuelle : de la civilisation à l'humanité, ou la non-rationalité
« barbare » contre la fatalité***

Sur le plan idéologique, l'exil permet à Hugo de rejoindre un mouvement qui avait débuté bien auparavant dans le siècle, mouvement qui avait progressivement déconsidéré le terme de « civilisation » pour lui préférer celui d'« humanité ». Mais, s'il essaie d'approfondir les enjeux impliqués par ce changement de termes, il ne renoncera jamais quant à lui au terme de « civilisation »¹³⁹². Au cours du XIX^e siècle, et plus particulièrement durant le Second Empire, s'opère en effet un renversement de connotation du mot « civilisation », lié à ses conditions historiques et sociologiques d'utilisation. À partir d'une étude précise des textes de l'époque, deux critiques, R. A. Lochore, qui a étudié l'idée de civilisation en France de 1830 à 1870¹³⁹³, et Jean Dubois, qui s'est plus spécifiquement intéressé, quant à lui, au vocabulaire politique et social en France, de 1869 à 1872¹³⁹⁴, rendent tous les deux compte du même phénomène, mais pour des raisons différentes. Car entre le premier et le deuxième tiers du siècle, la situation n'est pas la même, et l'Empire radicalise des idées qui lui préexistaient.

Dans un premier temps, la Révolution se rapporte pour les Républicains aux « plus

¹³⁹¹ « Non-rationnel » plutôt qu'« irrationnelle », même si dans certains cas c'est ce terme qui s'impose.

¹³⁹² Ainsi, le *troisième dessous*, cette cave représentée de manière emblématique par Patron-Minette, ne mine « pas seulement [...] l'ordre social actuel » : « elle mine le droit, elle mine la pensée humaine, elle mine la civilisation, elle mine la révolution, elle mine le progrès. » *Civilisation, Révolution et progrès* sont mis sur le même plan. *Les Misérables*, III, VI, 2, t. 2, p. 278.

¹³⁹³ R. A. Lochore, *History of the idea of civilisation in France (1830-1870)*, op. cit.

¹³⁹⁴ Jean Dubois, *Le Vocabulaire politique et social en France, de 1869 à 1872, à travers les œuvres des écrivains, les revues et les journaux*, Paris, Larousse, 1962. Voir plus particulièrement la page 71, consacrée aux termes de « Civilisation, barbarie, humanité. »

hautes valeurs morales, c'est-à-dire en fin de compte [à] l'idée même de "civilisation" »¹³⁹⁵. L'équivalence des termes de « Révolution » et de « Civilisation » est totale et l'Empire deviendra naturellement par contrecoup barbarie, dans une pareille logique. Mais Jean Dubois constate, à partir de son corpus portant sur la fin de l'Empire et le début de la Troisième République, qu'un changement s'est produit, quand la « bourgeoisie » tend à identifier l'ordre existant à la Civilisation considérée comme immuable et définitive. Le pouvoir en place, quel qu'il soit, a beau jeu de relayer ce discours (en reprenant le terme comme slogan politique). Dans ces conditions, puisque le terme devient un argument de la bourgeoisie, « les socialistes y répondent par celui "d'humanité", et les bourgeois en sont les "bourreaux" ». Jean Dubois relève ainsi que nombre de défenseurs de la Commune sont morts au cri de « Vive l'humanité ». Mais il ne s'agit que de la radicalisation d'une opposition que R. A. Lochoire fait remonter à la monarchie de Juillet.

Ce dernier fait ainsi le départ entre humanité et civilisation en rappelant l'opposition, dès la Monarchie de Juillet, entre « société civile » et barbares. La colonne vertébrale de la « société civile » doctrinaire est l'économie, avec le droit de propriété et le « laisser-faire », alors que les « barbares » composent un autre camp beaucoup plus divers, voire hétéroclite, constitué de démocrates, de socialistes, de messianistes et de collectivistes. Ils refusent l'idée de civilisation dans la mesure où celle-ci se trouve, pour un certain nombre, trop associée à l'économie : aussi lui préfèrent-ils le mot d'ordre d'humanité. Cette opposition reflète selon Lochoire deux idées distinctes. L'humanité, considérée comme union mystique des individus, et la civilisation sont à rapporter respectivement à une *religion* pour la première, à un *ethos* pour la seconde, dans la mesure où elles reposent sur deux processus différents :

Humanity tends to become a religion : civilization is an ethos. In humanity the culture-process is internal, irrational, spontaneous : in civilization it is external, rational, usually prosaic [...].

Naturally, the « barbares » chose the ideal that rested on irrational elements of consciousness ; for the rational civilization-ideal demanded the acquisition of material and intellectual culture-products which for the most part they had neither the opportunity nor the will-urge to seek.¹³⁹⁶

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁹⁶ « L'humanité a tendance à devenir une religion, alors que la Civilisation représente un *ethos*. Dans l'humanité, le mouvement propre à la culture est intérieur, irrationnel et spontané, dans la civilisation, il est extérieur, rationnel, le plus souvent prosaïque [...]. / Naturellement, les "barbares" ont choisi l'idéal qui reposait sur des éléments irrationnels de la conscience. Car l'idéal rationnel de la civilisation imposait l'acquisition de produits culturels, matériels et intellectuels, qu'ils n'avaient pour l'essentiel ni la possibilité ni la volonté ardente de rechercher. » R. A. Lochoire, *History of the idea of civilisation in France*, op. cit., p. 38. On peut noter la présence de la précision suivante : « Humanity embraces all mankind in mystical Union ; civilization makes comparative judgments of value on human behaviour in a wide range of forms. » ; « L'humanité embrasse l'ensemble du genre humain en une union d'ordre mystique, la civilisation juge et compare la valeur des comportements humains à tous les niveaux. » *Ibid.*

Ainsi Michelet, dont Hugo se sent si proche pendant l'exil, se détourne-t-il du concept de civilisation pour une raison semblable : l'importance accordée aux émotions, à la nature, à l'instinct, ne peut s'accorder avec la rationalité qui fonde l'idée de civilisation. Ce que R. A. Lochore analyse ainsi :

The positive side of Michelet's culture-philosophy puts such emphasis on irrational emotional elements that the word civilization is not fit to describe it. Generous feeling instead of the conceit of knowledge, heroism instead of learning, fraternity instead of dignity ; the worker instead of the noble, the eternal peasant instead of the ephemeral townsman, Abd-el-Kader instead of Bugeaud [...].¹³⁹⁷

Hugo accorde lui aussi une grande importance aux notions de générosité, de bonté, d'héroïsme, de fraternité et privilège pendant l'exil les figures de solitaires et de marginaux (qui ne sont pas pour autant des paysans), mais pas seulement. Comme toujours, il ne veut renoncer à rien, et surtout pas à la raison, au bon sens (dont il fait l'apologie dans *William Shakespeare*), à l'étude, ou au caractère éphémère des passants des villes. Ainsi, dans *Les Misérables*, la bonté de Jean Valjean n'exclut pas son désir de se cultiver, mais l'accent est davantage porté sur la première que sur le second. Dans *Quatrevingt-Treize*, il est plus question chez Gauvain l'aristocrate d'héroïsme républicain que d'étude et de connaissances, mais cet héroïsme découle de toute l'éducation antérieure donnée par le précepteur Cimourdain. Hugo ne renonce pas à peindre des héros aristocratiques, ou d'origine aristocratique, mais il les montre toujours en rupture de ban par rapport à leur classe d'origine. C'est le principe de la « double appartenance » qu'a bien analysé Guy Rosa¹³⁹⁸. Gauvain est républicain, en guerre contre son oncle Lantenac, et Gwynplaine fils d'un lord « rebelle ; en exil »¹³⁹⁹.

Pour Hugo, les distinctions entre humanité intérieure, non-rationnelle et civilisation rationnelle ne sont pas toujours tranchées, mais, comme chez la plupart de ses contemporains, elles coexistent de manière plus ou moins subtile. Ainsi cet extrait de *Choses vues*, daté de 1847 :

... je dis que tout immoler aux intérêts politiques et matériels, sacrifier la Pologne à un protocole, l'Irlande à un clergé fanatique, la Grèce à un nobliau, *sacrifier l'humanité, l'enfance, la pitié, la religion, le droit, la justice, la civilisation*, à la richesse et à la puissance, c'est là peut-être de la grandeur, mais c'est une grandeur

¹³⁹⁷ « La pensée culturelle de Michelet, sous son aspect positif, accorde tellement d'importance aux éléments reposant sur des émotions irrationnelles que le mot de "Civilisation" ne parvient pas à en rendre compte. Le sentiment généreux l'emporte sur la vanité de la connaissance, l'héroïsme sur l'étude, la fraternité sur la dignité, l'ouvrier remplace l'aristocrate, l'éternité du temps paysan la fugacité du temps citadin, Abd-El-Kader Bugeaud... » *Ibid.*, p. 25.

¹³⁹⁸ Voir son introduction à *Quatrevingt-Treize*, Massin, t. XV, p. 229-240.

¹³⁹⁹ *L'Homme qui rit*, I, I, 3, p. 363.

carthaginoise et anglaise qui ne convient pas à la France.¹⁴⁰⁰

Une analyse attentive de cette citation montre, par la place respective de chacun des termes, la proximité sémantique de l'humanité avec l'enfance et la pitié qui semblent comme découler l'une de l'autre (« l'humanité, l'enfance, la pitié ») alors que « la religion, le droit, la justice » amènent directement à l'évocation de la « civilisation », répondant complémentaire de l'humanité sous son versant institutionnel. Mais civilisation et humanité sont associées pour résister ensemble à la « grandeur carthaginoise et anglaise », qui représente dans l'optique hugolienne le versant strictement matérialiste de la Civilisation.

Reste que l'humanité devient le mot d'ordre ultime qui ira jusqu'à se substituer au peuple, comme le rappelle Gabrielle Chamarat qui parle des *Misérables* comme du point exact où « sont mises en tension la misère de l'homme et sa grandeur ». Car on peut parler de « misère de l'homme » en 1862, précise-t-elle, dans la mesure où l'expérience de l'exil, s'ajoutant à bien d'autres arrachements intimes, atténue la distinction que Hugo faisait en 1849 entre la souffrance du peuple et le malaise éternel propre à l'infirmité humaine. Il ne s'agit pas, bien entendu, de dire que « la visée politique du discours s'estompe ou s'abstrai[t] », mais « qu'elle sort plus forte d'une réflexion qui entend avoir "l'humanité pour objet" » (*Philosophie, Commencement d'un Livre*) ». En un mot, il s'agit de voir dans l'exil une « augmentation du politique en philosophique »¹⁴⁰¹. Et le mythe romantique du barbare, qui pour Pierre Michel disparaît chez Hugo pendant l'exil, réapparaît en réalité, on y reviendra, dans ce transport de la théologie dans l'histoire, dans le passage d'une misère sociale à une misère métaphysique¹⁴⁰².

Cette conception de l'humanité trouve son origine dans la doctrine saint-simonienne dissidente, portée notamment par Pierre Leroux, qui voit dans le concept d'humanité un dépassement de la religion traditionnelle et permet d'instaurer des limites aux prérogatives de la raison individuelle. Comme le signale Paul Bénichou « ce n'est pas à Dieu qu'elle donne le pas, mais à l'humanité comme être collectif », en ayant bien à l'esprit ce dépassement de la raison et de l'individualisme des Lumières¹⁴⁰³. Mais Hugo ne veut pas pour autant que l'humanité sociale et collective puisse se substituer à la conscience individuelle de ses

¹⁴⁰⁰ *Choses vues. Le temps présent II, 1845-1847*, 1847, vol. Histoire, p. 970. – Je souligne.

¹⁴⁰¹ « *Les Misérables* ». *Nommer l'innommable*, sous la dir. de Gabrielle Chamarat, Orléans, Paradigme, coll. « Références », 1994, Introduction, p. 9.

¹⁴⁰² En glissant de la souveraineté du peuple à la souveraineté de l'homme, Hugo cherche « intuitivement, à ne pas laisser le peuple, détenteur de la souveraineté, adhérer à lui-même et perdre le sens du droit et de ce qu'il a d'inappropriable. » Le roman permet la figuration de ces écarts constants qui empêchent la pensée de se figer. Claude Mouchard, *Un grand désert d'hommes 1851-1885, les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, 1991, p. 86.

¹⁴⁰³ Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, op. cit., p. 345.

membres, comme l'entendait la doctrine saint-simonienne d'avant l'exil.

Or dans ce domaine, la fraternité devient l'élément non-rationnel qui définit, avec la pitié, de la manière la plus concrète et la plus individuelle, l'humanité, de façon à incarner dans le particulier les principes universaux. La littérature romanesque permet de sortir de l'impasse rationnelle par les moyens qui sont les siens : la rhétorique républicaine prend chair dans des personnages et des situations qui visent à recréer auprès du lecteur, par la représentation de l'émotion, le sentiment d'une communauté. Mais le roman s'appuie sur un paradoxe : l'irrationalité de la barbarie est le socle fécond où se révèle l'irrationalité de la fraternité, et de la pitié.

Le bois de la Saudraie, creuset fictionnel de la citoyenneté

Le concept de « fraternité » essaime un peu partout dans la prose et la poésie hugolienne de l'exil et représente l'humanité sous un aspect non rationnel, mais organique, aboutissement de la Révolution française qui permet d'endiguer l'abstraction de ses principes et le déferlement de la Terreur. La fraternité comme mot d'ordre caractérise notamment 1848, répondant à 93 : « Désormais 1848, la fraternité, se superpose à 1793, la terreur »¹⁴⁰⁴, en vertu du principe de compensation du même par le même, de l'irrationalité de la violence par l'irrationalité de l'amour ; de même la fraternité conclut-elle de manière emblématique une tirade justificatrice du Conventionnel dans *Les Misérables*, lui qui dit avoir voté « la fraternité, la concorde, l'aurore ! »¹⁴⁰⁵. L'efficacité de sa parole est comme confirmée à la fin du chapitre par les actes de Monseigneur Myriel consécutifs à cette entrevue : « À partir de ce moment, il redoubla de tendresse et de fraternité pour les petits et les souffrants. » La fraternité va de pair avec l'épopée des « petits », qui savent fraternellement « massacrer les massacres »¹⁴⁰⁶, comme les trois enfants, tous frères et sœurs, qui s'acharnent dans *Quatrevingt-Treize* sur le livre de Saint-Barthélemy, avec l'insouciance tranquille et joyeuse de l'enfance.

On peut faire remarquer que l'un des articles du *Paris-Guide*, préfacé par Hugo, présente, à partir d'une réflexion sur les bohémiens et tziganes de Paris, la fraternité comme « une plante admirable et singulière, qui ne croît guère que dans un terrain plus ou moins

¹⁴⁰⁴ *Napoléon le Petit*, VIII, I, vol. Histoire, p. 124.

¹⁴⁰⁵ *Les Misérables*, I, I, 10, t. 1, p. 42.

¹⁴⁰⁶ Pour reprendre à nouveau ce titre heureux de Guy Rosa. Voir art. cit.

inculte, plus ou moins barbare, ou peut-être – espérons-le (sic) – sur les hauts sommets encore mal connus de la vraie démocratie. Entre ces deux extrêmes, elle étouffe. »¹⁴⁰⁷ Or, il existe une barbarie qui permet de redécouvrir la fraternité ; elle s'appelle la Révolution. L'humanité tend, pendant l'exil, à se penser au moyen de la Révolution qui permet de la révéler à elle-même, comme l'affirme le Conventionnel face à Monseigneur Myriel : « La révolution française, c'est le sacre de l'humanité. »¹⁴⁰⁸ De même, dans l'introduction au *Paris-Guide*, Hugo pose une question qui n'est pas seulement de pure rhétorique : « Savez-vous pourquoi Paris est la ville de la civilisation ? c'est parce que Paris est la ville de la Révolution. » Hugo ne dit pas tout à fait que la Révolution, c'est la civilisation, mais plutôt que pour Paris, la Civilisation n'existe que par et dans la Révolution.

Il est notable que les romans hugoliens de l'exil font souvent d'un « terrain inculte, plus ou moins barbare », le lit de « la vraie démocratie », comme si l'œuvre romanesque révélait le grand écart qui constitue la Révolution, en court-circuitant, en mettant en présence les deux extrêmes (terrain « inculte » et « vraie démocratie ») pour mieux en faire jaillir l'étincelle. Que ce soit au sein de la roulotte de saltimbanque d'Ursus, autour des barricades des *Misérables*, dans l'éléphant en ruine, entre Gavroche, le gamin de Paris mal-aimé et les petits perdus qu'il ne sait pas être ses frères, ou au plus profond du redoutable bois de la Saudraie, le résultat est le même : c'est dans l'errance nomade, au sein de la sauvagerie, que l'homme retrouve le sens de la fraternité et de l'humanité. Ainsi le sergent Radoub redonne-t-il à la Flécharde, dans un de ces « si sauvages halliers » devenu « tragique » par l'horreur de la guerre civile, une nouvelle dignité, en la faisant « citoyenne »¹⁴⁰⁹ et cantinière, au-delà de la distinction politique entre blancs et bleus et d'un sens presque animal de la maternité. La fraternité en ce sens n'est jamais loin de la paternité « bricolée », puisque l'adoption des trois enfants par le bataillon du Bonnet-rouge en découle – de même Gavroche dans *Les Misérables* montre-t-il en acte « Comment de frère on devient père ». C'est en partant de la fraternité qu'on peut aboutir à la paternité, et non l'inverse.

La fiction narrative permet ainsi d'actualiser l'utopie dans l'incipit de *Quatrevingt-Treize*, « Le bois de la Saudraie » – titre du chapitre premier qui constitue à lui seul l'intégralité du livre premier de même nom – prenant par là une importance inaugurale

¹⁴⁰⁷ « Les bohémiens ou tsiganes à Paris » par Paul Bataillard, dans *Paris-Guide*, *op. cit.*, t. 3, p. 1121.

¹⁴⁰⁸ *Les Misérables*, I, I, 10, t. 1, p. 43. Cette révélation de l'humanité en temps de crise n'est pas propre à Hugo, on la retrouve ainsi chez Ernest Renan, qui prend l'exemple de la Renaissance pour montrer que « le temps des révolutions » et les « époques de crise » « sont le milieu où l'humanité se développe ». *L'Avenir de la Science* (1890 mais composé plusieurs années auparavant comme l'indique le sous-titre, « Pensées de 1848 »), XXI, *Œuvres complètes*, éd. H. Psichari, Paris, Calmann-Lévy, t. III, 1949, p. 1062-1067.

¹⁴⁰⁹ *Quatrevingt-Treize*, I, 1, p. 789 et 798.

fondamentale et permettant la résorption de la guerre civile dans « la communauté des citoyens » dont a parlé Dominique Schnapper¹⁴¹⁰. L'utopie de cette réconciliation, qui prend acte des déchirements historiques et sociaux de l'époque, s'appuie avant tout sur l'émotion et veille à recréer une communauté au travers d'une attention accrue portée à l'individu. Ainsi, contre la rationalité et l'abstraction du terme politique de « citoyenne », auquel aboutit le passage, le chapitre montre le contenu fraternel et la charge émotionnelle du processus qui l'amène. Après la peur provoquée par ce qui n'était qu'une femme et ses trois enfants et la stupeur des soldats et de la vivandière devant cette humanité hébétée, « ahurie » de misère, abruti par son seigneur et son prêtre, le troisième sentiment à l'œuvre est la tristesse et la consternation qui se manifestent par les larmes du sergent : « l'on vit une grosse larme rouler sur sa joue et s'arrêter au bout de sa moustache comme une perle. »¹⁴¹¹ Puis la décision du sergent de faire adopter les enfants par le bataillon de la République permet la conclusion de ce chapitre-livre, qui accumule les manifestations d'émotions exacerbées avant d'aboutir à la déclaration de citoyenneté de la paysanne, placée cette fois-ci sous le signe de la joie, mais si intense qu'elle entraîne le sanglot :

La vivandière sauta de joie.

- Trois têtes dans un bonnet, cria-t-elle.

Puis elle éclata en sanglots, embrassa éperdument la pauvre veuve et lui dit :

- Comme la petite a déjà l'air gamine !

- Vive la République ! répétèrent les soldats.

Et le sergent dit à la mère :

- Venez, citoyenne.¹⁴¹²

La joie et les « sanglots » d'émotion sont le *verso* positif de la stupeur, de la consternation et des larmes du sergent devant la misère entrevue ; ils donnent un visage humain à l'idéal de République. Le peuple est ici tout autant un peuple-politique, un peuple nation (par le rappel de la République et de la notion de citoyenneté) qu'un peuple-société, composé de femmes (vivandière ou « pauvre veuve), d'enfants et de soldats à la simplicité bourrue mais fraternelle.

La question de la fraternité repose en outre sur un paradoxe connu : d'une part la nécessité, pour Hugo républicain et démocrate, de créer un espace public (lié à la promotion de la raison), et d'autre part la constatation de la dissolution des valeurs communautaires qui

¹⁴¹⁰ *La Communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essais », 1994. Voir notamment p. 198 et *sqq.*

¹⁴¹¹ *Quatrevingt-Treize*, I, I, p. 797.

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 798.

en résulte. La célébration de la fraternité tend à réaffirmer la valeur d'unité éthique de la communauté tout en s'inscrivant de manière évidente dans cet espace public. Ainsi Bernard le Drezen, qui étudie les discours politiques au XIX^e siècle, est-il obligé de se situer dans la même problématique :

La pratique hugolienne de la parole présuppose un espace public, même si Hugo utilise cet espace pour y promouvoir des valeurs qui sont en contradiction avec les modalités de leur lieu d'exercice. En effet, l'espace public est lié à l'usage libre de la raison ; le projet de Hugo est d'ailleurs l'extension des lumières de la raison. Mais cet usage de la raison est nécessairement désacralisant et destructeur des liens sociaux... Situation paradoxale qui contient les germes de son échec. D'où l'intérêt pour Hugo de convaincre que l'intelligence et le cœur ne sont qu'une seule et même chose, et que les progrès de la raison n'impliquent pas le triomphe de l'individualisme. De même, Hugo ne voit pas d'antagonisme absolu entre la raison et la religion [...].¹⁴¹³

L'assimilation de l'intelligence au cœur repose sur la représentation de la formation, au sein de la fiction, d'embryons de communautés fraternelles qui viennent donner du sens aux concepts républicains. Mais la mère vendéenne ne devient « citoyenne » que par l'entremise de ses enfants, car c'est avant tout le « bataillon » qui « va devenir père », au cri de « Vive la République ! ».

Mais les bois sont aussi, dans *Quatrevingt-Treize*, la scène d'une fraternité problématique : le Caïmand sauve Lantenac en vertu de ce principe : « Nous voilà frères, monseigneur. Je demande du pain, vous demandez la vie. Nous sommes deux mendiants. » Mais les concepts du mal et du bien, déformés par les relations sociales, n'ont plus le même sens : « Je viens ici pour faire le bien, dit le marquis » au « pauvre du bas du chemin de [son] château »¹⁴¹⁴. Le massacre du hameau d'Herbe-en-paille qui s'ensuit ne peut que mettre en question cette fraternité faussée : « Si j'avais su ! »¹⁴¹⁵ murmure « entre ses dents » le Caïmand. Le roman problématise la fraternité, qui semble ne pas pouvoir être toujours, comme la pitié, « suprême ».

Cette fraternité doit donc passer par la barbarie pour mieux la transcender et retourner l'obstacle en aide, car chez Hugo la fraternité n'est jamais simple. Sur elle plane le mythe de Caïn, c'est-à-dire la barbarie primitive du premier fratricide qui noue ensemble mal historique et mal individuel, comme le rappelle Anne Ubersfeld :

Or il est un mythe par lequel Hugo désigne l'articulation du mal historique et du mal individuel, c'est-à-dire cette fatalité qui fait de l'homme un coupable et /ou une victime. C'est le mythe de Caïn. Il permet à Hugo de tenir le mal de la conscience

¹⁴¹³ Bernard le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine. Pratiques et théorie de la parole publique chez Victor Hugo*, Préface de Robert Badinter, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2005, p. 88.

¹⁴¹⁴ *Quatrevingt-Treize*, I, IV, 4, p. 846.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, I, IV, 7, p. 856.

individuelle, le mal « moral », issu des « passions », comme l'envers du mal historique, celui qui promeut les hommes dans le mal social, l'injustice et la violence [...].¹⁴¹⁶

L'Homme qui rit confirme son pessimisme en mettant en scène cette fraternité problématique à travers le conflit entre Gwynplaine et Tom-Jim-Jack, autrement dit Lord David Dirry-Moir. Le titre du chapitre où ils s'affrontent est concis et explicite : « Serait bon frère s'il n'était bon fils »¹⁴¹⁷. La question de la paternité, concurrencée ici par une perception faussée de la maternité (qu'est-ce qu'être « un bon fils » ?), conduit le fils à l'aveuglement et empêche la manifestation concrète de la fraternité. On pouvait croire en effet que, suivant un schéma romanesque, Tom-Jim-Jack était un allié fidèle de la roulotte, non seulement au cours des représentations, sur le champ de foire, mais encore devant les Lords, au Parlement où Gwynplaine se donne involontairement, par son physique même, en spectacle. Mais la question de la maternité, aussi problématique que celle de la paternité, vient s'interposer : la fidélité à la mère rend toute fraternisation impossible : « Monsieur, vous avez insulté ma mère »¹⁴¹⁸.

Les romans permettent donc de donner corps au peuple et de proposer, comme en ouverture de *Quatrevingt-Treize*, dans le bois de la Saudraie, l'actualisation narrative concrète d'une rencontre qui réunit dans le même mouvement le peuple-nation et le peuple-société. Le principe de fraternité est montré intériorisé. Cette actualisation se fait en outre au sein de la sauvagerie – humaine, la guerre civile, et naturelle, le bois de la Saudraie –, qui devient le lit de la République et de la démocratie. Un mouvement semblable, quoique *a priori* moins politique, est permis par la notion de pitié, qui ne rentre pourtant pas dans la trinité républicaine¹⁴¹⁹.

La pitié contre la fatalité

La pitié concerne en effet des individus précis et ne peut en pratique s'appliquer de manière indifférenciée à une notion comme l'humanité – prise cette fois-ci au sens générique de « communauté des hommes »¹⁴²⁰. En outre la pitié, comme la fraternité, rompt de manière

¹⁴¹⁶ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974, p. 607.

¹⁴¹⁷ *L'Homme qui rit*, titre du chapitre II, VIII, 8, p. 747.

¹⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 750.

¹⁴¹⁹ Il faudrait poursuivre la réflexion en étudiant l'actualisation romanesque des autres principes que sont la liberté et l'égalité.

¹⁴²⁰ Et non plus sous l'acception de « sentiments humains, qualités humaines. »

non-rationnelle la logique implacable et tragique, que ce soit celle des principes, de la société cruelle ou du tyran. Cette logique barbare que la pitié permet de rompre s'appelle « fatalité » – et l'on rejoint ainsi le dispositif déjà étudié du « chemin de Damas »¹⁴²¹.

La pitié, comme la fraternité, donne un visage romanesque à l'humanité et devient un des mots d'ordre de la pensée hugolienne pendant l'exil. Le thème de la pitié, qui doit être « suprême »¹⁴²², comme le rappelle le titre d'un ensemble de vers détachés de l'œuvre de l'exil, a souvent été traité en poésie, mais il est aussi un moteur narratif fondamental des romans. C'est Jean Valjean veillant sur Fantine mourante et s'occupant de Cosette enfant ; c'est Gwynplaine enfant sauvant Dea dans la tempête de neige, et Ursus les recueillant ; c'est Lantenac sauvant les enfants dans la Tourgue. On le voit, le schéma narratif de la pitié, avec ses actants ou ses bénéficiaires, tourne autour de l'enfance : sujet ou objet, les enfants sont au cœur de la notion d'humanité et du retournement de la mauvaise barbarie (celle de la société, ou de la nature) en humanité civilisatrice. L'enfance est avant l'exil un sujet poétique avant d'être un sujet romanesque : *Han d'Islande*, *Bug Jargal* ne font pas intervenir l'enfance en tant que telle. Dans *Notre-Dame de Paris*, la situation est plus complexe. Le personnage de la Sachette met en scène une mère rendue folle de douleur par le vol de son enfant, mais l'épisode se situe dans le passé de la narration et, lors des retrouvailles, Esméralda n'est plus une enfant, mais une femme. Si l'enfance apparaît dans le temps de la narration, c'est sur le mode parodique, comme le rappelle l'histoire de la galette dans *Notre-Dame de Paris*. Et Jehan est moins un objet de pitié qu'un pittoresque enfant terrible, du moins jusqu'à sa mort dramatique¹⁴²³.

La poésie permet de mieux comprendre et mettre en perspective les enjeux romanesques de la pitié, comme dans la section V de *La Pitié suprême*. Malgré l'horreur de la tyrannie, qui s'est multipliée pendant « 4000 ans », Hugo y met en cause « l'ignorance » et « la nuit » et voit dans la pitié la suprême liberté de la conscience qui brise la fatalité du mal, comme le montre la progression des vers. On passe du constat : « Et c'est précisément / Cette fatalité qui fait mon tremblement. » à la conséquence de cette fatalité, après un saut de ligne :

¹⁴²¹ Voir notre troisième partie.

¹⁴²² *La Pitié suprême*, vol. Poésie III, p. 913-963. Rédigées durant l'exil d'octobre 1857 à janvier 1858, ces pages ne seront publiées qu'en février 1879. Il s'agit de faire la vérité sur les tyrans qui sont « bien peu de chose » (*ibid.*, p. 940) en soi : « La grande vérité sort de la grande excuse. Retirez l'anathème, une lueur paraît ». *Ibid.*, [VIII], p. 939. La pitié est présentée comme la lumière qu'aurait donnée un ange voyant « un jour les hommes dans la nuit », ou bien encore comme la larme qui permet de dissoudre le « granit le plus dur », celui du mal et du « chaos de faits lourds ». *Ibid.*, [VIII], p. 940.

¹⁴²³ Avant l'exil, l'enfance apparaît notamment dans *Les Feuilles d'automne* comme une réponse à la tentation orientale et comme contrepoint à la peur du temps qui passe. Le domaine de l'enfance a une richesse poétique qui est présentée comme équivalente à celle de l'Orient, par exemple dans un poème comme « Novembre ». *Les Orientales*, XLI, Poésie I, p. 537-539.

« Oh ! je me sens parfois des pitiés insondables. »¹⁴²⁴ L'acte de pitié repose sur une volonté éthique qui refuse le constat du « philosophe amer » que « l'histoire inexorable accable »¹⁴²⁵. Pour sortir de l'accablement et du caractère inexorable de l'histoire, la pitié permet le jeu de la liberté et redonne à la conscience du penseur sa grandeur : « l'aumône, elle aussi, doit avoir sa grandeur ». Mais en ayant « pitié de ces impitoyables »¹⁴²⁶, il ne s'agit en aucun cas d'un mouvement rationnel. Le terme de civilisation, si on le prend dans le sens rationnel et scientifique préalablement défini, n'a dans ce domaine guère de place. C'est l'humanité qui est ici en jeu, par le renversement de la barbarie (« impitoyable ») en pitié. La figure de dérivation est récurrente chez Hugo pour dire la réversibilité neutralisante des concepts, nouvelle figuration du « remède dans le mal ».

En outre, le poème de *La Pitié suprême* se conclut sur une distinction significative entre « les ténèbres », terme générique abstrait, et les « ténébreux », qui en est l'individualisation concrète :

Haïssons, poursuivons sans trêve, sans relâche,
Les ténèbres, mais non, frères, les ténébreux.
Frappés par eux, broyés par eux, pleurons sur eux.¹⁴²⁷

Hugo distingue « les ténèbres » des « ténébreux », le concept des individus qui l'incarnent. On peut haïr (« haïssons [...] sans trêve ») les concepts (« les ténèbres »), mais une fois qu'ils sont incarnés dans des individus précis, « les ténébreux », on ne peut que leur appliquer la loi de « la pitié suprême », même si l'on est leur victime.

Or, dans *Les Misérables* se trouve une variation de cet extrait dans le livre (entièrement écrit durant l'exil) consacré à l'argot. Le roman évoque uniquement les « ténébreux », c'est-à-dire les individus sur lesquels doit s'exercer non la haine mais la pitié :

Diminuer le nombre des ténébreux, augmenter le nombre des lumineux, voilà le but. [...] Quand vous connaîtrez, quand vous aimerez, vous souffrirez encore. Le jour naît en larmes. Les lumineux pleurent, ne fût-ce que sur les ténébreux.¹⁴²⁸

Le passage en vers insiste sur le maintien de la haine pour le concept, les « ténèbres », mais cette notion disparaît du roman. L'individualisation est en outre liée à cette marque du

¹⁴²⁴ « Hélas ! je me suis pris la tête dans les mains... », *La Pitié suprême*, [V], vol. Poésie III, p 930.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 928.

¹⁴²⁶ *Ibid.* p. 954-955.

¹⁴²⁷ « J'ai tout pesé, j'ai vu le fond, j'ai fait la somme... », *La Pitié suprême*, section [XV], vol. Poésie III, p. 960.

¹⁴²⁸ *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 13-14. Il faudrait étudier plus précisément ce passage de la poésie au roman. Le livre de l'argot, rajouté lors de la réécriture des *Misères*, est par exemple à mettre en parallèle avec la section XI de *La Pitié suprême*, consacrée au bandit « des bois » devenu bandit des villes. Il y aurait aussi beaucoup à dire sur la disparition de la relation de bourreau à victime, qui suit un schéma quasi christique (« frappés par eux, broyés par eux, pleurons sur eux »), dans la position auctoriale du roman.

pathétique que sont les pleurs – le pathétique est ici entendu non comme moyen poétique et rhétorique de susciter la pitié, mais comme signe qui manifeste la réalisation de cette pitié. La pitié est de l'ordre du sentiment, voire du sentimental, et permet la révélation de la conscience de l'individu, par opposition à la raison.

Car la pitié engage la distinction entre raison et conscience par le biais des marques du sentiment. Lorsque, « pensif », Gauvain s'interroge dans *Quatrevingt-Treize* sur la conduite à tenir devant le sacrifice de Lantenac, il est déchiré par cette aporie : quand « Lantenac s'était racheté de toutes ses barbaries par un acte de sacrifice », devait-on le juger à l'aune de la raison ?

Le raisonnement disait une chose ; le sentiment en disait une autre ; les deux conseils étaient contraires. Le raisonnement n'est que la raison ; le sentiment est souvent la conscience ; l'un vient de l'homme, l'autre de plus haut.

C'est ce qui fait que le sentiment a moins de clarté et plus de puissance.

Quelle force pourtant dans la raison sévère !¹⁴²⁹

La pitié est de l'ordre du sentiment et non du raisonnement, elle est par là même, comme la fraternité, de l'ordre du particulier concret et non du raisonnement logique et général. La différence entre Cimourdain et Torquemada, par exemple¹⁴³⁰, telle que l'a montrée Caroline Julliot, repose sur cette différence d'approche. Hugo interroge la limite où aimer l'humanité en général devient une cause d'insensibilité. Pour Cimourdain, le narrateur le constate : « Cette plénitude énorme, au fond, c'est le vide. »¹⁴³¹ Pour Torquemada, la situation est pire, puisqu'il proclame son amour pour l'humanité : « Ô genre humain, je t'aime ! »¹⁴³² devant un autodafé où ses victimes se tordent de douleur. C'est dans cet écart entre le général et le particulier que peut se jouer le passage de l'humanité à l'inhumanité : lorsque la pitié ne s'ancre plus dans notre rapport concret au monde, elle n'existe plus¹⁴³³. Cimourdain n'est pas Torquemada car il n'est pas dépourvu de pitié envers Gauvain : la douleur qu'il éprouve à le

¹⁴²⁹ *Quatrevingt-Treize*, III, VI, 2, p. 1040.

¹⁴³⁰ Voir l'exposé de Caroline Julliot : « De Torquemada à Cimourdain : "Un coin non trempé dans le Styx" », « Groupe Hugo », 20 septembre 2008.

¹⁴³¹ *Quatrevingt-Treize*, II, I, 2, p. 864.

¹⁴³² *Torquemada*, première partie, acte I, sc. VI, vol. Théâtre II, p. 296.

¹⁴³³ Rousseau, ainsi que le rappelle Caroline Julliot, situe le fondement de la conscience morale dans le particulier, dans cette « pitié naturelle » qui se résume à une « répugnance innée à voir souffrir son semblable [...] ; vertu d'autant plus universelle et utile à l'homme qu'elle précède en lui l'usage de toute réflexion. » J.J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité entre les hommes*, GF, 1971, p. 211. La raison et l'intellect s'unissent pour faire triompher l'inhumanité de l'absence de pitié envers l'autre : « C'est la raison qui engendre l'amour-propre, et c'est la réflexion qui le fortifie ; c'est elle qui replie l'homme sur lui-même ; c'est elle qui le sépare de tout ce qui le gêne et l'afflige ; c'est la philosophie qui l'isole ; c'est par elle qu'il dit en secret, à l'aspect d'un homme souffrant : péris si tu veux, je suis en sûreté. Il n'y a plus que les dangers de la société entière qui troublent le sommeil tranquille du philosophe, et qui l'arrachent de son lit. On peut impunément égorger son semblable sous sa fenêtre ; il n'a qu'à mettre ses mains sur ses oreilles et s'argumenter un peu pour empêcher la nature qui se révolte en lui de l'identifier avec celui qu'on assassine. » *Ibid.*, p. 214.

perdre sur la guillotine est telle qu'il se tue. Dans *Les Misérables*, Enjolras, pour qui la République tient à la fois le rôle de mère et d'épouse, est un autre avatar de Cimourdain (bien que ce soit chronologiquement l'inverse), mais il est entouré de tous ses amis de l'ABC qui confèrent à sa stature une attention à l'individu en tant que tel (notamment à la femme) et une gaieté dont l'austère jeune homme est incapable¹⁴³⁴. On a vu que la série romanesque, qu'elle concerne les descriptions techniques ou celles des personnages, permet de donner corps aux virtualités du réel et d'en énumérer les possibles.

Pitié de l'homme et pitié de l'abîme

Il faut néanmoins remarquer une bipartition romanesque entre deux types de romans durant l'exil. D'une part ceux qu'on pourrait appeler les « romans de la pitié humaine » particularisante, comprenant *Les Misérables* (une soixantaine d'occurrences de « pitié »), *L'Homme qui rit* (une vingtaine)¹⁴³⁵ et *Quatrevingt-Treize*, dont la problématique centrale tourne explicitement autour de cette notion en temps de Révolution, réactivée par la demande d'amnistie envers les Communards (17 occurrences¹⁴³⁶) ; d'autre part *Les Travailleurs de la mer*, où l'on ne note que quatre occurrences, qui privilégient le registre de l'humour et de l'ironie¹⁴³⁷, à l'exception d'une occurrence significative concernant les vents de tempête qui sont, dit le texte, « sans pitié »¹⁴³⁸. Comment expliquer cette différence ? Peut-être par le fait que *Les Travailleurs de la mer* est un roman de la nature, de « l'abîme »¹⁴³⁹ plus que de l'humanité, et que la pitié est une notion problématique qui semble dans cette

¹⁴³⁴ « Citoyen, lui dit Enjolras, ma mère, c'est la République. » *Les Misérables*, III, IV, 5, t. 2, p. 224, et plus loin, le titre de chapitre significatif : « Où on lira le nom de la maîtresse d'Enjolras » : « Enjolras n'a pas de femme. Il n'est pas amoureux et il trouve le moyen d'être intrépide. [...] Enjolras ne paraissait pas écouter, mais quelqu'un qui eût été près de lui l'eût entendu murmurer à demi-voix : *Patria*. » *Ibid.*, V, I, 14, t. 3, p. 267.

¹⁴³⁵ Dans ce roman, la pitié peut revêtir une forme violente en réaction à l'horreur qui la suscite. Ainsi, Ursus le cynique, découvrant à la lueur du jour la mutilation dont Gwynplaine a été victime : « Puis secouant l'enfant avec une étreinte qui était de la fureur si elle n'était de la pitié, il lui demanda violemment : – Qui est-ce qui t'a fait cela ? » *L'Homme qui rit*, I, III, 6, p. 470. – Je souligne. La réversibilité des termes est ici saisissante pour dire le caractère actif, insurgé, que peut prendre la pitié chez Hugo.

¹⁴³⁶ Voir notamment le chapitre intitulé « Les deux pôles du vrai » (*Quatrevingt-Treize*, III, II, 7, p. 948-953) qui tourne tout entier autour de la conception de la pitié. Le chapitre oppose, à travers Cimourdain et Gauvain, une « république de la clémence » à une « république de la terreur » (*ibid.*, p. 949) : « Pas de fausse pitié, Gauvain » (*ibid.*, p. 950), « ce qui caractérise cette année énorme, c'est d'être sans pitié » ; « La révolution a un ennemi, le vieux monde, et elle est sans pitié pour lui » (*ibid.*, p. 951) ; « Dans des temps comme les nôtres, la pitié peut être une des formes de la trahison » (*ibid.*, p. 953).

¹⁴³⁷ Ainsi Déruchette : « Si elle eût rencontré le diable, elle n'en eût pas eu pitié, elle lui eût fait une niche. » *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 13, p. 99.

¹⁴³⁸ « Les vents poussent sans pitié la grande masse obscure et amère », *Ibid.*, II, III, 2, p. 255.

¹⁴³⁹ « L'abîme » fut un des premiers titres envisagés par Hugo pour cette œuvre.

œuvre moins le fait de l'homme que de « l'inconnu ».

Pitié du lendemain, pitié de l'avenir : les proches et le genre humain

Il faut partir du cri de désespoir de Gwynplaine, rendu en style indirect libre, à la fin de *L'Homme qui rit* :

Envers qui le premier devoir ? Est-ce envers ses proches ? Est-ce envers le genre humain ? Ne passe-t-on pas de la petite famille à la grande ? On monte, et l'on sent sur son honnêteté un poids qui s'accroît [...]. La responsabilité peut être un labyrinthe.¹⁴⁴⁰

La distinction entre ses « proches » et le « genre humain » en recoupe une autre : celle qui faite entre le lendemain – le futur proche avec la préservation d'individus particuliers auxquels on est sentimentalement attaché – et l'avenir, celui du genre humain, à l'indétermination (plutôt que l'abstraction) nécessaire. Or il semble que la pitié concerne en premier lieu la petite famille, les proches, alors que la grande famille appelle plutôt les notions de responsabilité. A-t-on ainsi le droit de sacrifier la « petite famille » à la grande ? Dans *L'Homme qui rit*, la réponse est non¹⁴⁴¹. Pour reconstruire la société, il faut d'abord préserver la cellule familiale, ce que n'a pu faire Gwynplaine, qui a accepté la formule du mauvais démiurge Barkilphedro, « *Le destin n'ouvre pas une porte sans en fermer une autre* »¹⁴⁴².

La pitié des hommes, en préservant les hommes du lendemain, est nécessaire pour ne pas tuer dans l'œuf l'avenir, comme le souligne le narrateur des *Misérables* : « Il n'y a qu'une manière de refuser Demain, c'est de mourir. / Or aucune mort, celle du corps le plus tard possible, celle de l'âme jamais, c'est là ce que nous voulons. »¹⁴⁴³ Ainsi, à l'occasion de l'étude des deux discours successifs de Combeferre et d'Enjolras sur la barricade, Lüdmila

¹⁴⁴⁰ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 757.

¹⁴⁴¹ Sur cette question, on se reportera à l'article de Guy Rosa, « Critique et autocritique dans *L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo, op. cit.*, p. 5-23.

¹⁴⁴² *L'Homme qui rit*, II, IX 2, p. 755. – C'est Hugo qui souligne.

¹⁴⁴³ *Les Misérables*, IV, VII, 4, t. 3, p. 28. Se pose aussi la question problématique du suicide. On sait que la plupart des romans hugoliens se clôturent sur un suicide (Gwynplaine, Gilliatt, Cimourdain et, de manière plus indirecte, Jean Valjean et Gauvain, qui sait qu'il se condamne à mort par son acte). Or le narrateur note au sujet de Jean Valjean sur la barricade : « nous doutons qu'il eût songé au suicide, acte irrégulier » (V, I, 24, t. 3, p. 308). De même, dans un fragment manuscrit : « Tout ce que mes convictions religieuses me permettent du suicide, je l'accomplis. Je sors de la vie autant que je puis. » Ms. 24798, f° 269 (cote 180/285), selon I.N. après 1681 (BN, Océan, p. 544-545). Références données par Yves Gohin, dans *Les Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, p. 1674. On n'a pas toujours pris la mesure, semble-t-il, du caractère profondément problématique de ces suicides, qui condamnent demain au profit de l'avenir ou d'une hypothétique étoile qu'on est le seul à voir (Gwynplaine), et qui dépassent ce que les « convictions religieuses » de l'auteur lui permettent d'accepter.

Würtz et David Charles ont montré que le premier était consacré au « lendemain », et le second à l'avenir. Deux légitimités impérieuses s'y affrontent : l'une « soustraire le peuple à la royauté », l'autre, éviter de donner ses « filles à la police ». Seule l'arrivée impromptue et, d'une certaine manière, mélodramatique de Jean Valjean, apportant comme par miracle le cinquième habit, permet de résoudre le dilemme et de sauver cinq hommes, c'est-à-dire le lendemain. Les insurgés ne sortent de l'impasse où est située la barricade que « par l'émotion, la commotion, l'irruption de l'irrationnel là où la délibération rationnelle ne permet pas de sortir de l'impasse pratique. »¹⁴⁴⁴ Bref ils ne sortent « en définitive, de l'impasse que par la littérature, dont le discours de Combeferre adopte les moyens et la fonction. »¹⁴⁴⁵ – il en va de même, on l'a vu, dans l'*incipit* de *Quatrevingt-Treize*, au sein des bois de la Saudraie.

Combeferre, porte-parole de la civilisation « en pente douce », commence son discours par l'appel à la pitié pour faire quitter la barricade aux soutiens de famille : « Allons, dit-il en manière d'exorde, il faut avoir un peu de pitié. »¹⁴⁴⁶ La pitié est l'appel à la réalité, au concret, au-delà de l'universalité des valeurs politiques représentées par le peuple : « vous avez voulu soustraire le peuple à la royauté, vous donnez vos filles à la police. Amis, prenez garde, ayez de la compassion. » Pour vouloir être trop héroïque au nom de principes abstraits, on sacrifie sa propre famille, or rappelle l'orateur de la civilisation, « dès qu'il touche à vos proches, le suicide s'appelle meurtre. » Il s'agit de la condamnation d'un romanesque héroïque et « sublime » qui ne vaut que pour un individu unique et non solidaire des autres : « Des suicides comme celui qui va s'accomplir ici sont sublimes, mais le suicide est étroit, et ne veut pas d'extension ». C'est pour cette raison que « la tempête sous un crâne » de Gauvain le conduit au suicide indirect qu'est son geste de clémence envers Lantenac. Gauvain comme Cimourdain ne peuvent représenter les principes révolutionnaires et agir de manière « sublime » qu'en vertu de leur condition de célibataires¹⁴⁴⁷. On peut penser qu'il s'agit d'une des raisons de l'absence des femmes autour des principaux protagonistes dans ce roman¹⁴⁴⁸.

Dans une optique moins directement historique, c'est également pourquoi Gilliatt, seul, sans famille aucune, ni parents, ni compagne, ni enfant, peut se laisser immerger paisiblement

¹⁴⁴⁴ David et Lüdmila Charles-Würtz, « L'avenir et le lendemain : *Les Misérables*, V, I, 4 », dans *Choses vues à travers Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa, op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 118.

¹⁴⁴⁶ *Les Misérables*, V, 1, 4, t. 3, p. 237.

¹⁴⁴⁷ Lire dans ces absences de femmes une tentation sinon d'homosexualité, du moins d'« homosocialité » vaut surtout comme un appel plaisant à la contradiction. Voir Éric Bordas, « Hugo Homo ? », *Choses vues à travers Victor Hugo, Hommage à Guy Rosa, op. cit.*, p. 241-251.

¹⁴⁴⁸ C'est par « la mère », qui n'a d'existence que par cette fonction qui l'identifie et lui donne son essence, que la femme revient, en indiquant en contrepoint les conséquences de l'héroïsme révolutionnaire. La révolution arrache aux mères leurs enfants et ne les sauve que par un coup de force romanesque qui transforme le représentant du passé, Lantenac, en sauveur providentiel.

au sein de « la grande tombe ». De même peut-on supposer que Jean Valjean se laisse dépérir de chagrin, mais en sachant Cosette entre de bonnes mains¹⁴⁴⁹. Pour Gwynplaine, tout est plus confus : le tragique se mêle à l'égoïsme. Là encore, *L'Homme qui rit* témoigne de son statut particulier dans un pareil scénario et confirme la possibilité d'une interprétation pessimiste de sa fin : car Gwynplaine voulant suivre Dea dans la mort ne pense pas au « lendemain » de son vieux père adoptif qui vient de s'écrouler « sous le désespoir » en ayant enfoui « son visage sanglotant dans les plis de la robe aux pieds de Dea ». Lui qui venait d'avoir une « joie de grand-père »¹⁴⁵⁰ ne retrouve à son réveil que l'universalité abstraite du concept d'homme, dans le nom d'un animal sauvage, « Homo », qui hurle à la mort :

Quand Ursus revint à lui, il ne vit plus Gwynplaine, et il aperçut près du bord
Homo qui hurlait dans l'ombre en regardant la mer.

La fin est d'autant plus tragique qu'elle répète, on le sait, celle de la première partie de l'œuvre, qui voyait Gwynplaine se faire tout à la fois père et mère et, symboliquement, époux du nourrisson perdu qu'était Dea. Le désespoir de Gwynplaine lui fait oublier qu'il est aussi devenu fils ou plutôt « petit-fils ». Son suicide est le seul à risquer de devenir en quelque sorte, selon la formule de Combeferre, « meurtre ».

Revenant aux *Misérables*, il faut remarquer que le discours de Combeferre, dont l'objectif indiqué en exorde est de susciter la pitié, semble en outre, pour être plus efficace, employer les motifs convenus du pathétique romanesque, en décrivant les victimes de la société, vieillards, « têtes blondes » ou « cette Jeanne, cette Lise, cette Mimi » courant le risque de la prostitution. Le discours de Combeferre oscille entre la « chose vue » et le *topos* littéraire et romanesque :

Écoutez, tout à l'heure, Enjolras, il vient de me le dire, a vu au coin de la rue du
Cygne une croisée éclairée, une chandelle à une pauvre fenêtre, au cinquième, et
sur la vitre l'ombre toute branlante d'une tête de vieille femme qui avait l'air
d'avoir passé la nuit et d'attendre.¹⁴⁵¹

L'évocation pathétique doit susciter une prise de conscience chez l'auditeur et le lecteur d'une communauté concrète qu'il faut d'abord préserver. De même, l'évocation de la prostitution à venir pour les filles et les sœurs sans soutien de famille renvoie, comme en abyme, aux motifs mêmes du roman des *Misérables* :

Il y a un marché de chair humaine, et ce n'est pas avec vos mains d'ombres,
frémissements autour d'elles, que vous les empêcherez d'y entrer ! Songez à la rue,
songez au pavé couvert de passants, songez aux boutiques devant lesquelles des

¹⁴⁴⁹ Et c'est paradoxalement ce qui le désespère ; il n'est plus indispensable au bonheur de Cosette.

¹⁴⁵⁰ *L'Homme qui rit*, Conclusion, IV, p. 779.

¹⁴⁵¹ *Les Misérables*, V, I, 4, t. 3, p. 237

femmes vont et viennent décolletées et dans la boue. Ces femmes-là aussi ont été pures.¹⁴⁵²

Enfin il faut ajouter la description pathétique de la mort d'un « joli enfant », une « chose vue » qui fait suite à la mort du père : « il avait la respiration rauque, la face livide, les jambes molles, le ventre gros. Il ne disait rien. On lui parlait, il ne répondait pas. Il est mort. On l'a apporté mourir à l'hospice Necker, où je l'ai vu. J'étais interne à cet hospice-là. »

Mais le discours de l'émotion romanesque et de la pitié ne suffit pas à lui seul : il entre, pour devenir effectif, dans une série de multiples postures énonciatives :

Les hommes mariés et les soutiens de famille hors des rangs ! répéta Marius.

Son autorité était grande. Enjolras était bien le chef de la barricade, mais Marius en était le sauveur.

Alors, remués par la parole de Combeferre, ébranlés par l'ordre d'Enjolras, émus par la prière de Marius, ces hommes héroïques commencèrent à se dénoncer les uns les autres.

La pitié et l'émotion ne suffisent pas : au recours à la pitié et à l'invocation du lendemain pour préserver la civilisation, contenue dans un discours pathétique et argumenté, il faut ajouter l'ordre impératif du chef de la Révolution dévoué à l'avenir, mais aussi la prière d'un sauveur très humain. Néanmoins, on le rappelle, le dénouement ne provient que d'un moyen narratif purement littéraire : le surgissement impromptu de Jean Valjean et de son « cinquième uniforme ». La sortie de l'aporie se fait par le biais du mélodrame.

L'efficacité de la pitié se manifeste en outre par un effet de chaîne d'individu à individu. Cela est particulièrement net dans *Quatrevingt-Treize*, qui figure dans la dernière partie de l'œuvre le caractère entraînant et irrépessible de la pitié. Le cri de la mère : « une chienne, on aurait pitié d'une chienne ! »¹⁴⁵³ a pour conséquence le mouvement de pitié de Lantenac, car ce cri avait « réveillé en lui [Lantenac] ce fond de la vieille pitié humaine. »¹⁴⁵⁴ Et ce constat, c'est Gauvain qui le fait, ne pouvant répondre au geste de Lantenac que par un geste identique : « la haute loi divine de pardon, d'abnégation, de rédemption, de sacrifice, existerait pour les combattants de l'erreur, et n'existerait pas pour les soldats de la vérité ! »¹⁴⁵⁵ La pitié a une vertu entraînante qui se propage par effet de chaîne. Le dernier maillon est, bien entendu, le lecteur qui doit être ainsi « converti ». En cela la pitié est une synecdoque de la vie, qui est définie par Hugo comme « communication de proche en proche ; filière, transmission, chaîne »¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 238.

¹⁴⁵³ *Quatrevingt-Treize*, III, V, 1, p. 1025.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, III, VI, 2, p. 1038.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 1036.

¹⁴⁵⁶ [La mer et le vent], p. 685.

Mais cette chaîne est finalement brisée par le jugement du capitaine Guéchamp, qui rappelle que « Par suite d'un accès de pitié, la patrie est remise en danger. La pitié peut avoir les proportions d'un crime. »¹⁴⁵⁷ La sentence constitue une variation autour des propos de Cimourdain lors de la discussion avec Gauvain, et l'un « des pôles du vrai ». Car la pitié peut aussi être dangereuse, comme le rappelle Claude Millet : dans la pitié, il y a toujours une prise de risque qui permet certes de briser le tragique des situations, avec des conséquences positives comme le sauvetage des enfants¹⁴⁵⁸, mais la libération de Lantenac est une trahison envers la République et le futur proche, puisque l'aristocrate va reprendre le combat contre la Révolution et massacrer à nouveau les « bleus ». Néanmoins, à l'époque de la rédaction du roman, la nouvelle République française se montre aussi féroce que l'ancien régime et ses tyrans dans le massacre, l'emprisonnement, ou l'exil des communards, et le rappel de la pitié vaut comme revendication absolue, contre la figure de la République tyrannique. L'appel à la pitié doit essaimer de conscience en conscience, même contre la République actuelle : la République de 93 comme celle de l'ordre moral doivent être refondues à un niveau plus élevé au sein de chaque conscience, de chaque lecteur. Ne pas accepter cette pitié, c'est finalement, comme Cimourdain, se condamner au suicide.

Le roman *Quatrevingt-Treize* figure donc un mode de diffusion particulier de la pitié, qui passe moins par le grand discours, comme dans *Les Misérables*, que par une série d'actes de pitié qui ont un effet de transfiguration positive sur la conscience particulière de chaque personnage.

Pitié de l'abîme : un moi dans l'infini ?

Ce que nous avons appelé « pitié de l'abîme » est d'un autre ordre. La possibilité d'une pitié divine est reliée à la question de « l'immanence », terme surtout employé par Hugo au temps des *Travailleurs de la mer*, et qui, selon Yves Gohin, concerne tout à la fois Dieu, la nature et l'acte qui les unit¹⁴⁵⁹. L'hésitation porte plus particulièrement sur la possibilité de l'existence, au sein de cette immanence, d'un Dieu personnel. La pitié peut-elle exister sans la présence d'un « moi » sujet et souverain ? Ce conflit apparaît nettement dans les deux chapitres des *Travailleurs de la mer* intitulés « *De profundis ad altum* » (II, IV, 6) et « Il y a une oreille dans l'inconnu » (II, IV 7). Le titre en latin fait signe vers le religieux, ou

¹⁴⁵⁷ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 3, p. 1052.

¹⁴⁵⁸ Claude Millet, « “Commençons donc par l'immense pitié” Victor Hugo », *Romantisme*, n° 142, 2008, p. 19.

¹⁴⁵⁹ Voir *supra*, deuxième partie, chapitre 1.

plutôt vers la religion, et permet, comme le rappelle Yves Gohin, de maintenir l'ambiguïté grâce à une double traduction possible : « Des profondeurs vers le haut » ou « vers celui qui est en haut ». Il est impossible de décider en latin s'il s'agit d'un neutre ou d'un masculin. Comme la citation provient du début du Psaume 129 (« *De profundis clamavi ad te, Domine* »), on pourrait pencher pour un masculin, mais la fin du chapitre, qui dit tour à tour « l'immensité » et « Dieu », et surtout le chapitre suivant, entretiennent le doute¹⁴⁶⁰.

Affirmer dans le titre du chapitre qu'« il y a une oreille dans l'inconnu », c'est personnifier cet inconnu et supposer l'existence d'un Dieu personnel, qui a eu pitié de la prière désespérée de Gilliatt. Pourtant le développement du chapitre insiste tout particulièrement sur le rôle de la nature, agent exclusif d'une sorte de résurrection toute païenne du personnage, avec pour acteur principal le soleil, sujet logique et grammatical des verbes d'action : « Le soleil paraissait le regarder », « le soleil montait dans le profond ciel bleu », « Le soleil continua son ascension », pour finir par permettre un retour de Gilliatt à la vie grâce à la coopération de tous les éléments :

Le soleil, approchant du zénith, tomba à plomb sur le plateau de la Douvre.
Une prodigalité de lumière se versa du haut du ciel ; la vaste réverbération de la mer sereine s'y joignit ; le rocher commença à tiédir, et réchauffa l'homme.

Un soupir souleva la poitrine de Gilliatt.

Il vivait.¹⁴⁶¹

À l'élément solaire majeur se joint l'élément maritime puis terrestre, avec le rocher. Enfin le vent, l'élément aérien s'unit au soleil pour parachever ce retour panique à la vie, par le biais d'un vocabulaire érotique :

Le soleil continua ses caresses, presque ardentes. Le vent, qui était déjà le vent de midi et le vent d'été, s'approcha de Gilliatt comme une bouche, soufflant mollement.

Gilliatt remua.¹⁴⁶²

La sauvagerie des éléments naturels est renversée en sensualité, mais aussi, dans les lignes suivantes, en maternité et en fraternité, condensant pour Gilliatt l'intégralité des relations humaines et permettant de parachever son retour à la vie :

L'apaisement de la mer était inexprimable. Elle avait un murmure de nourrice près de son enfant. Les vagues paraissaient bercer l'écueil.

Les oiseaux de mer, qui connaissaient Gilliatt, volaient au-dessus de lui, inquiets. Ce n'était plus leur ancienne inquiétude sauvage. C'était on ne sait quoi de tendre et de fraternel. Ils poussaient de petits cris. Ils avaient l'air de l'appeler. Une

¹⁴⁶⁰ *Les Travailleurs de la mer*, éd. d'Yves Gohin, note 33, p. 1075.

¹⁴⁶¹ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 7, p. 295.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 295-296.

mouette, qui l'aimait sans doute, eut la familiarité de venir tout près de lui. Elle se mit à lui parler. Il ne semblait pas entendre. Elle sauta sur son épaule et lui becqueta les lèvres doucement.

Gilliatt ouvrit les yeux.

Le motif du baiser du prince charmant est complètement inversé : la princesse est un pauvre marin solitaire et farouche et le baiser humain a fait place à celui d'un animal : c'est une mouette qui lui becquette « les lèvres doucement » et qui parvient à lui faire ouvrir les yeux, médiatrice de la nature comme *cosmos*. C'est la nature qui a pitié de l'homme épuisé et qui permet la réconciliation de la maternité (la « nourrice près de son enfant »), de la tendresse, de la fraternité – « C'était on ne sait quoi de tendre et de fraternel » – et d'un érotisme discret, mais au prix du dépassement de la sauvagerie : « Ce n'était plus leur ancienne inquiétude sauvage ». Après les noces païennes et barbares de la mer et des vents – « Ce mariage, comme les noces des anciens empereurs, se célèbre par des exterminations. C'est une fête avec assaisonnement de désastres »¹⁴⁶³ – la nature célèbre le retour à la vie civilisée et apaisée de l'humanité, par le biais du réseau sémantique de la maternité, de la tendresse, de la fraternité, représentatives de la pitié de la nature pensée comme « abîme ».

Or cette nature est celle-là même qui, quelques chapitres auparavant, était représentée par le biais de la métaphore guerrière : « L'abîme se décidait à livrer bataille »¹⁴⁶⁴, avec des vents décrits selon le modèle homérique du catalogue lors de la description des troupes : « telle est l'armée »¹⁴⁶⁵, et un Gilliatt qui, pour les combattre, tel un « chevalier », fait sa « toilette de guerre »¹⁴⁶⁶. La nature océanique devient en quelque sorte l'équivalent du guerrier selon Georges Dumézil, qui oppose notamment Varuna et Indra, le dieu roi et juge et le dieu guerrier. Seul le dieu guerrier apparaît comme un dieu miséricordieux, qui « délie les victimes régulières, les victimes humaines de Varuna. » Car le guerrier, par le fait qu'il se met en marge et au-dessus du code, « s'adjudge le droit d'épargner, le droit de briser entre autres mécanismes normaux celui de la justice rigoureuse, bref le droit d'introduire dans le déterminisme des rapports humains ce miracle : l'humanité. »¹⁴⁶⁷ Et la miséricorde n'est pas loin, on le sait de la pitié, qui fait grâce. Seule la nature énorme et barbare, au-dessus des lois morales, comme le constate Hugo durant l'exil, peut devenir, le génie mis à part, l'équivalent du guerrier. Mais ce dernier a pour modèle les lois cosmiques¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶³ *Ibid.*, II, III, 3, p. 257.

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, II, II, 11, p. 252.

¹⁴⁶⁵ *Ibid.*, II, III, 4, p. 260.

¹⁴⁶⁶ *Ibid.*, II, III, 6, p. 262.

¹⁴⁶⁷ Georges Dumézil, « Les trois péchés du guerrier », dans *Heur et malheur du guerrier, aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Flammarion, 1985, p. 129.

¹⁴⁶⁸ Voir *infra*.

Pour conclure provisoirement sur ce point, on peut dire que le roman permet de figurer ce que pourrait être une communauté idéale et libre de citoyens, à la fois peuple-politique et peuple-société. Le chapitre de *Quatrevingt-Treize* : « Le bois de la Saudraie », le sauvetage des enfants par Lantenac et ses conséquences ou les barricades des *Misérables* sont autant de scènes romanesques qui nient l'abstraction des principes et instituent une communauté de citoyens, « fondée sur une mise en scène exaltée des fondements historiques et culturels du lien social »¹⁴⁶⁹. L'écrivain seul peut donner corps au peuple, comme le revendiquent Michelet et Hugo, par le biais de mises en scène de la pitié et de la fraternité donnant à ces valeurs communautaires une application concrète. Celle-ci permet d'identifier le peuple social, mais aussi le peuple politique : *Quatrevingt-Treize* est en cela un roman qui permet de joindre les deux de la manière la plus exemplaire. Ainsi la pitié du « gentilhomme » Lantenac pour des « enfants trouvés, des inconnus, des déguenillés, des va-nu-pieds »¹⁴⁷⁰ se confond dans les faits avec la pitié du royaliste pour des enfants devenus symboles d'un bataillon républicain, de même que la Flécharde est une misérable paysanne faite citoyenne autant qu'une « royaliste » faite républicaine par l'armée des bleus. Hugo, comme Michelet, pense que seul le « poète » est capable de donner corps à ce peuple si énigmatique.

Cela rejoint une autre manière d'incarner en creux les principes et le peuple : le romancier permet la cristallisation des principes, c'est-à-dire contribue à leur faire prendre corps, par la représentation de la violence, que cette violence soit subie, d'ordre tyrannique, ou populaire.

3. La violence comme cristallisation des principes

La nature devient en particulier durant l'exil un modèle organique qui permet de réfléchir le processus historique. Sa violence monstrueuse et guerrière la met au-dessus des lois et lui permet, comme le guerrier, de se montrer magnanime et de faire preuve de pitié. Sa violence, manifestée dans *Les Travailleurs de la mer* par la tempête, donne également le modèle de sortie de l'abstraction par l'événement qui rend visible les éléments constitutifs de

¹⁴⁶⁹ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, op. cit., p. 58. Par la voix de la littérature romanesque, la représentation politique participe d'une « immersion renforcée de chacun dans la collectivité, grâce à une sorte de rééducation permanente de la sensibilité et de l'imagination ». *Ibid.*

¹⁴⁷⁰ *Quatrevingt-Treize*, III, VI, 2, p. 1035.

« l'abîme » :

Les apparences marines sont fugaces à tel point que, pour qui l'observe longtemps, l'aspect de la mer devient purement métaphysique ; cette brutalité dégénère en abstraction. C'est une quantité qui se décompose et se recompose. Cette quantité est dilatable ; l'infini y tient. Le calcul est, comme la mer, un ondolement sans arrêt possible. [...]

Sur cette rêverie plane l'ouragan.

On est réveillé de l'abstraction par la tempête.

Mare portentosum.

La grande eau solitaire, cette mobilité diffuse, cette nappe d'orages si calme en dessous, communique par des artères latentes avec ces volcans de fange qui jettent au-dehors l'humus interne, nous révélant que le globe a, comme l'homme, sa peau qui est la terre, et sa muqueuse qui est la boue.¹⁴⁷¹

Cette citation provient de pages détachées des *Travailleurs de la mer*. Un double mouvement s'y met en place : tout d'abord l'apparence concrète et brutale de la mer devient support à une description « métaphysique » : « cette brutalité dégénère en abstraction » ; puis le mouvement s'inverse : « On est réveillé de l'abstraction par la tempête ». Ce qui permet la figuration de la « mobilité diffuse de l'eau » est le substrat organique tout autant que le potentiel énergétique, volcanique, de l'océan : les « volcans de fange » confèrent un corps (ils « révèl[ent]») à ce qui auparavant se dissolvait en abstraction. La multiplication des références à la terre (« fange », « humus », « peau », « terre », « muqueuse », « boue ») en témoigne et s'oppose à la « quantité [...] dilatable », à « l'infini », au nombre, au « calcul ». Ce mouvement constant de réversibilité d'un terme à un autre caractérise la pensée et l'esthétique de Hugo¹⁴⁷².

Il en va de même de la représentation du peuple, dont l'indétermination disparaît dans la violence de l'événement qui le fait apparaître. Car chez Hugo, pour qui la peur de l'endormissement du peuple est un des problèmes majeurs de l'exil, la rêverie romanesque sur la violence est associée à la permanence de la vie tout autant qu'à l'émergence des éléments concrets qui la constituent. Lorsque Gwynplaine, épuisé par sa marche dans la tempête de la neige, entend un grondement inquiétant, il n'a pas peur, au contraire : « Ce rictus féroce le rassura. Cette menace était une promesse. Il y avait là un être vivant et éveillé, fût-ce une bête fauve. »¹⁴⁷³ C'est pourquoi la violence de la catastrophe historique ou naturelle apparaît durant l'exil comme un moteur nécessaire du progrès, en rendant les principes visibles par leur négation même.

¹⁴⁷¹ [La mer et le vent], p. 682-683.

¹⁴⁷² Il constitue aussi une des spécificités du mouvement romantique. Voir Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, « Le plus ancien programme systématique de l'idéalisme allemand », dans *L'Absolu littéraire, op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁷³ *L'Homme qui rit*, I, III, 5, p. 458.

« *Le viol d'une idée la consacre* » : ou *l'universalité incarnée par la violence*

Pour Hugo durant l'exil, tout semble se passer comme si la catastrophe, qui sortait de la trahison des principes, permettait de les incarner en creux¹⁴⁷⁴. Le naufrage de la Durande, effet de l'hypocrisie et de la trahison de Clubin, est à juste titre lu comme une métaphore du naufrage de la République¹⁴⁷⁵, naufrage qui souligne l'héroïsme de Gilliatt et la résilience de Lethierry. La raison en est historique et remonte à une certaine perception et expérience de l'Histoire. Guy Rosa, dans son article sur la République universelle, reformule avec vigueur le paradoxe sur le plan des idées politiques de Hugo :

Il y a là un paradoxe. La spécificité de la République française étant à nos yeux d'apparaître, dès la Révolution, comme l'expression des droits de l'homme, cette universalité-là aurait dû séduire d'emblée Victor Hugo. Nos évidences premières furent, pour lui, les dernières. Non par aveuglement, mais en raison de son expérience, expérience historique d'un rapport pervers des idées au réel dont la correction ne pouvait venir que de l'histoire. Il avait vu, ou cru voir, les immortels principes de 89 déchirer la société qu'ils prétendaient réunir, détruire la liberté qu'ils proclamaient et amoindrir la France qu'ils avaient lancée dans toute l'Europe; il avait assisté, et de près, à la dénaturation des principes dans leur mise en œuvre et au sacrifice du réel par l'idée; il attendit, pour rendre crédit aux idées, que se produise l'inverse : que la catastrophe sorte non des principes mais de leur trahison et que le réel sacrifie l'idéal.¹⁴⁷⁶

Hugo le dit par le biais d'une métaphore concise, énergique et récurrente : « Le viol d'une idée la consacre », c'est-à-dire étymologiquement qu'il la rend visible en l'incarnant et en lui donnant une légitimité de l'ordre du sacré. Hugo ne pouvait pas ne pas savoir que dans la liturgie catholique, le terme « consacrer » permet de rendre compte de la transsubstantiation du pain et du vin en substance nouvelle – on n'entrera pas dans les disputes théologiques concernant la nature supposée de ce corps, qui s'oppose principalement aux « fantômes » et aux « esprits » non réellement incarnés. Cette image est intéressante pour un écrivain, car elle permet de figurer l'étrangeté de la situation historique et le rapport ambivalent entre le concret, la réalité, et l'incarnation des idées. Le parallèle peut sembler biaisé, dans la mesure

¹⁴⁷⁴ « L'invention de Paris », rappelle Éric Hazan, est faite des échecs successifs des barricades et du Paris rouge : « La défaite montre ce qui n'avait pas lieu d'être vu. Là où règne l'illusion – de la fraternité républicaine, de la neutralité de la loi et du droit, du suffrage universel émancipateur –, la défaite révèle soudain la véritable nature de l'ennemi, elle dissipe le consensus, elle démonte les mystifications idéologiques de la domination. Aucune analyse politique, aucune campagne de presse, aucune lutte électorale n'est porteuse d'un message aussi clair que le spectacle de gens qu'on fusille dans la rue. » *L'Invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus*, [2002], Paris, Seuil, 2004, p. 404. La loi du progrès continue à passer par la violence qui concrétise et rend visible les idéaux par leur négation.

¹⁴⁷⁵ Nous ne revenons pas sur cette idée, développée et analysée avec précision par David Charles notamment. Voir *La Pensée technique*, *op. cit.*

¹⁴⁷⁶ Guy Rosa : « La République universelle, paroles et actes de V. Hugo », compte rendu de la communication au « Groupe Hugo » du 26 septembre 1992.

où le pain et le vin ont déjà une origine matérielle, ce qui n'est pas le cas des idées ; mais ces dernières ont une réalité et une efficacité sur lesquelles Hugo revient toujours. On peut penser que l'idée, comme pour Balzac, est à considérer chez Hugo comme de la pensée concrète, alors que c'est la « cause » qui, dans le monde spirituel, correspond à l'état le plus abstrait¹⁴⁷⁷.

Cette formule, « Le viol d'une idée la consacre », rythme ainsi les discours hugoliens de l'exil, exprimant la violence d'une pensée et l'engagement de son auteur. Dans *Paris*, Hugo constate que des morts se dégage « le principe fraternité » car « le viol d'une idée la consacre. »¹⁴⁷⁸ Les morts sont pareils aux ruines de l'Histoire et rendent visible l'abstraction du « principe fraternité ». Ce n'est pas seulement la fraternité qui est en jeu, mais aussi le droit : « Quand les lois sont contre le droit, il n'y a qu'une héroïque façon de protester contre elles, les violer. »¹⁴⁷⁹ Mais il est remarquable de constater que cette image du viol, si elle trouve sa justification dans l'exil, était une idée qui s'imposait à Hugo dès 1830 : « il faut quelquefois violer les chartes pour leur faire des enfants »¹⁴⁸⁰.

Pour Hugo, cette incarnation paradoxale se donne donc à voir par le biais d'une métaphore sexualisée, métaphore qui sert également à rendre compte du travail de l'écrivain, qui sait « violer » la syntaxe. En effet tout se passe comme si cette image trouvait son origine, dès avant l'exil, dans sa conception de l'écriture :

Certains pédants, lesquels parlent un patois grave qu'ils appellent la langue classique, affirment que Molière et Saint-Simon violent la syntaxe ! violer la syntaxe ! voilà un crime ! et pourquoi, s'il vous plaît, la syntaxe serait-elle plus respectable que Jeanneton ? La langue est femme. Beaucoup de choses sont permises aux mousquetaires et aux grands écrivains.¹⁴⁸¹

La langue, comme l'Histoire ou la liberté, est femme pour Hugo, et le viol, plus ou moins légal, une des conditions du progrès. Derrière la misogynie certaine de l'affirmation, on peut remarquer que cette métaphore amène Hugo à brutaliser la « langue classique », caractérisée notamment par la clarté de la syntaxe – un des éléments caractérisant le supposé « génie » de la langue française – et permet de sortir de l'abstraction de cette langue pensée comme toute philosophique et souffrant aux yeux de Hugo d'un manque poétique. L'Histoire permet à Hugo de légitimer ses conceptions esthétiques sur le plan politique.

L'écrivain fait d'ailleurs indirectement la théorie de ce geste esthétique dans *Napoléon le Petit*, mais en révélant la lecture « anti-juridique » de l'histoire qui sous-tend cette manière

¹⁴⁷⁷ Voir Max Andreoli, *Le Système balzacien. Essai de description synchronique*, Atelier national, reproduction des thèses, université Lille III, diffusion aux amateurs de livres, 1984, t. II, p. 677-678.

¹⁴⁷⁸ *Paris*, V, 5, vol. Histoire, p. 42.

¹⁴⁷⁹ « Faits et croyances », Manuscrit 13 417, f° 61, 117/104, fin de l'exil, vol. Océan, p. 123.

¹⁴⁸⁰ *Choses vues*, 1830, éd. Quarto Gallimard d'Hubert Juin, 2002, p. 61.

¹⁴⁸¹ « Faits et croyances », Manuscrit 13 424 [f° 54, 167/11, vers 1845], vol. Océan, p. 156.

d'envisager le mode d'avancée du progrès :

Je n'hésite pas à le dire : dans l'état d'aveuglement des meilleurs esprits, avec la marche méthodique du progrès normal, avec nos assemblées, dont on ne me soupçonnera pas d'être le détracteur, mais qui, lorsqu'elles sont à la fois honnêtes et timides, ce qui arrive souvent, ne se laissent volontiers gouverner que par leur moyenne, c'est-à-dire, par la médiocrité ; avec les commissions d'initiative, les lenteurs et les scrutins, si le 2 décembre n'était pas venu apporter sa démonstration foudroyante, si la Providence ne s'en était pas mêlée, la France restait condamnée indéfiniment à la magistrature inamovible, à la centralisation administrative, à l'armée permanente et au clergé fonctionnaire.¹⁴⁸²

Il est surprenant, malgré la dénégation « on ne me soupçonnera pas d'être le détracteur », de retrouver des caractéristiques de l'antiparlementarisme propres aux « antimodernes », mises en lumière par Antoine Compagnon¹⁴⁸³. Discours de dépit certes, mais qui a toute sa pertinence puisqu'il renvoie à une opposition fondamentale et récurrente de son œuvre. Hugo dans ce texte privilégie de manière claire la « démonstration foudroyante » aux dépens de « la marche méthodique du progrès normal », et entérine l'équivalence entre « moyenne » et « médiocrité ». En outre, dans le même texte, l'écrivain vient à voir dans le viol de l'idéal par la réalité, lors du 2 décembre, une « démonstration foudroyante » qui surpasse ces deux piliers de la civilisation qu'ont toujours été à ses yeux la tribune et la presse :

Certes, la puissance de la tribune et la puissance de la presse combinées, ces deux grandes forces de la civilisation, ce n'est pas moi qui cherche à les contester et à les amoindrir, mais voyez pourtant : combien eût-il fallu d'efforts de tout genre, en tout sens et sous toutes les formes, par la tribune et par le journal, par le livre et par la parole, pour en venir à ébranler seulement l'universel préjugé favorable à ces quatre institutions fatales ! [...] Comptez les discours, les écrits, les articles de journaux, les projets de loi, les contre-projets, les amendements, les sous-amendements, les rapports, les contre-rapports, les faits, les incidents, les polémiques, les discussions, les affirmations, les démentis, les orages, les pas en avant, les pas en arrière, les jours, les semaines, les mois, les années, le quart de siècle, le demi-siècle !¹⁴⁸⁴

Seul l'art ayant pour verbe la Révolution peut se substituer à cet événement, mais en empruntant ses outils. Ce qui fonde la pensée *et* l'esthétique de Hugo, c'est donc, au contraire d'une esthétique comme celle de Lamartine¹⁴⁸⁵, l'expérience d'une *résistance* violente, qui fait de l'obstacle le moyen et la preuve. On l'a déjà remarqué au sujet de la notion d'infini, qui fait dire à Hugo : « Le raisonnement prouve l'infini comme le flot prouve l'écueil, en s'y brisant. »¹⁴⁸⁶

¹⁴⁸² *Napoléon le Petit*, VIII, 3, « Le progrès inclus dans le coup d'état », vol. Histoire, p. 126.

¹⁴⁸³ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit..

¹⁴⁸⁴ *Napoléon le Petit*, VIII, 3, vol. Histoire, p. 126.

¹⁴⁸⁵ Voir Aurélie Loiseleur-Foglia, *L'Harmonie selon Lamartine, utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005, p. 293-294.

¹⁴⁸⁶ *Utilité du beau*, p. 585.

Reste que les légendes les plus pittoresques mais aussi les plus aliénantes et mensongères s'incarnent également sur fond de violence, comme celle qui concerne « le Roi des Auxcriniers » dans *Les Travailleurs de la mer*, légende selon laquelle ce roi n'est « visible que dans la mer violente »¹⁴⁸⁷, donnant ainsi corps aux peurs superstitieuses des hommes. La violence confère visibilité et consistance aux songes les plus idéaux, mais aussi les plus erronées. Inversement, la violence paroxystique fait basculer le monde dans le chaos de l'informe. Dans *Quatrevingt-Treize*, la « forme du canon s'effaçait dans la violence de sa course »¹⁴⁸⁸, de même que dans *L'Homme qui rit* la tempête devient « informe à force de violence »¹⁴⁸⁹.

Les concepts révolutionnaires abstraits sont ainsi réactualisés par le principe de révolution. David Charles, parlant de l'histoire des techniques chez Hugo, rappelle que « l'exposé de l'état technique originel ne se lit que dans l'exposé des transformations qu'il a dû subir. L'installation du fait républicain est l'occasion de l'inventaire du droit féodal, parce que ce n'est que lors d'un séisme qu'on fait le compte de ce qu'il recouvre. »¹⁴⁹⁰ L'inventaire consiste en l'énumération concrète des faits techniques et législatifs passés. Ce processus se découvre dans la destruction de la Durande par « l'art » de la tempête : cette destruction est l'occasion, devenue nécessité pour Gilliatt, de faire un inventaire complet des débris concrets qui avaient constitué la galiote de Lethierry. L'énumération qui en résulte renvoie au monde inconnu de la technique maritime, mise au jour de manière méthodique par la catastrophe :

les boulines n'étaient point mêlées avec les drisses ; [...], les moques, qui n'ont point de rouet, étaient séparées des moufles [...], toute la charpente, traversins, piliers, épontilles, chouquets, mantelets, jumelles, hiloires, était entassée à part. [...]. Tout le naufrage était là, classé et étiqueté. C'était quelque chose comme le chaos mis en magasin.¹⁴⁹¹

Le vocabulaire, abscons pour le profane mais pittoresque, rend visible les outils, résidus de la catastrophe dont l'inventaire intelligent permettra de « bricoler » le futur, sinon l'avenir¹⁴⁹². Ce vocabulaire appartient à « cette vieille langue de la mer »¹⁴⁹³ décrite par Hugo dans *Les Travailleurs de la mer*, et est constitué de deux tas de rebus : « le tas de fer, bon à reforger, et

¹⁴⁸⁷ *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 4, p. 58.

¹⁴⁸⁸ *Quatrevingt-Treize*, I, II, 5, p. 809.

¹⁴⁸⁹ *L'Homme qui rit*, I, III, 3, p. 452.

¹⁴⁹⁰ David Charles, *La Pensée technique*, op. cit., p. 93. Le séisme de la Révolution fait porter l'interrogation sur les traditions et l'importance de la mémoire historique, si importante au XIX^e siècle.

¹⁴⁹¹ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 9, p. 214.

¹⁴⁹² Le futur est pour Hugo l'avenir proche, de l'ordre du réalisable, alors que l'avenir est une notion beaucoup plus indéterminée, qui a à voir avec l'idéal.

¹⁴⁹³ *Les Travailleurs de la mer*, I, II, 3, p. 73.

le tas de bois, bon à brûler »¹⁴⁹⁴. Le droit féodal dans les îles de la Manche doit de même être soit reforge, soit brûlé, c'est-à-dire soit transformé dans une optique dialectique, soit détruit irrémédiablement.

Cette interrogation recouvre plus largement la nature même de l'Histoire, ainsi que Quinet l'analyse en 1825 dans son « Introduction » aux *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder : « rien dans l'histoire ne distingue l'être du non-être »,

*c'est un monde qui ne m'instruit de sa présence que par le bruit de sa chute ; sa loi est de changer ; son essence est de n'en avoir aucune. Si le retentissement de ses ruines venait à s'arrêter, je ne saurais plus rien de lui ; bien plus, il aurait cessé d'être.*¹⁴⁹⁵

La Révolution révèle en cela la quintessence de l'Histoire, car elle est l'événement où se donne à lire la ruine du monde ancien et l'annonce à venir du monde futur, pour reprendre un *topos* de l'époque, qui se retrouve tout au long du siècle¹⁴⁹⁶. D'une certaine manière, elle est ce qui donne sens à l'Histoire universelle, le « point fixe », la « vérité éternelle » ce sans quoi l'Histoire ne serait qu'une « collection de formes, pittoresque, éloquente »¹⁴⁹⁷.

L'écriture de l'Histoire qui se fait par la littérature romanesque permet donc de résoudre le paradoxe initial du « parti de la Révolution-Civilisation » : comment la Révolution, qui doit s'appuyer sur la destruction du passé, peut-elle en même temps s'appuyer sur le poids des faits de civilisation ? Dans l'Histoire, cela est chronologique. Sur le plan de l'écriture, le maintien des deux formes de temporalité est possible dans le rappel de la catastrophe historique qui les a séparées.

Du viol idéologique à la violence du texte : la Révolution comme synthèse de l'esthétique et de l'éthique

La Révolution permet d'opérer, par le biais de la violence, la synthèse entre l'esthétique et la vérité politique ou historique. *William Shakespeare* théorise ce moment dans le passage consacré à Paul sur le chemin de Damas, en constatant que « la beauté de la violence faite par la vérité à une âme éclate dans ce personnage. » Vérité et « beauté de la

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, I, I, 9, p. 215.

¹⁴⁹⁵ Et Quinet poursuit : « chose étrange, son existence ne se révèle qu'en révélant son néant. » Il témoigne par là du pessimisme qui informe une pareille conception. « Introduction » aux *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, *Œuvres complètes* (26 vol.), Genève, Slatkine Reprints, 1990 (1825) vol. VIII, p. 13-14. – Je souligne.

¹⁴⁹⁶ Ainsi *La Revue de Paris* de 1855 multiplie-t-elle encore les allusions à cette situation d'entre-deux.

¹⁴⁹⁷ Edgar Quinet, « Introduction » aux *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, *op. cit.*, p. 12.

violence » sont liées de manière originale et programmatique. Mais cette tentation hugolienne se trouve tempérée par le maintien d'un progrès paisible, d'une civilisation progressive : on a vu que la mention de « la beauté de la violence faite par la vérité à une âme » se trouve précédée du « grandissement d'un esprit par l'irruption de la clarté »¹⁴⁹⁸, qui est le plus souvent associé au rayonnement paisible. On retrouve la double postulation hugolienne, partagée entre le rythme paisible de la « civilisation » technique et scientifique, assimilé aux faits, et celui de la Révolution.

Sur le plan de la poétique romanesque, il arrive que la violence des rencontres entre les personnages figure cette approche de la vérité. Dans *Les Misérables*, Marius témoigne indirectement du phénomène à l'œuvre :

Il espérait du reste que de cette violente rencontre de Jondrette et de M. Leblanc quelque lumière jaillirait sur tout ce qu'il avait intérêt à connaître.¹⁴⁹⁹

La violence de la rencontre doit en effet arracher les masques que constituent ici les deux noms d'emprunt : « Jondrette » se révélera être Thénardier et « M. Leblanc » un personnage bien complexe, que Thénardier accuse avec une certaine profondeur de ne pas être un vrai « bourgeois ». Mais le chapitre où se révèle l'identité de Thénardier s'appelle de manière non innocente « Le guet-apens ». Guet-apens au sens premier pour Jean Valjean, certes, mais aussi guet-apens pour Marius, qui se trouve pris au piège entre des devoirs contradictoires et violents. D'un côté la fidélité à la parole du père, de l'autre la fidélité au cœur et à la femme, car derrière Jean Valjean, il y a pour Marius surtout celle qu'il ne sait pas encore s'appeler Cosette. Fidélité au passé qui enchaîne (ce passé qui était symbolisé par le cor dans *Hernani*), fidélité au présent et à l'impératif d'humanité, tels sont les devoirs qui s'affrontent, et qui ne trouvent une résolution que dans un expédient mélodramatique relevant de la littérature. Marius avait d'abord « vaguement espéré jusqu'à ce moment trouver un moyen de concilier ces deux devoirs », c'est-à-dire « épargner l'assassin et sauver la victime », mais « rien de possible n'avait surgi »¹⁵⁰⁰. C'est finalement donc l'impossible, le moyen de mélodrame, qui dénoue une fois encore le dilemme :

Sur cette feuille, il lut cette ligne écrite en grosses lettres le matin même par l'aînée des filles Thénardier :

- Les cognes sont là.

Une idée, une clarté traversa l'esprit de Marius, c'était le moyen qu'il cherchait, la solution de cet affreux problème qui le torturait [...].¹⁵⁰¹

¹⁴⁹⁸ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 276.

¹⁴⁹⁹ *Les Misérables*, III, VIII, 18, t. 2, p. 348.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, III, VIII, 20, t. 2, p. 374.

¹⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 375.

La « solution », le « moyen » vient de l'obstacle même, c'est-à-dire d'un membre de la famille Thénardier, et pas n'importe quel membre, la fille aînée. Le rôle des filles aînées a depuis la mort de Léopoldine un poids particulier pour Hugo. Le moyen vient aussi de la violence de l'argot et de sa concision. Cette phrase avait surgi hors de tout contexte sous la plume d'Éponine, quelques heures auparavant. Mais l'écriture est toujours chez Hugo fatale, sinon prémonitoire, et provoque la réalité¹⁵⁰². La description de la barricade de la rue Chanvrière dans *Les Misérables* est aussi un appel indirect au soulèvement de la population parisienne et un moyen de concentrer et de représenter en un lieu et un événement donné la diversité du peuple.

L'insurrection ou la visibilité de l'événement

« La guerre entre quatre murs » des *Misérables*, c'est-à-dire l'épisode des barricades, donne une figure à « ceux qui pensent » et à « ceux qui souffrent », comme le commente Enjolras. D'un côté les membres de l'ABC, de l'autre tous les misérables, membres de ce peuple problématique. Qu'on en juge : Jean Valjean, Marius, Éponine, Gavroche, le père Mabeuf, qui souffrent tous pour des raisons différentes (de l'amour blessé jusqu'au désespoir lié au dénuement matériel le plus sordide), mais aussi, de manière plus problématique, Javert, misérable enfermé dans sa rigidité fanatique, ou ce personnage problématique qu'est le meurtrier Claquesous, membre de Patron-Minette et du quatrième dessous de la société, et indicateur de la Police. La barricade est le point de jonction des différentes faces du peuple, car le peuple sort des statistiques et de l'indétermination des concepts quand il agit. À l'émeute, l'insurrection, ou la révolution, trois modalités différentes du soulèvement violent, sur lequel Hugo s'interroge, s'ajoute par ailleurs la criminalité, cette face visible de la misère, que ce soit dans les faits divers des journaux ou dans les tribunaux.

La nécessité de la visibilité, fût-ce au prix de la violence, repose sur une raison esthétique évidente (la littérature a pour objet le réel composé d'individus et ne repose pas seulement, comme en philosophie, sur des concepts) mais aussi historique. Car le risque pour le peuple est d'être « un pur fait arithmétique »¹⁵⁰³, dans un temps où il devient nombre par le biais du suffrage universel qui marque l'avènement d'un ordre sériel, composé d'individualités équivalentes au regard de la loi. Or le nombre évoque tout aussi bien une

¹⁵⁰² Cf. *supra*, seconde partie.

¹⁵⁰³ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, *op. cit.* p. 14.

multitude incontrôlable, celle de la foule, voire de la « populace » anonyme, que l'apparition d'un irréprésentable qui menace l'identité de dissolution. Pierre Rosanvallon rappelle avec clarté les enjeux de ces deux points : « le nombre, ce n'est pas seulement la foule, puissance anonyme et incontrôlable, avec le cortège de fantasmes que fait naître sa seule évocation chez les gouvernants ou les possédants. Le nombre emporte aussi l'idée de ce que l'on ne peut plus nommer ou décrire, de ce qui est sans forme, littéralement irréprésentable, de ce qui menace au plus profond l'identité. »¹⁵⁰⁴ Ce nombre qui fait peur, on l'appelle « populace » ou « foule », et Hugo est extrêmement préoccupé par cette transformation nécessaire de la « foule » informe en peuple structuré et visible. Cette préoccupation est d'ailleurs la marque de l'exil et se retrouve aussi bien dans *Les Misérables* que dans *William Shakespeare* : dans les émeutes, « la foule est traître au peuple »¹⁵⁰⁵, et comme en juin 48, il arrive que « la populace livre bataille au peuple »¹⁵⁰⁶. La populace se caractérise chez Hugo par la désagrégation, provoquée par des fêtes officielles comme le carnaval : « De certaines fêtes malsaines désagrègent le peuple et le font populace »¹⁵⁰⁷.

La description de l'insurrection figure alors le « peuple-événement », qui permet à « l'incandescence de l'événement »¹⁵⁰⁸ d'illustrer le rôle du génie, tel qu'il est défini dans *William Shakespeare*, c'est-à-dire la « transformation de la foule en peuple »¹⁵⁰⁹. L'insurrection résorbe la tension entre l'unité abstraite du peuple-nation et la face réelle de la société, qui la contredit par ses divisions et ses sapes. L'ordre du visible et du symbolique coïncident dans l'événement violent qui donne une visibilité, une « *puissance pratique* »¹⁵¹⁰, mais aussi une puissance esthétique à la foule qui devient peuple.

Or la représentation de l'événement violent, qui donne corps au peuple, doit recourir à une écriture qui « s'éloigne » elle aussi « vers le passé »¹⁵¹¹ et son symbolisme moyenâgeux ou antique. C'est le cas des barricades des *Misérables* : elles répondent à « l'abstraction » de l'idéal par une description épique et concrète qui relève du domaine du « symbolique », au sens défini par Michelet. La description de l'insurrection populaire fait en effet appel au style symbolique du passé en tant que comparant poétique permettant la cristallisation des principes modernes.

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁰⁵ *Les Misérables*, IV, X, 2, t. 3, p. 89.

¹⁵⁰⁶ *Ibid.*, V, I, 1, t. 3, p. 223.

¹⁵⁰⁷ *Ibid.*, V, VI, 1, t. 3, p. 434.

¹⁵⁰⁸ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, op. cit., p. 41.

¹⁵⁰⁹ *William Shakespeare*, II, V, 2, p. 390.

¹⁵¹⁰ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, op. cit., p. 41. – C'est l'auteur qui souligne.

¹⁵¹¹ Le mouvement de l'écriture rejoint ainsi la représentation de la technique et de la société moderne à venir. Voir nos deuxième et troisième parties.

Résurgence du symbole : la représentation de la violence, entre roman moderne et épopée antique

La représentation de l'insurrection moderne passe par la citation de l'épopée guerrière, qui est la marque des temps sacerdotaux et théocratiques pour Hugo¹⁵¹². Ainsi, pour représenter la mort épique des héros modernes, au cours du chapitre intitulé « Les héros », Hugo cède dans un premier temps la place à Homère et aux « vieux poèmes de Geste » du Moyen-Âge, dans une délégation de la puissance auctoriale qui n'est pas si fréquente chez l'exilé :

Enjolras seul n'était pas atteint. [...] Il n'avait plus qu'un tronçon de quatre épées ; une de plus que François I^{er} à Marignan.

Homère dit : « Diomède égorge Axyle, fils de Teuthranis, qui habitait l'heureuse Arisba ; Euryale, fils de Mécistée, extermine Drésos, et Opheltios, Ésèpe, et ce Pédasus que la naïade Abarbarée conçue de l'irréprochable Boucolion ; Ulysse renverse Pydite de Percose ; Antiloque, Ablère ; Polypaetès, Astyale ; Polydamas, Otos de Cyllène, et Teucer, Arétaon. Méganthios meurt sous les coups de pique d'Euripyle. Agamemnon, roi des héros, terrasse Élatos né dans la ville escarpée que baigne le sonore fleuve Satnoïs. » Dans nos vieux poèmes de Gestes, Esplandian attaque avec une bisaiquë de feu le marquis géant Swantibore, lequel se défend en lapidant le chevalier avec des tours qu'il déracine. Nos anciennes fresques murales nous montrent les deux ducs de Bretagne et de Bourbon, armés, armoriés et timbrés en guerre, à cheval, et s'abordant, la hache d'armes à la main, masqués de fer, bottés de fer, gantés de fer, l'un caparaçonné d'hermine, l'autre drapé d'azur ; Bretagne avec son lion entre les deux cornes de sa couronne, Bourbon casqué d'une monstrueuse fleur de lys à la visière.¹⁵¹³

La manière de rendre compte de la guerre du passé, Antiquité et Moyen-âge mêlés, se fait par une accumulation de noms propres renvoyant textuellement au style épique. L'Antiquité ne peut pourtant être associée au Moyen-Âge dans cette perspective que parce qu'il s'agit de la plus haute Antiquité, celle de la Grèce archaïque d'Homère, et non de l'Athènes du siècle d'or. Le nom propre et les armoiries hiératiques sont la marque de la poésie barbare des anciens temps, un temps où féminin et masculin échangent leurs signes et où une naïade peut s'appeler « Abarbarée » et son amant être « l'irréprochable Boucolion », à la mélodique et subtilement grotesque euphonie. Hugo, fasciné par les jeux de mots, a dû être séduit par ce nom de héros grec, « Boucolion », qui mêle deux symboles de virilité antithétique, le bouc et le lion, l'un lubrique, l'autre sublime, dont la résorption en un terme unique dégage une

¹⁵¹² Cf. « Ceci tuera Cela », première partie.

¹⁵¹³ *Les Misérables*, V, I, 21, t. 3, p. 301. Hugo semble s'inspirer de la traduction de *l'Illiade* d'Eugène Baresté, Paris, Lavigne, 1843, livre 6, p. 129-130.

certaine harmonie féminine – d’autant qu’il rentre en opposition avec l’euphonie virile d’« Abarbarée ». D’une certaine manière, la représentation de la violence passe par une nouvelle « symbolisation » de la réalité, qui s’ancre dans un signifiant opaque qui vaut surtout pour sa connotation, à la fois grandiose et monstrueuse, mais aussi incompréhensible, ou imperceptiblement grotesque.

Au contraire, la seconde partie de la description enchaîne sur un procédé qui relève du schéma de la « désymbolisation », c’est-à-dire, selon le vocabulaire de Michelet, de l’émancipation de l’esprit qui se désolidarise des symboles concrets qui l’enfermaient :

Mais pour être superbe, il n’est pas nécessaire de porter, comme Yvon, le morion ducal, d’avoir au poing, comme Esplandian, une flamme vivante, ou, comme Phylès, père de Polydamas, d’avoir rapporté d’Éphyre une bonne armure présent du roi des hommes Euphète ; il suffit de donner sa vie pour une conviction ou pour une loyauté.¹⁵¹⁴

La motivation des héros du présent repose sur un principe, « une conviction » ou « une loyauté », principes qui doivent pourtant, pour rendre le héros « superbe »¹⁵¹⁵ et être en mesure d’égaliser la « flamme vivante » ou le « morion ducale » de l’épopée antique, reposer sur le sacrifice : il « suffit de donner sa vie » pour cela... La simplicité de l’énonciation (« il suffit de ») pour dire ce qu’il y a de plus difficile (le sacrifice) est la marque du sublime et de l’orgueil moderne. L’affirmation de la force motrice du XIX^e siècle, l’idéal, qui permet la synthèse de la grandeur esthétique et de l’efficacité idéologique, ne peut en effet être dissociée de la notion de sacrifice. Elle ne peut également s’affranchir de l’utilisation du passé comme comparant : que penser d’une affirmation qui en resterait à : « pour être superbe, [...] il suffit de donner sa vie pour une conviction ou pour une loyauté » ? La sécheresse et l’abstraction du discours pourrait peut-être entrer dans la catégorie de « littérature » telle qu’elle était pensée par Hugo et ses contemporains, c’est-à-dire caractéristique du XVIII^e siècle, mais elle ne saurait devenir « poésie »¹⁵¹⁶. La poésie est ici conférée par une triple comparaison qui permet la rêverie sur les noms propres relevant du temps passé, ancre les concepts, ne serait-ce que par la négation, dans le concret du réel (« morion ducale », « poing », « bonne armure ») et met en perspective le présent.

Passé et présent finissent pourtant par se mêler dans le passage final : l’épopée moderne et l’épopée antique se trouvent mises sur un pied d’égalité. Ainsi Hugo transforme-t-il en héros épiques les deux protagonistes de la barricade de la rue de la Chanvrerie, aussi bien

¹⁵¹⁴ *Ibid.*

¹⁵¹⁵ C’est-à-dire, selon un usage classique, « plein d’orgueil » ; selon Littré, se dit en particulier pour des animaux orgueilleux de leur force et appartenant au réseau de la grandeur, de la beauté et de la somptuosité.

¹⁵¹⁶ Voir *infra*, cinquième partie.

« le petit soldat naïf » que « le jeune étudiant pâle penché sur une pièce d'anatomie ou sur un livre, blond adolescent qui fait sa barbe avec des ciseaux », nouveaux adversaires de la société moderne, et mêle la figure de l'ordre (rachetée par la naïveté) et celle de la liberté dans une grandeur épique égale à celle du passé :

que l'un combatte pour son drapeau, et que l'autre combatte pour son idéal, et qu'ils s'imaginent tous les deux combattre pour la patrie ; la lutte sera colossale ; et l'ombre que feront, dans le grand champ épique où se débat l'humanité, ce piou-piou et ce carabin aux prises, égalera l'ombre que jette Mégaryon, roi de la Lycie pleine de tigres, étreignant corps à corps l'immense Ajax, égal aux dieux.¹⁵¹⁷

Le conflit moderne entre l'ordre répressif (« le petit soldat ») et la liberté intellectuelle (représentée par la figure du jeune « étudiant pâle ») trouve une visibilité et une figuration par le vocabulaire de la « lutte » et de la violence épique, alors que le comparant initial, le modèle épique homérique, n'est pas disqualifié pour autant. Car le narrateur se situe sur le plan des motivations et l'illusion¹⁵¹⁸ est le lot des deux protagonistes modernes. Ils « s'imaginent tous les deux combattre pour la patrie » et produisent autant d'« ombre » dans « le grand champ épique où se débat l'humanité » que le roi de la Lycie combattant Ajax.

Le problème est que cet « idéal » de l'insurgé moderne court le risque d'être confondu avec « l'abstraction », comme le fait Hugo dans ce passage :

L'entrée en guerre à toute sommation et chaque fois que l'utopie le désire n'est pas le fait des peuples. Les nations n'ont pas toujours et à toute heure le tempérament des héros et des martyrs.

Elles sont positives. A priori, l'insurrection leur répugne ; premièrement, parce qu'elle a souvent pour résultat une catastrophe, deuxièmement, parce qu'elle a toujours pour point de départ une *abstraction*.

Car, et ceci est beau, c'est toujours *pour l'idéal, et pour l'idéal* seul que se dévouent ceux qui se dévouent. Une insurrection est un enthousiasme. [...] Ainsi, par exemple, insistons-y, ce que combattaient les chefs de l'insurrection de 1832, et en particulier les jeunes enthousiastes de la rue de la Chanvrerie, ce n'était pas précisément Louis-Philippe. [...] ; et ce qu'ils voulaient renverser en renversant la royauté en France, nous l'avons expliqué, c'était l'usurpation de l'homme sur l'homme et du privilège sur le droit dans l'univers entier. Paris sans roi a pour contre-coup le monde sans despotes. Ils raisonnaient de la sorte. Leur but était lointain sans doute, vague peut-être, et reculant devant l'effort ; mais grand.¹⁵¹⁹

L'idée est encore une puissance, elle est de la pensée concrète, si l'on reprend les distinctions d'un écrivain comme Balzac, alors que l'abstraction ne relève plus que du domaine de la « cause »¹⁵²⁰. Hugo ne semble ici pas faire de distinction entre les deux.

¹⁵¹⁷ *Les Misérables*, V, I, 21, t. 3, p. 301.

¹⁵¹⁸ Mais si les visions des « sacrifiés » sont des « illusions presque toujours », « toute la certitude humaine [y] est mêlée », ce qui fait dire à Hugo que cette certitude est une griserie qui est à elle seule poétique : « L'insurgé poétise et dore l'insurrection. » *ibid.*, V, I, 20, t. 3, p. 294.

¹⁵¹⁹ *Ibid.*, V, 1, 20, t. III, p. 293-294. – Je souligne.

¹⁵²⁰ Voir Max Andréoli, *Le Système balzacien, op. cit.*, t. II, p. 677-678.

« L'abstraction » et « l'idéal » ont eu tendance au XIX^e siècle à s'apparenter aux discours du « cliché » christique, tel que l'ont analysé Ruth Amossy et Elisheva Rosen¹⁵²¹. L'idéal (la lutte contre « l'usurpation de l'homme sur l'homme » ou « le monde sans despote ») permet de donner une image idyllique d'égalité et de fraternité qui unit les hommes dans une communauté sereine. C'est par exemple le cas du discours d'Enjolras sur la barricade, qui appelle à une société sans événement (« on pourrait presque dire : il n'y aura plus d'événements »¹⁵²²) au nom du « genre humain » : « Oh ! le genre humain sera délivré, relevé et consolé ». Son discours fourmille par ailleurs de concepts politiques (la « souveraineté », « l'égalité » politique, sociale et religieuse) et se termine par une envolée quasi évangélique : « Frères, qui meurt ici meurt dans le rayonnement de l'avenir, et nous entrons dans une tombe toute pénétrée d'aurore ! »¹⁵²³. L'ombre de la parole christique plane depuis 1848 sur la Révolution française et permet de conférer au discours « une parole neutre à figure d'universel » : « c'est dans ce cadre spécifique que s'imposent avec force les clichés : leur libre circulation doit désormais être le signe d'une harmonie sans faille. Ils cimentent le lien qui unit le scripteur et l'auditoire futur auquel il ne peut adresser qu'un langage christique atemporel – celui des *topoi* évangéliques et moraux. Dans la vision prophétique qui égalise les hommes au sein d'un système de valeurs unifié, l'Autre redouté devient un Même communiant, sinon dans une vérité suprême, du moins dans une souffrance et un espoir semblable. »¹⁵²⁴ Hugo ne renonce pas pour autant à se situer dans le cadre d'une parole historiquement située, mais seulement dans la mesure où la « bonne parole » républicaine et démocratique est pour lui figure d'universel, et vaut pour l'ensemble de l'humanité.

Néanmoins Hugo, à la suite du passage cité (où il superpose les termes d' « idéal » et d'« abstraction ») insiste sur la dimension poétique de l'insurrection comme acte de civilisation. Il explique ainsi que « L'idéal moderne a son type dans l'art, et son moyen dans la science. » Mais cette science n'est pas celle de l'Occident, c'est celle de l'Inde et celle de l'éléphant, bref celle que Hugo trouve dans l'image de l'Orient et du monde eschyléen, qui se trouve être la terre du symbole :

L'esprit moderne, c'est le génie de la Grèce ayant pour véhicule le génie de l'Inde ;
Alexandre sur l'éléphant.¹⁵²⁵

On verra dans notre cinquième partie cette importance cruciale de l'Inde dans une pensée du

¹⁵²¹ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes et CDU, 1982, p. 34-35.

¹⁵²² *Les Misérables*, V, I, 5, t. 3, p. 245.

¹⁵²³ *Ibid.*, p. 246.

¹⁵²⁴ *Les Discours du cliché, op. cit.*, p. 35.

¹⁵²⁵ *Les Misérables*, V, I, 20, t. 3, p. 295.

symbole. Cette science, apparentée à celle de l'Inde, est celle de Pythagore, lui-même assimilé à l'époque au mage, à une conception mystique du nombre et à une science non rationnelle.

La dimension poétique du « véhicule » permet donc la « cristallisation » du génie moderne en lui donnant une nouvelle consistance : l'intertextualité épique confère au génie moderne, qui repose sur les principes, une visibilité reposant sur le vocabulaire et le style du passé (le vocabulaire épique), qui donne par comparaison une chair aux principes qui côtoient l'abstraction.

Conclusion : un retour au symbole épique encadré

L'idée de peuple, menacée par les références négatives à la foule, dont Hugo dit qu'elle est « traître au peuple »¹⁵²⁶ et qui se caractérise par l'agrégat dépourvu de liens, trouve ainsi une réelle visibilité et une cohérence dans la description de l'événement insurrectionnel. Ce dernier permet également de contrer « la société en poussière » dont parlent les publicistes du début du siècle et de dépasser le constat du caractère irreprésentable du nouvel univers individualiste par le biais d'une écriture qui fait appel au vocabulaire épique du passé, d'ordre symbolique. Ce retour au vocabulaire épique est néanmoins indissociable d'un discours complémentaire, d'ordre désymbolisant, qui distingue le « type » – l'idéal du progrès (témoignant de l'émancipation de l'esprit moderne vis-à-vis des symboles médiévaux et antiques) – et le « moyen » – l'art. Ce dernier est obligé de recourir encore à des symboles (les noms propres et les attributs de l'épopée homérique) mais ces symboles sont renouvelés par leur mise en perspective au sein de la prose romanesque, qui les déconstruit tout en continuant à s'en nourrir.

On pourrait faire remarquer que le roman hugolien fait entendre la voix du peuple même quand l'événement insurrectionnel a pris congé. La pénalité rend ainsi visible les misérables en leur donnant la parole, mais au cours de procès qui en montrent aussi l'aliénation. Nous ne revenons pas sur ce point que Guy Rosa a traité dans les nombreuses notes de son édition. Il faut bien reconnaître également qu'en dehors de l'insurrection, qui devient poésie épique dans « Les héros », la trame romanesque rend le peuple également visible par l'incarnation des principes de « pitié » et de « fraternité ». Mais pitié et fraternité ont souvent pour contexte un événement guerrier : dans *Les Misérables*, l'ensemble du

¹⁵²⁶ *Ibid.*

personnel romanesque a des trajectoires qui convergent vers la barricade finale comme nœud de l'œuvre, « lieu de jonction de ceux qui pensent et de ceux qui souffrent »¹⁵²⁷ ; *Quatrevingt-Treize* est une œuvre entièrement consacrée au problème de la clémence en temps de guerre civile. *Les Travailleurs de la mer* évoquent la pitié de l'abîme par le biais de la description d'une tempête qui file la métaphore guerrière¹⁵²⁸. La description de la confrontation violente permet le jaillissement du souffle épique chez le poète, qui se retrempe aux origines de la littérature homérique et devient l'instrument d'une nouvelle révélation historique, celle des idéaux, ou des « principes ». Mais ces derniers doivent emprunter comme véhicule « le génie de l'Inde », qui est le génie symbolique et poétique. On y reviendra.

En outre, la forme violente de la confrontation pose problème : nous l'avons jusqu'à présent étudiée en grande partie dans sa capacité à donner corps au peuple, c'est-à-dire à le représenter poétiquement et historiquement. Il s'agit maintenant de passer à notre second point : l'étude de sa force motrice, c'est-à-dire de sa capacité à donner un mouvement à la civilisation, et l'analyse des liens que cette force entretient avec le génie et l'écrivain. Car l'enjeu historique de ce questionnement est indissociable de l'interrogation portant sur les rapports qu'entretiennent littérature et violence, en particulier par l'intermédiaire du « mythe du barbare » romantique, qui ressurgit chez Hugo pendant l'exil.

¹⁵²⁷ *Les Misérables*, V, I, 5, t. 3, p. 246. Hugo pourrait ainsi s'approprier ces mots de Michelet, au terme de « races » près, étranger à son vocabulaire : « C'est au point de contact des races, dans la collision de leurs fatalités opposées, dans la soudaine explosion de l'intelligence et de la liberté, que jaillit de l'humanité cet éclair céleste qu'on appelle le Verbe, la parole, la révélation. » Michelet, *Introduction à l'Histoire universelle, Œuvres complètes*, t. II, p. 257. L'insurrection permet l'explosion du Verbe hugolien, qui « révèle » la nature profonde du peuple.

¹⁵²⁸ Quant à *L'Homme qui rit*, on peut se demander si l'absence de lutte directe, sinon d'ordre verbal, et de désir d'insurrection, n'est pas un élément déterminant dans le pessimisme de l'œuvre.

CHAPITRE 2 : LE BARBARE CONTRE LA BARBARIE, EFFICACITÉ ET DANGERS HISTORIQUES ET POÉTIQUES

1. Le peuple, force barbare

Sous la Monarchie de Juillet, le peuple est aux yeux des doctrinaires d'abord considéré comme une classe sociale particulière, la « classe des déshérités de la fortune et du privilège »¹⁵²⁹. Mais c'est aussi pour eux une force énigmatique, une énergie brute, anhistorique, qu'il s'agit de canaliser¹⁵³⁰. L'irruption du fait démocratique, qui élargit la définition du peuple à l'ensemble de la nation, est considérée par les doctrinaires comme « une sorte de puissance sauvage à l'œuvre dans le social, une inépuisable énergie enfouie dans la nature humaine, une pulsion primitive et originelle [...]. La démocratie est ainsi une *force de sens indéterminé* : elle peut être indifféremment au service du bien ou du mal. »¹⁵³¹ Or après la Révolution française, au cours de laquelle cette énergie fut bien employée, la civilisation ne peut désormais connaître selon eux que des améliorations, non des transformations : « Ce qui était autrefois de la démocratie, écrit Guizot, serait aujourd'hui de l'anarchie »¹⁵³². Les doctrinaires résolvent ainsi la contradiction apparente d'une société fondée sur une Révolution, mais qui nie toute valeur à la révolution et à la revendication démocratique absolue¹⁵³³. Hugo s'inscrit encore dans cette pensée au moment de l'écriture de la conclusion du *Rhin*¹⁵³⁴ ; *Napoléon le Petit* la confirmera, en élargissant le sens social du peuple au sens national : « Cette force collective n'est pas, de sa nature, intelligente. Étant à

¹⁵²⁹ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Peuple ».

¹⁵³⁰ Cette énergie, dénuée de sens et de valeur en elle-même, n'en acquiert que relativement à certains état historiques et sociaux auxquels elle s'attaque. Elle s'inscrit dans la nouvelle vision du monde qui se dessine au tournant des Lumières et qui, sous ce terme d'« énergie », Michel Delon l'a montré, substitue aux essences, dans une perspective très générale, des devenir et des existences, devenant un mot d'ordre dans tous les domaines. Voir Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, *op. cit.*, p. 516. Elle se retrouve en particulier dans l'idée de « volonté » : « L'énergie est synonyme de volonté quand l'accent est mis sur la résistance aux pesanteurs du réel et sur le désir de le changer. Quand ce réel consiste en passions qu'il faut réfréner, l'énergie devient volonté morale ; quand il consiste en lois à transgresser, l'énergie est volonté libertine ; quand le réel est pensé comme structure sociale, l'énergie est volonté révolutionnaire. » *Ibid.*, p. 415.

¹⁵³¹ Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, *op. cit.*, p. 83-84.

¹⁵³² « De la démocratie dans les sociétés modernes », cité par Pierre Rosanvallon, *ibid.*, p. 84-85.

¹⁵³³ Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, *op. cit.*, p. 76. Pour les doctrinaires, le peuple est synonyme de « nombre, force barbare et immorale qui ne peut que détruire. » Le rapport entre l'indifférenciation sociale et le despotisme est alors un thème rebattu. Dans ces conditions, le suffrage universel n'est proposé par personne sous la Restauration.

¹⁵³⁴ Voir première partie. Sur cette question, on se reportera à la thèse de Franck Laurent et à son livre *Victor Hugo. Espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, *op. cit.*

tous, elle n'est à personne », et le tyran est « cet homme qui [...] dispose à son gré de la force collective d'un peuple »¹⁵³⁵. Il faut donc que le peuple reprenne conscience de sa force, et s'en ressaisisse¹⁵³⁶.

Or, d'une certaine manière, Hugo retrouve dans cet appel à la violence des éléments du mythe barbare, tel qu'il s'est élaboré dans la première moitié du siècle. Pour Pierre Michel, Hugo, trop absorbé par ses propres fantômes, n'utiliserait le mythe barbare que de manière décorative, et ce dès avant l'exil. Cela n'est pas tout à fait exact, dans la mesure où Hugo au contraire a très bien perçu les idées essentielles de ce mythe, c'est-à-dire l'utilisation de la violence des masses dans le processus historique mais aussi le rapport entre l'énergie individuelle et la liberté. S'y ajoute, de son point de vue d'écrivain, une réflexion sur les rapports essentiels qui nouent le processus d'écriture à la violence : « plume, épée, pavé, émeute, par le peuple, par le soldat, oui, quel qu'il soit, pourvu qu'il soit loyal et au grand jour, je le prends »¹⁵³⁷. Dans cette énumération « plume, épée, pavé, émeute », la « plume » de l'écrivain semble être en facteur commun à l'épée, au pavé, et à l'émeute, mais Hugo, par la juxtaposition des termes, veille à ne pas préciser l'exact rapport sémantique des termes entre eux, laissant imaginer toutes les configurations possibles.

¹⁵³⁵ *Napoléon le Petit*, Conclusion, I, 2, vol. Histoire, p. 133-134.

¹⁵³⁶ On peut remarquer que la vision du peuple, définie comme classe populaire, source d'énergie et élément régénérateur de la Civilisation, court tout au long du siècle et se retrouve notamment dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, qui reflète la position de la deuxième moitié du siècle (il est publié de 1866 à 1879). Le peuple, associé aux classes défavorisées de la société, est considéré comme un compromis théorique et défini comme une force salutaire, à condition d'être maîtrisée. Le peuple, écrit l'auteur de l'entrée, conserve en effet intactes « toutes les énergies de la nature » mais doit paradoxalement « s'infuser progressivement » dans la société. Il y a substitution d'une logique synchronique et organique à une logique diachronique. Les termes de « sang » et de régénération du sang sont à comprendre non dans une optique révolutionnaire, mais dans le contexte d'un brassage avec les classes supérieures, brassage dont les modalités pratiques restent sous-entendues : « Les riches, [...] en multipliant autour d'eux toutes les facilités d'une vie souvent inactive, ne peuvent se soustraire aux conséquences du luxe et de la paresse. L'appauvrissement de leur sang, l'affaiblissement de toutes leurs facultés vitales, la corruption de leurs mœurs et de leur esprit sont de terribles et inévitables compensations des privilèges dont ils jouissent. Le *peuple*, au contraire, astreint à disputer à la terre sa nourriture de chaque jour, forcé de déployer à tout instant la puissance de ses muscles et de sa volonté, sevré des plaisirs qui pourraient le corrompre, conserve intactes toutes les énergies de la nature. » P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Peuple ».

¹⁵³⁷ *Napoléon le Petit*, Conclusion, I, 3, p. 140.

2. La violence, reliquat du mythe du barbare : les interactions entre Histoire et écriture

Éléments de mise au point sur le mythe barbare au dix-neuvième siècle

À partir du mythe d'Er, Pierre Albouy définit le mythe à partir de sa fonction, qui consiste à « appréhender une vérité qui se dérobe à la seule raison »¹⁵³⁸. En politique ou en histoire, le mythe constituerait ainsi « une forme de pensée permettant d'appréhender une réalité mal connue ou peu connaissable, fascinante ou redoutable, voire inavouable. Il jouerait un rôle de compensation, analogue à celui du rêve [...], soit qu'il permette à la pensée de s'élaner hors des limites de la raison, soit qu'il substitue à une réalité pénible une image qui la rende exaltante. »¹⁵³⁹ Quant au mythe littéraire en particulier, il a pour première condition de se référer à une tradition, ou bien d'offrir des références plus ou moins explicites à un mythe traditionnel. C'est le cas lorsque le schéma des invasions historiques germaniques contre Rome ressurgit dans vocabulaire de la régénération attribuée au peuple. Ce mythe permet de représenter le pôle révolutionnaire contestataire et problématique du progrès, « vérité qui se dérobe à la seule raison », car comme le souligne Pierre Michel, le barbare semble entretenir « avec la civilisation une relation d'étrangeté totale, conforme à la signification première du mot telle que l'a reprise l'humanisme, avec l'histoire, une relation apocalyptique, développée à partir de l'historiographie classique, avec la Nature, une relation à la fois privilégiée et dégradée, en compagnie des Sauvages et du Bon Sauvage. »¹⁵⁴⁰ Le barbare participe du soubassement chaotique qui menace l'ordre de la civilisation, de l'Histoire et de la nature, mais qui aussi paradoxalement le fonde¹⁵⁴¹.

Nous n'aborderons pas le point de vue de l'ethnologie évolutionniste, qui fait une distinction entre barbares et sauvages, d'ordre chronologique, selon des critères culturels. Certes Hugo la reprend explicitement dans son texte des proses philosophiques portant sur la civilisation : « L'homme se délivre du désert par la famille, du sauvagisme par la possession du sol, de la barbarie par la cité »¹⁵⁴². Cette distinction a une origine classique, que l'on

¹⁵³⁸ « Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire », Pierre Albouy, *Mythographies*, op. cit., p. 268.

¹⁵³⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁵⁴⁰ Pierre Michel, *Un mythe romantique...*, op.cit., p. 19.

¹⁵⁴¹ Reste que chez Hugo, cette utilisation de la figure barbare passe avant tout sur le plan esthétique. Cf. cinquième partie.

¹⁵⁴² [La Civilisation], p. 597.

retrouve chez Montesquieu¹⁵⁴³. Mais dans la mesure où le concept de barbare est caractérisé par la contradiction, la confusion et l'amalgame, il vaut mieux s'intéresser à la façon dont sauvagerie et barbarie s'articulent à l'idée de civilisation, ou plutôt à celle de « Révolution-civilisation », plutôt qu'à l'extension et à la compréhension ethnologique des termes.

On rappellera tout d'abord que l'image du peuple barbare appartient au mythe romantique et républicain, qui a pour origine la figure des barbares germaniques : il s'agit d'une première lecture historique, qui rapproche la période révolutionnaire ouverte depuis 1789 en Europe de l'ère des invasions barbares. Pour les hommes du XIX^e siècle, le mythe du barbare qui « régénère » la civilisation en détruisant une civilisation gangrenée, reçoit une nouvelle application, au cours de laquelle l'Ancien régime se substitue à la Rome décadente. Madame de Staël développe ce thème dès le lendemain de la Révolution, pour en montrer le caractère problématique : « Ils ont pour but et pour bannière une idée philosophique ; mais leur éducation [celle des républicains révolutionnaires] est à plusieurs siècles en arrière de celle des hommes qu'ils ont vaincu »¹⁵⁴⁴, mais aussi nécessaire : « Les vainqueurs, à la guerre et dans l'intérieur, ont plusieurs caractères de ressemblance avec les hommes du nord, les vaincus beaucoup d'analogie avec les lumières et les préjugés, les vices et la sociabilité des habitans du midi ». Or, Madame de Staël est longuement revenue dans les pages précédentes sur le bénéfice apporté par l'invasion des hommes du nord : « Les habitans énervés du midi, se mêlant avec les hommes du nord, empruntèrent d'eux une sorte d'énergie, et leur donnèrent une sorte de souplesse, qui devait servir à compléter les facultés intellectuelles »¹⁵⁴⁵. La noblesse est explicitement comparée aux peuples du midi, les révolutionnaires à ceux du nord : dans les dictionnaires de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'idée est toujours d'actualité.

Le passage du mythe du champ historique au champ social¹⁵⁴⁶ est un phénomène connu : le barbare révolutionnaire de 93 est en effet un avatar du barbare germanique, qui laisse bientôt place aux « nouveaux barbares »¹⁵⁴⁷ dans les années 1830, selon la formule fameuse de Saint-Marc Girardin qualifiant ainsi les ouvriers des faubourgs. Mais, s'il y a une importance croissante de la dimension sociale à partir des premières émeutes ouvrières de 1831, il faut néanmoins rappeler que, dès le début du siècle, les barbares révolutionnaires sont perçus comme une classe sociale particulière, comme le note Madame de Staël : « Les

¹⁵⁴³ Cf. deuxième partie.

¹⁵⁴⁴ Madame de Staël, *De la littérature, op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 130. Nous conservons l'orthographe de Madame de Staël pour « habitans ».

¹⁵⁴⁶ Cf. l'ouvrage de Michel Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris, op. cit.*, et notre première partie.

¹⁵⁴⁷ Dans un article du *Journal des Débats*, du 8 décembre 1831, repris dans les *Souvenirs et réflexions d'un journaliste*, Paris, 1854, avec un préambule où l'auteur tente de se disculper de toute intention injurieuse.

hommes de la classe du peuple ont fait, pour ainsi dire, une invasion dans les classes de la société [...]. »¹⁵⁴⁸ Seulement, dans le tiers-état, qui est ici visé, se trouvent mélangés la bourgeoisie et le peuple, alors que ce dernier commencera à trouver une autonomie et une identité sociale particulière à partir des années 1830, date des premières révoltes ouvrières à Lyon.

Les écrivains Quinet et Michelet entérinent ce passage des barbares au champ social et les appellent de leurs vœux, dans une optique régénératrice. Ainsi, Michelet, dans le livre éponyme qu'il consacre au peuple, rédigé en 1845 (publié en 1846), s'adresse bien à une catégorie de la société, qu'il oppose à la bourgeoisie : « *Barbares !* Oui, c'est-à-dire plein d'une sève nouvelle, vivante et rajeunissante ; Barbares, c'est-à-dire voyageurs en marche vers la Rome de l'avenir [...] »¹⁵⁴⁹. Le mythe premier (la chute de Rome détruite par les Barbares) est réécrit dans une dimension sociale et organique. Les barbares, frange bien définie de la société, s'opposent aux bourgeois prudents, mais aussi aux classes supérieures qui ont la culture, à défaut de « chaleur vitale ». Néanmoins, s'il y a attente d'un côté, celui de la gauche républicaine qui y voit un principe de régénération, c'est la crainte et la peur qui dominent de l'autre. La Révolution de 1848, notamment les journées de juin et le sac des Tuileries, infléchit durablement la face négative du peuple et fait ressurgir le spectre historique des grandes invasions barbares, mais au sein de la population. Pourtant l'attirance fantasmée pour ses « forces indomptées » persiste tout au long du siècle, à condition de leur maîtrise. Le mythe sous-jacent du barbare permet d'utiliser le potentiel énergétique que cette figure représente afin d'accélérer le mouvement de l'histoire, mais sans en accepter les modalités négatives, que l'on peut résumer sous le terme de violence(s) et qui s'apparente tout au long du siècle à la Terreur révolutionnaire en posant une question d'ordre éthique. Quelles sont les conditions qui permettent de légitimer la violence ? Elles sont liées pour Hugo aux circonstances historiques, dont la violence doit être maîtrisée par l'écriture.

Sur le plan littéraire, le parallèle entre le mouvement romantique et la figure des barbares est amorcé par la critique, sur le mode souvent polémique, bien avant l'exil, mais Hugo revient particulièrement sur cette comparaison pendant. La persistance de la démarche, qui peut paraître anachronique au mitan du siècle, est un moyen de renforcer son nouveau geste d'écriture, qui s'est ouvert avec les *Châtiments*. Hugo voit dans la situation historique de l'époque le même état de délitement de la civilisation que sous l'Ancien Régime.

¹⁵⁴⁸ Madame de Staël, *De la littérature, op. cit.*, p. 138.

¹⁵⁴⁹ Michelet, *Le Peuple*, « À M. Edgar Quinet », introduction et notes par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1992, p. 72.

L'écrivain doit en conséquence revenir aux sources de l'énergie des barbares historiques, au risque de la violence. Et c'est la violence verbale qui permet de dépasser la tentation de violence physique.

L'exil et le modèle révolutionnaire ; violence de l'écrivain, violence du peuple

Pendant l'exil, c'est à la littérature que revient pour Hugo l'utilisation et la maîtrise de la force potentiellement violente du peuple, qui s'en trouve transfigurée. Les génies sont entés directement sur le peuple, dont ils proviennent et à qui ils reviennent :

Enfants, ils ont bu ta sève [...] La profonde prise de vie, c'est en toi qu'il faut la chercher. Tu es le grand flanc [...].

Donc qu'ils retournent à toi.¹⁵⁵⁰

Dans ce schéma idéal qui est ici esquissé par Hugo, le génie doit faire retour au peuple, qui est le premier destinataire de l'œuvre, pour le convertir et transformer la « populace » en « peuple ». C'est ce que Hugo appellera ailleurs la « sublimation » permise par la littérature, au sens chimique de purification¹⁵⁵¹. La violence n'est pas niée, mais transformée.

Châtiments ou la violence légitimée

Les circonstances historiques font envisager à Hugo une violence qui doit avant tout s'exercer verbalement, c'est-à-dire sur le plan littéraire, afin de neutraliser les effets négatifs d'une violence effective, mais aussi de révéler les principes justes et de permettre d'autant mieux par la suite l'application d'une clémence radicale. Il n'existe pas de théorisation très structurée de ce principe, mais des éléments épars, dont les plus importants se trouvent sans nul doute dans la célèbre lettre à Hetzel du 6 février 1853, au sujet de *Châtiments* : « Vous me dites à propos de la mer, mais votre mer est transparente : qui est fort n'a pas besoin d'être violent. Or, je vous déclare que je suis violent. [...] Dante est violent, Tacite est violent, Juvénal est violent. » On mesure à nouveau la distance parcourue depuis 1848, quand il écrit

¹⁵⁵⁰ William Shakespeare, II, V, 8, p. 397.

¹⁵⁵¹ Ce point sera développé dans notre cinquième partie. Pour Michelet également, le destinataire premier est le peuple : dans une leçon du 13 mars 1848, il écrit : « Je compte sur la musique héroïque, à mesure qu'elle viendra. Je compte sur un théâtre nouveau, tout barbare, tout peuple. Je compte sur l'histoire, sur la légende vraie et sainte des martyrs de la liberté ». Et il ajoute : « Dites au peuple la légende d'or, récente, toute récente. » Michelet, « Septième leçon (13 mars 1848) », *Cours au Collège de France, II, 1845-1851*, publiés par Paul Viallaneix avec la collaboration d'Oscar A. Haac et d'Irène Tieder, Paris, Gallimard, 1995, p. 676.

par exemple dans *Choses vues* : « Ayez toujours de la force, c'est le moyen de n'avoir jamais de violence »¹⁵⁵². C'est ce renversement des points de vue qui fait que la « Révolution » devient autant d'actualité pendant l'exil que la « Civilisation », et que Hugo peut se proclamer du parti « Révolution-Civilisation ».

La première raison qu'il donne de ce nouveau rapport à la violence repose sur l'effet qu'il veut produire sur le destinataire de son œuvre : il s'agit d'éveiller le peuple, dont l'énergie s'est endormie : « J'ajoute que ce n'est pas avec de petits coups qu'on agit sur les masses. J'effaroucherai le bourgeois peut-être, qu'est-ce que cela me fait si je réveille le peuple ? » La seconde est que, pour avoir le droit de promouvoir la « *clémence implacable* », il faut au préalable n'avoir pas pour « titre » des « rimes modérées » : « Je crois que nous n'avons pas d'autre position à prendre que celle-là, énergie indomptable dans l'exil, afin d'avoir puissance modératrice dans le triomphe »¹⁵⁵³.

On retrouve ainsi le schéma guerrier déjà analysé au sujet de la pitié : seul peut faire grâce celui qui est tout-puissant. Il faut rappeler que dans les mythologies, le guerrier, comme le souligne Georges Dumézil, « par le fait qu'il se met en marge et au-dessus du code, s'adjuge le droit d'épargner, le droit de briser entre autres mécanismes normaux celui de la justice rigoureuse, bref le droit d'introduire dans le déterminisme des rapports humains ce miracle : l'humanité. »¹⁵⁵⁴ Mais il ne s'agit pas de n'importe quel guerrier : il est assez remarquable que Hugo donne en exemple la figure de Jésus violent : « il prenait une verge et chassait les vendeurs, *et il frappait de toutes ses forces*, dit Saint-Chrysostôme », exemple pertinent dans la mesure où ce même Jésus est surtout dans le même temps pour le christianisme, et en particulier sa lecture romantique, la figure de « l'Amour » et du « Pardon ». Dante, Tacite, Jérémie, David, Isaïe, grands modèles de l'exil, sont également convoqués, mais pour leur violence verbale « Isaïe dit à Jérusalem : *Tu as ouvert tes cuisses au membre des ânes.* »¹⁵⁵⁵ On voit dans le rapprochement de ces deux sortes d'exemples (ceux qui font partie des génies dans *William Shakespeare*, cités pour la violence de leurs métaphores verbales, et la figure christique, présentée sous l'angle d'une violence effective) que la limite entre violence verbale et violence physique est assez floue.

La situation historique permet en outre à l'exilé de revenir sur des problèmes développés dans les années 1820, notamment dans *Les Orientales* (1829), et qui concernent le rapport problématique entre l'énergie poétique et l'énergie guerrière, qui se trouve être le

¹⁵⁵² *Choses vues. Le Temps présent III*, 1848, vol. Histoire, p. 1154.

¹⁵⁵³ Victor Hugo à Hetzel, le 6 février 1853, Massin, t. VIII, p. 1044.

¹⁵⁵⁴ Georges Dumézil, « Les trois péchés du guerrier », dans *Heur et malheur du guerrier, op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁵⁵ Victor Hugo à Hetzel, le 6 février 1853, Massin, t. VIII, p. 1044. – C'est Hugo qui souligne.

support d'un poème comme « Enthousiasme », qui se comprend en particulier dans son rapport antithétique à « Marche turque »¹⁵⁵⁶.

La lettre à Hetzel de 1853 permet une meilleure compréhension de la démarche hugolienne durant l'exil, dans la mesure où Hugo est assez clair. Ce n'est pas toujours le cas si l'on considère les occurrences des termes de « violence », de « force », d'« énergie » ou de « puissance » dans l'œuvre d'exil. Il est difficile d'établir une hiérarchie entre ces termes, et de savoir exactement à quoi ils renvoient pour l'écrivain. On peut néanmoins faire remarquer que l'énergie est souvent du côté du « mental », aussi bien dans les proses philosophiques : « Qui dit force, dit énergie. La révolution est une volonté »¹⁵⁵⁷, que dans les romans : Gilliatt « ajoutait à la force, qui est physique, l'énergie, qui est morale »¹⁵⁵⁸ ; mais d'autres fois Hugo associe l'énergie à « ce que nous appelons la matière, cet organisme insondable, cet amalgame d'énergies incommensurables »¹⁵⁵⁹. On peut retrouver dans cette bipolarité une tension mise en valeur par Michel Delon : l'énergie est aussi bien du côté du spiritualisme comme force morale que du côté du matérialisme et du sensualisme, et permet souvent la transition de l'un à l'autre. Le passage de l'énergie mécanique à l'énergie organique se fait au tournant du siècle et est durablement inscrit dans la pensée de l'époque au milieu du XIX^e siècle.

Peut-être aussi faut-il noter, à partir des exemples précédents et de la citation qui suit, une gradation de la violence à la force, de la force à l'énergie, et de l'énergie à la puissance : « Ces forces sont ténébreuses, cela ne prouve pas qu'elles soient inconscientes. Elles sont assez actives pour ne pas être uniquement passives. Nous les appelons Forces, elles sont peut-

¹⁵⁵⁶ Poèmes IV et XV des *Orientales*, vol. Poésie I, p. 440 et 469. « Enthousiasme » est le pendant occidental de « Marche turque » : au chant d'un guerrier oriental engagé dans l'action sans recul, au risque du fanatisme, répond le chant guerrier d'un poète qui n'est que spectateur, membre d'une civilisation vieillie, mais qui possède du moins le recul réflexif sur ses propres pulsions. Après les guerres napoléoniennes, que Hugo n'a pas pu faire, mais que son père a faites, se pose en effet la question de l'action chez un poète condamné à n'être que le spectateur passif et le héraut (et non le « héros ») des actes guerriers, au risque de sombrer dans une pure pulsion scopique et sadique, qui oublie les enjeux premiers. Ainsi au cours d'« Enthousiasme » le poète narrateur passe-t-il d'une motivation a priori légitime : « En Grèce, ô mes amis ! vengeance ! liberté ! » à une sorte de pulsion fanatique qui le rapproche du guerrier oriental de « Marche turque » : « Je veux voir des combats, toujours au premier rang ! / Voir comment les spahis s'épanchent en torrent / Sur l'infanterie inquiète ; / Voir comment leur damas, qu'emporte leur coursier, / Coupe une tête au fil de son croissant d'acier ! » (p. 441). C'est à ce paroxysme de la violence que surgit le retournement, qui est la prise de conscience, caractéristique pour Hugo du caractère réflexif de l'Occident : « Allons !...– mais quoi, pauvre poète, / où m'emporte moi-même un accès belliqueux ? » Néanmoins, le retour à un lyrisme de la nature est aussi marqué par l'impuissance automnale qui rend le poète semblable à une « feuille morte ».

¹⁵⁵⁷ [La Civilisation], p. 609.

¹⁵⁵⁸ *Les Travailleurs de la mer*, II, 1, 7, p. 208.

¹⁵⁵⁹ *L'Homme qui rit*, I, II, 7, p. 418. On retrouve le même terme dans le roman des *Travailleurs de la mer*, au sujet de la mer et du vent : « Ces énergies incommensurables rendent possibles tous les cataclysmes. » *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 5, p. 203. Mais un peu plus loin, le romancier parle de « forces paniques », *ibid.*

être Puissances. *Le Ubi Vult* indique dans le souffle une intention. »¹⁵⁶⁰ L'énergie est valorisée dans la mesure où elle témoigne d'une volonté, d'une intention. Hugo suit en cela son siècle : alors que le champ d'application de « l'énergie » recouvrait en 1694, dans le Richelet, « principalement » le discours et la parole, en 1835, l'acception première est psychologique : « il se dit particulièrement de la vigueur d'âme »¹⁵⁶¹, puis pour Littré organique : « Puissance active de l'organisme. »

Ce que l'on peut également affirmer sans équivoque, c'est que la légitimation de la violence verbale durant l'exil va de pair avec une réflexion historique sur le rôle de la violence effective, en particulier populaire, dans l'avancée de la civilisation. Des philosophes contemporains de Hugo comme Hegel ou Marx s'intéressent eux aussi à ce rôle de la violence dans l'Histoire. Ils reconnaissent en particulier la positivité du négatif, ce qui implique le refus de penser le progrès sur le modèle de la ligne droite. L'idée est dans l'air du temps¹⁵⁶². Mais alors que Marx, dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, daté de 1852, déclare que « la révolution sociale du XIX^e siècle ne peut pas tirer sa poésie du passé, mais seulement de l'avenir »¹⁵⁶³, on a vu que Hugo utilisait encore la poésie du passé, notamment le style symbolique de la littérature épique, comme véhicule du progrès. En outre, pour Hugo, la violence se justifie en particulier au nom de la vérité, la conclusion de la lettre à Hetzel en témoigne : « Être violent, qu'importe ? Être vrai, tout est là. » Littérature et action se rejoignent sur ce point, avec pour destinataire premier le peuple comme être politique et sociologique, à la fois lecteur et actant historique. Mais la violence se justifie également par le modèle de la Révolution française, mère du dix-neuvième siècle, que l'œuvre hugolienne s'obstine à repenser, dans un parallèle permanent avec une pensée pacifiste du progrès.

Révolution (s) civilisatrice contre violence monarchique

Hugo juxtapose en effet deux rythmes de civilisation, l'un qui est « la paix du bien », l'autre qui se trouve être la « guerre du mieux »¹⁵⁶⁴. Il ne s'agit là que d'une des multiples reformulations de ce double rythme historique qui essaime dans toute son œuvre, notamment pendant l'exil, et que nous avons trouvé formulé de la manière la plus concise et pour ainsi

¹⁵⁶⁰ [La Mer et le Vent], p. 691.

¹⁵⁶¹ Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 45.

¹⁵⁶² Voir Pierre-André Taguieff, *Le Sens du progrès*, op. cit., p. 207.

¹⁵⁶³ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, trad. fr. anonyme, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 18. _

¹⁵⁶⁴ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 593.

dire la plus « énergique » dans le parti « Révolution-Civilisation », oxymore qui permet de ne pas préciser les rapports qui unissent les deux termes : ou bien la Civilisation par la Révolution, l'insurrection violente, ou bien la Civilisation par la Civilisation, progressive et scientifique, ou bien la Révolution par la Civilisation...

Le problème de fond est qu'il existe *a priori* une contradiction absolue entre ces deux termes. Charles Renouvier, dans *Victor Hugo, le philosophe*, à la fin du XIX^e siècle, met avec vigueur le doigt sur cette antinomie majeure qui fait que l'œuvre de Hugo se trouve écartelée entre « la méthode révolutionnaire, absolue et violente, et la philosophie du progrès, relativiste et universellement justificative », qui suppose que le mal contribue à l'avancée du bien. Il faut y ajouter le conflit entre la « perversité humaine, fait naturel » et « l'utopie, idéal dont la réalisation suppose les hommes devenus bons. »¹⁵⁶⁵ C'est ce qui fait que la volonté de conciliation se heurte, dans son œuvre en général et dans sa prose romanesque et philosophique en particulier, à une aporie généralisée qui s'exprime par l'antithèse ou l'oxymore.

Une prose philosophique de l'exil, éloquemment intitulée dans l'édition originale posthume : « La Civilisation », traite de la difficulté qu'a Hugo à juxtaposer deux rythmes différents. La civilisation, pensée dans la durée de l'Histoire comme seul mouvement, « progrès en pente douce », est tout d'abord représentée par le biais de la métaphore organiciste. Voir dans la civilisation une « chenille », parler de « chrysalide », de « cordon ombilical » (« Chaque forme de civilisation, on le voit, a son cordon ombilical »¹⁵⁶⁶), signifie que la civilisation trouve en elle-même les lois internes à son propre développement. Le biologisme de l'expression n'est pas seulement le masque d'une histoire à sens unique, il révèle également un rythme qui lui est particulier :

Pas de transition brusque dans la civilisation qui est une croissance. La nuance mène à la couleur, le (*sic*) monocotylédone au dicotylédone, le zoophyte à

¹⁵⁶⁵ *Victor Hugo le philosophe, op. cit.*, p. 153. « Les doctrines modernes du progrès définissent le bien et le mal comme de simples rapports entre les termes d'une évolution dont toutes les parties sont liées et solidaires ; elles ne sauraient donc admettre ni l'anathème jeté sur le passé, ni les lamentations sur la perversité de l'homme, ni les idées de chute et de rédemption, ni les vues religieuses sur un jugement dernier, quand même on le considérerait comme s'exerçant par la marche providentielle du monde, et non dans l'éclat d'une parousie. Mais Victor Hugo, dans *La Légende des siècles* et ailleurs, a condamné / le passé monarchique et religieux *absolument*, avec des formes d'outrage que n'ont pas même égalées les auteurs révolutionnaires des « Crimes des rois et des papes » ; et, pour sa vision de l'avenir de félicité, il ne s'est pas contenté de la marche lente et sûre du progrès, telle que l'entendent les évolutionnistes ; il a demandé à un miracle de Dieu par la science, non sans intervention de « ce montre divin, la révolution », l'entrée de l'homme dans la fraternité, en laquelle « tout doit se dissoudre », l'ouverture de l'ère de bonheur où « doit, *quoi qu'on fasse*, aboutir l'effort humain, ce sombre et souriant martyr ». L'alliance de l'esprit prophétique et de l'esprit révolutionnaire n'est pas faite pour annoncer une transformation, mais un déluge. » *Ibid.*, p. 150-151. – C'est l'auteur qui souligne, en citant notamment, entre guillemets, *Les Quatre Vents de l'esprit*, IV, « Dans la pièce finale ».

¹⁵⁶⁶ [La Civilisation], p. 598.

l'animal, le crépuscule au jour, Rien n'est à pic. Tout est d'abord larve. Le chaos n'est autre chose que la première chenille.¹⁵⁶⁷

Le schéma naturaliste pour rendre compte du développement de l'histoire rejoint la démarche de Michelet, qui, notamment dans les années 1860, replie la description de l'histoire sur le modèle de l'histoire naturelle¹⁵⁶⁸. Dans un temps bloqué, écrire que la civilisation « a ses transitions comme la nature, dont elle fait partie »¹⁵⁶⁹ permet de dépasser le blocage apparent de l'histoire par sa réinscription au sein d'un grand ordre cosmique.

Dans une telle conception, développée dans les proses philosophiques de l'exil, le schéma révolutionnaire ne semble *a priori* pas avoir sa place : pourtant le terme de révolution apparaît, incidemment, et au pluriel, comme mode de dépassement d'un stade à un autre. Hugo distingue six degrés et six modes de dépassement, le désert, le sauvagisme, la barbarie, l'idôlatrie, la monarchie, le parasitisme, et il poursuit :

L'homme se délivre du désert par la famille, du sauvagisme par la possession du sol, de la barbarie par la cité, de l'idôlatrie par la science, de la monarchie par *les révolutions*, du parasitisme par la propreté.¹⁵⁷⁰

Et toute la suite du texte, oubliant désert, sauvagisme, barbarie, se concentrera sur le seul problème de la monarchie et de la Révolution, développant éloquemment cette thèse qui n'est formulée que de manière implicite : certes la civilisation est une croissance sans transition brusque, mais face aux monarchies et à leurs horreurs, seules les Révolutions apportent des réponses appropriées. Le Conventionnel G. face à Myriel dans *Les Misérables* ne tient pas un autre discours, ou plutôt il le fait éclater au grand jour, mais en filant toujours la métaphore naturaliste : « Ah ! vous y voilà ! 93 ! J'attendais ce mot-là. Un nuage s'est formé pendant quinze cents ans. Au bout de quinze siècles, il a crevé. Vous faites le procès au coup de tonnerre. »¹⁵⁷¹ Faire le procès à la nature est illégitime car elle se situe au-delà de la morale commune.

La civilisation comme but légitime la violence révolutionnaire, mais aussi bonapartiste, face aux exactions du droit divin. Ainsi Hugo réhabilite-t-il, au nom de ce principe, Bonaparte : « il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup cassé »¹⁵⁷². Le renversement ironique de l'intertexte biblique donne à lire le nouveau mot d'ordre du XIX^e siècle, l'amour doit parfois céder le pas à la « casse », lorsque les circonstances l'exigent,

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*

¹⁵⁶⁸ Voir à ce sujet Paule Petitier, *La Géographie de Michelet, op.cit.*, et notre troisième partie.

¹⁵⁶⁹ [La Civilisation], p. 598.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 597. – Je souligne.

¹⁵⁷¹ *Les Misérables*, I, I, 10, t. 1, p. 43.

¹⁵⁷² [La Civilisation], p. 605.

selon un mouvement de renversement fréquent, pour ne pas dire constant, dans l'œuvre hugolienne. Même la violence révolutionnaire de 93 se trouve dans ce contexte légitimée.

Le pluriel, « les révolutions » (« l'homme se délivre [...] de la monarchie par les révolutions »), dissimule donc la source d'un second schéma – que l'on peut appeler évolutionniste ou messianiste laïque –, celui de la Révolution française, matrice de la civilisation européenne et mondiale, dans la mesure où c'est précisément ce que l'histoire de France a d'unique qui la rend universelle. Et c'est le peuple qui est la figure motrice de ce mouvement, associé à celle du grand homme : avant l'exil, le grand homme de guerre, Napoléon Bonaparte, et, depuis l'exil, le grand homme de plume, le génie.

Évolution de la figure du barbare romanesque chez Hugo

Pour Pierre Michel, Hugo n'est pas un auteur intéressé par le mythe du barbare dont il reprend seulement de temps à autres des sèmes qui relèvent du cliché. On retrouve ainsi dans son œuvre d'avant l'exil l'image de la foule, la métaphore des flots déchaînés, mais selon la critique, rien de bien cohérent. Il existe pourtant un fil conducteur dans l'œuvre hugolienne, qui fait du barbare, au nom de la Liberté, le garant de la régénération de la civilisation et l'image de la force motrice à l'œuvre. Cette représentation émerge dans les années 1820 (dans la période ultra, dont *Han d'Islande* fait encore partie, mais aussi dans *Les Orientales*), elle est mise en sourdine, à l'exception du *Rhin*, dans l'œuvre hugolienne des années 1830 et 1840, et ressurgit pendant l'exil, confirmant qu'il y a bien durant ces années d'exil un rapport complexe qui s'établit avec l'inspiration de la période de jeunesse de Hugo.

Avant l'exil : Han d'Islande, les barbares et la liberté contre l'ordre classique

Dans *Han d'Islande*, publié sans nom d'auteur en 1823, les barbares sont des mineurs, c'est-à-dire des représentants du peuple, et leur révolte s'inscrit dans la lecture récurrente des soulèvements révolutionnaires comme retour des barbares de l'intérieur. Or la manière dont le texte romanesque rend compte de la scène de bataille qui les oppose aux soldats de la Monarchie est révélatrice. Ces derniers sont représentés figés dans des lignes droites qui semblent désigner l'ordre néoclassique (puisque la monarchie est associée pour Hugo à ce style), alors que les barbares populaires attaquent au nom de la liberté, tout en témoignant de

caractéristiques qui ne sont pas sans rappeler le satanisme romantique d'un Milton.

La description héroïque des mineurs révoltés se brise ainsi à la ligne des soldats « si bien rangés », symboles d'un ordre et d'un pouvoir répressif et pour ainsi dire tout « classique » :

Quand la première surprise fut passée, le même désespoir parut animer, comme une âme commune, tous ces hommes naturellement farouches et intrépides. Furieux de se voir ainsi écraser sans défense, cette foule de brigands poussa une clameur comme un seul corps, une clameur qui couvrit un moment tout le bruit des ennemis triomphants ; et quand ceux-ci les virent sans chefs, sans ordre, presque sans armes, gravir, sous un feu terrible, des rochers à pic, s'attacher des dents et des poings à des ronces au-dessus des précipices, en agitant des marteaux et des fourches de fer, *ces soldats si bien armés, si bien rangés, si sûrement postés, et qui n'avaient pas encore perdu un seul des leurs*, ne purent se défendre d'un mouvement d'effroi involontaire.

Il y eut plusieurs fois de ces *barbares* qui parvinrent, tantôt sur des ponts de mort, tantôt en s'élevant sur les épaules de leurs camarades, appliqués aux pentes des rocs comme des échelles vivantes, jusqu'aux sommets occupés par les assaillants ; mais à peine avaient-ils crié : *Liberté !* à peine avaient-ils élevé leurs haches ou leurs massues noueuses ; à peine avaient-ils montré leurs noirs visages, tout écumants d'une rage convulsive, qu'ils étaient précipités dans l'abîme, entraînant avec eux ceux de leurs hasardeux compagnons qu'ils rencontraient dans leur chute suspendus à quelque buisson ou embrassant quelque pointe de roches.¹⁵⁷³

On note une évolution dans la caractérisation des mineurs rebelles. D'« hommes naturellement farouches et intrépides », ils deviennent « foule de brigands », puis « barbares », terme pivot au cœur du passage qui leur redonne un statut historique, dans l'association qui est faite avec leur cri de guerre « *Liberté !* ». Les travaux de Guizot sur les origines de la civilisation ressaisiront l'association, faite dès *L'Esprit des Lois*¹⁵⁷⁴, entre barbares et liberté. Certes, comme Guizot le rappelle dans son *Histoire de la civilisation en Europe*, la liberté politique et celle du citoyen existaient déjà dans les anciennes civilisations de l'Antiquité, mais les Barbares introduisent la liberté personnelle. Auparavant, l'homme appartenait à une association et « le sentiment de l'indépendance personnelle, le goût de la liberté se déployant à tout hasard » était un état inconnu de la société romaine et chrétienne : « c'est par les Barbares qu'il a été importé et déposé dans le berceau de la civilisation moderne »¹⁵⁷⁵. La Révolution française est le moment où les différentes acceptions du terme « barbare » se rejoignent¹⁵⁷⁶.

¹⁵⁷³ *Han d'Islande*, XXXIX, Roman I, p. 202-203. – Je souligne, excepté « Liberté ! », souligné par l'auteur.

¹⁵⁷⁴ Dans les peuples nomades, dit Montesquieu, « la liberté de l'homme est si grande qu'elle entraîne nécessairement la liberté du citoyen. » Mais cette liberté est sans projet et sans conscience d'elle-même. *L'Esprit des lois*, III, XVIII, 14, « De l'état politique des peuples qui ne cultivent point les terres », *op. cit.*, p. 539.

¹⁵⁷⁵ Guizot, *Histoire de la civilisation en Europe depuis la chute de l'Empire romain jusqu'à la révolution française*, *op. cit.*, p. 61-62.

¹⁵⁷⁶ « À certains égards, en effet, la Révolution apparaît comme un règlement de compte entre ces deux catégories de population : la vieille bourgeoisie parisienne et les autres, ceux que l'on désignait aux époques antérieures par

Mais Hugo, royaliste en 1823, entraîne rapidement l'allusion politique plutôt positive vers une interprétation d'ordre théologique, connotée négativement : les « noirs visages tout écumants d'une rage convulsive » qui se trouvent « précipités dans l'abîme » renvoient dans un second temps à la « chute » de Satan. On sait qu'au dix-neuvième siècle la frontière entre légitimité et satanisme de la révolte est fragile, dans la mesure où le mythe romantique de Satan se trouve à l'origine de toute rébellion (la révolte serait donc par essence mauvaise, d'un point de vue moral), et qu'inversement, celle de l'ange rebelle est réévaluée de manière positive, face à la figure d'un Dieu perçu comme oppresseur¹⁵⁷⁷. Milton était passé par là. Le royalisme de Hugo s'oppose en ce domaine à sa conception poétique, ce qui peut expliquer l'écartèlement de son texte entre deux mouvements opposés.

Enfin, la liberté désordonnée, « sans chefs », est opposée à la répression ordonnée des représentants du pouvoir, « ces soldats si bien armés, si bien rangés, si sûrement postés, et qui n'avaient pas encore perdu un seul des leurs », dans une révolte sauvage, mais imparfaite qui s'oppose en quelque sorte à la perfection inhumaine de la loi de géométrie. Le mouvement des mineurs barbares s'inscrit dans une esthétique « frénétique », selon le terme de Nodier. On est ici en présence de l'esquisse d'un certain imaginaire hugolien de la ligne droite et de la courbe poétique que l'on retrouve de manière récurrente, par exemple dans la Préface des *Odes et Ballades* ou dans celle des *Orientales*, et qui s'épanouira pleinement dans les romans de l'exil.

Surtout, le passage du champ politique au champ social est en quelque sorte déjà en place dès cette époque. La liberté trouvera ensuite définitivement dans le peuple « barbare » son énergie et son essence, au prix de l'élargissement de la catégorie sociale circonscrite des « mineurs » à l'ensemble des misérables. L'ordre civilisé, dont les soldats sont la garantie, est dès *Han d'Islande* mis en question par des barbares, certes encore hideux à ce moment-là, mais porteur de liberté et d'énergie, fût-ce sous la forme d'une « rage convulsive », incarnation privilégiée de la venue d'une nouvelle esthétique et d'un nouvel ordre social. De même que l'exil légitime les craintes préexistantes sur l'avènement de la civilisation scientifique et rationaliste, en devenant le mot d'ordre de la politique d'un despote, de même

ces mots de sauvages, barbares, nomades et dont une pétition de bourgeois concernant les ateliers de charité de Montmartre en 1789 disait : « C'était véritablement une horde de sauvages, à la portée de la ville la plus civilisée qui existât ». Avec la Révolution, les sauvages sont désormais dans la ville. » Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris*, op. cit., p. 265.

¹⁵⁷⁷ On se reportera sur ce point à la thèse de Max Milner, *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, Corti, [1971], 2007. Pour une synthèse sur notre point précis, voir du même auteur : « Signification politique de la figure de Satan dans le romantisme français », dans *Romantisme et politique (1815-1851)*, colloque de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud (1966), Paris, Armand Colin, 1969, p. 157-163.

l'exil permet-il de réactiver et de légitimer cette utilisation de la violence révolutionnaire.

Pourtant une seconde possibilité de révolte existe, non dialectique apparemment : la figure du monstre sanguinaire, Han d'Islande, au-delà du bien et du mal, et qui va apparaître peu après dans le combat, frappant indifféremment l'armée royale ou les rebelles : « sa hache de pierre ne choisissait pas ses victimes et fendait également le crâne d'un rebelle et le ventre d'un soldat. »¹⁵⁷⁸ Mais le monstre a aussi ses raisons : Hugo lui donne une motivation sous-jacente, la vengeance de son fils Gil, comme si *in fine* il ne pouvait refuser au mal, si ce n'est une légitimation, du moins une explication : « il paraissait néanmoins massacrer plus volontiers les arquebusiers de Munckholm. »¹⁵⁷⁹ On a pu voir à juste titre dans sa sauvagerie absolue (il est « dans le carnage comme dans une fête ») une réponse à l'hypocrisie du pouvoir en place¹⁵⁸⁰, qui révèle par sa barbarie ouverte la barbarie cynique des puissants.

Les barbares contre la jouissance matérielle de la civilisation

Utiliser la sauvagerie (ou la barbarie) contre la barbarie (ou la sauvagerie) apparaît parfois nécessaire. Hugo le reconnaît encore pendant l'exil, tout en mettant ce principe à distance :

De certaines prises corps à corps exigent de la ressemblance entre les deux combattants ; à la sauvagerie il faut quelquefois la barbarie. Les cas de progrès violents existent. César est bon en Cimmérie, et Alexandre en Asie.¹⁵⁸¹

Malgré tout, Hugo refuse le premier rang à ces civilisateurs-là et il poursuit : « Mais à Alexandre et à César, le second rang suffit. »¹⁵⁸² Les guerriers doivent laisser place aux penseurs. Mais c'est à la condition que ces derniers sachent utiliser à bon escient un langage violent, capable de réveiller « le peuple », et sachent faire preuve de barbarie face à la sauvagerie. Le génie se substitue au peuple, déplaçant une des logiques du mythe barbare développé dans les années 1830. Nous le verrons dans notre cinquième partie.

Si l'on en reste pour l'instant aux années 1830, Benjamin Constant, en 1829, revient sur les dangers de la Civilisation qui risque de produire des Sybarites :

Peu nous importe que le mot civilisation vienne du mot *civitas* ; ce qui est certain,

¹⁵⁷⁸ *Han d'Islande*, XXXIX, vol. Roman I, p. 207.

¹⁵⁷⁹ *Ibid.*

¹⁵⁸⁰ Voir Junia Barreto, « Le monstre par-delà le bien et le mal », *Actualité[s] de Victor Hugo*, « ...avoir pour patrie le monde et pour nation l'humanité ». Actes du colloque de Luxembourg-Vianden, 8-11 nov. 2002, textes réunis et éditions par Franck Wilhelm, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 51-65.

¹⁵⁸¹ *William Shakespeare*, III, III, 4, p. 451.

¹⁵⁸² *Ibid.*

c'est que son acception a changé en route. La civilisation n'est plus, dans la pensée de ses partisans comme de ses ennemis, uniquement ce qui rend les hommes plus propres à la société, mais ce qui procure aux membres de la société une plus grande somme de jouissances. Or, il faut examiner si cette somme de jouissances, devenant chaque jour plus précieuse à conserver, ne nous rend pas plus timides, moins disposés à risquer ce qui pourrait nous les faire perdre.¹⁵⁸³

Constant ne parle pas du « courage individuel », mais du courage public qui fait que « Pourvu que l'ordre soit maintenu, les jouissances de la civilisation subsistent [...] n'importe sous quels maîtres [...] »¹⁵⁸⁴. Et Constant poursuit en montrant que les peuples qui ont su résister au despotisme étaient ceux qui, bien qu'ignorants et barbares, étaient insensibles au despotisme intérieur, préfigurant ainsi, quelque vingt-trois ans auparavant, ce qui sera le constat de Hugo sous le Second Empire, qui verra dans la déshérence du peuple la présence de la jouissance du ventre. Voici l'argumentaire de Constant :

Quels sont les Empires qui ont résisté au vainqueur du monde ? La Russie, dont les sommités sont civilisées, mais qui a ses forces réelles dans ses tribus barbares, pépinières fécondes de ses armées, si terribles par leur aveugle et passive obéissance ; l'Espagne, dont la population ignorante a contre-balancé, par une lutte désespérée, la soumission empressée des classes supérieures où le germe de la civilisation s'était introduit. Quel peuple combat et meurt sous nos yeux pour son indépendance ? Les Grecs ; et c'est dans la barbarie des Klephtes que la Grèce trouve une sauvegarde contre la barbarie des Turcs.¹⁵⁸⁵

Constant ne veut pas pour autant conclure qu'il faut « retarder la civilisation, l'entraver, la maudire » « comme M. de Montlosier le propose » car seule une civilisation supérieure peut alors lutter contre une civilisation où l'énervement (au sens étymologique) et la jouissance s'installe¹⁵⁸⁶. Néanmoins, l'exemple des barbares populaires russes, espagnols et grecs a montré que « c'est dans la barbarie des Klephtes que la Grèce trouve une sauvegarde contre la barbarie des Turcs », et qu'à défaut d'une civilisation supérieure, une certaine barbarie est parfois nécessaire pour renverser le barbare, car elle conserve la noblesse des idées et des émotions. Lorsque Constant conclut : « ainsi en favorisant la civilisation de tous nos efforts, tâchons de conserver au sein de la civilisation les idées nobles, les émotions généreuses que les jouissances tendent à étouffer »¹⁵⁸⁷, il assimile en effet implicitement, par dépit, la

¹⁵⁸³ Benjamin Constant, *Mélanges de littérature et de politique*, Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 137-138.

¹⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁵⁸⁶ « La civilisation est dans la destinée de l'espèce humaine [...]. Si la civilisation a des inconvénients, ils sont momentanés, et c'est à elle qu'il faut recourir pour y porter remède. Le mal qu'une civilisation imparfaite produit quelquefois, une civilisation plus parfaite le fait disparaître. Elle nous ôte une portion de notre énergie, et des barbares peuvent en profiter. Mais étendez la civilisation là où la barbarie règne encore, la civilisation n'aura plus rien à craindre ; car il n'y aura plus de barbares. Elle nous inspire un attachement à nos jouissances, qui offre des chances de succès au despotisme intérieur. Mais répandez plus de lumières, le despotisme mis à nu s'écroulera faute d'appui. » *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 140.

préservation de la jouissance, ainsi que les « idées nobles » et les « émotions généreuses », aux barbares populaires.

À l'époque de Constant, Hugo est encore plus expressément du côté des bons barbares : on se rappelle les occurrences du terme « klephte » dans ses *Orientales*, auquel il consacre indirectement plusieurs poèmes, notamment « Lazarra ». En 1819, il loue de manière générale la Russie pour son potentiel de barbarie régénératrice : « il n'est pas impossible que sa barbarie vienne un jour retremper notre civilisation, et le sol russe semble tenir en réserver des populations sauvages pour nos régions policées. »¹⁵⁸⁸

Hugo rejoint par là les discours de son temps, mais ce qui le caractérise est la réactivation de ce schéma (transposé du plan historique au plan social) pendant l'exil, à une époque où l'écrivain voit le peuple devenir « chien » et la « matière », ainsi que le « bien-être », pour reprendre une terminologie hugolienne qui est récurrente, devenir le mot d'ordre de la nouvelle civilisation qui se met en place sous la bannière impériale. Cet état de fait légitime alors selon lui le droit de devenir « loup » (« Oh ! où y a-t-il des loups et des bois ! / Je demande à avoir faim en liberté. »¹⁵⁸⁹) et de faire appel aux « barbares de la civilisation » contre les « civilisés de la barbarie ».

Pendant l'exil : « les barbares de la civilisation » contre « les civilisés de la barbarie »

Dans *Les Misérables*, Hugo distingue ainsi deux catégories de barbares et légitime la sauvagerie populaire contre l'hypocrisie des hommes de pouvoir, tenant pour le passé et l'Ancien Régime :

Le faubourg Saint-Antoine est un réservoir de peuple. L'ébranlement révolutionnaire y fait des fissures par où coule la souveraineté populaire. Cette souveraineté peut mal faire ; elle se trompe comme toute autre ; mais, même fourvoyée, elle reste grande. On peut dire d'elle comme du cyclope aveugle, *Ingens*.

En 93, selon que l'idée qui flottait était bonne ou mauvaise, selon que c'était le jour du fanatisme ou de l'enthousiasme, il partait du faubourg Saint-Antoine tantôt des légions sauvages, tantôt des bandes héroïques.

Sauvages. Expliquons-nous sur ce mot. Ces hommes hérissés qui, dans les jours génésiaques du chaos révolutionnaire, déguenillés, hurlants, farouches, le casse-tête levé, la pique haute, se ruaient sur le vieux Paris bouleversé, que voulaient-ils ? ils voulaient la fin des oppressions, la fin des tyrannies, la fin du glaive, le travail pour l'homme, l'instruction pour l'enfant, la douceur sociale pour

¹⁵⁸⁸ *Journal des idées, des opinions et des lectures d'un jeune jacobite de 1819*, vol. Critique, p. 65.

¹⁵⁸⁹ [La question sociale], *Proses philosophiques de l'exil*, p. 612.

la femme, la liberté, l'égalité, la fraternité, le pain pour tous, l'idée pour tous, l'édénisation du monde, le Progrès ; et cette chose sainte, bonne et douce, le Progrès, poussés à bout, hors d'eux-mêmes, ils la réclamaient terribles, demi-nus, la massue au poing, le rugissement à la bouche. C'étaient les sauvages, oui ; mais les sauvages de la civilisation.

Ils proclamaient avec furie le droit ; ils voulaient, fût-ce par le tremblement et l'épouvante, forcer le genre humain au paradis. Ils semblaient des barbares et ils étaient des sauveurs. Ils réclamaient la lumière avec le masque de la nuit.

En regard de ces hommes, farouches, nous en convenons, et effrayants, mais farouches et effrayants pour le bien, il y a d'autres hommes, souriants, brodés, dorés, enrubannés, constellés, en bas de soie, en plumes blanches, en gants jaunes, en souliers vernis, qui, accoudés à une table de velours au coin d'une cheminée de marbre, insistent doucement pour le maintien et la conservation du passé, du moyen-âge, du droit divin, du fanatisme, de l'ignorance, de l'esclavage, de la peine de mort, de la guerre, glorifiant à demi-voix et avec politesse le sabre, le bûcher et l'échafaud. Quant à nous, si nous étions forcés à l'option entre les barbares de la civilisation et les civilisés de la barbarie, nous choisirions les barbares.¹⁵⁹⁰

« Les sauvages » ou « barbares » de la civilisation (Hugo, on le voit dans cet extrait, emploie indifféremment l'un ou l'autre) s'opposent aux « civilisés de la barbarie ». Dans cette optique, par le jeu de renversement entre les termes, tout se passe comme si seule la figure des barbares populaires était susceptible de contrer la barbarie des civilisés. La justification de la violence révolutionnaire par l'état de barbarie de la civilisation monarchiste, telle que nous l'avons analysée dans le texte [La Civilisation]¹⁵⁹¹, est réactivée dans un pareil schéma.

Cette justification est aussi dangereuse et aléatoire en raison de la réversibilité de l'énergie et de la porosité des frontières entre « fanatisme » et « enthousiasme », qui fait que la force doit être orientée : « En 93, selon que l'idée qui flottait était bonne ou mauvaise, selon que c'était le jour du fanatisme ou de l'enthousiasme, il partait du faubourg Saint-Antoine tantôt des légions sauvages, tantôt des bandes héroïques. » De l'héroïsme à la sauvagerie, la frontière n'est pas étanche : seule la qualité éthique de « l'idée » qui sert de bannière, orientée vers le « bien » ou le « mal », permet de distinguer l'un de l'autre. La répétition de la conjonction adverbiale « selon que » et de l'adverbe « tantôt » montre la part d'incertitude d'une pareille démarche. La force populaire est bien une force indéterminée qui n'acquiert de sens qu'orientée par l'idée qui la guide¹⁵⁹². Néanmoins, la grandeur est le dénominateur commun qui permet d'une certaine manière d'excuser l'enthousiasme comme le fanatisme, mais seulement dans la mesure où ils découlent l'un et l'autre de la « souveraineté populaire » : « Cette souveraineté peut mal faire ; elle se trompe comme toute autre ; mais,

¹⁵⁹⁰ *Les Misérables*, IV, I, 5, t. 2, p. 419-420.

¹⁵⁹¹ Voir *supra*, le chapitre : « Révolution (s) contre violences monarchiques ».

¹⁵⁹² Le poème « Enthousiasme » du recueil poétique *Les Orientales* traite avec beaucoup de pertinence cet enjeu, en montrant que l'enthousiasme guerrier du poète l'entraîne jusqu'à lui faire perdre la raison de son exaltation initiale. Voir *supra*.

même fourvoyée, elle reste grande. On peut dire d'elle comme du cyclope aveugle, *Ingens* ».

On retrouve aussi, dans cette opposition entre « barbares de la civilisation » et « civilisés de la barbarie », le conflit entre la barbarie d'une civilisation dégénérée et la barbarie d'une catégorie sociale supposée primitive. Car le barbare peut être soit le décadent, soit l'homme des bois, le simple, en contact avec la nature. Et dans le schéma du mythe barbare, c'est le sauvage en contact avec la nature qui acquiert une légitimité pour renverser le barbare décadent. Dans un roman comme *Les Misérables*, l'existence du schéma insurrectionnel et la figure des « barbares de la civilisation » laissent ainsi envisager une porte de sortie.

De même dans *Les Travailleurs de la mer*, Gilliatt, qui a dans « le profil quelque chose d'un barbare », permet au progrès technique de ne pas être interrompu. Mais la barbarie à laquelle il s'oppose est moins celle des « civilisés de la barbarie » humains – encore que Clubin, l'hypocrite socialement irréprochable, pourrait bien la figurer¹⁵⁹³ – que celle d'une nature également présentée comme « hypocrite » (« la vague est hypocrite »¹⁵⁹⁴), figure de l'immanence et qui pose la question d'une responsabilité de l'infini. La description du défilé de l'écueil Douvres file la métaphore du « caveau de boucherie » : « On croyait voir le mur pas essuyé d'une chambre d'assassinat »¹⁵⁹⁵. Et cette barbarie apparaît comme le fait d'un art civilisé :

Le délabrement de la Durande offrait ceci de particulier qu'il était détaillé et minutieux. [...] On pouvait dire : quelle méchanceté ! Les fractures des bordages étaient feuilletées avec art. [...] Le cyclone a des recherches de bourreau.¹⁵⁹⁶

Or pour Hugo, « Le sauvage est féroce, le civilisé est atroce. On ne dit pas : une bête atroce » et le « féroce [...] est brut », alors que « l'atroce [...] est travaillé. L'atrocité, c'est la férocité ciselée. C'est du perfectionnement. »¹⁵⁹⁷ La nature est bien du côté de l'atroce civilisé, qui fracture « avec art », avec « des recherches de bourreau ».

Face à cette barbarie qui peut être tout autant celle d'une puissance panique que d'une Providence noire, seule l'énergie morale, celle de la volonté, en particulier individuelle, prévaut : « Croire n'est que la deuxième puissance ; vouloir est la première.

¹⁵⁹³ Gilliatt est celui qui relance la civilisation, lui dont le nom donne le titre à la seconde partie, intitulée « Gilliatt le Malin ». Cette seconde partie répond à la première intitulée « Sieur Clubin » : pour réparer le méfait de l'homme prétendument respectable (« Sieur ») mais qui pose la question du vrai mal métaphysique, il faut un homme à la réputation entachée, suspecté d'avoir lié un pacte avec le Diable, prétendument diabolique, mais qui n'a rien de démoniaque, sinon son adresse, sa volonté et son ouverture à l'inconnu de l'univers. Le procédé de retournement se situe aussi au niveau des réputations.

¹⁵⁹⁴ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 1, p. 194.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*, II, I, 4, p. 201.

¹⁵⁹⁶ *Ibid.*, II, I, 2, p. 197.

¹⁵⁹⁷ *Les Traducteurs*, p. 628.

[...] L'amointrissement de l'homme physique sous l'action refoulante de cette sauvage nature aboutissait au grandissement de l'homme moral. »¹⁵⁹⁸ Il ne s'agit pas du mythe barbare, qui renvoie au déferlement d'une foule populaire, mais le principe est le même : seul le sauvage solitaire peut vaincre la sauvagerie hypocrite et « atroce » de la mer.

Ce schéma n'est plus possible dans la société aristocratique de *L'Homme qui rit*, apportant une autre pierre à l'interprétation pessimiste de l'œuvre. Dans ce roman, ce sont les lords anglais qui incarnent ce que Hugo entend dans *Les Misérables* par « civilisés de la barbarie », mais ces derniers arrivent à manipuler à leur profit toute forme de sauvagerie, qu'elle soit primitive ou civilisée. Les seules figures du roman qui convoquent explicitement les notions de sauvagerie et de barbarie sont en effet neutralisées en étant instrumentalisées par l'aristocratie. Cela ressort avec netteté du combat de boxe organisé par les lords pour tromper leur ennui :

Le quasi-géant Phelem-ghe-madone avait les inconvénients de ses avantages ; il se mouvait pesamment. Ses bras étaient massues, mais son corps était masse. Le petit courait, frappait, sautait, grinçait, doublait la vigueur par la vitesse, savait les ruses. D'un côté le coup de poing primitif, sauvage, inculte, à l'état d'ignorance ; de l'autre le coup de poing de la civilisation. Helmsgail combattait autant avec ses nerfs qu'avec ses muscles et avec sa méchanceté qu'avec sa force ; Phelem-ghe-madone était une espèce d'assommeur inerte, un peu assommé au préalable. C'était l'art contre la nature. C'était le féroce contre le barbare.¹⁵⁹⁹

Le combat manifeste la perversité et le caractère retors de cette société, qui non seulement instrumentalise pour son plaisir le « coup de poing primitif, sauvage, inculte », c'est-à-dire le coup de poing populaire, mais aussi le « coup de poing de la civilisation », le coup de poing « féroce », c'est-à-dire l'image de son propre mode de fonctionnement. Et elle est bien entendu confiante en la victoire de ce dernier :

Il est clair que le barbare serait battu. Mais pas très-vite. De là l'intérêt.

Un petit contre un grand. La chance est pour le petit. Un chat a raison d'un dogue. Les Goliath sont toujours vaincus par les David.¹⁶⁰⁰

L'intérêt de la narration repose sur le retournement de situation qui détrompe cette attente et l'affirmation de ce qui semblait aller de soi. Le « barbare » réussit à vaincre le « féroce », mais en devenant lui aussi « atroce », en usant des ruses de la civilisation : il a eu lui également le droit de donner « un mauvais coup », accordé par l'aristocratie. Le mythe barbare, encore présent dans *Les Misérables*, ne fonctionne plus et n'est présent que sur le mode de la défiguration : dans un univers où la perversité est généralisée, il ne peut y avoir ni

¹⁵⁹⁸ *Ibid.*, II, II, 4, p. 236.

¹⁵⁹⁹ *L'Homme qui rit*, II, I, 12, p. 527.

¹⁶⁰⁰ *Ibid.*

gagnants ni perdants, si Phelem-ghe-madone a gagné, il est « évidemment estropié pour la vie »¹⁶⁰¹.

Dans *L'Homme qui rit*, « barbares de la civilisation » et « civilisés de la barbarie » se trouvent donc renvoyés dos à dos, que l'on mette dans cette dernière catégorie l'aristocratie ou « Helmsgail », le « coup de poing de la civilisation ». La seule échappée et la seule parole libre sont permises par le nomadisme bohémien de la cabane roulante, support du théâtre d'Ursus. Les représentations théâtrales mettent en scène un ange et un sauvage devenu monstrueux, mais le héros libérateur, c'est Dea, l'ange-lumière symbole de douceur. La fécondité et l'énergie du chaos ne sont plus d'actualité, le sauvage est désormais tout entier du côté de la matière et n'autorise aucune refondation.

Dans *Les Misérables* néanmoins, les « barbares de la civilisation » demeurent une force susceptible d'impulser un mouvement à la civilisation tout en montrant les limites de l'insurrection et de l'emploi de la violence physique. Car l'acteur de l'insurrection, en revêtant « le masque de la nuit », pose problème d'un point de vue éthique et déstabilise le discours du progrès. La violence a tout d'abord à voir avec « l'ombre » qui confère aux rues couvertes par les barricades « une sorte d'horreur sacrée »¹⁶⁰². L'irruption de la sacralité associée à l'horreur remet en cause une utilisation strictement dialectique de la violence. Ensuite sur un plan plus directement philosophique, le quartier de l'insurrection est présenté comme « une sorte de monstrueuse caverne »¹⁶⁰³. La référence implicite à la caverne platonicienne des idées est compliquée et problématisée par son alliance avec la monstruosité. Que peuvent devenir les idées au sein d'une caverne « monstrueuse » ? Ne risquent-elles pas d'être déformées par leur lieu de naissance ? Telle est l'interrogation sous-jacente à l'emploi de ces images, reliées toutes deux par la locution « une sorte de », qui témoigne de la difficulté du langage devant l'énoncé d'une problématique qui dépasse largement les bornes du dicible. L'ombre, le sacré, le monstrueux sont autant de seuils sur lesquels bute la civilisation et son verbe.

Le chapitre consacré au « gamin ennemi des Lumières » rappelle cette dimension inquiétante du progrès, mais par la bande, en restant dans la tonalité humoristique du chapitre.

« Le gamin ennemi des Lumières » : la violence dialectique, instrumentalisée et joyeuse

¹⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 529.

¹⁶⁰² *Les Misérables*, IV, XIII, 2, t. 3, p. 166.

¹⁶⁰³ *Ibid.*, p. 167.

La barricade est la matérialisation de la jonction des énergies, qu'elles soient actives ou passives, c'est-à-dire opprimées. Enjolras le rappelle, la barricade est le « lieu de jonction de ceux qui pensent et de ceux qui souffrent »¹⁶⁰⁴. Or ce lieu de jonction n'est pas « tout simple »¹⁶⁰⁵, comme le pense Javert (celui qui pense mal et qui souffre mal¹⁶⁰⁶) apercevant sur la barricade Jean Valjean, dont les motivations sont aussi obscures à ce moment-là¹⁶⁰⁷. Cet aveuglement sur l'absence de simplicité est par ailleurs confirmé au chapitre suivant par Marius qui pense lui aussi de manière illusoire que la présence de Jean Valjean à cet endroit est « toute simple »¹⁶⁰⁸. La complication, la contradiction et le renversement constant d'un pôle à l'autre en font au contraire le lieu d'un progrès aux modalités complexes.

Le rôle de Gavroche est en cela éclairant, dans tous les sens du terme. Le titre du chapitre « Le gamin ennemi des lumières »¹⁶⁰⁹ est le versant réaliste et humoristique du discours idéaliste d'Enjolras. Le point de jonction de « ceux qui pensent et de ceux qui souffrent » ne se réalise pas sans paradoxe, et le premier est la figure de ce sauvage urbain et joyeux qu'est le gamin, figure de ceux qui souffrent¹⁶¹⁰, et qui pourtant ne rencontre « les lumières » que par leur bris, en cassant des réverbères. Certes « la lumière n'est pas *les* Lumières »¹⁶¹¹, comme le remarque à juste titre Guy Rosa, mais Hugo joue de l'ambiguïté. On peut considérer que le titre est une syllepse, figure de style qu'affectionne particulièrement l'auteur, qui renvoie au premier lieu aux Lumières. Être ennemi « des Lumières », ce n'est pas être ennemi de la Lumière, mais on peut se demander si le rejet du dix-huitième siècle rationaliste ne passe pas paradoxalement par le biais de la destruction de ce symbole de la civilisation et du progrès technique qu'est l'éclairage public (de la même manière que l'évasion de Jean Valjean « serait impossible avec l'éclairage au gaz », comme en témoigne un titre de chapitre). Casser des lampadaires est une régression provisoire, métonymique de l'émeute (voire de l'insurrection dont le geste est le même), au nom de la lumière à venir. L'idéal et la pensée rencontrent la violence de ceux qui souffrent et qui ne peuvent s'exprimer que par ce biais.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*, V, I, 5, t. 3, p. 246.

¹⁶⁰⁵ *Ibid.*, V, I, 6, t. 3, p. 245.

¹⁶⁰⁶ Sa première grande douleur est de voir l'autorité contestée.

¹⁶⁰⁷ Est-il là pour vérifier par lui-même la mort de Marius, qui lui prend sa fille, ou a-t-il déjà dans l'idée de le sauver ? La deuxième « tempête sous un crâne » du livre n'est pas rendue dans tous ses détails et ses retournements minutieux, comme lors de la première. L'ensemble reste du domaine de l'implicite et des pulsions.

¹⁶⁰⁸ *Les Misérables*, V, I, 8, t. 3, p. 253.

¹⁶⁰⁹ *Ibid.*, IV, XV, 2, t. 3, p. 207.

¹⁶¹⁰ « Somme toute, et pour tout résumer d'un mot, le gamin est un être qui s'amuse, parce qu'il est malheureux. » *Ibid.*, III, I, 9, t. 2, p. 129.

¹⁶¹¹ *Les Misérables*, t. 3, note 2 de la page 207.

Mais ce « désordre » n'est perçu comme barbare que par les bourgeois, dont Hugo se moque avec humour¹⁶¹² :

- Tiens, dit-il, vous avez encore vos lanternes ici. Vous n'êtes pas en règle, mes amis. C'est du désordre. Cassez-moi ça.

Et il jeta la pierre dans le réverbère dont la vitre tomba avec un tel fracas que des bourgeois, blottis sous leurs rideaux dans la maison d'en face, crièrent : voilà Quatrevingt-Treize !

Le réverbère oscilla violemment et s'éteignit. La rue devint brusquement noire.

- C'est ça, la vieille rue, fit Gavroche, mets ton bonnet de nuit.¹⁶¹³

Le ton humoristique de la narration dédramatise la violence de la situation et met en scène la liberté et l'énergie joyeuse et gamine de l'insurrection : « Casse tout ce que tu voudras », accorde pour ainsi dire « grand-paternellement » Jean Valjean à Gavroche. On se rappelle que Hugo absout de manière tout aussi humoristique Napoléon Bonaparte en usant du même terme, transformant la permission en cause logique : « Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup cassé »¹⁶¹⁴. L'inversion parodique de l'amour évangélique est particulièrement efficace et s'inscrit dans une esthétique du renversement généralisé des valeurs, liée à la réalité du Second Empire : dans la mesure où le despotisme impérial s'approprie la civilisation et ses avancées¹⁶¹⁵, l'auteur envisage une voie qui ne relève plus de la seule civilisation pacifique et scientifique.

Ce renversement, qui met à distance par l'humour la violence de la « police de l'émeute », a été préparé par un chapitre antérieur intitulé « Paris à vol de hibou ». Le jeu intertextuel qui s'établit avec le célèbre chapitre de *Notre-Dame de Paris*, « Paris à vol d'oiseau », inscrit indirectement la figure de l'auteur tout en montrant que les temps ont changé et que l'énonciateur doit rendre compte de cette évolution. À la figure de l'oiseau matinal d'avant l'exil succède et s'oppose celle du hibou, être de la nuit et image du doute dans le poème *Dieu*¹⁶¹⁶.

Mais le réseau métaphorique aviaire introduit également un développement positif sur la figure de Gavroche, qui est aussi « oiseau ». La description humoristique de la violence du gamin permet de redonner consistance à « cet étrange enfant » menacé de disparition :

¹⁶¹² Nous prenons ici « humour » au sens d'une forme d'esprit visant à dégager les aspects plaisants de la réalité et permettant à l'auteur de conférer de la tendresse à son personnage. Il faudrait étudier par ailleurs la manière dont l'humour du narrateur et l'humour de ses personnages s'interpénètrent.

¹⁶¹³ *Les Misérables*, IV, XV, 2, t. 3, p. 209.

¹⁶¹⁴ [La Civilisation], p. 605.

¹⁶¹⁵ Les différentes expositions universelles (1855 et surtout 1867), qui marquent le triomphe de la pensée saint-simonienne et du progrès de la civilisation, en témoignent.

¹⁶¹⁶ *Dieu, L'Océan d'en haut*, II, vol. Poésie IV, p. 625.

Cela dit, Gavroche s'en alla, ou, pour mieux dire, reprit vers le lieu d'où il venait son vol d'oiseau échappé. Il se replongea dans l'obscurité comme s'il y faisait un trou, avec la rapidité rigide d'un projectile ; la rue de l'Homme-Armé redevint silencieuse et solitaire ; en un clin d'œil cet étrange enfant, qui avait de l'ombre et du rêve en lui, s'était enfoncé dans la brume de ces rangées de maisons noires, et s'y était perdu comme de la fumée dans des ténèbres ; et l'on eût pu le croire dissipé et évanoui, si, quelques minutes après sa disparition, une éclatante cassure de vitre et le patatras splendide d'un réverbère croulant sur le pavé n'eussent brusquement réveillé de nouveau les bourgeois indignés. C'était Gavroche qui passait rue du Chaume.¹⁶¹⁷

On peut avoir une énergie comparable à un « vol d'oiseau échappé » et à « la rapidité rigide d'un projectile », il n'en reste pas moins que le vocabulaire du plongeon « dans l'obscurité », de l'enfouissement, de la perte et de la « disparition » menace l'identité du moi. Et si la réalité de l'enfant est sauvegardée, alors qu'on « eût pu le croire dissipé et évanoui », c'est grâce à « l'éclatante cassure de vitre et le patatras splendide d'un réverbère croulant sur le pavé. » L'éclat et la splendeur, étymologiquement d'ordre visuel mais en contexte également sonore, jouent de la syllepse pour renforcer l'impact subversif de cette violence joyeuse qui s'apparente à une fête. Pourtant le « patatras » a beau être « splendide », il est là encore aux dépens de la lumière bien réelle émise par ce produit de la civilisation qu'est le réverbère.

L'humour de la narration dédramatise à nouveau la part d'ombre du gamin, dans la mesure où l'ombre est ici associée au rêve et à l'étrangeté (« cette étrange enfant, qui avait de l'ombre et du rêve en lui ») et non à l'horreur, de la même manière que le « fantasque » allège le « fantastique » inquiétant de l'ombre dans les proses philosophiques¹⁶¹⁸. La vignette qui est ici esquissée est celle du « clin d'œil », que l'on retrouve dans l'humour des assonances (« pavé », « réveillé », « indignés ») qui permettent d'avancer en filigrane une explication historique et psychologique : la guerre des pavés indigné les bourgeois qui n'aiment pas être réveillés. Le réveil est également, on s'en doute, à comprendre dans un sens métaphorique¹⁶¹⁹.

De Han d'Islande au gamin de Paris jusqu'aux enfants de la Tourgue dans *Quatrevingt-Treize*, la figure des barbares semble évoluer vers une plus grande humanisation, amenée par une plus grande portée métaphorique de la notion et par les liens qu'entretiennent enfance, civilisation et humour. Si l'on s'en tient uniquement aux personnages, et non au narrateur, les propos et les actes du cruel Han d'Islande sont violents, cyniques ou ironiques, ceux de Bug Jargal, le bon sauvage, s'inscrivent plutôt dans une tonalité élégiaque ou lyrique,

¹⁶¹⁷ *Les Misérables*, IV, XV, 2, t. 3, p. 211. – Je souligne.

¹⁶¹⁸ La cime du rêve, en art, est bipolaire : « D'un côté le fantastique ; de l'autre le fantasque, qui n'est autre chose que le fantastique riant », *Promontorium Somnii, Proses philosophiques de l'exil*, p. 644.

¹⁶¹⁹ Nous ne faisons ici qu'esquisser une évolution qui demanderait à être approfondie. Il faudrait notamment se demander pourquoi, dans *Quatrevingt-Treize*, l'humour est entièrement le fait du narrateur, décrivant le « Massacre de Saint-Barthélémy » par les enfants, et n'est plus le fait des personnages.

mais les propos de Gavroche combattant s'inscrivent sous le signe de l'humour et des mots d'esprit, de même que les discours rapportés des membres de l'ABC. L'enfant et l'étudiant semblent représenter aux yeux du narrateur le barbare idéal, d'ordre métaphorique, doté d'un humour qui constitue un des socles de la civilisation à venir. Le phare baroque des Casquets, qui s'oppose directement au « phare moderne », sérieux et scientifique¹⁶²⁰, est tout entier placé sous cette tonalité, qui est cette fois prise en charge par le narrateur – ce qui est le cas le plus fréquent. L'humour permet, contrairement à la logique scientifique, l'expression d'une personnalité et est la marque d'une distance démystificatrice face aux réalités de la civilisation. Il est aussi une réaction de défense face aux horreurs des guerres civiles et de la Misère.

Fatalité de la violence : deux autres visages de la « police de l'émeute »

Le visage de « l'émeute » est aussi problématique parce qu'il est multiple : si le narrateur met la violence de Gavroche à distance par l'humour, Le Cabuc assassine et Enjolras le tue. Le tragique provient de l'utilisation nécessaire de la mort, forme suprême de la violence. Certes briser les réverbères relève de « la tactique nécessaire de l'insurrection » mais « la nécessité est un monstre du vieux monde », comme le rappelle Enjolras et cette « nécessité s'appelle Fatalité. [...] Mort, je me sers de toi, mais je te hais. »¹⁶²¹

La fiction des *Misérables* met cette contradiction en scène par « un procès tragique »¹⁶²², un événement « plein d'une horreur épique et farouche »¹⁶²³. Un certain Le Cabuc, « la mine d'une espèce d'ivrogne sauvage » s'est joint à la troupe des insurgés et veut se faire ouvrir les portes de « la grande maison du fond de la barricade »¹⁶²⁴. Devant le refus d'obtempérer du portier, il l'ajuste et tire : « Le vieillard s'affaissa sur lui-même sans pousser un soupir. La chandelle tomba et s'éteignit [...] »¹⁶²⁵ Ce à quoi Enjolras, « bourreau et prêtre », répond immédiatement par l'exécution de l'assassin : « il a tué, c'est pourquoi je l'ai tué. J'ai dû le faire, car l'insurrection doit avoir sa discipline. »¹⁶²⁶ La loi du talion, retranscrite dans la figure de dérivation (« il a tué », « je l'ai tué ») demeure la loi historique, au nom « de

¹⁶²⁰ Voir deuxième partie, chapitre II.

¹⁶²¹ *Les Misérables*, IV, XII, 8, t. 3, p. 160.

¹⁶²² *Ibid.*

¹⁶²³ *Ibid.*, p. 156.

¹⁶²⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶²⁶ *Ibid.*, p. 159.

ce jour où tout sera concorde, harmonie, lumière, joie et vie ». Il ne faut pas oublier que la loi du talion, bien que renvoyant à des temps archaïques, fut une première forme de justice, chargée de suppléer aux vengeances anarchiques et personnelles : cette loi fut une étape du progrès dans un temps où le châtement était souvent excessivement disproportionné par rapport à la faute commise. On torturait avant de tuer.

Plus inquiétante encore est la personne même de Le Cabuc, sur lequel on retrouve après sa mort une carte d'agent de police. Le narrateur, qui dit s'appuyer sur « une tradition de police étrange, mais probablement fondée »¹⁶²⁷ l'identifie comme Claquesous, un des quatre membres de Patron-Minette. Cette collusion entre le crime et l'ordre confère un sens particulier à la « police de l'émeute » : l'expression est cette fois à prendre au sens propre, il s'agit bien de l'émeute dans ce qu'elle a de plus vile, en contact avec la boue du pavé et des instincts, mais qui se trouve cette fois-ci non du côté de l'insurrection, mais du pouvoir officiel.

La littérature pour Hugo permet *a contrario* de transmuier la violence physique en force morale, de préserver le potentiel d'énergie de la révolution tout en en pointant les limites éthiques. Mais il n'y a pas de fascination pour la beauté du meurtre ou du crime. On mesure la différence avec une esthétique romantique de la violence telle que l'a étudiée Christine Marcandier-Colard, qui s'est attachée particulièrement aux crimes de sang et aux scènes capitales, abordant par là les personnages du criminel, du hors-la-loi ou de l'assassin¹⁶²⁸. Il est remarquable que son corpus s'appuie en grande partie sur des exemples extraits des romans de Balzac, de Stendhal et de Barbey d'Aurevilly, alors que Hugo n'est en général cité que pour *Le Dernier jour d'un condamné*, dans le cadre des études sur les scènes capitales. C'est que pour Hugo le problème est autre. Il n'est pas fasciné par les scènes de meurtre, encore moins par les assassinats, et, à la différence des romanciers que l'on vient de citer, aucun de ses personnages principaux n'en commet au sens strict. Par contre, tous ses romans décrivent des procès ou des tortures qui conduisent à la peine de mort, c'est-à-dire au meurtre volontaire d'un être humain par la Justice, témoignant du dysfonctionnement de la justice humaine. Dans *Les Misérables*, Le Cabuc assassine, et Enjolras, au terme d'un procès sommaire, le tue selon la loi du Talion. Dans *L'Homme qui rit*, le criminel Hardquanonne expire sous la torture. Dans *Quatrevingt-Treize*, Gauvain est guillotiné à la suite d'un procès militaire expéditif bien que légal. Mais le cas est un peu particulier, car si ce procès est

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶²⁸ Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, P.U.F., 1998.

expéditif, c'est parce que l'accusé lui-même reconnaît le bien-fondé de la sentence, la prononçant lui-même. *Les Travailleurs de la mer*, roman de l'immanence et non de la société humaine, est un des rares romans hugoliens à être dépourvu de procès. Il est vrai que les superstitions et rumeurs qui ont cours à Guernesey peuvent être considérées comme un procès permanent qui fait et défait les réputations, celle de Gilliatt comme celle de Clubin ou de Lethierry.

Il n'y a donc pas de héros criminels chez Hugo, mais des « barbares de la civilisation », des misérables, des sauvages solitaires comme Gilliatt, ou des soldats républicains légitimés par la lutte à mort qu'ils mènent contre les Vendéens. Les différences entre la figure du criminel, telle que Christine Marcandier-Colard l'étudie, et le « barbare de la civilisation » selon Hugo sont de trois ordres, et permettent d'éclairer la spécificité de Hugo dans son appréhension de la violence. Tout d'abord la figure du barbare est une figure inscrite dans l'Histoire, ayant un rôle, social ou historique, à jouer. Il est un actant de la civilisation, auquel est conféré en outre un rôle de dévoilement des potentialités inscrites dans le réel. Ensuite le « barbare de la civilisation » n'est pas une individualité particulière (contrairement au Génie qui est un Moi¹⁶²⁹), comme Jean Sbogor ou la duchesse de San-Réal. Le barbare est un élément du peuple, plus ou moins anonyme, d'où peut sourdre une dynamique historique. Il n'est donc pas un héros de faits-divers, une individualité comme le criminel ou le brigand, mais est porteur d'une dimension mythique, voire cosmique (ainsi qu'en témoigne la métaphore récurrente des flots barbares dans la littérature d'époque¹⁶³⁰). Enfin le « barbare » fait couple avec le « civilisé », dans une perspective dialectique que l'on ne retrouve pas dans la figure du criminel ; il engage indirectement par son étymologie une interrogation sur la création (onomatopéique ou non) des langues.

Conclusion : menacer l'ordre en même temps que le fonder ou l'énergie du sublime : peuple, misère, amour

Le peuple est à la fois pour Pierre Rosanvallon « un danger et une possibilité : il menace l'ordre politique en même temps qu'il le fonde. »¹⁶³¹ Il n'est pas anodin que Guy Rosa attribue un rôle identique à la Misère en reprenant exactement les mêmes termes : « la

¹⁶²⁹ Voir *infra*, cinquième partie.

¹⁶³⁰ Voir *supra*.

¹⁶³¹ Pierre Rosanvallon, *Le Peuple introuvable*, *op. cit.* p. 33.

construction sociale repose sur un sol miné qui forme sa matière première [...], et aussi son support, la promesse de sa destruction et le moteur de son progrès »¹⁶³². Peuple et misère sont en effet en étroits rapports d'interdépendance, sans qu'on puisse affirmer qu'ils sont totalement interchangeable. Ce double mouvement, danger en même temps que possibilité de progrès, permet néanmoins de résumer la double postulation de l'énergie populaire au sein du mythe barbare.

Il faut ajouter que le processus de « fondation / destruction » est plus large et recoupe d'autres notions, comme celle de l'amour. Gilliat ne sauve la machine, symbole du progrès, que pour l'amour d'une belle, mais il signe son arrêt de mort ; Éponine suit Marius par amour et le sauve, mais est obligée de se sacrifier. Jean Valjean sauve Marius par amour de Cosette et préserve ainsi l'union de la fille de la prostituée et d'un baron, fondatrice d'une nouvelle société, mais en meurt. Comme le rappelle Guy Rosa, « L'amour est à l'individu ce que les mines sont à la société – agent destructeur et condition du progrès, mort et ouverture à l'infini »¹⁶³³. Ainsi, pour Marius : « Quand la mine est chargée, quand l'incendie est prêt, rien n'est plus simple. Un regard est une étincelle. » Peuple, misère, amour sont porteurs tous les trois d'incendie et susceptibles d'amener l'étincelle. Mais la liste n'est pas close et l'on pourrait à juste titre faire remarquer que le processus du travail de la mer et de l'homme dans *L'Archipel de la Manche* répond à un double mouvement identique.

C'est qu'il s'agit chez Hugo d'un schéma de pensée plus large, qui recoupe la question de l'énergie, à la fois fondatrice et destructrice, « risque et moteur de l'Histoire »¹⁶³⁴, et qui essaime et se diffracte dans toute l'œuvre. Cette double conception de l'énergie est indissociable de la question du sublime qui se définit depuis Burke, Baldine Saint-Girons le rappelle, par « une stimulation radicale de la vie par la virtualité de la mort »¹⁶³⁵. Mais la critique précise que cette présence de la vie suprême au sein de la mort est chez Burke le fait de l'émotion esthétique. Entre l'art et la société, il y a une différence que le théoricien irlandais du sublime ne franchit pas. Il en va de même chez Hugo : la violence populaire est surtout pensée chez lui à travers le prisme de l'écriture romanesque, qui la met à distance, et permet à l'écrivain de s'en nourrir pour mieux la dépasser.

Or ce dépassement de la violence par l'écriture a pour origine une certaine conception esthétique qui utilise le double mouvement de l'énergie et met en communication les extrêmes. On va le voir aussi bien au niveau de l'articulation des concepts historico-

¹⁶³² *Les Misérables*, notes de Guy Rosa, note 1 de la page 275, t. 2.

¹⁶³³ *Ibid.*, note 1 de la page 265.

¹⁶³⁴ Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 211.

¹⁶³⁵ Baldine Saint-Girons, *Encyclopaedia universalis, Supplément*, 1997 (entrée « sublime, philosophie du »).

esthétiques de « grotesque », de « monstrueux » et de « prodiges » que dans la poétique romanesque des personnages. L'adhésion de Hugo au mythe barbare est facilitée par ses principes esthétiques qui témoignent d'un principe de réversibilité identique.

3. Axiologie des extrêmes et poétique des personnages

En opposition à la théorie aristotélicienne du juste milieu, qui justifie l'utilisation d'un héros moyen, ni foncièrement bon, ni foncièrement mauvais, afin de préserver la capacité moralisatrice de la tragédie¹⁶³⁶ (ce que ne permettrait pas la présence d'un héros ou très bon ou très mauvais), la doctrine romantique valorise quant à elle la proximité des extrêmes : entre « l'enthousiasme » et le « fanatisme », la frontière, est, on l'a vu, fragile. Le basculement de la conception aristotélicienne de la médiocrité (ni mauvais/ni bon) vers la valorisation des extrêmes romantiques se fait par l'intermédiaire du concept de « sublime ». Tout se joue à la fin du XVIII^e siècle, notamment par l'intermédiaire des textes de Burke et de Diderot. Ce dernier s'inscrit en particulier dans un mouvement de revalorisation des passions, mouvement selon lequel il n'y a pas de grandes vertus sans la possibilité de grands crimes. Le mythe historique du barbare trouve ainsi un terrain esthétique particulièrement favorable.

Pour la psychologie classique, l'homme est un être moyen, ni tout à fait bon ni tout à fait mauvais. Pierre Albouy rappelle que Hugo semble s'inscrire dans cette tradition au cours de la Préface de *Cromwell*, lorsqu'il présente l'homme comme un être double, *homo duplex*, à la fois âme et corps, « charnel » et « éthérée », grotesque et sublime. Mais les notions de grotesque et de sublime font pressentir que Hugo va s'écarter de la voie moyenne et pense définir l'humanité en en opposant, face à face, « les deux extrémités contraires : cet *extrême* qu'est le grotesque, et cet *extrême* qu'est le sublime, fournissent, dans leur contraste, la vérité totale de l'homme »¹⁶³⁷. Contrairement donc à la psychologie classique pour qui la vérité de l'homme se situe entre les extrémités, au milieu, dans le vraisemblable humain, Hugo définit quant à lui l'homme « par les deux points où il cesse de l'être, pour devenir ange ou bête. Selon lui, pour avoir l'homme, il faut faire la bête, et il faut faire l'ange. »¹⁶³⁸ Cette

¹⁶³⁶ Aristote, *Poétique*, XIII, 1453 a, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », p. 103-104.

¹⁶³⁷ Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 182, repris dans « Des hommes, des bêtes et des anges », *Mythographies*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁶³⁸ *Ibid.* – Je souligne.

conception est notamment à rapporter à la doctrine occultiste, illustrée par Charles Bonnet par exemple, et sous-tend la description hugolienne de l'homme dans la Préface de *Cromwell*, en le présentant comme un point d'intersection entre deux chaînes d'êtres, celles des êtres matériels et celles des êtres incorporels¹⁶³⁹. Pierre Albouy étudie plus particulièrement la « métaphysique », qui, durant l'exil, sous-tend la psychologie de Hugo et sa tendance à définir l'homme par l'au-delà ou l'en-deçà de l'humanité. Pour cela, il se concentre sur les personnages des *Misérables* qui témoignent d'une ascension de la bête vers l'ange.

Nous nous consacrerons pour notre part aux modalités problématiques de ce passage et à l'analyse des liens de réciprocité entre l'au-delà et l'en-deçà, gage d'efficacité, d'énergie si l'on veut, mais aussi de réserves éthiques. L'écrivain s'inscrit certes dans une pensée vectorisée qui part de la bête pour aller à l'ange, mais cette pensée est à tout moment problématisée par la circulation et la porosité entre les extrêmes du bien et du mal. Car tout se passe chez les personnages hugoliens comme si pour avoir l'ange, il fallait passer par la bête.

Du grotesque au monstrueux, la réversibilité dangereuse des extrêmes

Avant d'aborder la question des personnages, il faut remonter dans un premier temps à l'esthétique qui les informe. L'utilisation de l'énergie susceptible de contribuer au progrès de la civilisation est en effet à rapprocher, dans le cadre du romanesque hugolien, du lien intime qui unit le prodigieux au monstrueux, témoignant d'une certaine manière de la reformulation pendant l'exil des concepts du grotesque et du sublime. En effet, pendant l'exil, le grotesque, à quelques exceptions près (dans *L'Archipel de la Manche* notamment¹⁶⁴⁰), perd son statut de symbole subversif à la fois esthétique, métaphysique et historique et les liens étroits qu'il entretenait avec le sublime. C'est la catégorie du « monstre » et du « monstrueux », déjà présente dans *Notre-Dame de Paris*, qui va désormais remplir ce rôle, en infléchissant la signification du terme¹⁶⁴¹.

Ainsi, dans *L'Homme qui rit* qui compte seulement trois occurrences du terme « grotesque », son emploi se dévalue pour rentrer dans des séries de synonymes qui en

¹⁶³⁹ L'homme est « le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première, partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde, partant de l'homme pour arriver à Dieu. » Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 7.

¹⁶⁴⁰ « Il y a de la grimace dans le nuage. Il y a un grotesque céleste », *L'Archipel de la Manche*, VI, p. 9.

¹⁶⁴¹ On se reportera à la conclusion de *Napoléon le Petit* : « Vous avez beau avoir fait tout cela ; vous avez beau faire venir tous ces noms à l'esprit quand on songe à votre nom, vous n'êtes qu'un drôle. N'est pas monstre qui veut. » Conclusion – I-1, vol. Histoire, p. 133.

réduisent l'enjeu : c'est Josiane qui voit avec ravissement dans Gwynplaine « un amant humilié, bafoué, grotesque, hideux¹⁶⁴² » ou la foule des spectateurs de la Green-box qui le regarde comme « un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un peu plus et un peu moins qu'une bête »¹⁶⁴³. Surtout, dans ce grand manifeste esthétique de l'exil qu'est *William Shakespeare*, il est significatif que l'on rencontre deux occurrences en tout et pour tout. La première concerne la qualification d'un personnage de théâtre dans une intention nettement parodique : « Shakespeare avait pu, par exemple, sans soulever de réclamation, mettre sur la scène son ancienne aventure de braconnier, et faire de sir Thomas Lucy un grotesque, *le juge Shallow* »¹⁶⁴⁴. La seconde témoigne de manière exemplaire du dépassement des catégories inventées lors de la Préface de *Cromwell*. Ainsi Cervantès est-il l'occasion de nier l'un et l'autre : « il montre l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme, et les parodie, *sans plus de pitié pour le sublime que pour le grotesque*. [...] Enthousiasme entre en campagne, ironie emboîte le pas. »¹⁶⁴⁵ Cette dégradation constante du sublime par l'ironie est révélatrice d'un nouveau manifeste.

Il existe en effet un nouvel emploi de la catégorie du rire pendant l'exil, une « nouvelle manière » qu'avait bien perçue Adèle I à la lecture du manuscrit des *Travailleurs de la mer* : « Tu abordes, écrit-elle à son mari, la superstition des anciens temps avec une légère et douce ironie qui me semble un aspect nouveau de ton génie. »¹⁶⁴⁶ On peut suivre cette lectrice fidèle dans la perception d'un tournant esthétique de l'écriture de Hugo, même s'il faudrait approfondir cette « légère et douce ironie » vis-à-vis « des anciens temps ». À l'hypocrisie de la civilisation moderne, il faut des armes retorses, à double face. Or ce n'est peut-être pas un hasard si le terme de « grotesque » n'apparaît pas une seule fois dans *Les Travailleurs de la mer* (à l'exception là encore de *L'Archipel*), remplacé par une réflexion exclusive sur le « monstre » animal, cosmique et humain : monstre l'écueil, monstre la nature, monstre le « bateau-diable », monstre surtout la pieuvre, monstre enfin Clubin mais aussi Gilliatt, sous le regard de Déruchette.

Les liens que le monstre tisse avec le prodige permettent de distinguer une monstruosité qui est uniquement du côté du mal (par exemple Clubin) et une autre qui est le germe de la grandeur, technique ou cosmique. Ainsi le grotesque, dont Myriam Roman

¹⁶⁴² *L'Homme qui rit*, II, VII, 4, p. 697.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, II, II, 3, p. 537.

¹⁶⁴⁴ *William Shakespeare*, I, I, 3, § 9, p. 255.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, I, II, 2, § XIII, p. 281. – Je souligne.

¹⁶⁴⁶ Adèle I à Hugo, le 25 février 1866, Massin, t. XIII, p. 765.

rappelle l'utilité « pour décrire les forces du chaos intégrées à la création »¹⁶⁴⁷ laisse-t-il la place dans ce sens à la double catégorie du monstre et du prodige.

La première cooccurrence monstre/prodige semble dater des *Contemplations* et se trouve directement liée à la création artistique : « On voit, parmi leurs vers pleins d'hydres et de stryges, / des mots monstres ramper dans ces œuvres prodiges. »¹⁶⁴⁸ On retrouve la tournure appositive si caractéristique de l'exil, et, d'une certaine manière, le conflit à l'œuvre dans le syntagme « révolution-civilisation », puisque les « mots » et les « œuvres » sont du côté de la mise en forme et de l'ordonnement alors que les monstres et les prodiges relèvent d'un autre ordre de la réalité, ouvert sur l'infini, la dilution des contours et la peur possible de l'informe et de l'inconnu. Désormais, c'est ce couple monstre/prodige qui devient la nouvelle mesure non seulement de l'esthétique mais aussi de l'Histoire, puisque seule l'esthétique/l'œuvre prodige, comme l'a montré Jean-Pierre Reynaud, peut répondre à l'Histoire monstre¹⁶⁴⁹. En effet, et c'est un fil directeur que nous retrouvons tout au long de notre réflexion, le « prodige et le monstre ont les mêmes racines », comme le constate Hugo au sujet du personnage de Masferrer dans *La Légende des siècles*¹⁶⁵⁰. Autrement dit, une certaine accointance avec l'extrême du mal, avec la monstruosité, est nécessaire pour faire advenir l'extrême du bien.

Dans la prose, le tournant date du *Rhin*, qui voit coexister le grotesque, mais sous une forme désormais clichée, entérinée dans le langage usuel (« une grotesque gouttière de fer blanc »¹⁶⁵¹, qui « vomissait de l'eau sale », ou « ce genre de bruit grotesque et triomphal » que fait la « fanfare d'un charlatan »¹⁶⁵²) et le monstre, qui catalyse à lui seul toute la réflexion à venir sur l'histoire, la science mais aussi le langage :

rien n'est moins simple qu'un sauvage. Les idiomes des hurons, des botocudos et des chesapeakecks sont des forêts de consonnes à travers lesquelles, à demi engloutis dans la vase des idées mal rendues, se traînent des mots immenses et hideux, comme rampaient les monstres antédiluviens sous les inextricables végétations du monde primitif.¹⁶⁵³

On trouve ici en germe les développements sur l'argot des *Misérables* ainsi que les pages sur Eschyle dans *William Shakespeare*.

¹⁶⁴⁷ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit., p. 95. Cette dernière rappelle que si le grotesque traduit les enjeux métaphysiques du rire, et plus largement de l'envers et du négatif, il peut aussi avoir des formes limites qui suscitent la terreur, quand il est intégré à la création. *Ibid.*

¹⁶⁴⁸ « Suite », *Les Contemplations*, I, I, VIII, vol. Poésie II, p. 269.

¹⁶⁴⁹ Voir Jean-Pierre Reynaud, « L'esthétique du prodige », art. cit., p. 16.

¹⁶⁵⁰ « Masferrer », XV - 4, *La Légende des siècles*, Nouvelle série, vol. Poésie III, p. 405.

¹⁶⁵¹ *Le Rhin*, Lettre XXXVI, p. 348.

¹⁶⁵² *Ibid.*, Lettre XX, p. 140.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 143.

Et la réflexion sur la Révolution s'en trouve naturellement modifiée. Le peu de nombre de cooccurrences des deux termes (« Révolution » et « monstre »/« monstrueux ») permet de noter une progression¹⁶⁵⁴. Alors que, dans *Les Chants du Crépuscule*, Hugo ne relève que le « côté monstrueux des révolutions »¹⁶⁵⁵ et fait de la monstruosité une caractéristique regrettable parmi d'autres, *Le Rhin* marque une évolution en faisant au contraire de la monstruosité la caractéristique essentielle de la Révolution française. Parlant de la place de Varennes où fut reconnu le roi en fuite, le narrateur remarque : « en quelques mois elle est devenue monstrueuse, elle est devenue la place de la Révolution.¹⁶⁵⁶ » *Les Contemplations* entérinent la métaphore : « Les Révolutions, monstrueuses marées, / océans faits des pleurs de tout le genre humain ». La figure de style sera longuement filée dans *Les Travailleurs de la mer*, par l'intermédiaire de la monstruosité des éléments déchaînés et des « choses » qu'elle abrite, comme la pieuvre, l'écueil, ou le squelette de Clubin qu'il renferme, tous associés nommément à cette catégorie. La Révolution est monstre, mais devient par là aussi prodige, par un effet de contiguïté déjà relevé. Ce sera à *Quatrevingt-Treize* de le montrer métonymiquement, par le biais de la Convention : « on voit le monstre, on ne voit pas le prodige. »¹⁶⁵⁷ C'est la grandeur qui est le facteur commun aux deux notions. Face à la Convention, la première impression est l'effroi, au lieu de l'admiration, alors que les deux sont liés : « On éprouve ce sentiment bizarre, l'aversion du grand. On voit les abîmes, on ne voit pas les sublinités ; on voit le monstre, on ne voit pas le prodige. »¹⁶⁵⁸

La raison essentielle qui rend compte de cette substitution du monstrueux au grotesque (alors que dans *Notre-Dame de Paris*, il y avait coexistence) est l'actualité historique, dans la mesure où le Second Empire vu par Hugo, comme le rappelle Pierre Albouy, n'est « point simplement ridicule ; il apparaît comme la synthèse et l'accomplissement de tous les types grotesques de la nature, de l'histoire, de l'art et de la littérature »¹⁶⁵⁹. Le grotesque ainsi incarné se réduit à une fonction heuristique et polémique, et ne peut plus intégrer tout le foisonnement positif et panique de la matière, ainsi que l'ouverture à l'inconnu métaphysique qu'il représentait dans la Préface. C'est à la catégorie du « monstrueux » de jouer ce rôle.

Le rire grotesque, qui change de côté durant l'exil en se dissociant de son versant

¹⁶⁵⁴ Seules cinq cooccurrences dans l'œuvre de Hugo, dont deux seulement avant l'exil, que nous citons.

¹⁶⁵⁵ *Les Chants du Crépuscule*, « Conseil », XV, vol. Poésie I, p. 736.

¹⁶⁵⁶ *Le Rhin*, Lettre III, p. 20.

¹⁶⁵⁷ *Quatrevingt-Treize*, III, 1, 1, p. 891.

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*

¹⁶⁵⁹ Pierre Albouy, dans Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. 2, p. 1003.

sublime, doit aussi changer de nature et donc de nom. Dans la Préface de *Cromwell*, Hugo écrit que « le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans la vie et dans la création. »¹⁶⁶⁰ Le grotesque est associé au corps, au populaire, instrument critique de régénération vis-à-vis du sublime associé de manière classique aux sphères de l'idéal et plus prosaïquement du pouvoir (en référence à la tragédie classique notamment). Au temps de l'exil, et tout particulièrement dans un roman comme *L'Homme qui rit*, le grotesque a perdu tout son potentiel subversif, car il a été récupéré à son profit et pour son plaisir par la société aristocratique : « Ajoutez à ce mystère de délices la plénitude d'orgueil que vous donne l'humiliation d'un autre. Son grotesque vous constate sublime. »¹⁶⁶¹ Comme l'a récemment fait remarquer Max Milner ce « roman dissocie les éléments que le drame prétendait maintenir unis », si bien que « ce qui correspond à l'ancienne catégorie du grotesque, le désordre, la laideur, la cruauté, le mal, ont acquis, sous la pesée de l'histoire, une autonomie qui ne permet plus de parler d'équilibre et d'harmonie. »¹⁶⁶² Un rire triste s'engouffre dans le fossé qui s'est creusé entre le bien et le mal. L'une des réponses hugoliennes de l'exil réside dans la mise en avant des génies, qui maintiennent au sein de leurs œuvres l'équilibre entre les différentes catégories de la réalité, notamment le monstrueux et le prodigieux.

Ainsi *William Shakespeare* témoigne-t-il particulièrement de la proximité du monstre et du héros dans l'œuvre des génies. La collocation des termes définit, dès la présentation de l'origine de la littérature, l'identité d'Homère par le biais d'une énumération : « les monstres, les héros, les hommes [...] c'est Homère »¹⁶⁶³ qui témoigne d'un schéma scalaire de l'humanité qui trouve son origine dans la monstruosité. Cette proximité identitaire, si elle peut facilement devenir réversibilité négative chez Shakespeare, avec Othello par exemple (« aussi comme jaloux le héros est vite monstre ! »¹⁶⁶⁴) se retrouve tout aussi bien comme mesure positive de grandeur exceptionnelle chez le même Shakespeare, ou bien chez Eschyle qui se signale par « une douceur de géant, une bonté de monstre attendri »¹⁶⁶⁵. Les génies de l'exil n'ont rien à voir avec le grotesque. S'ils demeurent tout en contraste et en impertinence, c'est qu'ils sont des « monstres du sublime » dérangeant la « bourgeoisie des habitudes »¹⁶⁶⁶.

¹⁶⁶⁰ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 16-17.

¹⁶⁶¹ Reliquat de *L'Homme qui rit*, I.N., p. 551.

¹⁶⁶² Max Milner, « De quoi rit-on dans *L'Homme qui rit* ? », dans *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, op. cit., p. 297.

¹⁶⁶³ *William Shakespeare*, I, II, 2, § 1, p. 264.

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*, II, II, VI, p. 364.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, II, II, 3, p. 358.

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, II, III, 6, p. 377.

William Shakespeare établit avec précision l'origine revendiquée de cette monstruosité : la Révolution française. Le « romantisme » est la « déduction logique du grand fait chaotique et génésiaque que nos pères ont vu » et « ceux-là même [...] qui sont nés aristocrates » (et Hugo est bien sûr un de ceux-là) « sentaient le monstre sublime en eux ». Le « monstre sublime » c'est « 89 et 93 ; les hommes du dix-neuvième sortent de là. »¹⁶⁶⁷ Et *Quatrevingt-Treize* met en fiction le sublime du monstre qui devient héros et humain. Sauvante les enfants dans la Tourgue, Lantenac rend Gauvain « pensif » devant la « métamorphose » permise par les circonstances révolutionnaires et « la force des faibles » : « un héros sortait du monstre, plus qu'un héros, un homme. » La « ligne droite de l'horreur », qui correspond à la loi du talion, est, l'espace d'un instant, brisée.

Dans ce contexte, il apparaît presque naturel que lorsque l'écrivain associe l'héroïsme à la monstruosité, il insiste tout particulièrement, dans une lettre de 1859 à Paul Meurice, à l'établissement d'une « métaphore appositive », sur le modèle du parti « Révolution-Civilisation », pour en rendre compte : « Au lieu de : Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau, écrit-il, il faut : Sorte de héros monstre aux cornes de taureau, l'absurde virgule après héros anéantit le sens et le vers. Il faut donc ici un carton. » La figure de style, qui se rapporte à « quelque Alexandre », est explicitement pour Hugo un embrayeur épique : « Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau, devient de très bon très mauvais, et d'épique, stupide. »¹⁶⁶⁸ La mise sur le même plan des deux syntagmes relève, en poésie du moins, d'une démarche épique, et l'on peut émettre l'hypothèse que la « Révolution-Civilisation », qui entérine par le tiret la figure de style pour la prose, est aussi un moyen de redonner une grandeur à la démarche plutôt terne et linéaire de la civilisation scientifique. Mais on notera aussi que la marge qui sépare le sublime épique du « stupide » ne tient, Hugo le rappelle, qu'à une virgule...¹⁶⁶⁹ L'exilé a toujours en tête le principe relevé dès la préface de *Cromwell* : « “Du sublime au ridicule, il n'y a qu'un pas”, disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme ; et cet éclair d'une âme de feu qui s'entr'ouvre illumine à la fois l'art et l'histoire »¹⁶⁷⁰. On notera que « l'art et l'histoire » trouvent dans cette porosité des frontières un des facteurs de leur unité.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, III, ccl°, II, p. 433.

¹⁶⁶⁸ Victor Hugo à Paul Meurice, le 15 septembre 1859, Massin, t. X, p. 1319. Il s'agit de l'édition de *La Légende des siècles*, Première série, et en particulier du poème « Le Régiment du baron Madruce ».

¹⁶⁶⁹ Le narrateur des *Misérables* parlera d'un « tour de clef » pour rendre compte de la même idée. On le voit par exemple avec le personnage de Marius : « Une situation grave étant donnée, il avait tout ce qu'il fallait pour être stupide ; un tour de clef de plus, il pouvait être sublime. » *Les Misérables*, III, VI, 1, t. 2, p. 253. Les extrêmes communiquent là également.

¹⁶⁷⁰ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 18.

Théorie des personnages et vision du monde, le mal comme accès à la conscience

La poétique et l'idéologie hugolienne s'appuient donc sur la conviction que les extrêmes communiquent et que l'homme est le « point d'intersection » qui permet de mettre en relation l'au-delà et l'en-deçà. Si le « prodige et le monstre ont les mêmes racines », cela a d'incalculables conséquences aussi bien sur le plan esthétique que sur le plan éthique. Ainsi dans les personnages romanesques, l'extrême du bien est-il souvent présenté comme relié de manière souterraine à l'extrême du mal, comme si l'extraordinaire rendait la ligne de démarcation fragile, mais permettait par là une plus grande réversibilité et une plus grande efficacité du personnage. Cela passe parfois par la bande, sur le ton de l'humour, par exemple dans la figure du petit calfat dans *Les Travailleurs de la mer*, nouveau Gavroche insulaire : « C'était un garçon résolu, apprenti calfat, de ces enfants déjà hommes, [...] sans préjugés vis-à-vis des pommes près desquelles il passait, ayant travaillé à des radoub de vaisseaux de guerre, fils du hasard, enfant de raccroc, orphelin gai, [...] ne regardant pas à donner un double à un pauvre, *très-méchant, très-bon*, blond jusqu'au roux, ayant parlé à des parisiens. »¹⁶⁷¹ L'humour de la description dédramatise ce qui pouvait apparaître comme potentiellement subversif, d'autant plus qu'il est fort probable que l'on entende dans « très-méchant, très-bon » le discours populaire qui juge à la va-vite et au gré des circonstances.

Dans *L'Homme qui rit* au contraire, le personnage du « docteur », « âme »¹⁶⁷² des Comprachicos, est beaucoup plus problématique :

Cette physionomie était évidemment la surface d'un étrange état intérieur, la résultante d'un composé de contradictions allant se perdre les unes dans le bien, les autres dans le mal, et, pour l'observateur, *la révélation d'un à-peu-près humain pouvant tomber au-dessous du tigre ou grandir au-dessus de l'homme.*¹⁶⁷³

On pourrait penser à partir de pareils exemples que l'humain pour Hugo n'est pas une essence, mais le résultat toujours incertain d'oscillations d'un extrême à l'autre, point d'intersection toujours en déplacement. Le mal est dans ce cas moins une entité qu'un manque, ce dont témoigne l'expression « à-peu-près humain ». Est-ce à dire que l'humanité ne se dit que dans le manque, l'inadéquation qui permet soit de tomber dans l'inhumanité, soit

¹⁶⁷¹ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 5, p. 125. – Je souligne.

¹⁶⁷² *L'Homme qui rit*, I, II, 3, p. 406.

¹⁶⁷³ *Ibid.*, I, II, 2, p. 403.

de grandir « au-dessus de l'homme » ? Cela est une tentation chez Hugo, qui fait osciller ces personnages principaux entre l'inhumanité et la surhumanité, voire la divinité, dans des rapports d'inclusion problématiques. Ainsi l'identité double de Lantenac dans *Quatrevingt-Treize* est-elle donnée en titre de chapitre dans une antithèse latine : « *In daemone deus* »¹⁶⁷⁴, qui peut être traduite de deux manières « dans le diable il y a dieu », ou « un dieu dans le démon », l'une et l'autre témoignant des liens consubstantiels et troubles qui s'établissent entre des catégories trop souvent jugées étanches chez Hugo, dans une optique dualiste.

Il faut mettre ces citations en parallèle avec une déclaration hugolienne comme : « J'ai pour but de trouver l'utilité du mal »¹⁶⁷⁵. En quoi le mal peut-il apparaître comme la condition nécessaire du bien ? Les personnages romanesques de l'exil montrent que le passage de l'un à l'autre permet d'accéder à l'identité suprême, qui est la conscience.

Les événements extraordinaires et excessifs, que ce soit dans le bien ou le mal, ont en effet la capacité de transfigurer et de faire apparaître, si ce n'est le génie, du moins l'affirmation d'une individualité voire d'une conscience, aussi déformée soit-elle. Le bagne, qui fait de Jean Valjean « une bête fauve », par « une sorte de transfiguration stupide »¹⁶⁷⁶, agit aussi d'une certaine manière comme un révélateur. Car tel est le paradoxe, le misérable, incarcéré, semble n'accéder à l'histoire (celle de la fiction mais aussi plus profondément peut-être à l'Histoire réelle) et à la conscience que par son crime et son châtement, qui permettent aux apparences d'éclater et au moi profond d'apparaître. Comme tous les misérables, Jean Valjean, avant son incarcération, a une existence si muette qu'elle l'apparente à la chose : « Somme toute [...] c'était quelque chose d'assez endormi et d'assez insignifiant, en apparence du moins, que Jean Valjean. »¹⁶⁷⁷

La chosification effroyable de l'être humain est le propre de la misère, et c'est la pénalité, souvent présentée comme injuste¹⁶⁷⁸, qui donne paradoxalement une existence à ces figures-là. Il en va de même pour Champmathieu : sans le procès qui l'oblige à prendre la parole en public, cette parole de la misère serait à jamais restée tue. Décrite uniquement d'un point de vue extérieur avant le bagne, la plongée dans la barbarie de la civilisation confère à Jean Valjean le statut d'un révolté qui essaie de comprendre, qui condamne et juge à son tour. Le changement de focalisation est manifesté par le titre de chapitre, « Le dedans du

¹⁶⁷⁴ *Quatrevingt-Treize*, titre du livre V.

¹⁶⁷⁵ *Choses vues. Le Temps présent VI. Après 1870*, [1872-1873], vol. Histoire, p. 1334.

¹⁶⁷⁶ *Les Misérables*, I, II, 7, t. 1, p. 95.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, I, II, 6, t. 1, p. 87.

¹⁶⁷⁸ Mais pas toujours : la justice de Javert est tout à fait à sa place dans la lutte qu'il mène à Patron-Minette.

désespoir », où des linéaments de jugement s'ébauchent. Sa « raison, à la fois plus mûre et plus troublée qu'autrefois, se révoltait »¹⁶⁷⁹.

Dans cette révolte qui permet l'accès à une certaine conscience se trouve la tentative hugolienne de terminer son grand poème inachevé, *La Fin de Satan*. La sortie de la malle aux manuscrits de la première version des *Misérables* correspond en effet, comme l'ont montré Paul Zumthor, Paul Savey-Casard et Jean Gaudon¹⁶⁸⁰, à l'impossibilité d'achever ce grand poème épique et métaphysique. Onze jours séparent l'abandon de *La Fin de Satan* de la reprise du manuscrit du roman, et bien des motifs circulent d'une œuvre à l'autre. C'est pourquoi Jean Valjean est présenté comme « ce damné de la civilisation qui regardait le ciel avec sévérité »¹⁶⁸¹, avec ce « lugubre rire du forçat qui est comme un écho du rire du démon. »¹⁶⁸²

La révolte romantique participe en effet « conjointement de la révolution et de la chute »¹⁶⁸³. Cela signifie d'une part que l'énergie de la révolte permet la connaissance, l'affirmation de l'identité (c'est la version positive du mythe révolutionnaire qui fait de la Révolution la révélation de l'identité du genre humain, qui accède à la conscience, avec comme étendard politique la notion de « souveraineté » du peuple), et cela pose d'autre part la question du caractère satanique de cette révolte, qui remet en cause un régime se réclamant de l'ordre divin. Max Milner a étudié la figure de Satan dans la littérature française autour du moment révolutionnaire¹⁶⁸⁴, nous n'y revenons que pour insister sur un point particulier de cette conjonction entre révolte d'ordre révolutionnaire et révolte d'ordre métaphysique : l'accès à la conscience et à l'identité se fait par le passage aux extrêmes.

La parole populaire, aussi mesquine soit-elle, n'est pas dépourvue dans le roman d'une part cruelle de vérité. Lorsque l'on découvre que le maire, Monsieur Madeleine, est un forçat en rupture de ban, avec « un affreux nom, Béjean, Bojean, Boujean », les mauvaises langues se déchaînent :

Eh bien ! je m'en doutais. Cet homme était trop bon, trop parfait, trop confit. Il refusait la croix, il donnait des sous à tous les petits drôles qu'il rencontrait. J'ai

¹⁶⁷⁹ *Les Misérables*, I, II, 7, t. 1, p. 97.

¹⁶⁸⁰ Paul Zumthor, *Victor Hugo, poète de Satan*, Paris, Laffont, 1946, p. 319-320 ; Paul Savey-Casard, *Le Crime et le peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, P.U.F., 1956, p. 223-224 ; Jean Gaudon, « Je ne sais quel jour de soupirail... » (Automne 1845-Printemps 1847), *Centenaire des Misérables, 1862-1962. Hommage à Victor Hugo, op. cit.*, p. 149-160.

¹⁶⁸¹ *Les Misérables*, I, II, 7, t. 1, p. 94. Pour pouvoir sauver Jean Valjean, il faut en faire un « damné de la civilisation » et non de la providence.

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 96.

¹⁶⁸³ Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, op. cit.*, p. 490.

¹⁶⁸⁴ Voir Max Milner, *Le Diable dans la littérature française, op. cit.*

toujours pensé qu'il y avait là-dessous quelque mauvaise histoire¹⁶⁸⁵.

La « sainteté » de Jean Valjean a en effet comme soubassement « quelque mauvaise histoire », comme si la perfection (on peut se demander si Hugo n'a pas voulu faire, avec le personnage de Jean Valjean, « l'histoire d'un saint »¹⁶⁸⁶) passait par le mal¹⁶⁸⁷. Sans l'épisode de « Petit-Gervais », l'histoire ne nous dit pas s'il aurait donné « des sous à tous les petits drôles qu'il rencontrait ». Ce « quelque chose d'assez endormi et d'assez insignifiant, en apparence du moins » qu'était Jean Valjean est passé par « quelque mauvaise histoire » pour arriver au superlatif : « trop bon, trop parfait, trop confit », c'est-à-dire à la « sainteté » et à la « surhumanité ». L'humain réside quant à lui dans le médiocre, le mesquin des cancan qui ne peut que trouver suspecte une trop grande bonté, une trop grande perfection. Le médiocre relève de la catégorie de la bourgeoisie et des préjugés populaires.

Ce principe est à nouveau posé un peu plus loin dans le roman, lors de la course-poursuite engagée par Javert :

Jean Valjean avait cela de particulier qu'on pouvait dire qu'il portait deux besaces ; dans l'une il avait les pensées d'un saint, dans l'autre les redoutables talents d'un forçat. Il fouillait dans l'une ou dans l'autre, selon l'occasion.¹⁶⁸⁸

La « sainteté » des pensées nécessite les talents d'un forçat pour leur réalisation. Guy Rosa pense que « l'ironie signale que ces deux poches pourraient bien communiquer – ou être la même. »¹⁶⁸⁹ L'ironie du narrateur hugolien est ici contestable, nous semble-t-il, mais la communication entre les deux poches est réelle. La part du galérien ne doit pas être niée, mais « sublimée », ou dépassée ce que nous verrons dans le chapitre suivant¹⁶⁹⁰. Mais dans l'opposition entre les « pensées » d'un saint et les « talents » d'un forçat se lit le rôle respectif de chacun des termes, qui ne sont pas placés sur un plan identique. Le saint est du côté de l'idéal, de la vertu, alors que le forçat relève de l'utile : ses talents doivent être utilisés pour faire advenir le saint, mais il n'est pas question de faire appel à ses « pensées », qui se situeraient quant à elles du côté du mal, voire en général de l'inhumain. Le dialogue entre

¹⁶⁸⁵ *Les Misérables*, I, VIII, 5, t. 1, p. 302.

¹⁶⁸⁶ On sait que Hugo a voulu faire, selon les notes préparatoires des *Misérables*, l'« Histoire d'un saint », l'« Histoire d'un homme », l'« Histoire d'une femme », l'« Histoire d'une poupée ». Jean Valjean serait le « saint » d'un nouveau genre, alors que Marius serait l'homme, Fantine la femme et Cosette la poupée. Reste que dans cette configuration, la figure initiale de Monseigneur Myriel disparaît, ce qui est problématique. Il faudrait approfondir ce point. Voir le Dossier des *Misérables*, notes de travail, vol. Chantiers, p. 731.

¹⁶⁸⁷ Il y a là peut-être le reliquat laïque du mysticisme chrétien d'un Ballanche, pour qui les crimes apparaissent à la fois comme la faute et la possibilité d'une « rédemption » (les guillemets valent pour Jean Valjean uniquement). Voir à ce sujet Ballanche, *La Ville des expiations*, Lyon, P.U.L., 1981.

¹⁶⁸⁸ *Les Misérables*, II, V, 5, t. 1, p. 466.

¹⁶⁸⁹ *Ibid.*, notes de Guy Rosa, note 1 de la page 466.

¹⁶⁹⁰ Ce que Guy Rosa décrit ainsi : « l'entreprise de Jean Valjean n'est pas de dépouiller en lui le galérien – fausse route suivie par M. Madeleine – mais de l'élever au bien, ainsi que le concrétise l'ascension-assomption qui suit. » *Ibid.*

Jean Valjean et Cosette, confrontés au spectacle effroyable de la Cadène qui emmène les forçats au bain, est éclairant : « Père, est-ce que ce sont encore des hommes ? / - Quelquefois, dit le misérable. »¹⁶⁹¹ C'est-à-dire, rarement, ou, exceptionnellement. On peut utiliser leurs « outils », mais non leurs « pensées ».

Si effectivement le mouvement de l'humain va de la bête à l'ange, c'est donc en utilisant et « sublimant » la bête, socle nécessaire mais à dépasser. Devant Fantine mourante, Jean Valjean lui attribue la même évolution qu'à lui, en y voyant la faute de la société telle qu'elle est :

C'est de cette façon que les hommes font des anges. Ce n'est point leur faute ; ils ne savent pas s'y prendre autrement. Voyez-vous, cet enfer dont vous sortez est la première forme du ciel. Il fallait commencer par là.¹⁶⁹²

Nulle mièvrerie dans cette figure de l'ange, car Fantine est au seuil de la mort. La fabrication des anges passe par l'enfer : Jean Valjean en sait quelque chose, lui qui a suivi le même chemin. Le problème est donc : comment faire des anges sans passer par l'Enfer ? Cela semble impossible. Cosette, enfant martyr devenue baronne semble confirmer cette triste loi de formation du progrès, qui ne permet d'accéder au bonheur qu'au prix du malheur. Si *Les Travailleurs de la mer*, roman de la nature, ne suivent pas ce schéma pour la femme (Déruchette est d'emblée présentée comme une jeune fille heureuse), *Quatrevingt-Treize* élèvera le processus au niveau historique. On connaît la formule, dans la bouche de Gauvain, à la veille de son exécution : « Sous un échafaudage de barbarie se construit un temple de civilisation »¹⁶⁹³. Mais la barbarie était-elle nécessaire à la construction du temple ? La réponse était déjà présente dans la formule de Jean Valjean : les hommes « ne savent pas s'y prendre autrement », les romanciers non plus. L'énergie du mal, à défaut d'être moralement acceptable, possède au moins une vertu, celle de l'efficacité à produire le bien, ne serait-ce qu'en creux, dans la mort ou pour l'avenir. Et cette efficacité s'exprime par un mouvement dialectique ou dans le principe de la réversibilité des contraires, dans la mesure où ces derniers se placent du côté de l'excès.

Le système hugolien de l'énergie est donc finalement plus pervers que celui de Diderot, tel que Jacques Chouillet le résume : on « ne peut pas imaginer l'énergie dans le bien si on n'accepte pas en même temps la possibilité, et même la nécessité d'une énergie dans le mal. Qui libère l'un, libère l'autre, le tout s'équilibrant dans un système de compensation auquel il n'est presque pas possible d'échapper sans souscrire d'avance au système inverse,

¹⁶⁹¹ *Les Misérables*, IV, III, 8, t. 2, p. 485.

¹⁶⁹² *Ibid.*, I, VI, 1, t. 1, p. 206.

¹⁶⁹³ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 5, p. 1056.

celui de la médiocrité générale : médiocrité dans le mal, mais aussi médiocrité dans le bien. Si vous voulez des Régulus, il faut accepter les Damiens. »¹⁶⁹⁴ Pour Hugo, non seulement il faut accepter les Damiens, mais ce sont les Damiens qui deviennent des Régulus, selon le principe illustré par Lantenac : « *In daemone Deus* ». C'est le lien d'inclusion et de réciprocité qui pose finalement le plus grand problème éthique. Diderot quant à lui insiste sur l'impossibilité que cela puisse se produire au sein du même homme : « Si un homme n'était pas capable d'incendier une ville, *un autre homme* ne serait pas capable de se précipiter dans un gouffre pour se sauver »¹⁶⁹⁵.

Cette circulation dangereuse, au sein de la même personne, entre les valeurs les plus opposées, se retrouve pour finir de manière emblématique dans le personnage de Javert, qui, retrouvant sa proie, Jean Valjean, témoigne de la « bestialité surhumaine d'un archange féroce », ou encore de « l'impitoyable joie honnête d'un fanatique en pleine atrocité ». La surhumanité, normalement positive, peut aussi être du côté de la bestialité, et la « joie honnête » être l'attribut du fanatique et de l'atrocité. L'important est donc d'utiliser au mieux, pour faire advenir l'ange, cette porosité des frontières¹⁶⁹⁶. On le voit avec le personnage de Gilliatt : Gilliatt *le Malin* est le seul à pouvoir sauver le « Devil-boat », la machine à vapeur, et vaincre le « Devil-fish », la pieuvre, comme l'a remarqué Yves Gohin¹⁶⁹⁷. Mais on pourrait à la limite arguer un jeu sur les mots. Au contraire dans *Les Misérables*, par le personnage d'Éponine, le processus, s'inscrit dans une logique de filiation et d'identité : seule la fille « au loup » semble susceptible de le faire reculer.

« *Choses de la nuit* » : pour faire reculer le loup, mieux vaut en être la fille

Éponine appartient à l'ombre sociale, qui définit la misère, et se situe à l'intersection

¹⁶⁹⁴ Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie, op. cit.*, p. 103.

¹⁶⁹⁵ Diderot, « À propos de Greuze » (1765), *Œuvres complètes, op. cit.*, t. VI, p. 131. – Je souligne. Mais il lui arrive parfois également de confondre au sein d'un même homme les deux possibles : d'un régicide comme Damien, il écrit : « j'imagine qu'il respire à côté de moi une âme de la trempe de celle de Régulus, un homme qui, si quelque grand intérêt, général ou particulier, l'exigeait, entrerait sans pâlir dans le tonneau hérissé de pointes. Quoi donc ! le crime serait-il capable d'un enthousiasme que la vertu ne pourrait avoir ! » *Ibid.*, p. 896.

¹⁶⁹⁶ Sur cette question du fanatique au XIX^e siècle, on se reportera au personnage du grand inquisiteur et à la thèse de Caroline Julliot : *La Naissance du Grand Inquisiteur. Émergence et métamorphoses d'un mythe moderne au XIX^e siècle*, thèse de Littérature Française dirigée par Françoise Mélonio, Université Paris IV, soutenue le 26 novembre 2008. À paraître chez Champion.

¹⁶⁹⁷ Derrière les jeux de mots se dessine la loi de formation du progrès qui passe par le mal. Yves Gohin met par ailleurs en relation ce rapport d'analogies avec une note de Hugo : « Le caractère luciférien du progrès, donc de la création, l'ambiguïté fondamentale qui apparaît là sont d'ailleurs l'objet de cette remarque de Hugo, peut-être en relation avec la conception des *Travailleurs de la mer* (ms. 24798, f^o112) : "*Div radical hindou signifie briller Deus-Dies Dev-il-diable (Lucifer)*". » *Les Travailleurs de la mer*, édition d'Yves Gohin, p. 1584, note 2.

des différentes mines qui constituent le bas-fond, entre celle des malheureux et la « dernière sape », à laquelle son père appartient. C'est ce statut d'intermédiaire qui lui permet d'intervenir dans l'action et d'en faire un relais entre les « Choses de la nuit », c'est-à-dire « l'au-dessous » mais aussi « l'au-delà » de l'homme.

« Choses de la nuit » est le titre d'un chapitre extrêmement court qui donne, par un décrochement poétique, un commentaire du chapitre précédent, exclusivement narratif : « Cab roule en anglais et jappe en argot ». Dans ce dernier, Éponine, qui se proclame « la fille au loup », tient tête à son père Thénardier et à cinq de ses comparses qui s'apprêtent à cambrioler la maison de Cosette où se trouve Marius. La hargne de la jeune fille et sa détermination à les empêcher d'approcher les effraient de manière superstitieuse, si bien que les six truands rebroussent chemin :

Après le départ des bandits, la rue Plumet reprit son tranquille aspect nocturne.

Ce qui venait de se passer dans cette rue n'eût point étonné une forêt. Les futaies, les taillis, les bruyères, les branches âprement entre-croisées, les hautes herbes, existent d'une manière sombre ; le fourmillement sauvage entrevoit là les subites apparitions de l'invisible ; ce qui est au-dessous de l'homme y distingue à travers la brume ce qui est au delà de l'homme ; et les choses ignorées de nous vivants s'y confrontent dans la nuit. La nature hérissée et fauve s'effare à de certaines approches où elle croit sentir le surnaturel. Les forces de l'ombre se connaissent, et ont entre elles de mystérieux équilibres. Les dents et les griffes redoutent l'insaisissable. La bestialité buveuse de sang, les voraces appétits affamés en quête de la proie, les instincts armés d'ongles et de mâchoires qui n'ont pour source et pour but que le ventre, regardent et flairent avec inquiétude l'impassible linéament spectral rôdant sous un suaire, debout dans sa vague robe frissonnante, et qui leur semble vivre d'une vie morte et terrible. Ces brutalités, qui ne sont que matière, craignent confusément d'avoir affaire à l'immense obscurité condensée dans un être inconnu. Une figure noire barrant le passage arrête la bête farouche. Ce qui sort du cimetière intimide et déconcerte ce qui sort de l'ancre ; le féroce a peur du sinistre ; les loups reculent devant une goule rencontrée.¹⁶⁹⁸

Deux réseaux lexicaux se croisent et s'opposent ici, révélant les liens troubles, les « mystérieux équilibres » qui peuvent exister entre « les forces de l'ombre [qui] se connaissent. » Entre la goule et le loup existe en effet un rapport de filiation, établi dans le chapitre précédent par Éponine, rétorquant à son père qui l'injurie (« Chienne ! ») : « Je ne suis pas la fille au chien, puisque je suis la fille au loup ». La bravade est ainsi expliquée rétrospectivement par cette parenthèse, hors du « drame » mais non du « sujet ». Le « sujet » est là aussi, comme dans *L'Archipel de la Manche*, du côté de la légende.

Or c'est ce rapport de filiation entre les « choses de la nuit » qui donne à la goule Éponine son efficacité. La prose poétique permet de comprendre les liens qui se tissent entre « ce qui est au-dessous de l'homme » et « ce qui est au-delà de l'homme ». Tel est finalement

¹⁶⁹⁸ *Les Misérables*, IV, VIII, 5, t. 3, p. 52.

l'enjeu : la confrontation entre deux sauvageries, l'une toute de « bestialité », de « brutalité », uniquement composée de « matière », l'autre ouverte sur la mort, le « surnaturel » et la l'« inconnu » qu'elle recèle. D'un côté, « la bestialité buveuse de sang », la « bête farouche », concept tout autant que réalité comme en témoigne le rapprochement entre « bestialité » et « bête »¹⁶⁹⁹, ainsi que l'opposition entre ses attributs les plus concrets – ongles, mâchoires, dents, griffes, instincts – et son insertion au sein de « la nature hérissée et fauve ». De l'autre, « l'invisible » et « l'insaisissable » qui prennent peu à peu forme pour révéler leur affinité effrayante avec la mort : le « linéament spectral rôdant sous un suaire » devient une « figure noire » puis une « goule ». La nature fauve et animale est mise en relation avec l'inconnu spectral.

Tout le passage est construit par le rapprochement et l'opposition terme à terme de ces deux domaines, qui révèlent ainsi leurs liens et la possibilité d'interférer l'un sur l'autre. Possibilité de connaissance tout d'abord, dans la mesure où « les forces de l'ombre se connaissent » ; « ce qui est au-dessous de l'homme y distingue [...] ce qui est au-delà de l'homme » ; possibilité de mise en rapport ensuite entre ces deux seuils de l'homme, forces « ignorées de nous vivants » qui se « confrontent dans la nuit » sous le signe de la peur et de la crainte, mais entretenant « entre elles de mystérieux équilibres » ; possibilité d'interaction et d'efficacité enfin, qui autorise le renversement final du texte mettant en position de sujet « ce qui est au-delà de l'homme » : « Une figure noire barrant le passage arrête la bête farouche. Ce qui sort du cimetière intimide et déconcerte ce qui sort de l'antre ».

L'image finale – « les loups reculent devant une goule rencontrée » – montre pourtant une victoire toute relative : il ne s'agit que d'un recul, non d'une élimination, et surtout la goule, qui « sort du cimetière » est bien un vampire, une « bestialité buveuse de sang ». L'image n'est plus hypothétique, il ne s'agit plus d'un être « qui [...] *semble* vivre d'une vie morte et terrible »¹⁷⁰⁰, mais elle se trouve actualisée. Les deux domaines de l'« au-dessous » et de l'« au-delà », tendent ainsi *in fine* à se confondre et à révéler leur proximité, d'autant plus qu'Éponine se considère comme la « fille au loup ». L'efficacité de son action résulte de son double statut : « fille au loup », elle est aussi « goule », présence de l'au-delà. Précisons que la goule est pour l'époque une figure de vampire oriental¹⁷⁰¹ : les images et figures de l'Orient viennent donner tout leur poids symbolique à ce qui échappe à la rationalité et au calcul de la

¹⁶⁹⁹ On pourrait presque parler de figure de dérivation si les termes n'étaient pas aussi éloignés l'un de l'autre dans le texte.

¹⁷⁰⁰ – Je souligne.

¹⁷⁰¹ Comme le rapporte longuement, exemples à l'appui, P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Goule ».

civilisation¹⁷⁰².

Les personnages romanesques témoignent donc du processus de sublimation – au sens chimique de « purification » – de l'énergie du mal, soit pour devenir eux-mêmes des « saints » ou des « justes », soit pour combattre ceux qui s'opposent à l'instauration du bien. Pour Hugo, c'est l'écriture qui permet cette sublimation.

Civilisation et culture : le processus de « sublimation » de la violence

Au sujet de la maîtrise de la violence, rappelons au préalable que la France n'a pas connu tout le fécond questionnement germanique sur la distinction entre civilisation et culture. Pour l'Allemand la civilisation constitue, Norbert Elias le rappelle, « le côté extérieur de l'homme, la surface de l'existence humaine. Quand l'Allemand entend se définir lui-même, quand il veut exprimer la fierté de ses propres réalisations et de sa propre nature, il emploie le mot “culture” (*Kultur*) ». Pour les Français et les Anglais au contraire, la civilisation résume « en un seul concept les sujets de fierté de la nation, les progrès de l'occident et de l'humanité en général. »¹⁷⁰³ Le terme de « culture » est quasi inexistant en France au XIX^e siècle au sens de « civilisation envisagée dans ses caractères intellectuels », sens qui provient pourtant à la fin du XVIII^e siècle de la traduction du terme « *Kultur* » chez Kant. Bien qu'acclimatée par Madame de Staël en 1810, ce sens ne se répand qu'au XX^e siècle, et se trouve encore perçu au début de ce siècle comme étant d'origine strictement allemande¹⁷⁰⁴.

Mais de manière générale, on peut dire que Hugo, comme ses contemporains français, rassemble et confond sous le terme unique de « civilisation » ce que la pensée allemande sépare, surtout à partir de 1880 de manière officielle, de manière plus souterraine bien avant¹⁷⁰⁵ : d'une part la civilisation comme développement purement matériel et scientifique de l'homme, et d'autre part la culture, entendue comme toutes les questions ou créations humaines qui se posent et se créent en dehors de toute exigence de survie immédiate. Si le terme de « culture » n'est pas reconnu sous ce sens en France, la chose se cherche aux travers

¹⁷⁰² Voir *infra*, cinquième partie.

¹⁷⁰³ Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, (*Über den Prozess der Zivilisation*, 1939), p. 12. Une autre différence est que la notion de « civilisation » désigne un processus, ou du moins l'aboutissement d'un processus, alors que la notion de culture a un caractère limitatif.

¹⁷⁰⁴ Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, entrée « Culture ».

¹⁷⁰⁵ Voir Philippe Bénéton, *Histoire de mots, culture et civilisation*, *op. cit.*, p. 56. Consulter également Henri Plard : « Une vieille querelle : culture et civilisation », *Études germaniques*, n° 23, 1968, p. 641-645.

des discours contradictoires tenus sur la civilisation, discours qui en bien des points renvoient à la dichotomie établie entre civilisation et culture. C'est ainsi que la distinction hugolienne « civiliser par en bas » – par l'industrie, le commerce, les chemins de fer, les usines – et « civiliser par en haut », c'est-à-dire « par les lettres, les arts, par la pensée »¹⁷⁰⁶ recoupe les distinctions qui s'établissent entre « civilisation » et « culture ».

La civilisation recouvre la définition et l'analyse des conditions de réduction de l'état de violence (le terme s'inscrit dans un processus de pacification généralisée) alors que la culture exprime la tension des formes d'expression qui sont caractéristiques d'un peuple, tension qui accepte en son sein, si nécessaire, les légendes, la magie noire, les sacrifices humains, en un mot tout ce qui peut apparaître comme le revers du processus de civilisation *stricto sensu*. Cette tension, c'est à l'art de l'exprimer, mais un art que Hugo considère toujours dans sa capacité à dépasser les pulsions dangereuses qui le traversent dans le cadre d'une pensée de la civilisation. Et sur ce point également, l'art rejoint la Révolution par la mise en facteur commun du processus de « sublimation », puisque tous les deux, sur le plan historique et esthétique, ont la capacité de « sublimer » le mal (historique, social et métaphysique) en beau. De même que « La Révolution, c'est la France sublimée »¹⁷⁰⁷, « l'art a, comme la flamme, une puissance de sublimation » :

Jetez dans l'art, comme dans la flamme, les poisons, les ordures, les rouilles, les oxydes, l'arsenic, le vert-de-gris, faites passer ces incandescences à travers le prisme ou à travers la poésie, vous aurez des spectres splendides, et le laid deviendra le grand, et le mal deviendra le beau.¹⁷⁰⁸

Permettre au mal de devenir « beau », tel est le but, qui se situe d'emblée sur le terrain de l'esthétique et non de l'éthique : le mal ne devient pas directement le bien par le processus de sublimation. C'est le rôle du beau : « à travers le mal, qui est à la surface, le beau, qui est au fond, agit. »¹⁷⁰⁹ Il s'agit d'une citation qui est la ligne directrice d'une prose philosophique de l'exil, *Le Goût*. Tout le texte est écrit pour justifier le phénomène, qui est une mise en abyme des principes informant l'esthétique hugolienne. Hugo passe ensuite du beau au bien, mais de manière beaucoup plus fugitive, en une ligne lapidaire : « Car le beau n'est autre chose que la sainte lumière du bon »¹⁷¹⁰. Il n'y reviendra pas, n'en fera aucune reformulation, car cette affirmation est de l'ordre du vœu pieux et s'apparente plus à une construction éthique culturelle qu'à une réalité.

¹⁷⁰⁶ *Océan, Tas de Pierre*, 1842, I. N., p. 449.

¹⁷⁰⁷ *William Shakespeare*, III, II, p. 436.

¹⁷⁰⁸ *Le Goût*, p. 577.

¹⁷⁰⁹ *Utilité du beau*, p. 581.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 577.

La « sublimation » renvoie à un sens qui relève ainsi du vocabulaire chimique mais aussi alchimique. L'élimination de la phase liquide, souvent décrite par les alchimistes, situe le processus à l'opposé des images de naissance et du milieu utérin, pour en faire un processus de création mystérieuse, associée aux hommes¹⁷¹¹. Ce qui caractérise tout aussi bien cette réfection de la création que représente pour Hugo la Révolution française que la création poétique, qui se crée un nouveau corps, situé à l'intersection du réel et de l'idéal. L'image ambivalente de la flamme (destruction/purification) trouve dans le passage cité un accomplissement positif. Elle rejoint l'image de « transfiguration » permise par la violence révolutionnaire et permet de penser l'articulation entre la vie pulsionnelle et le domaine de la culture et de la civilisation. Évoquant cette notion de « transfiguration », Hugo précise :

Certains peuples finissent par la sublimation comme Hercule ou par l'ascension comme Jésus-Christ¹⁷¹²

Hercule, brûlé par la tunique de sang empoisonné offerte par Déjanire, s'immole en effet par le feu, avant de connaître le « triomphe » et de vivre parmi les dieux. Hercule retrouve, selon la mythologie un nouveau corps, de même que la sublimation, en chimie, se caractérise comme un type de mutation rapide qui voit le passage de l'état solide à l'état gazeux sans passer par l'état liquide, avant de redevenir solide, mais sous une forme appelée « sublimée »¹⁷¹³.

Cette utilisation du verbe « sublimer » et du nom « sublimation », à l'intersection de l'art et de l'histoire¹⁷¹⁴, apparaît comme une caractéristique de Hugo¹⁷¹⁵ écrivain. C'est lui qui est cité comme exemple dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* ou par Baldine Saint-Girons, pour illustrer l'usage romantique du terme. Il semble de ce point de vue que

¹⁷¹¹ Voir à ce sujet Sophie de Mijolla-Mellor, *La Sublimation*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2005.

¹⁷¹² *Le Droit et la Loi*, I, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 66.

¹⁷¹³ Pour Littré, la sublimation consiste en une « opération par laquelle un corps solide, volatilisé par la chaleur dans un vase clos, arrive contre la paroi supérieure de ce vase, où il repasse à l'état solide et s'y fixe. » Entrée « Sublimation ». Parler de « sublimer » pour « vaporiser » est un sens abusif. Cf. Entrée « Sublimer ».

¹⁷¹⁴ Dans *Les Misérables*, les barricades de 1832 reprennent le même vocabulaire et définissent le même processus : « Chose admirable, la poésie d'un peuple est l'élément de son progrès. La quantité de civilisation se mesure à la quantité d'imagination. Seulement un peuple civilisateur doit rester un peuple mâle. Corinthe, oui ; Sybaris, non. Qui s'effémine s'abâtardit. Il ne faut être ni dilettante, ni virtuose ; mais il faut être artiste. En matière de civilisation, il ne faut pas raffiner, mais il faut sublimer [...]. » *Les Misérables*, V, I, 20, t. 3, p. 295. On retrouve ici le prisme de l'esthétique, la question du beau qui a deux caractéristiques essentielles : il est associé au peuple, comme en témoignent l'expression : « poésie d'un peuple » ou la mention d'un « peuple mâle » qui doit aussi « être artiste » ; il est lié à la « quantité d'imagination » qui s'oppose à la raison philosophique et à une certaine conception de la virilité. Ce point serait à approfondir. Il faudrait notamment étudier où se situe « l'efféminé » dans la glorification romantique de la Femme.

¹⁷¹⁵ Il semblerait qu'il soit un des seuls écrivains à utiliser le terme en ce sens, c'est du moins ce que nous avons pu constater à partir d'une recherche sur les textes numérisés de Balzac, Stendhal, Flaubert, Sand, ou plus tard dans le siècle, Zola. On peut seulement relever une occurrence de « sublimé » chez Stendhal, dans *De l'Amour*, I. Ce point demanderait à être confirmé par des recherches ultérieures.

seuls les Allemands Hegel¹⁷¹⁶ et Goethe¹⁷¹⁷ puissent être cités pour une utilisation identique de la notion, sans que l'on puisse définir de manière précise l'influence de leurs idées sur Hugo. On peut parler d'« espace mental », propre à l'époque, sans trop s'avancer¹⁷¹⁸. Ce qu'il faut constater en conclusion, c'est que le processus de sublimation chez Hugo montre une énergie pulsionnelle susceptible de se conserver tout en niant ses buts primitifs, et qui acquiert par cette négation une puissance d'autant plus haute. C'est ainsi que l'extrême du mal semble curieusement nécessaire à l'avènement de l'extrême du bien, aussi bien au niveau historique qu'artistique.

Figurations romanesques : c'est dans l'état de guerre qu'apparaît l'homme moral

Dans ses romans, Hugo est attentif à la réduction de la violence brutale, qui est le fait de pulsions mauvaises « énergie inconsciente se ruant farouchement vers le mal »¹⁷¹⁹, comme Macbeth. Il s'inscrit ainsi dans ce qui constitue la plus grande modification dans le processus de la civilisation : le passage des contraintes minimales, imposées de l'extérieur aux pulsions des individus, à des mécanismes sévères d'autocontrôle, qui témoignent d'une intériorisation des interdits et des censures¹⁷²⁰, comme l'a montré le sociologue Norbert Elias¹⁷²¹. La violence comme sortie des pulsions et des émotions est dans les romans hugoliens maintenue, mais toujours sublimée, selon le sens précédemment défini, par la fiction. Hugo utilise tout aussi bien l'énergie directe, brutale, des passions insurrectionnelles (qu'elles soient celles de

¹⁷¹⁶ De fait, un critique comme Mure donne pour équivalent anglais au mouvement de la dialectique, qualifié par Hegel d'*aufheben, to sublime*. Mais Baldine Saint-Girons, qui relève ce point, s'intéresse plutôt à Freud, qui connut cet héritage par James Baldwin dès 1897. Selon cette perspective, l'Esprit hégélien conçu comme « pouvoir magique de convertir le négatif en être », s'avère « d'autant plus grand qu'est plus grande l'opposition à partir de laquelle il retourne en soi-même ». *Encyclopaedia Universalis*, entrée « Sublimation ».

¹⁷¹⁷ Le *Sublimierung* de Goethe peut aussi sous-tendre l'usage hugolien du terme par trois de ses aspects : l'idée d'une opération qui implique non un simple accroissement de l'intensité mais une modification qualitative profonde, la place du travail du négatif et le thème romantique du dépassement du soi-même. Voir Sophie de Mijolla-Mellor, *La Sublimation, op. cit.*, p. 5.

¹⁷¹⁸ Une des caractéristiques de la sublimation hugolienne est la mise en scène maîtrisée et orientée de la violence, voir *supra*, partie III.

¹⁷¹⁹ *William Shakespeare*, II, II, 6, p. 363.

¹⁷²⁰ Avec des décalages selon les lieux et les milieux, un nouveau processus de civilité s'est mis en place, caractérisé par un plus strict contrôle des pulsions et des émotions, le refus des promiscuités, le renforcement du sentiment de gêne et des exigences de la pudeur. Voir le développement de cette analyse par Roger Chartier, « Trajectoires et tensions culturelles de l'Ancien Régime », et notamment le sous-chapitre intitulé « Le procès de civilisation », dans *Histoire de la France, Les formes de la culture*, sous la dir d'André Burguière et Jacques Revel, Paris, Seuil, 1993, p. 314.

¹⁷²¹ Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs, op. cit.*

« l'enthousiasme » ou celles du « fanatisme ») et qui relèvent d'un arrière-plan romantique, que l'énergie qui relève d'une maîtrise morale et vertueuse de ses pulsions et de sa violence et qui s'inscrit dans une démarche plus classique¹⁷²².

Néanmoins, on comprend mieux la démarche de Hugo si on s'aperçoit que les romans de l'exil ne mettent pas en scène le moment mythique chronologiquement premier où se noue le lien entre civilisation et violence, comme en poésie, dans *La Légende des siècles*¹⁷²³, mais la *refondation* du lien de la civilisation par la violence maîtrisée, qui est un retournement de la violence injuste exercée par la société envers ses propres membres. Cette violence maîtrisée a à voir avec une certaine force, qui unit énergie et maîtrise de soi. Dans *Les Misérables* par exemple, le forçat Jean Valjean, que la société a bafoué, la refonde par le sacrifice, et une utilisation nouvelle et maîtrisée de la violence.

Il s'agit, à un premier niveau, d'offrir au lecteur la jubilation devant le spectacle de la force au service du bien, dans la lignée de scénarios mélodramatiques¹⁷²⁴. Ainsi, le premier face à face avec Javert, responsable de la mort de Fantine :

Jean Valjean alla à ce lit, disloqua en un clin d'œil le chevet déjà fort délabré, chose facile à des muscles comme les siens, saisit à poigne-main la maîtresse-tringle, et considéra Javert. Javert recula vers la porte.¹⁷²⁵

Mais l'arrestation ne se conclut pas sur un pugilat. Si Jean Valjean a « sa barre de fer au poing », c'est pour marcher « lentement vers le lit de Fantine ». L'intimidation qui fait trembler Javert n'a pour but qu'une silencieuse « promesse faite à la morte »¹⁷²⁶, avant d'aboutir à la reddition : « Maintenant, dit-il, je suis à vous. » Le roman livre au passage le sens de cette démonstration de force qui aboutit à un baiser et à un imperceptible murmure de paroles : « La morte les entendit-elle ? Il y a des illusions touchantes qui sont peut-être des réalités sublimes. » Les « illusions touchantes » du romanesque banal aboutissent aux « réalités sublimes », l'exhibition de la force mélodramatique est au service de la civilisation, entée sur l'au-delà de la vie. Car les paroles de Jean Valjean à la morte, « Personne sur la terre

¹⁷²² Michel Delon donne pour exemple en ce domaine Madame de Genlis : « La force de l'homme vertueux paraît rarement énergique aux yeux vulgaires, parce que cette force est telle qu'elle agit, contient, réprime et dompte sous de grands efforts » *L'étude du cœur humain*, Paris, an XIII-1805, p. 77. Cité par Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 358.

¹⁷²³ L'entrée de l'homme dans l'Histoire, qui est aussi celle de la société et de la construction des villes se fait, dans *La Légende des siècles*, par l'apparition de la conscience fautive et du personnage de Caïn. La violence du fratricide originel est ici d'autant plus forte qu'elle est totalement implicite. Le passage de l'imparfait au passé simple est révélateur de l'irruption du début de la vie et peut tendre vers une violence positive ou négative, qui va, comme la beauté de Baudelaire, « déplacer les lignes » : « Et, pâle, Ève sentit que son flanc remuait », « Le Sacre de la femme », *La Légende des siècles*, Première série, I, vol. Poésie II, p. 756.

¹⁷²⁴ Voir *Les Misérables*, notes de Guy Rosa, t. 1, p. 300, note 3.

¹⁷²⁵ *Les Misérables*, I, VIII, 4, t. 1, p. 300.

¹⁷²⁶ Titre du livre troisième de la deuxième partie.

ne les a entendues ». Le seul témoin est « sœur Simplice », relais de ce contact avec le sacré, qui raconte avoir vu « distinctement poindre un ineffable sourire sur ces lèvres pâles, et dans ces prunelles vagues, pleines de l'étonnement du tombeau. »

L'automutilation au fer rouge face à Thénardier et ses acolytes semble encore plus gratuite, et d'autant plus « sublime » : elle a pour but d'illustrer la réconciliation paradoxale de la violence, de la force et de l'énergie morale :

On entendit le frémissement de la chair brûlée, l'odeur propre aux chambres de torture se répandit dans le taudis. Marius chancela éperdu d'horreur, les brigands eux-mêmes eurent un frisson, le visage de l'étrange vieillard se contracta à peine, et, tandis que le fer rouge s'enfonçait dans la plaie fumante, impassible et presque auguste, il attachait sur Thénardier son beau regard sans haine où la souffrance s'évanouissait dans une majesté sereine.¹⁷²⁷

L'infamie de la marque des galériens et des prostituées et les horreurs des chambres de torture propres à la société féodale sont liées pour mieux être retournées en sublime moral¹⁷²⁸. Comme Gilliat, Jean Valjean ajoute « à la force, qui est physique, l'énergie, qui est morale. »¹⁷²⁹

Les titres de chapitres décrivant son attitude sur les barricades sont également révélateurs de ce nouvel emploi de la violence : « Emploi de ce vieux talent de braconnier et de ce coup de fusil infaillible qui a influencé la condamnation de 1796 », ou « Le coup de fusil qui ne manque rien et qui ne tue personne ». Pour Combeferre, c'est un « homme qui fait de la bonté à coups de fusil ». La civilisation en acte dans l'œuvre romanesque fait le tour de force d'unir dans le même Verbe la bonté et le « coup de fusil », dans un paradoxe sans cesse renouvelé qui donne un nouveau schéma de lecture pour sa refondation¹⁷³⁰.

Mais il est vrai que cette sublimation de la violence physique n'est rien en regard de celle liée à la conscience et qui amène l'image de la sublimation par le martyr, image la plus évidente, puisque la plus explicite : « Le martyr est une sublimation, sublimation corrosive. »¹⁷³¹ Cette citation des *Misérables*, retenue comme seul exemple du *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* pour définir la « sublimation », au sens figuré de « purification »¹⁷³², amène également le motif de la torture au fer rouge, mais pour lui faire prendre désormais une dimension quasi mystique et insister sur sa difficulté suprême :

¹⁷²⁷ *Les Misérables*, III, VIII, 20, t. 3, p. 373-374.

¹⁷²⁸ L'agression de Jean Valjean par Montparnasse et le retournement de situation qui s'ensuit sont à mettre sur le même plan.

¹⁷²⁹ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 7, p. 208.

¹⁷³⁰ *Les Misérables*, V, I, 12, t. 3, p. 262.

¹⁷³¹ *Ibid.*, V, VI, 4, t. 3, p. 453.

¹⁷³² P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Sublimation ».

c'est une torture qui sacre. On peut y consentir la première heure ; on s'assied sur le trône de fer rouge, on met sur son front la couronne de fer rouge, on accepte le globe de fer rouge, on prend le sceptre de fer rouge, mais il reste encore à vêtir le manteau de flamme ; et n'y a-t-il pas un moment où la chair misérable se révolte, et où l'on abdique le supplice ?

Cosette est plus suppliciente que Thénardier... Et la lutte est sans cesse à recommencer parce qu'« avec la conscience, on n'en a jamais fini ». On peut se demander si, dans les notes préparatoires aux *Misérables*, Jean Valjean n'est pas désigné par la formule « Histoire d'un saint »¹⁷³³ ; si c'est le cas, il l'est par la sublimation de la violence, sublimation aussi bien comprise au sens de « purification » que de recombinaison chimique, phénomènes qui font de la violence une force au service du bien, et qui ne tue pas.

Cette image du fer rouge est également récurrente dans les proses philosophiques de l'exil et désigne, pour le génie, la voie d'accès d'ordre physiologique à la connaissance : « le fer rouge, c'est là qu'on veut mordre » ; la « morsure au fer rouge, quelle âcre volupté pour les grands cœurs ! »¹⁷³⁴ Suit directement la devise de Jean-Jacques Rousseau : « *Vitam impendere vero* », « consacrer sa vie à la vérité », pour situer l'enjeu de cette morsure. Cette métaphore rappelle l'importance du corps dans le processus de la connaissance chez Hugo, pour le génie comme pour ses personnages, alors même que la sensation est souvent dévalorisée dans une certaine tradition philosophique. Enfin il faut noter que les deux citations de *Promontorium somnii* se suivent et témoignent d'une ambiguïté entre activité et passivité : « c'est là qu'on veut mordre » (personnage actif) devient « la morsure au fer rouge », qui sous-entend plutôt une violence imposée au corps. Mais comme elle a été présentée un peu auparavant comme voulue, la violence a été maîtrisée de manière anticipée, par le biais de la revendication.

De même, dans *Les Travailleurs de la mer*, la refondation de la civilisation passe pour Gilliatt par la maîtrise de la violence des éléments barbares et son combat avec la pieuvre, symbole d'une sexualité dangereuse¹⁷³⁵. Chez lui, ce n'est pas la lutte avec la violence de la société qui aboutit au grandissement de l'homme moral, mais l'affrontement qui l'oppose à la « sauvage nature » :

L'amoindrissement de l'homme physique sous l'action refoulante de cette sauvage nature aboutissait au grandissement de l'homme moral¹⁷³⁶

Hugo s'inscrit directement dans la pensée d'A.W. Schlegel, telle qu'il l'a exprimée dans son

¹⁷³³ *Le Dossier des « Misérables », notes de travail*, vol. Chantiers, p. 731.

¹⁷³⁴ *Promontorium somnii*, p. 664.

¹⁷³⁵ Voir à ce sujet l'article de Claude Millet, « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour », art. cit., p. 13-23.

¹⁷³⁶ *Les Travailleurs de la mer*, II, II, 4, p. 236.

Cours de littérature dramatique :

Puisqu'une force invisible et immatérielle ne peut se manifester et donner sa mesure, que par la résistance qu'elle oppose à une puissance extérieure et qui tombe sous nos sens, la liberté morale ne se fait connaître que par ses victoires sur l'instinct physique. Tant qu'elle ne reçoit pas d'en haut l'appel au combat, elle repose inactive dans le sein de l'homme, et lui laisse remplir en paix la vocation de sa nature matérielle. *C'est donc dans l'état de guerre que se montre la moralité [...].*¹⁷³⁷

Schlegel définit ainsi la tragédie. Hugo, dans la Préface des *Travailleurs de la mer*, cite quant à lui par quatre fois « l'anankè », qui appartient à part entière au vocabulaire de la tragédie antique. La sublimation de la violence physique par la littérature aboutit au retour du schéma tragique. Il faut par ailleurs entendre chez Hugo « état de guerre » au sens large, ce qui fait qu'il serait plus juste de parler « d'état de lutte ».

Mais la sublimation peut prendre une forme beaucoup plus apaisée et se concilier avec le rythme tranquille du progrès. Tel est le cas de l'évêque, Monseigneur Bienvenu, dont l'extrême humanité, l'extrême bonté et l'extrême chasteté ne résultent que de la lente transformation des passions violentes premières qui le constituaient :

Monseigneur Bienvenu avait été jadis, à en croire les récits sur sa jeunesse et même sur sa virilité, un homme passionné, peut-être violent. Sa mansuétude universelle était moins un instinct de nature que le résultat d'une grande conviction filtrée dans son cœur à travers la vie et lentement tombée en lui, pensée à pensée ; car, dans un caractère comme dans un rocher, il peut y avoir des trous de gouttes d'eau. Ces creusements-là sont ineffaçables, ces formations-là sont indestructibles.¹⁷³⁸

Dans l'expression « peut-être violent », on retrouve un stylème hugolien, le « peut-être », qui renvoie la plupart du temps à une litote¹⁷³⁹ : lisez ici, « assurément violent ». On retrouve néanmoins le dépassement de cette violence par le rythme paisible de la civilisation, notamment dans une expression comme « pensée à pensée », et naturalisée selon le processus de la goutte d'eau, qui évoque le mode de formation du cirque de Gavarnie, auquel Hugo a consacré un texte célèbre. Mais les premières pages du portrait du personnage avaient émis la possibilité d'un autre mode de formation du progrès, beaucoup plus violent, faisant suite à son émigration en Italie aux premiers jours de la Révolution et à la mort de sa femme :

Que se passa-t-il ensuite dans la destinée de M. Myriel ? L'écroulement de l'ancienne société française, la chute de sa propre famille, les tragiques spectacles de 93 [...] firent-ils germer en lui des idées de renoncement et de solitude ? Fut-il,

¹⁷³⁷ Schlegel, A. W., *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand, trad par Albertine-Adrienne Necker de Saussure, Paris ; Genève, J.J. Paschoud, 1814. (Titre original : *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), p. 125. —Je souligne.

¹⁷³⁸ *Les Misérables*, I, I, 13, t. 1, p. 57.

¹⁷³⁹ Il faudrait faire l'étude stylistique de ce terme. Nous l'avons esquissée dans notre maîtrise portant sur *L'Esthétique du mal dans « L'Homme qui rit »*, mais l'analyse devrait être développée.

au milieu d'une de ces distractions et de ces affections qui occupaient sa vie, subitement atteint d'un de ces coups mystérieux et terribles qui viennent quelquefois renverser, en le frappant au cœur, l'homme que les catastrophes publiques n'ébranleraient pas en le frappant dans son existence et dans sa fortune ? Nul n'aurait pu le dire ; tout ce qu'on savait, c'est que, lorsqu'il revint d'Italie, il était prêtre.¹⁷⁴⁰

Deux rythmes du progrès sont proposés : le prêtre semble l'être devenu au cours d'une « catastrophe », un « de ces coups mystérieux et terribles », mais sa « mansuétude universelle » résulte d'un processus de transformation de l'énergie beaucoup plus long. L'un et l'autre permettent de dépasser la violence initiale, qu'elle soit d'ordre historique ou privé, mais cette violence ne demeure pas moins le socle premier et fécond de formation de l'homme, à condition qu'elle soit maîtrisée.

Dans *L'Homme qui rit* au contraire, la société aristocratique anglaise semble bloquée et témoigne d'une dégénérescence de la civilisation, dont l'idéal ne subsiste que dans ces bohémiens errants que sont Ursus, Gwynplaine et Dea, acteurs et philosophes. Mais Gwynplaine porte sur sa face mutilée la violence infligée par une société et ne semble, du coup, plus capable de contribuer à l'avancée de la civilisation, du moins à la chambre des Lords. Seule la pièce d'Ursus, « Chaos vaincu », a pu faire un moment espérer la refondation de la civilisation par la représentation de la violence maîtrisée des instincts, c'est-à-dire par l'art, mais en revenant à une refondation originelle d'avant la société :

Le loup et l'ours représentaient les forces féroces de la nature, les faims inconscientes, l'obscurité sauvage, et tous deux se ruaient sur Gwynplaine, et c'était le chaos combattant l'homme [...] Une minute de plus, les fauves triomphaient, et le chaos allait résorber l'homme. Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence. Un chant dans l'ombre. [...] Dea, calme, candide, belle, formidable de sérénité et de douceur, apparaissait au centre d'un nimbe. [...] À cette apparition, l'homme, dressé dans un sursaut d'éblouissement, abattait ses deux poings sur les deux brutes terrassées.¹⁷⁴¹

On connaît la suite, le chant d'union des deux protagonistes débouche sur un jet de lumière qui frappe Gwynplaine « en pleine face », dévoilant « le monstre épanoui » et provoquant « un soleil de rire ». L'effet contre-productif de la réception est dû à la société dans laquelle elle s'inscrit, mais tout n'est pas perdu pour la salle, car « cette nuit et tout ce jour mêlés se résolvaient dans l'esprit du spectateur en un clair-obscur où apparaissaient des perspectives infinies. »¹⁷⁴² Reste que la refondation n'est permise que par un trompe-l'œil : la remontée aux origines est viciée et doit, sur scène, comme en littérature, être le fait d'êtres marqués par l'état de société qu'ils dénoncent. *Quatrevingt-Treize* reviendra à ce qui sous-tendait

¹⁷⁴⁰ *Les Misérables*, I, I, 1, t. 1, p. 4.

¹⁷⁴¹ *L'Homme qui rit*, II, II, 9, p. 552.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 554.

l'ensemble du discours romanesque antérieur, le moment mythique de régénération de la pensée et de la société moderne française, c'est-à-dire la destruction de l'état ancien de la société et l'avènement de la civilisation, au sein de la Terreur, forme exacerbée de la violence révolutionnaire : « Sous un échafaudage de barbarie se construit un temple de civilisation »¹⁷⁴³.

À la sublimation de la violence des instincts, il faut ajouter, dans le processus de civilisation des mœurs, la sublimation de la promiscuité et de la sexualité par la pudeur. Ce refus de la promiscuité va de pair avec la montée de l'individualisme, mais dans *L'Homme qui rit*, l'histoire de Gwynplaine et de Dea permet la synthèse de la pudeur et de la promiscuité par une curieuse scène qualifiée de « nuit de noces avant le sexe » :

Le petit garçon et la petite fille, nus et côte à côte, eurent pendant ces heures silencieuses la promiscuité séraphique de l'ombre.

Hugo retrouve pour décrire ce moment privilégié le rythme poétique de l'alexandrin : « Ils dormaient. Ils étaient paisibles. Ils avaient chaud », et fait du chiasme le révélateur de l'intimité paradoxale : « La nudité des corps entrelacés amalgamait la virginité des âmes », quand il ne mêle pas les deux (alexandrin et chiasme) : « Fiançailles peut-être(e), peut-être catastroph(e) ». C'est le prisme de la poésie qui permet la sublimation, c'est-à-dire en l'occurrence la négation du sexe selon Hugo. La découverte de l'impudeur sexuelle sera faite par le biais de l'aristocratie en la personne de Josiane¹⁷⁴⁴, l'innocence asexuée est le fait de l'enfance. Entre les deux, on l'a vu, il n'y a pas de place pour un rapport normalisé à la chair, au sexe. Dans ce domaine également, il n'y a pas de salut hors des extrêmes.

Enfin, l'intériorisation des codes et des censures concerne également la justice, qui se retrouve sublimée dans la conscience, comme Myriam Roman l'a bien montré dans un article majeur¹⁷⁴⁵. L'usage de la violence maîtrisée, qui aboutit au dégagement de la force morale, est un des éléments qui permet de conférer une énergie au processus de civilisation.

Conclusion : l'ambiguïté féconde de l'énergie créatrice, personnages et auteur mêlés.

¹⁷⁴³ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 5, p. 1056.

¹⁷⁴⁴ À l'inverse du mouvement de civilisation analysé par les sociologues au vingtième siècle qui font de la cour le laboratoire où s'élaborent en France les codes qui se diffuseront ensuite dans l'ensemble de la société.

¹⁷⁴⁵ Myriam Roman, « Rendre la justice dans les romans de Hugo : de quel droit ? », *Choses vues à travers Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa*, op. cit., p. 167-176.

Les personnages hugoliens ont des caractères moins figés, schématiques et manichéens qu'il ne le semble à certains critiques. On a essayé de montrer combien la porosité des frontières entre l'extrémité du bien et du mal fait appel à une « psychologie des profondeurs » et empêche le monolithisme d'un caractère, posant d'insondables problèmes éthiques. Dès 1834, dans un texte d'introduction à des écrits critiques de jeunesse, Hugo rappelle que l'art doit « enseigner qu'il y a souvent un peu de mal dans les meilleurs et presque toujours un peu de bien dans les pires, et, par là, inspirer aux mauvais l'espérance et l'indulgence aux bons »¹⁷⁴⁶. C'est ce principe, qui résulte d'une croyance à l'unité du monde moral, qui permet de donner à ses personnages romanesques une possibilité d'évolution. Comme le souligne Robert Ricatte, « il existe, en dépit de la distinction du mal et du bien, une profonde unité des êtres et des passions. Qui croit au progrès et au changement refuse le manichéisme et tend à supposer au contraire que mal et bien sont étrangement mêlés et offrent chacun des figures de l'autre. »¹⁷⁴⁷ Mais ce jeu de miroir n'est fécond sur le plan esthétique et éthique que dans la mesure où il refuse le juste milieu, la médiocrité : ou les personnages populaires, ou les personnages aristocratiques. Le bourgeois n'a plus sa place dans ce schéma¹⁷⁴⁸.

Les personnages permettent donc de préciser le rôle de l'énergie dans le processus romanesque. Michel Delon constate, au sujet d'un romantique comme Stendhal, qu'à défaut « d'être canalisée au profit d'une continuité historique, l'énergie représente du moins un matériau poétique et une force esthétique. »¹⁷⁴⁹ Pour Hugo, l'énergie au contraire peut être canalisée au profit d'une continuité historique et civilisatrice tout en demeurant matériau poétique et force esthétique. Mais il y a des « ratés », et ce sont les « méchants », tels Barkilphedro, Thénardier, l'Imânus, ou Clubin, qui l'incarnent. Leurs « flamboiements »¹⁷⁵⁰ de

¹⁷⁴⁶ *But de cette publication*, vol. Critique, p. 59.

¹⁷⁴⁷ Robert Ricatte, « *Les Misérables* : Hugo et ses personnages », dans *Hugo, Les Misérables*, sous la dir. de Guy Rosa, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critiques », 1995, p. 94.

¹⁷⁴⁸ Ce passage des personnages masculins par les extrêmes vaut également pour l'essentiel des personnages féminins hugoliens (Éponine et « La mère » exceptées) qui ont curieusement à voir avec cette constatation de Michelet, rendant compte de la perception de la femme par le prêtre : « Cette ignorance des milieux est choquante, à plus forte raison, dans les sermons d'aujourd'hui. C'est toujours le ciel ou l'enfer ; nul intervalle. La femme pour eux c'est une sainte, ou c'est une prostituée. Jamais ils ne parlent pour la sage épouse, pour la mère de famille. Cet esprit d'exagération rend leur parole singulièrement stérile. » Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, III, 4, Paris, Chamerot, 1861, p. 312, note 1. Il faut bien reconnaître qu'en ce domaine « La mère » de *Quatrevingt-Treize* est à peine une exception, dans la mesure où elle n'est ni « sage épouse », ni « mère de famille » au sens social où Michelet l'entend : il s'agit de l'essence animale de la maternité chez une femme qui est présentée comme une « femelle ». Définir l'humanité par les extrêmes amène Hugo, plus ou moins consciemment, à des positions qui ne sont guère progressistes. Il serait vain de s'en offusquer : le propos doit être replacé dans un contexte socio-historique, mais aussi dans un dispositif romanesque et poétique qui n'a pas les mêmes conséquences sociologiques selon qu'il s'applique aux hommes ou aux femmes.

¹⁷⁴⁹ Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 393.

¹⁷⁵⁰ Titre d'un chapitre de *L'Homme qui rit* : « Flamboiements qu'on verrait si l'homme était transparent ». II, I,

haines se dépensent en discours rageurs, en entreprises compliquées, en chefs-d'œuvre qui n'ont pour but que la nuisance et un assouvissement pervers.

Barkilphedro est la figure limite de cette énergie, qui en fait l'équivalent du mauvais démiurge. En effet, son but est le même que celui de l'auteur dramatique – son travail « ne pourrait être exprimé que par ces mots étranges : construire un coup de foudre »¹⁷⁵¹ – ou épique : « On s'éprend de cela comme un poème épique qu'on ferait. »¹⁷⁵² Et puis « Empoigner l'incident, sauter dessus ; il n'y a pas d'autre Art Poétique pour ce genre de talent. »¹⁷⁵³ Mais dans son cas, si « haïr est aussi fort qu'aimer », selon le principe d'équivalence des excès, nulle dialectique n'est possible, la haine est son unique stimulant et n'appelle aucun dépassement : « La haine pour la haine existe. L'art pour l'art est dans la nature, plus qu'on ne croit »¹⁷⁵⁴. Barkilphedro est curieusement le personnage qui concentre en lui le maximum d'énergie latente, selon un modèle naturaliste qui renvoie aux sèmes de l'océan et rappelle en arrière plan celui du barbare social (« vous avez en vous plus de soulèvement sauvage et plus d'écume amère que l'Océan ! / C'est ainsi que les riches font prisonnier le pauvre »¹⁷⁵⁵) ; selon également un modèle de compression/dilatation politique qui évoque celle qu'exerce sur l'écrivain la tyrannie, et qui est un des modèles du génie¹⁷⁵⁶ : « la tyrannie contraint l'écrivain à des rétrécissements de diamètre qui sont des accroissements de forces »¹⁷⁵⁷, mouvement de thermodynamique qui devient dans *L'Homme qui rit* : « Toute pygmée haineux est la fiole où est enfermé le dragon de Salomon. Fiole microscopique, dragon démesuré. Condensation formidable attendant l'heure gigantesque de la dilatation. Ennui consolé par la préméditation de l'explosion. »¹⁷⁵⁸ Une explosion d'ordre révolutionnaire, malheureusement mal pensée : « cela manquait-il d'un certain jugement ? Il faut bien le dire, non. » Mais le jugement n'est pas la justice, et une « certaine logique très-souple, très-implacable et très-agile est au service du mal »¹⁷⁵⁹.

10.

¹⁷⁵¹ *L'Homme qui rit*, II, V, 2, p. 648.

¹⁷⁵² *Ibid.*, II, I, 10, p. 519.

¹⁷⁵³ *Ibid.*, II, I, 11, p. 521.

¹⁷⁵⁴ *Ibid.*, II, I, 9, p. 513.

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, II, I, 10, p. 516.

¹⁷⁵⁶ « L'acte constitutif de la génialité est le rassemblement, la concentration. Le mouvement d'ouverture au monde s'accompagne d'intégration, d'unification ». Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 506.

¹⁷⁵⁷ *Les Misérables*, IV, X, 2, t. 3, p. 91.

¹⁷⁵⁸ *L'Homme qui rit*, II, I, 10, p. 519. On sait que le schéma de condensation/expansion, ou de concentration/dissipation a été lu par Michel Serres comme le schéma du moteur thermodynamique.

¹⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 518. Mais s'il ne sait pas « sublimer » sa haine excessive, c'est peut-être pour la raison suivante : sa haine provient elle-même déjà de la transposition du désir qu'il éprouve envers Josiane : « Peut-être en était-il un peu amoureux. » *Ibid.*, II, I, 10, p. 520. Cela est rendu manifeste par la situation finale : « L'écueil, c'était lui. L'épave, c'était Josiane. Josiane venait s'échouer sur Barkilphedro. Profonde extase scélérate. » *Ibid.*, II, V, 2, p. 648.

Barkilphedro est la figure du mauvais démiurge, avec lequel l'auteur Hugo entretient des rapports étroits, dans une perspective d'homologie « amphibologique », pour reprendre le terme de Claude Millet qui a consacré un article à cette question¹⁷⁶⁰. L'extrême du mal qui constitue le mauvais démiurge rencontre l'extrême du bien, la figure du génie positif et créateur. C'est peut-être aussi qu'« à perdre son ambiguïté, l'énergie risque de s'épuiser. »¹⁷⁶¹ Et cette ambiguïté est autant celle des personnages que celle de l'auteur. De même qu'Antonia, découvrant les écrits de Jean Sbogar, s'avoue peu à peu que l'énergie du poète est celle du brigand¹⁷⁶², Hugo évoque dans *Les Misérables* la « noirceur sublime de l'écrivain »¹⁷⁶³, noirceur qui est celle de la plume, de l'art, et distincte de la noirceur sociale des bas-fonds, c'est-à-dire des mœurs. On y reviendra. Entre « l'optimisme des Lumières et la conscience littéraire », on a pu faire remarquer que des auteurs comme Stendhal introduisent « une faille, une contradiction », elle-même pressentie par Diderot. Cette faille, un pan entier de l'œuvre de ce dernier peut en être lu « comme la dénégation et l'exploitation littéraire. »¹⁷⁶⁴ Or Hugo s'inscrit également, à sa manière, même si on l'oublie la plupart du temps, dans cette lignée. Certes son approche est souvent dialectique, mais il n'en demeure pas moins un auteur extrêmement conscient de cette contradiction entre esthétique et éthique, entre conscience littéraire et optimisme progressiste des Lumières. Dès la préface du *Cromwell*, l'image du miroir comme miroir de concentration transformant le rayon en flammes ramène aux relations qu'entretiennent génie et moralité.

C'est ce rapport entre l'écriture et la civilisation que nous allons à présent aborder, car il constitue le point nodal de l'écriture de la Révolution chez Hugo, en particulier dans le rapport contradictoire qui sévit entre l'idéologie de la paix civilisatrice et la fascination esthétique pour la guerre. Nous aborderons plus frontalement la question de l'écriture du

¹⁷⁶⁰ Claude Millet : « Amphibologie : le génie, le passant, la philosophie, l'opinion », dans « *Les Misérables* ». *Nommer l'innommable*, op. cit., p. 123-149. « Au travers du dialogisme, le romancier fait l'épreuve d'une ouverture de son discours au discours (différent) de l'autre. Au travers de l'amphibologie, l'épreuve de la différence discursive se retourne en épreuve de la ressemblance. » *Ibid.*, p. 125. En outre, contrairement au dialogisme, foncièrement pessimiste et nivelant tous les discours, le discours amphibologique demeure optimiste dans la mesure où il récuse tout relativisme. Le discours amphibologique serait plus proche de la « stéréophonie discursive » telle qu'elle a été définie par Guy Rosa, c'est-à-dire des effets de répétitions et de variations entre le discours ou le récit du *narrateur* et les discours des personnages (l'index à la fin du troisième tome de son édition renvoie aux notes où Guy Rosa forge cette notion).

¹⁷⁶¹ Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 489.

¹⁷⁶² Antonia découvre dans les « tablettes de Lothario », composées d'aphorismes et de pensées, « des images singulières, des pensées rêveuses, des traits d'une énergie sombre ». Elle n'y trouve cependant « rien qui pût dissiper ses doutes ou les fixer », seule la suite du récit lui permettra de les comprendre. Charles Nodier, *Jean Sbogar*, chap. XII, texte établi et présenté par Jean Sgard et les étudiants du DEA de Poétique et Didactique de l'Université de Grenoble 3, Paris, Champion, 1987, p. 167.

¹⁷⁶³ *Les Misérables*, III, VII, 2, t. 2, p. 278.

¹⁷⁶⁴ Michel Delon, *L'Idée d'énergie*, op. cit., p. 393.

génie, telle que Hugo la théorise et la met en pratique durant l'exil, dans notre cinquième et dernière partie.

CHAPITRE 3 : GUERRE ET PAIX

La fascination pour les barbares populaires chez Hugo est indissociable du problème suivant : la civilisation progressiste appuyée sur la paix n'est pas satisfaisante pour l'écriture, et si la Révolution acquiert une nouvelle légitimité pendant l'exil, c'est tout autant pour des motifs idéologiques qu'esthétiques. Idéologiques car la Révolution est en elle-même une force alors que la paix pour Hugo est essentiellement « passive »¹⁷⁶⁵ ; esthétiques car cette force passe par le prisme des images guerrières, qui nouent avec l'art des rapports ambigus.

On sait qu'au dix-neuvième siècle, les modernes sont les héritiers d'une pensée fondée sur l'évidence nouvelle que l'âge d'or est en avant, et non plus en arrière, pour reprendre un adage saint-simonien. Mais chez Hugo, si la Révolution historique oriente définitivement le temps vers le futur (et il oppose en cela la « conception philosophique » à celle « religieuse »¹⁷⁶⁶), la perception de cet avenir n'est pas pour autant entièrement sereine, en raison de son origine, dont la violence demeure une menace. Ainsi, dans un texte posthume, la Révolution est présentée comme la nouvelle source de la littérature, mais est figurée par une imagerie guerrière, associée aux concepts de « force » puis d'« énergie », face positive de la violence. Il s'agit de la nouvelle forme de l'énergie en littérature, dans la mesure où la « force littéraire a toujours été, *et est de nos jours plus que jamais, une force révolutionnaire* », et « Qui dit force, dit énergie. »¹⁷⁶⁷ Cette énergie est résolument orientée vers l'avenir, mais elle substitue au mythe biblique une nouvelle expulsion du Paradis, bénéfique celle-là et pourtant tout aussi violente.

Hugo reprend ainsi l'image de l'Éden gardé par un chérubin qui veille avec une épée de feu, mais fait jouer à la Révolution le rôle du chérubin. L'image était présente dès le début du siècle, chez Ballanche notamment¹⁷⁶⁸. Chez Hugo, « la vieille Ève, l'antique Erreur » devenue tyrannie et le « vieil Adam, l'antique Ignorance » devenu esclavage, sont bien « chassés de nouveau du paradis imbécile et chimérique de l'inconscience » et marchent vers tous les attributs de la civilisation que sont le « travail », la « fécondation », le « salubre

¹⁷⁶⁵ « Les hommes en paix, c'est l'état passif », *Les Génies appartenant au peuple*, p. 594. Voir *infra*.

¹⁷⁶⁶ [La Civilisation], p. 606.

¹⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 609. – Je souligne.

¹⁷⁶⁸ « Ne l'oublions pas, le genre humain tout entier regrette aussi une patrie qu'il a perdue. Il a toujours le regard fixé sur ce chérubin qui veille avec une épée de feu, à l'entrée du lieu de délices où nous habitâmes, et d'où nous avons été exilés. Mais souvent il arrive que ce grand gémissent, ce gémissent général se fait mieux entendre. C'est lorsque des doctrines finissent, et que d'autres doctrines commencent. » Ballanche, *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles*, [1818], dans *Œuvres*, Paris, Bureau de l'encyclopédie des connaissances utiles, 1833, t. II, chapitre VI, p. 168-169.

emploi des forces terrestres », la « responsabilité » et la « liberté ». Mais ils sont talonnés par un nouveau chérubin, toujours guerrier, et se retrouvent « inexorablement envoyés en avant, marchant, marchant toujours, avec ce grand flamboiement d'épée derrière eux. »¹⁷⁶⁹ Outre les métaphores de la flamme et de l'épée, indissociables de l'image de la Révolution, on retrouve l'image de l'épée. Tout se passe comme si « L'histoire réelle » substituait une épée à une autre, puisque les « hommes de force », qui appartenaient au passé, avaient eux aussi un « rayonnement [qui] s'allongeait en épées »¹⁷⁷⁰, à cette différence que ce rayonnement « pendait terrible au-dessus » de la société, menaçant le genre humain et ne le stimulant pas. Le chérubin révolutionnaire qui talonne la civilisation figure la Révolution continuée, la Révolution perpétuelle qui fait que désormais la marche de la civilisation apparaît soumise à ce que Guy Rosa appelle une « mystique de la Révolution pure »¹⁷⁷¹.

Hugo, dans *Napoléon le Petit*, le précisait : « la guerre doit disparaître et la conquête doit continuer. Ces deux nécessités de la civilisation en croissance semblaient s'exclure ». La tribune était avant l'exil un moyen de concilier paix et conquête (« La tribune, c'est la paix, et la tribune, c'est la conquête »¹⁷⁷²), mais pendant l'exil, la tribune parlementaire devient, par la force des choses, virtuelle et la dimension conquérante est assimilée à l'art en général : « L'art, qui est le conquérant, doit avoir pour point d'appui la science, qui est le marcheur ». La dimension conquérante est le lot de l'art, qui se retrouve identifié à cette figure par excellence du conquérant qu'est Alexandre le Grand : « Alexandre sur l'éléphant. »¹⁷⁷³

Il nous faut donc étudier la manière dont l'esthétique hugolienne contredit l'éthique hugolienne de la paix, et comment Hugo tente de combiner les « lois de l'art » et la « loi du progrès », dont les intérêts ne sont pas toujours convergents. Pour cela, les images de la guerre mais aussi du cosmos doivent devenir des « forces » idéologiquement motivantes.

¹⁷⁶⁹ [La Civilisation], p. 610.

¹⁷⁷⁰ *William Shakespeare*, III, III, 1, p. 439.

¹⁷⁷¹ Au point que sa *Fin de Satan*, si elle avait été achevée, « aurait ordonné l'histoire transcendante du salut – la rédemption de Lucifer – à une histoire terrestre trouvant son dénouement dans la prise de la Bastille. » Mais le problème réside dans son inachèvement, comme si quelque chose ne fonctionnait pas dans cette conception de l'Histoire. Voir Guy Rosa, « Hugo et la Révolution », communication au « Groupe Hugo », 26 juin 2004.

¹⁷⁷² *Napoléon le Petit*, V, 7, vol. Histoire, p. 93.

¹⁷⁷³ *Les Misérables*, V, I, 20, t. 3, p. 295.

1. Guerre et paix ou le conflit d'intérêts, esthétique et éthique

Au XIX^e siècle, une composante majeure de l'idée de civilisation est l'idée de « paix perpétuelle »¹⁷⁷⁴, qui apparaît à bon nombre d'esprits comme le nouvel horizon éthique de la l'Histoire nationale et internationale¹⁷⁷⁵. La paix perpétuelle est synonyme d'aboutissement de la Civilisation et Hugo le progressiste, au temps de l'exil, en est un des porte-parole. Un des poèmes de *La Légende des siècles*, daté pour l'essentiel de 1856, problématise bien les conséquences de ce « Changement d'horizon »¹⁷⁷⁶ : il témoigne, sur le plan esthétique et en premier lieu sur celui de l'énonciation, d'une contradiction patente entre le passé et l'aujourd'hui. Il y a en effet d'un côté les déclarations de principe, « Homère était jadis le poète ; la guerre / Était la loi¹⁷⁷⁷ », et de l'autre la résistance poétique des mots. D'une part la relation d'une situation que l'on dit passée : « la muse avait toujours un vautour auprès d'elle »¹⁷⁷⁸, d'autre part une description qui fait la part belle aux connotations esthétiques :

Elle chantait, terrible et tranquille, et sa bouche

Fauve, bavait du sang dans le clairon farouche.¹⁷⁷⁹

La muse du passé « chantait », elle bave certes du sang, mais c'est dans « le clairon farouche », et Claude Millet a bien montré le lien consubstantiel entre l'esthétique hugolienne et celle du clairon, connectant la guerre à la sacralité, modèle d'un chant efficient dans la

¹⁷⁷⁴ L'idée en elle-même, Max Scheler le rappelle, est aussi ancienne que la raison. Voir à ce sujet la conférence prononcée en 1927, à Berlin, et publiée dans *L'Idée de paix et le pacifisme*, trad. R. Tandonnet, Aubier, 1953, p. 23 et *sqq.* Cette idée se retrouve dans toutes les grandes civilisations de l'humanité et accompagne l'histoire de l'Occident chrétien depuis la « trêve de Dieu » médiévale, jusqu'aux formes du pacifisme actuel. Mais elle connaît un regain d'actualité au cours du XIX^e siècle, fils de la Révolution française qui lui fait méditer tout particulièrement les projets de paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre et ceux de Kant. Avec une secrète préférence pour le premier, en raison peut-être des railleries mêmes dont il fut l'objet et des incohérences de son projet. L'abbé de Saint-Pierre publie son *Projet pour rendre la paix perpétuelle en Europe* en 1713 et a droit à une entrée particulière dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, contrairement à Kant et son *Projet philosophique de paix perpétuelle* (1795). Le nombre de colonnes consacrées aux idées de l'auteur est en outre un bon indice de l'intérêt qui leur est porté : un tiers de colonne pour Kant, une colonne et demi pour l'abbé de Saint-Pierre. P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrées « Paix perpétuelle (Mémoire pour rendre la) » et « Paix ».

Je reprends pour cette partie des éléments développés dans un article sous le titre « La Paix chez Hugo, aspiration éthique, contradiction esthétique », publié dans *La Paix. Esthétiques d'une éthique*, dir. Sylvain David, François-Emmanuel Boucher et Janusz Przychodzen, Berne, Peter Lang, printemps 2007. *Actes* d'un colloque qui s'est tenu à Montréal, Université Concordia, 27 et 28 avril 2006, p. 87-100.

¹⁷⁷⁵ L'éthique est à considérer par les dictionnaires de l'époque, tel le Littré, comme « science de la morale », dans un sens aristotélicien.

¹⁷⁷⁶ *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, XVII, « Changement d'horizon », vol. Poésie III, p. 431-432. Seule la dernière section du poème est datée de 1877.

¹⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 431. Le célèbre *incipit* de *l'Illiade* est explicite à cet égard : « Chante, Déesse, du Péléide Akhilleus la colère désastreuse [...] ». (Traduction par Leconte de Lisle), Paris, A. Lemerre, 1938, p. 1.

¹⁷⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 432.

réalité qu'il évoque, chaos sonore et gésine tout à la fois¹⁷⁸⁰. La muse d'aujourd'hui quant à elle apparaît comme un vœu éthique, actualisé par le présent de l'indicatif :

La muse est aujourd'hui la Paix, ayant les reins
Sans cuirasse et le front sous les épis sereins.

À l'exception de son chant, qui « fait pousser des bourgeons verts aux plantes¹⁷⁸¹ », ses attributs esthétiques sont flous, voire inexistantes. L'enjeu et la grandeur de la démarche hugolienne est de vouloir lui en conférer envers et contre tout.

Le diptyque composé par la muse de la guerre et la muse de la paix témoigne pourtant de la difficulté de la démarche. Hugo semble s'inscrire idéologiquement dans ce que Cyrille Bégorre-Bret appelle une « esthétique de la comparaison »¹⁷⁸², comparaison entre l'état de guerre et l'état de paix qui fait appel à la raison, à l'intérêt bien compris en montrant les malheurs liés à la guerre et la prospérité liée à la paix. Il s'agit là de ce qu'on pourrait appeler, selon une distinction de l'époque, « la littérature », par opposition à la « poésie », qui émerge dans ce que le même critique appelle l'« esthétique de la comparaison », c'est-à-dire une « esthétique de la vision » définie comme ce qui fait appel à une adhésion sentimentale voire mystique. La vision de la muse de la paix, par sa seule beauté, doit remuer et convertir le lecteur.

Mais le procédé de « l'esthétique de la vision » est ici retourné pour s'appliquer à la muse de la guerre, car il apparaît clairement, ne serait-ce que par le nombre de vers qui lui sont consacrés (plus du triple), que la fascination et l'adhésion esthétique de l'auteur vont à cette dernière. Là aussi, comme dans *Les Travailleurs de la mer*, un certain lyrisme nostalgique contredit l'argumentation en faveur du progrès. Le message est parasité par le poids symbolique des mots et la beauté farouche de la muse guerrière, qui n'évoque par ailleurs les morts et le malheur que par métonymie.

C'est peut-être pourquoi Hugo emploie très rarement l'expression de « Paix perpétuelle » et préfère parler de « paix » seule ou de « paix universelle ». C'est que, dans cette conception de la paix comme horizon de la civilisation, trois points posent problème, comme si le lyrisme contaminait l'argumentation. Lorsque la paix n'est plus envisagée comme un simple intervalle dans une temporalité rythmée par la succession des guerres¹⁷⁸³,

¹⁷⁸⁰ Claude Millet, « La Dernière Fanfare », dans *Hugo et la guerre*, op. cit., p. 419-432.

¹⁷⁸¹ « Changement d'horizon », *La Légende des siècles*, op. cit., p. 432.

¹⁷⁸² Cyrille Bégorre-Bret, « Toute-puissance et impuissance des représentations de la paix », dans *La Paix. Esthétiques d'une éthique*, op. cit., p. 8.

¹⁷⁸³ Après « six mille ans » du règne de la guerre – âge présumé de l'humanité pour les hommes du XIX^e siècle,

mais en tant que telle, comme un état de bonheur permanent, de quel mouvement, de quelle énergie se soutiendra-t-elle ? La paix en effet, au strict niveau de l'énoncé, est associée chez Hugo au défaut de vie, à l'inertie : « les hommes en paix, c'est l'état passif »¹⁷⁸⁴ écrit-il dans une des proses philosophiques de l'exil.

Une telle vision de la paix résulte d'un conflit entre l'éthique et l'esthétique hugoliennes. Hugo l'orateur, le penseur, proclame l'avènement inéluctable d'une paix universelle, Hugo le poète, lui, « pour le culte ou le blâme »¹⁷⁸⁵, ne se départ pas de toute fidélité envers les grandes figures guerrières du passé : Homère et Virgile chantent l'un la colère d'Achille, l'autre les combats d'Énée, Hugo, deux fois Président du Congrès de la paix¹⁷⁸⁶, demeure fasciné par la figure de ces hommes « de guerre, de force, et de proie » dont Napoléon I^{er} est l'emblème. Certes, l'écrivain proclame leur remplacement par les « hommes de pensée et de paix », mais il prévient : « Ils sont précipités, mais ils restent formidables. N'insultons pas ce qui a été grand »¹⁷⁸⁷.

On peut au préalable remarquer que le poème cité précédemment, qui opposait la muse de la paix du présent et la muse de la guerre du passé, propose à la paix deux rythmes propres au progrès, qui renvoient au binôme « Révolution-Civilisation », les deux termes se complétant l'un l'autre sans s'opposer frontalement. Ainsi la muse de la Paix dévoile-t-elle deux attitudes du « Poète » :

Et l'on voit de ses vers, goutte à goutte, des pleurs
Tomber sur les enfants, les femmes et les fleurs,
Et des astres jaillir de ses strophes volantes.

Deux modes de chant, qui sont aussi deux rythmes de la civilisation, se trouvent ainsi définis : le « goutte à goutte » (pour reprendre une formule caractéristique de Hugo) de la sagesse, de la pitié qui passe par les larmes, et le jaillissement stellaire et ailé. Un double mouvement en vrille caractérise la figure poétique, l'un descendant, celui de la Pitié qui s'abaisse vers les plus petits, le second tourné vers le ciel, comme l'homme d'Ovide.

Quelle forme prendra alors la grandeur de la paix ? La question, qui concerne le plan

qui suivent en cela la chronologie hébraïque – la Révolution autorise une société pacifique et fraternelle, qui reste pourtant à construire. Voir à ce sujet [La civilisation], p. 597. Le lien entre la chronologie hébraïque et l'âge de six mille ans est considéré comme une vérité établie de l'époque par P. Larousse dans son *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Ethnographie ». D'une manière générale, la paix et la guerre ne doivent plus être pour Hugo les deux états opposés de la société, constamment réversibles – la paix n'a pas pour vocation d'être une simple continuation de la politique par d'autres moyens comme chez Clausewitz – mais des états – et étapes – successifs de la Civilisation, qui se confond avec l'histoire de l'Humanité.

¹⁷⁸⁴ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 594.

¹⁷⁸⁵ « Lui », Poème XL des *Orientales*, vol. Poésie I, p. 535.

¹⁷⁸⁶ Avant et pendant l'exil, à Paris en août 1849 puis à Lausanne en septembre 1869.

¹⁷⁸⁷ *William Shakespeare*, III, III, p. 454.

de l'énoncé, renvoie également au plan de l'énonciation, c'est-à-dire aux conditions de remplacement du clairon par la lyre, symbole de la muse de la paix. On peut se demander quels sont ses atouts esthétiques au temps de la Révolution industrielle et quel est le prix à payer pour la faire advenir, ou plutôt comment la faire advenir, dans la mesure où elle-même n'a pas de force motrice. L'écriture de la Révolution est un des moyens qui permet de concilier le clairon guerrier et la lyre de la paix.

2. La paix de la civilisation, ou d'un idéal sans drame

La nécessité de révolutionner la société du Second Empire permet à l'art de retrouver ses lois originelles. Car le concept de paix est invalidé pendant l'exil dans la mesure où il a été perverti politiquement par le Prince Président, futur Napoléon III, proclamant à Bordeaux, le 9 octobre 1852, « L'Empire, c'est la paix ». Selon un processus déjà mis en évidence, il s'agit, semble-t-il, de dénoncer l'hypocrisie d'un pareil discours en lui opposant un idéal supérieur, celui de la République, seul gouvernement capable d'instaurer une paix perpétuelle entre États, aux yeux de Kant comme de Hugo. On rejoint d'une certaine manière l'idée de la « dernière guerre », sauf-conduit récurrent de bien des pacifistes, que Hugo appelle Révolution et qui devrait permettre l'installation définitive de cet idéal politique.

Mais le concept est, plus profondément encore, problématique parce qu'il existe également une paix qui est synonyme de mort, qu'elle soit vue sous son aspect inquiétant (la « Paix de ténèbres »¹⁷⁸⁸) ou serein, apaisé : « La mort est bleue. Ô mort ! ô paix ! »¹⁷⁸⁹ s'écrie le poète des *Contemplations*. D'une manière générale, la paix demeure associée à un défaut de vie, ou à un au-delà de la vie. Un au-delà de la vie, la paix perpétuelle l'est d'abord au sens propre, en prenant chez Hugo, dans la plupart des cas, une connotation religieuse – bien que l'exilé préfère parler de « conception philosophique »¹⁷⁹⁰ – et renvoie ainsi à l'Éden (le « printemps perpétuel ») qui est placé en avant, et non plus en arrière de l'histoire. Mais ce faisant elle devient une sortie de l'Histoire, un état sans événement. Du haut de la barricade, Enjolras dans *Les Misérables* le proclame, dans la civilisation pacifique future

¹⁷⁸⁸ *L'Homme qui rit*, I, II, 16, p. 435.

¹⁷⁸⁹ « Cadaver », *Les Contemplations*, VI, 13, vol. Poésie II, p. 501.

¹⁷⁹⁰ Hugo préfère parler de « conception philosophique » de la civilisation dans la mesure où il refuse la « conception religieuse, telle qu'elle est à cette heure » qui situe l'Éden dans le passé : « Il était en arrière, il est en avant. La poésie est plus que jamais prophétie ; mais elle n'est plus la prophétie qui menace, elle est la prophétie qui promet. » [La Civilisation], p. 606.

on n'aura plus à craindre, comme aujourd'hui, une conquête, une invasion [...], et tous les brigandages du hasard dans la forêt des événements. On pourrait presque dire : il n'y aura plus d'événements. On sera heureux.¹⁷⁹¹

Or l'un des principaux « dons souverains » du poète selon Hugo est justement, outre la « création » et « l'imagination », « l'invention » qui « heurte les passions contre les événements, fait étinceler l'homme sur le destin, et produit le drame »¹⁷⁹². *Une paix perpétuelle serait donc une contradiction majeure à ce symbole de l'esthétique hugolienne qu'est le drame*, depuis la Préface de *Cromwell*.

Il ne s'agit pas d'une revendication, mais d'une constatation avec laquelle le poète doit composer et c'est Dante, par l'état de paix exacerbé qu'est son Paradis, qui permet à Hugo un aveu, assez exceptionnel dans son œuvre pour qu'il faille le relever. Le mouvement romantique dans son ensemble accorde une attention privilégiée à *L'Enfer* de Dante au détriment du reste de son œuvre, et Hugo cherche à justifier ce désintéret qui est aussi le sien :

Le Purgatoire et le Paradis ne sont pas moins extraordinaires que la Géhenne, mais à mesure qu'on monte on se désintéresse ; on était bien de l'enfer, mais on n'est plus du ciel ; on ne se reconnaît plus aux anges ; l'œil humain n'est pas fait peut-être pour tant de soleil, et quand le poème devient heureux, il ennuie. C'est un peu l'histoire de tous les heureux. Mariez les amants ou emparadisez les âmes, c'est bon, mais cherchez le drame ailleurs que là.¹⁷⁹³

Ennui du lecteur et absence de drame : Hugo a tendance à penser la vie en ces termes esthétiques et théâtraux. Comment concilier alors esthétique du drame et idéal de paix ? C'est à la littérature d'organiser une confrontation qui passe par une reformulation des concepts et de leurs attributs.

On retrouve à ce sujet une « esthétique de la comparaison ». En effet, pour Hugo, depuis la Préface de *Cromwell*, la qualité du paradis est en quelque sorte liée à la qualité de l'enfer qui le sous-tend, dans une esthétique de l'harmonie comme confrontation perpétuelle. Là encore, la loi du progrès, qui fait de la civilisation un trajet vers le Bien céleste, se combine avec la loi de l'art, qui vit de contrastes permanents. On connaît la célèbre formule : « le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime que le beau antique. »¹⁷⁹⁴ Ce que l'on rappelle moins, ce sont les exemples qu'en donne Hugo : « si l'Élysée homérique est fort loin de ce charme éthéré, de cette angélique suavité du paradis de Milton, c'est que sous l'Éden il y a un enfer bien autrement horrible que le Tartare païen. »

¹⁷⁹¹ *Les Misérables*, V, I, 5, t. 3, p. 245.

¹⁷⁹² *William Shakespeare*, I, II – 2, p. 281.

¹⁷⁹³ *Ibid.*, p. 277-278

¹⁷⁹⁴ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 12.

On rencontre ainsi des images qui rejoignent incidemment certaines réflexions de Diderot, mais pour mieux les retourner. Diderot se lamentait de la piètre qualité esthétique du paradis chrétien :

Pour notre paradis, j'avoue qu'il est aussi plat que ceux qui l'habitent, et le bonheur qu'ils y goûtent. Nulle comparaison entre nos saints, nos apôtres, et nos vierges tristement extasiés, et ces banquets de l'Olympe où le nerveux Hercule appuyé sur sa massue regarde amoureuxment la délicate Hébé, où Apollon avec sa tête divine et sa longue chevelure tient par ses accords les convives enchantés ; où le Maître des dieux, s'enivrant d'un nectar versé à pleine coupe de la main d'un jeune garçon à épaules d'ivoire et à cuisses d'albâtre, fait gonfler de dépit le cœur de sa femme jalouse. Sans contredit, j'aime mieux voir la croupe, la gorge et les beaux bras de Vénus que le triangle mystérieux ; mais où est là-dedans le sujet tragique que je cherche ?¹⁷⁹⁵

L'opposition terme à terme du sublime et du grotesque ne confère pas chez Hugo aux saints, comme chez Milton et Dante, des silhouettes « tristement extasié[e]s » et une abstraction de « triangle mystérieux », mais renverse la fadeur possible en une positivité nouvelle, qu'elle soit qualifiée de « charme éthéré » ou d'« angélique suavité ». Hugo, contrairement à Diderot, réclame la « fluidité diaphane » ou l'élégance « aérienne ». Mais pour éviter l'ennui, il doit par contrecoup esthétique rechercher d'autant plus l'horrible, au sein de la mythologie païenne comme de la mythologie chrétienne, par le biais d'une « esthétique de la comparaison » :

N'est-ce pas parce que l'imagination moderne sait faire rôder hideusement dans nos cimetières les vampires, les ogres, les aulnes, les psyllés, les goules, les brucolaques, les aspioles, qu'elle peut donner à ses fées cette forme incorporelle, cette pureté d'essence dont s'approchent si peu les Nymphes païennes ?¹⁷⁹⁶

Ceci peut expliquer l'opposition entre Dea et Josiane dans *L'Homme qui rit*, mais aussi l'accumulation des horreurs de l'Histoire, pour mieux faire ressortir le sublime des idéaux¹⁷⁹⁷.

Sur le plan de la civilisation, l'idéal de paix en lui-même présente un déficit esthétique s'il n'entre pas dans une structure comparative. La paix est la quintessence de l'idéal de civilisation. Or quelles sont tout d'abord les caractéristiques esthétiques de la paix ? Elle est belle, de blancheur et lumière mêlée, « clarté visible à travers l'étendue »¹⁷⁹⁸, mais

¹⁷⁹⁵ Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2007, p. 209-210.

¹⁷⁹⁶ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 12.

¹⁷⁹⁷ Dans cette opposition entre deux « esthétiques de la vision », comme pour les descriptions successives de la muse guerrière et de la muse de la paix, s'affrontent également deux modalités du sublime, comme dans *L'Homme qui rit* : un sublime gagé sur les sens et la violence, et un sublime intériorisé, éthique, qui repose principalement sur le rayonnement. Hugo ne veut renoncer à aucun des deux : la comparaison et la mise en tension des deux visions permettent le maintien de cet équilibre fragile.

¹⁷⁹⁸ « La Révolution – III, L'arrivée », *Les Quatre Vents de l'esprit – IV*, Le livre épique, vol. Poésie III, p. 1409.

« l'écueil d'être beau, c'est d'être fade »¹⁷⁹⁹ et la rougeur qui la rendrait sublime lui fait souvent défaut – Giraudoux s'en souviendra peut-être dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu* en campant son personnage allégorique de la Paix, si jolie mais si pâle, qu'elle en devient invisible, même outrageusement fardée. À la blancheur, il faut lui ajouter l'immobilité : la paix n'a pas en elle l'énergie qui lui permettrait de s'accomplir. C'est dans le genre poétique que cela est le plus manifeste. Ainsi, dans « Lux », poème des *Châtiments* qui annonce cet état de paix, le présent de la vision prophétique doit se substituer au mouvement de l'histoire :

Et sur les nations nubiles,
S'ouvrent dans l'azur, *immobiles*,
Les vastes ailes de la paix !
Ô libre France enfin surgie !
Ô robe blanche après l'orgie !¹⁸⁰⁰

Sans s'appesantir sur la qualité esthétique des vers suscités par l'idéal de paix – Barbey d'Aurevilly y a rompu quelques lances – il faut constater que la « robe blanche » de la paix n'a de pertinence que suscitée par « l'orgie » qui la précède, ou qui la suit, lui donnant son sens et sa dynamique.

De manière générale, la Paix, notion théorique, de l'ordre du discours, n'accepte en elle aucune dissonance et ne permet que l'alternative suivante : « Veux-tu de nous ? La paix. N'en veux-tu pas ? La guerre »¹⁸⁰¹. L'esprit de paix s'oppose en quelque sorte à l'esprit de réconciliation, ou de pardon, qui prend acte des hybridations complexes du monde de la vie, et permet le progrès. Dans *Les Misérables*, Marius le républicain et son grand-père Gillenormand, le royaliste ultra, ne se réconcilient qu'après un conflit exacerbé et une rupture qui semblait irrémédiable ; Jean Valjean n'absout la société qu'après l'avoir, en quelque sorte, subie jusqu'à la lie en tant que forçat. Sur le plan politique et historique, l'enjeu de cette distinction est fondamental, dans la mesure où le XIX^e siècle doit recoudre ce que la Révolution a déchiré ; ainsi la guerre européenne, la contre-révolution vendéenne puis la Commune font-elles de cette reformulation de la paix (conciliation et non simple apaisement) un impératif pour Hugo: « n'oublions pas que la paix n'est féconde qu'à la condition d'être complète et de s'appeler après les guerres étrangères Alliance, et après les guerres civiles Amnistie »¹⁸⁰².

C'est qu'à la notion de « paix », Hugo préfère celle d'« harmonie », qui lui permet de joindre l'esthétique à l'éthique : notion musicale, elle permet idéalement la réconciliation des

¹⁷⁹⁹ *L'Homme qui rit*, II, I, 3, p. 486.

¹⁸⁰⁰ « Lux », *Châtiments*, vol. Poésie II, p. 201-202. – Je souligne.

¹⁸⁰¹ « De Mesa à Attila », *La Légende des siècles*, Nouvelle série, vol. Poésie III, p. 250.

¹⁸⁰² « Inauguration du tombeau de Ledru-Rollin », 24 février 1878, *Actes et Paroles IV. Depuis l'exil (1876-1885)*, vol. Politique, p. 983.

contraires en une unité supérieure qui les intègre en les dépassant et permet de sauver le poète de la tentation de l'absurde, surtout en poésie. Ainsi dans *Les Contemplations* la mort de Léopoldine est-elle réintégrée *in fine* dans un ordre poétique et éthique : « Le monde est sombre, ô Dieu ! l'immuable harmonie / Se compose des pleurs aussi bien que des chants »¹⁸⁰³.

Mais pour Hugo, loin d'être une synthèse idéale et close – le terme d'harmonie ne doit rien chez lui à la déesse Harmonie, qui était une personnification de l'ordre et de la symétrie dans la mythologie antique –, l'harmonie se présente surtout comme une force dynamique, « attirant vers elle l'élément »¹⁸⁰⁴ et ouverte sur l'avenir : « L'harmonie, plus que la paix. Les hommes en paix, c'est l'état passif ; les hommes en harmonie, c'est l'état actif », c'est-à-dire, précise-t-il à la ligne suivante, « le perpétuel épanouissement du chaos en ordre »¹⁸⁰⁵. Belle reformulation d'une paix perpétuelle selon le poète. Ce faisant, il se place dans la mouvance d'une conception orphique de l'univers qui s'est abondamment développée dans la première moitié du XIX^e siècle, témoignant de la quête d'une unité organique qui tient son énergie de sa lutte avec l'informe.

Car la grande hantise hugolienne de l'exil, face au Second Empire et à l'apathie du peuple, est celle du repos, de la satisfaction des ventres qu'aucune paix, selon lui, ne saurait justifier : devant « l'horreur du miasme, je comprends la fureur du souffle »¹⁸⁰⁶, dit Gauvain dans *Quatrevingt-Treize*, à la veille d'être guillotiné, emporté par la fureur révolutionnaire qu'il accepte. Car l'harmonie peut elle aussi mourir, après s'être paradoxalement « peu à peu rompue presque léthargiquement »¹⁸⁰⁷. Il lui faut alors un principe extérieur qui la réveille : ce sera le rôle des génies et de la littérature, placé sous le signe de la Révolution et de son principe de liberté absolue.

Dans les proses philosophiques de l'exil, Hugo parle d'une harmonie qui serait un « perpétuel épanouissement du chaos en ordre », mais le principe moteur, c'est en poésie qu'il faut le chercher. Ainsi, dans un poème de *La Légende des siècles*, « Là-Haut », daté lui aussi de l'exil, il présente la « comète liberté » comme celle qui « éveille du chaos le rut démesuré »¹⁸⁰⁸. En effet, au-delà de la paix, au-delà de l'harmonie qui peut devenir léthargie, se trouve la Liberté dont la course « audacieuse, oblique, étrange » épouvante les partisans de

¹⁸⁰³ « À Villequier », *Les Contemplations*, IV, 15, vol. Poésie II, p. 412.

¹⁸⁰⁴ « La Révolution – III, l'arrivée », *Les Quatre Vents de l'esprit* – IV, Le Livre épique, vol. Poésie III, p. 1409.

¹⁸⁰⁵ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 594.

¹⁸⁰⁶ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 5, p. 1509.

¹⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 591.

¹⁸⁰⁸ « Là-haut », *La Légende des siècles*, Nouvelle série, Poésie III, p. 536. Poème daté du 30 novembre 1869, précisément. Voir « Chronologie de la rédaction », *ibid.*, p. 1438.

l'équilibre à tout prix, dans la mesure où elle est issue de 1789 et de 93. Dans ce poème les étoiles vierges, dont « l'équilibre est la vertu du ciel », s'offusquent de l'effronterie flamboyante de la comète « qui a tout violé par curiosité » dans une ivresse qui leur semble néfaste. Mais la comète leur répond que sans les liens qu'elle tisse entre les univers « l'infini subirait l'égoïsme des astres »¹⁸⁰⁹ :

J'empêche l'effrayant célibat de l'abîme
 Je suis du pouls divin le battement sublime [...] ;
 Vous êtes la lumière et moi je suis la flamme ;
 Dieu me fit de son cœur et vous fit de son âme ;
 Ô mes sœurs, nous versons toutes de la clarté,
 Étant, vous l'harmonie, et moi la liberté¹⁸¹⁰.

On comprend une telle opposition dans la mesure où pour Hugo le concept de liberté est indissociable de celui d'amour. Ainsi la comète Liberté déclare-t-elle: « Et Dieu vit que l'amour est un besoin qu'on a, / Et que sans lui le monde a froid ; il m'ordonna / D'aller incendier le gouffre où tout commence »¹⁸¹¹. L'élargissement exponentiel du concept de paix – qui va de l'harmonie à l'épanouissement du chaos jusqu'à la liberté incendiaire – devient ainsi le corollaire d'une sexualisation de la notion. Il faut pourtant noter que le genre poétique va à l'encontre des discours officiels de l'orateur, qui évoquent constamment une paix qui serait neutre, blanche et surtout « inviolable »¹⁸¹². L'existence d'une paix qui ne serait métaphoriquement féconde que par le biais d'un érotisme céleste débridé (par le symbole de la comète) est une chose curieuse et Hugo narrateur se range parfois parmi les partisans des sages étoiles, dont le rayonnement tranquille ne veut rien bousculer. Mais la « flamme » qu'est la comète empêche le monde pacifique et équilibré, symbolisé par les étoiles, de tomber dans les principaux défauts de l'utopie, c'est-à-dire l'esprit d'académisme et la pétrification de la vie, bridée par un règlement immuable qui envahit tous les domaines¹⁸¹³.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 535-536.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 537.

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 536.

¹⁸¹² Par exemple : « Alors tout sera accompli. La paix, étant inviolable, sera éternelle. » Congrès de la Paix à Lausanne, 4 septembre 1869, *Actes et paroles II. Pendant l'exil*, vol. Politique, p. 625. Le terme revient à chaque page.

¹⁸¹³ Voir Raymond Ruyer, *L'Utopie et les utopies*, Paris, Gérard Montfort, 1988, [1^{ère} édition P.U.F., 1950], p. 66 et *sqq.*

3. « La grande guerre, c'est le commerce »¹⁸¹⁴, ou les images comme forces

Mais dans cette recherche d'une force motrice permettant l'avènement de la civilisation, quel est le principe économique concret de la civilisation qui lui permettrait de ne pas connaître la stagnation ? Tout d'abord l'état de paix¹⁸¹⁵, caractéristique de la civilisation, n'est en général plus associé aux moissons des auteurs latins et grecs, mais aux « forges »¹⁸¹⁶ de la révolution industrielle. Sur ce point, discours politique et œuvre esthétique s'accorde : la civilisation doit trouver sa force hors d'elle-même et la civilisation se nommera harmonie quand on associera la paix, « âme » et « lumière », à « cette force, le Travail » qui produit « la richesse »¹⁸¹⁷.

Cette première face de la civilisation, qui s'appuie sur les notions de « circulation », de « réseau », d'unification du globe, repose également sur le développement du commerce, permis par l'essor sans précédent des communications. Ainsi, Hugo l'espère, « Le rapetissement de la terre par le chemin de fer et le fil électrique la met de plus en plus dans la main de la paix »¹⁸¹⁸ ; « Watt est le complément de l'abbé de Saint-Pierre »¹⁸¹⁹. De telles déclarations l'inscrivent nettement dans la pensée utopiste saint-simonienne dont l'influence ne cesse de croître tout au long de la première moitié du XIX^e siècle¹⁸²⁰, pour trouver une concrétisation politique au cours du Second Empire. Ce qui pose un problème éthique à Hugo, car si « l'effet naturel du commerce est de porter à la paix »¹⁸²¹, comme Montesquieu le constatait déjà, il n'est pas sans corrompre les « mœurs pures »¹⁸²², dans la mesure où il connaît surtout la loi de l'intérêt et de l'argent. Et le Second Empire légitime admirablement cette crainte préexistante aux yeux de Hugo.

¹⁸¹⁴ [La Civilisation], p. 608.

¹⁸¹⁵ Nous prenons « principe de paix » au sens où l'entend Raymond Aron : « la pulsion ou l'émotion nécessaire au maintien d'un type de gouvernement, vertu, honneur, crainte », *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962, p. 158, note 1.

¹⁸¹⁶ « Le travail bruit dans les forges », « Lux », *Châtiments*, vol. Poésie II, p. 202. Encore que cette affirmation serait à nuancer, car Gilliatte bâtit une forge toute « bricolée » et toute rudimentaire, qui prend justement le contrepied des forges de l'industrie moderne et revient plutôt à celle qui était décrite dans *Le Rhin*.

¹⁸¹⁷ « Congrès de la paix à Lausanne », *Actes et Paroles II. Pendant l'exil, 1852-1870*, 1869, vol. Politique, p. 624.

¹⁸¹⁸ *Paris*, « Déclaration de paix », V- 4, vol. Politique, p. 40.

¹⁸¹⁹ *Le Rhin*, Conclusion – XVII, p. 429.

¹⁸²⁰ L'accession au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte est un facteur décisif dans l'application de leurs principes, par le biais des frères Pereire notamment, dont le Crédit mobilier permet le développement foudroyant du réseau ferroviaire français.

¹⁸²¹ Montesquieu, *L'Esprit des lois*, livre XX, chap. I et II, *op. cit.*, p. 585.

¹⁸²² *Ibid.*

C'est dire qu'un tel discours fait reposer la civilisation sur des critères purement scientifiques et techniques, c'est-à-dire matériels ; or Hugo, on l'a vu, perçoit très tôt le danger d'une telle situation et distingue « civiliser par en bas » – par l'industrie, le commerce, les chemins de fer, les usines – et « civiliser par en haut », c'est-à-dire « par les lettres, les arts, par la pensée », tout en rappelant que l'un « n'exclut pas l'autre »¹⁸²³. C'est une telle distinction qui rappelle que toute utopie, en l'occurrence technique et industrielle, doit « avoir des émotions », et fait sentir, pour reprendre les termes de Paul Ricoeur « le besoin d'une esthétique politique, où l'imagination artistique sera une force politiquement motivante »¹⁸²⁴.

À cet égard, il n'est pas sans intérêt de rappeler l'évolution de Saint-Simon lui-même, qui distingue d'emblée, dans la mise en place de la civilisation, trois forces agissantes – les industriels, les savants et les artistes – mais qui hésite sur leur articulation respective, comme l'a souligné Henri Desroches. Dans un premier temps, Saint-Simon avait placé en tête les savants, « préposés à l'Encyclopédie positive du XIX^e siècle »¹⁸²⁵, mais il leur manquait la force agissante, le pouvoir de dominer la nature. Il a donc, dans un second temps, adossé le projet industriel au projet encyclopédique et s'est adressé aux seuls industriels et banquiers afin qu'ils se mettent à la tête des travaux nécessaires. Mais ces deux catégories, l'une comme l'autre, ne parviennent à enthousiasmer les foules. On a bâti des routes, des systèmes bancaires ou commerciaux, « mais toutes ces mobilisations ne mobilisent personne sinon les mobilisateurs eux-mêmes »¹⁸²⁶. C'est seulement dans un troisième temps que Saint-Simon en vient à placer les artistes en tête de la triade, comme pouvoir de l'imagination et des passions, devant les savants et les industriels. Entre 1804 et 1820, on assiste ainsi à un déplacement continu de la priorité, mais dès la seconde décennie, ce déplacement devient définitif, « plaçant paradoxalement les artistes dans le rôle prioritaire et primordial ». Henri Desroches commente ainsi la découverte saint-simonienne : « Que naisse donc une esthétique qui soit une éthique, et les idées, voire les *images*, deviendront des forces »¹⁸²⁷.

La conception hugolienne du génie provient pour une large part de ce renversement entre éthique et esthétique. Ainsi, le mouvement qui doit amener la civilisation est d'abord et surtout présent dans le dynamisme du langage, qui transfère le vocabulaire de la guerre dans

¹⁸²³ *Océan, Tas de Pierre*, éd. I.N., p. 449.

¹⁸²⁴ Paul Ricoeur, *L'Idéologie et l'utopie*, op. cit., p. 389.

¹⁸²⁵ Henri Desroches, *Les Dieux rêvés, théisme et athéisme en utopie*, Paris, Desclée, 1972, p. 69. – C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸²⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁸²⁷ *Ibid.*, p. 73. – Souligné par l'auteur. En résumé, il s'agit pour lui de faire appel à un « corps d'intervention spécialisé dans l'imagination passionnée et passionnante susceptible de fournir le détonateur à la volonté collective. » *Ibid.*

la description de la civilisation à venir. La lyre emprunte au clairon ses accents guerriers. Et Hugo, de se retrouver, au nom de la liberté, chantre de ce qui pourrait passer comme une sorte de « libéralisme économique » échevelé : il exige la « concurrence absolue des à-peu-près », « nulle part l'entrave », « pour guerre l'émulation », et « à côté la liberté »¹⁸²⁸, car « la grande guerre, c'est le commerce »¹⁸²⁹. Dans cette optique, le droit à la propriété devient la « suprême liberté », puisqu'il s'agit de la « souveraineté de l'homme interdite à la bête ». L'État ne doit jouer aucun rôle de régulation, « n'intervenant jamais que pour offrir gratuitement le patron et l'épure »¹⁸³⁰, c'est-à-dire apparemment pour Hugo le modèle¹⁸³¹. Mais dans l'expression : « Que sert d'être plus grand si on n'est pas meilleur ? »¹⁸³², le parallèle établi entre économie et morale – par l'assimilation du comparatif au superlatif, du « mieux » au « meilleur » – permet, semble-t-il, de contrebalancer un système de concurrence généralisée.

Conclusion : la lyre et le clairon

Une telle conception du progrès est permise par la Révolution, qui concilie esthétique et éthique, flamboyance et énergie de la comète d'une part, progrès de l'autre. « La Révolution a forgé le clairon ; le dix-neuvième le sonne »¹⁸³³. On ne saurait être plus clair : la lyre de la muse de la paix est un horizon, mais les forces sont à puiser dans le vocabulaire du passé, au sein même de l'ambiguïté historique : la littérature du dix-neuvième siècle provient de 93 aussi bien que de 89. En outre, la phraséologie guerrière tire aussi sa légitimité du futur et de la nécessité d'une dernière guerre qui amènerait la civilisation pacifique européenne et universelle : la Révolution, et non l'évolution, permet de concilier chez Hugo l'esthétique du drame et l'utopie progressiste¹⁸³⁴.

La phraséologie guerrière et cosmique, « esthétique du politique » qui fait des images des forces, révèle l'avènement de la civilisation comme un « changement du domaine de la guerre », pour reprendre une expression de Paule Petitier¹⁸³⁵, qui trouve dans les motifs

¹⁸²⁸ *Paris*, I, vol. Politique, p. 5-6.

¹⁸²⁹ [La Civilisation], p. 608.

¹⁸³⁰ *Paris*, I, vol. Politique, p. 5.

¹⁸³¹ Mais on peut se demander dans quelle mesure ce modèle est nomatif ou non, dans la pensée de Hugo. Le terme « d'offre » semble montrer qu'il ne s'agit que d'une proposition, d'une aide.

¹⁸³² *Ibid.*, p. 589.

¹⁸³³ *William Shakespeare*, III, 2, p. 433.

¹⁸³⁴ Ce qui permet à Guy Rosa de qualifier Hugo de « pacifiste belliqueux » dans son article « Le Preux, le soldat et le militaire : genèse et formes du pacifisme de Hugo », dans *Hugo et la guerre*, *op. cit.*, p. 356.

¹⁸³⁵ Paule Petitier, « Après la bataille, changement de champ de la guerre », dans *Hugo et la guerre*, *op. cit.*, p. 377-393.

guerriers l'essence de son énergie : la civilisation pacifique appelée de ses vœux par Hugo ne peut se concevoir sans traverser la guerre, elle se nourrit de la violence qu'elle combat pour mieux se construire. Elle est une « force qui va » et qui n'acquiert d'identité et de grandeur que dans le mouvement qui la porte « vers le travail, vers la fécondité, vers le salubre emploi des forces terrestres, vers l'activité, vers la responsabilité, vers la liberté [...] »¹⁸³⁶. Mais ce mouvement désymbolisateur lui-même repose sur la violence fondatrice de la Révolution, « ce grand flamboiement d'épée »¹⁸³⁷ qui empêche tout retour en arrière.

¹⁸³⁶ [La Civilisation], p. 610.

¹⁸³⁷ *Ibid.*

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

Chez Hugo, la violence de l'écrivain pendant l'exil semble entrer en conflit direct avec les positions de principe de l'homme : l'affirmation de la « clémence implacable »¹⁸³⁸ et le refus constant de la peine de mort. Ce refus a de nombreuses occasions de se manifester, notamment au début de l'exil, dans les conflits incessants qui l'opposent aux proscrits radicaux comme Ledru-Rollin, qui prônent l'insurrection et la lutte armée pour renverser le Second Empire. Ces derniers refusent significativement de franchir le seuil de Marine-Terrace, lors des réceptions du samedi destinées à venir en aide aux proscrits les plus mal lotis : « On a seulement remarqué l'absence de *tous* les membres de la Révolution »¹⁸³⁹, remarque Philippe Faure, un disciple de Pierre Leroux. La Révolution est bien chez Hugo de l'ordre du Verbe, et non de « l'action directe », qu'il ne revendique pas. Aucun des révolutionnaires affichés ne songe à lui attribuer le titre de « membre[...] de la Révolution ». L'adhésion à cette dernière résulte pour Hugo d'une jonction politique *et* littéraire, comme il le note dans un fragment d'exil : « La Révolution littéraire et la Révolution politique ont fait en moi leur jonction. »¹⁸⁴⁰

La violence verbale doit avoir en conséquence pour Hugo une efficacité politique. Mais on peut distinguer d'une part les déclarations théoriques de l'écrivain, d'autre part les idées véhiculées par l'écriture romanesque, qui prolongent et dépassent les premières. La violence verbale a pour but affiché chez Hugo de réveiller le peuple français, qui semble s'être endormi. Il s'agit pour l'écrivain de conférer une énergie motrice à la Civilisation, selon le principe d'une rhétorique révolutionnaire qui rêve d'une parole performative¹⁸⁴¹. La violence de ses représentations permet aussi pour lui de justifier son mot d'ordre de « clémence », selon le principe implicite que seul le guerrier tout-puissant peut se mettre au-dessus des lois en gracieux ceux qui seraient le moins susceptibles éthiquement de l'être¹⁸⁴². À ceci s'ajoute un élément éthiquement plus dérangeant et que Hugo ne revendique pas : dans les romans d'exil, l'analyse de la poétique des personnages montre que seul le « barbare » a

¹⁸³⁸ Victor Hugo à Hetzel, le 6 février 1853, Massin, t. VIII, p. 1044

¹⁸³⁹ Selon une note de Philippe Faure, cité par Jean-Marc Hovasse, dans *Victor Hugo, t. 2. Pendant l'exil I : 1851-1864*, Paris, Fayard, 2008, p. 122. – C'est P. Faure qui souligne. Il faut ajouter aux divergences constantes avec les proscrits radicaux les écrits en faveur des condamnés à mort, comme Charles Tapner.

¹⁸⁴⁰ « Moi prose », manuscrit 13420, f° 157, 168/437, 1866, vol. Océan, p. 285.

¹⁸⁴¹ Cet idéal linguistique recoupe en cela l'idéal de la littérature dans son ensemble. Sur le caractère performatif de la parole révolutionnaire chez Hugo, voir A.R.W. James, « Le bonnet rouge de Victor Hugo », art. cit., p. 152-153.

¹⁸⁴² Voir *supra*.

assez d'énergie pour faire pièce à la barbarie de la civilisation. La réversibilité des extrêmes est une constante non avouée de l'esthétique hugolienne, au risque du scandale éthique. L'antithèse est chez lui dynamique et performative. Ce que Hugo ne dit également pas explicitement, mais qui ressort de l'étude des proses philosophiques, c'est que le génie, capable de clémence, est le nouveau guerrier des temps modernes. Il a le monopole de la flamme révolutionnaire qui peut être barbare. C'est pourquoi son « esthétique » devient une « éthique » : dans la prose romanesque, les réseaux d'images sont à comprendre comme des « forces » qui empruntent au clairon ses accents guerriers.

La Révolution est présente dans le vocabulaire de la guerre et de la lutte, qu'elle légitime en retour, mais pas seulement. Elle s'incarne également dans l'utilisation des images renvoyant aux cataclysmes naturels, comme la tempête. Cela permet à Hugo (sans que l'on puisse déterminer le degré de conscience de ce geste) d'opérer un déplacement par rapport à des pensées qui légitiment directement la guerre comme force de civilisation. Ainsi, pour Hegel, dans une société assoupie dont l'harmonie s'est rompue, et qu'il compare aux eaux mortes d'un lac, c'est la guerre qui permet l'assainissement des eaux stagnantes¹⁸⁴³ ; pour Hugo, « lorsque les énergies accablées agonisent en silence », c'est « la pensée orage »¹⁸⁴⁴ du génie, calquée sur les forces cosmiques de la Nature, qui rend à la civilisation sa fécondité¹⁸⁴⁵. La comparaison permet d'excuser par avance les écarts du génie par rapport à la morale commune, car selon Hugo, la Nature « n'ayant pas notre limite, [...] n'a point notre morale ». ¹⁸⁴⁶

C'est à cette « pensée orage » du génie que nous allons maintenant nous intéresser, en étudiant ses modèles, ses modalités et ses conséquences sur le plan idéologique et stylistique

¹⁸⁴³ Hegel se cite lui-même : « [...] ainsi que je l'ai exposé ailleurs, la santé éthique des peuples se conserve dans son indifférence à l'égard de la stabilité des déterminités finies, de même que le mouvement des vents protège les lacs de la pourriture à laquelle ils seraient réduits par un repos durable, comme les peuples par une paix durable ou même éternelle. » *Principes de la philosophie du droit*, III, chap. III, 2, § 324, [1821], trad. Jean-Louis Vieillard-Baron, GF-Flammarion, 1999, p. 378.

¹⁸⁴⁴ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 593.

¹⁸⁴⁵ On trouve en arrière-plan, comme substrat scientifique, la deuxième loi de la thermodynamique, selon laquelle tout système clos conduit à un maximum d'entropie, une dégradation de l'énergie et une tendance croissante irréversible dans le temps au désordre (les « énergies accablées agonisent en silence », la « stagnation s'étale là-dessus, commencement tranquille de chaos. » *Ibid.*) Or, selon François Jacob : « Ce que dit la seconde loi de la thermodynamique par quoi sont régis les phénomènes physiques de l'univers, c'est que, dans un système isolé, l'énergie tend à se dégrader, donc l'entropie à s'accroître : les mouvements finissent par s'arrêter, les différences de potentiel électrique ou chimique ou chimique par s'annuler, la température par s'uniformiser. Sans apport d'énergie externe, tout système physique se délabre. Il évolue vers l'inertie totale. » François Jacob, *La Logique du vivant, une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970, p. 212. Le second principe de la thermodynamique trouve son origine dans le célèbre mémoire de Sadi Carnot intitulé *Réflexions sur la puissance motrice du feu et sur les machines propres à développer cette puissance*, publié à Paris, en 1824, mais resté ignoré pendant 20 ans, jusque vers 1848, où il commence à se diffuser dans les milieux informés. Hugo en a-t-il eu connaissance ?

¹⁸⁴⁶ [La Mer et le vent], p. 689.

durant l'exil. Nous nous appuyerons pour ce faire sur les proses philosophiques aussi bien que sur les romans. Si les points de convergence ou de divergence entre ces deux genres littéraires peuvent être évoqués au passage, cela n'est pas le lieu de cette étude.

PARTIE V

SAUVAGERIE DE L'ÉCRITURE, SAUVAGERIE DU GÉNIE

INTRODUCTION : DU GRAND HOMME IMPÉRIAL AU GÉNIE

Dans les romans hugoliens de l'exil, la grandeur irrégulière, mais source – voire condition – de bonté, s'incarne dans les personnages : le forçat Jean Valjean fait grâce au redoutable « rôdeur de barrières » Montparnasse et le sermonne tout en lui tenant « les deux bras d'une seule main avec l'indifférence souveraine d'une force absolue »¹⁸⁴⁷. Dans les proses philosophiques, cette grandeur irrégulière s'incarne dans la figure du créateur génial, développée dans *William Shakespeare* : c'est elle qui sous-tend l'ensemble de la poétique romanesque des personnages. En cela, le génie se substitue en quelque sorte à l'Empereur, dont il a toutes les caractéristiques, dégagées par Franck Laurent : comme lui, il personnalise le pouvoir réel, comme lui, il est toujours ailleurs, sans territoire, possédant les siècles et le temps, comme lui il arrive à lier de manière intime grandeur et puissance, héroïsme du verbe et de l'action, accusation et pardon¹⁸⁴⁸. Comme lui, ainsi qu'en témoigne *William Shakespeare*, il est plongé, dans un « mouvement tourbillonnaire incessant » qui tend à lui conférer « une forme d'ubiquité nomade »¹⁸⁴⁹. Avant l'exil, il partage avec le grand homme « la pensée visionnaire et l'énergie dans le combat »¹⁸⁵⁰. Durant l'exil, il régnera sans partage.

Or la conception du génie selon Hugo rejoint celle de Diderot : l'idée qu'ils se font, l'un comme l'autre, du progrès de l'esprit humain et de la civilisation ne coïncide pas avec la conception du progrès continu et linéaire des Lumières, tel qu'il est de bon ton de se le représenter. L'un comme l'autre voient le génie humain comme quelque chose de « volcanique » et de sexuée, pour qui « la libération de l'énergie ne peut pas s'opérer de manière régulière et continue »¹⁸⁵¹. Cela se manifeste en particulier par la disjonction potentielle, ou du moins la distinction possible, entre l'homme et le poète, phénomène que Hugo avait théorisé bien avant l'exil, mais qui trouve une confirmation pendant l'exil, dans ce passage que nous avons déjà évoqué partiellement en introduction :

¹⁸⁴⁷ *Les Misérables*, IV, IV, 2, t. 2, p. 495.

¹⁸⁴⁸ Avant l'exil, la personnalisation de l'action politique et historique par l'Empereur (renvoyant à Napoléon Bonaparte) avait un avantage appréciable, il permettait d'apporter une solution aux deux caractères problématiques de l'État moderne : l'impersonnalité et l'autonomie, issues d'une conception rationaliste et techniciste du pouvoir. Un pouvoir personnel, contrairement au pouvoir impersonnel de l'État, a la capacité fondamentale aux yeux de Hugo d'être capable de clémence, parce qu'il est souvent d'origine guerrière ou enté sur les passions. Charles Quint ou Cromwell peuvent faire grâce, alors que le souverain a souvent les mains liés par le système dans lequel il s'inscrit. On retranscrit ici l'analyse de Franck Laurent, *Le Territoire et l'océan*, thèse citée, p. 71.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁸⁵¹ Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, op. cit., p. 93.

Si l'on s'accoutumait à considérer les compositions littéraires sous ce point de vue, la critique prendrait probablement une direction nouvelle ; car il est certain que le véritable poète, s'il est maître du choix de ses méditations, ne l'est nullement de la nature de ses inspirations. Son génie, qu'il a reçu et qu'il n'a point acquis, le domine le plus souvent, et il serait singulier et peut-être vrai de dire que l'on est parfois étranger comme homme à ce que l'on a écrit comme poète. Cette idée paraîtra sans doute paradoxale au premier aperçu. C'est pourtant une question de savoir jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète.¹⁸⁵²

Savoir « jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète », semble tout d'abord rejoindre en filigrane le problème classique de l'inspiration depuis Platon : quelle est la part de « l'invasion d'un dieu surnaturel »¹⁸⁵³, quelle est la part du travail conscient ? Le phénomène de l'inspiration court le risque de déresponsabiliser le génie, mais la théorie romantique du génie en accepte le risque, tout en le mettant en perspective.

Hugo distingue le poète et l'œuvre poétique ; la poésie n'appartient pas toujours au poète, et cette conviction est à nouveau théorisée durant l'exil dans le célèbre texte *Utilité du beau*. On connaît la thèse, défendue par Hugo, selon laquelle le beau civilise en dépit de la volonté consciente de l'artiste :

L'œuvre, participant de l'influence générale du beau, a une action indépendante au besoin de la volonté de l'ouvrier, et même à travers le vice de l'artiste, la vertu de l'art rayonne. La Fontaine, immoral, civilise ; Horace, impur, civilise ; Aristophane, inique et cynique, civilise. C'est là, au premier abord, répétons-le une vérité d'aspect mauvais.¹⁸⁵⁴

Avant l'exil Hugo se demandait à quel point la poésie appartient au poète, pendant l'exil, il définit nettement sa position : « L'œuvre, participant de l'influence générale du beau, a une action indépendante au besoin de la volonté de l'ouvrier ». Or cette action peut agir dans les deux sens, ce que Hugo ne dit pas : certes d'un côté « La Fontaine, immoral, civilise », mais l'artiste peut aussi être du côté du progressisme idéologique, moral et volontairement civilisateur, alors que « l'influence générale du beau » lorgne vers des « profondeurs » autres, qui échappent à la volonté consciente de l'artiste – on a déjà vu chez Hugo comment l'orientation argumentative et progressiste du propos était débordée par le lyrisme de l'énoncé et la poésie du passé. Le rayonnement strictement civilisateur du beau peut être troublé, comme le montre la question du « sublime », qui a à voir avec le désespèment et la terreur.

Certes, « la vertu de l'art rayonne et le vrai beau ne peut qu'aider à la civilisation, mais Hugo précise que cette « irradiation » dans le beau n'est pas un phénomène simple et qu'elle repose sur une ambiguïté de l'inspiration, qui vient des « profondeurs », soit humaines, soit

¹⁸⁵² *Littérature et philosophie mêlées*, p. 164.

¹⁸⁵³ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Génie ».

¹⁸⁵⁴ *Utilité du beau*, p. 584.

extérieures :

Il y a de l'irradiation dans le beau, et par conséquent du mystère, car toute irradiation vient de plus loin que l'homme. Lors même que l'irradiation vient de l'intérieur de l'homme, elle vient de plus loin que lui. Il y a dans l'homme un autre que l'homme, et cet autre est situé dans les profondeurs. En deçà, au delà, plus haut, plus bas, ailleurs. Le dedans de l'homme est dehors. Qui oserait dire que notre conscience, c'est nous ?¹⁸⁵⁵

Les « profondeurs », peuvent tout aussi bien désigner le « haut » que le « bas », « l'en-deçà » que « l'au-delà », c'est-à-dire par exemple aussi bien l'évêque Bienvenue et les jeunes bourgeois de l'ABC que « la mine et les mineurs », le premier dessous comme le troisième dessous, proche de « l'enfer ». Le phénomène de l'inspiration est ici à cheval entre deux modèles : le modèle organique humain, qui fait appel à la notion moderne d'inconscient, et le schéma spiritualiste, qui pose la question du phénomène de l'inspiration comme emprise extérieure mystérieuse. *Promontorium somnii* entre autres développera la terreur possible de ces « profondeurs », chimère effrayante qui peut détruire l'homme. L'origine du beau n'est donc pas nécessairement lumineuse, mais le travail de l'écriture permet de la sublimer.

Car le style est un lieu de synthèse qui à la fois souligne et fond ensemble les aspects contradictoires du génie :

Tout le génie, son côté terrestre comme son côté cosmique, son humanité comme sa divinité, le poète comme le prophète, sont dans le style. Le style est âme et sang ; il provient de ce lieu profond où l'organisme aime ; le style est entrailles.¹⁸⁵⁶

Il s'agit en quelque sorte de la reformulation du conflit entre sublime et grotesque de la Préface de *Cromwell*. Mais ce qui nous intéresse ici est la manière dont l'écriture hugolienne, ce qu'il appelle son « style », permet d'unir deux faces par ailleurs distinctes : le poète et le prophète, le « chant » et la « voix ». Hugo associe le prophète au « côté cosmique » et le poète au « côté terrestre » du génie¹⁸⁵⁷, ce qui permet de distinguer implicitement entre l'idéal et la réalité physique. L'idéal est du côté du prophète cosmique et fait signe vers la vérité et l'engagement, qu'il soit d'ordre historique, politique, ou tout simplement humaniste, puisque pour Hugo « vivre, c'est être engagé »¹⁸⁵⁸. Le poète quant à lui, par son « côté terrestre », a affaire à la matérialité du langage et aux passions. Et c'est le « style » ainsi défini par Hugo, c'est-à-dire son écriture, qui permet d'unir les deux faces du génie. Ce style est « entrailles », de nature organique, témoin d'une individualité unique¹⁸⁵⁹.

¹⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 585.

¹⁸⁵⁶ [Les Traducteurs], p. 622.

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*

¹⁸⁵⁸ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 587.

¹⁸⁵⁹ En cela, il s'oppose aux lois de la science moderne théorisées par Newton et Descartes et qui concernent des vérités objectives et impersonnelles, que tout le monde aurait pu découvrir un jour ou l'autre. Voir l'article

Cette partie étudie les interactions qui s'établissent entre l'*ethos* du poète, en tant qu'homme et prophète engagé, la « poésie », qui émane de son « côté terrestre » souvent barbare, et le « style », lieu de synthèse des contradictions hugoliennes, permettant l'union du « chant » et de la « voix ». Nous privilégierons en particulier le « côté terrestre » du poète et l'origine problématique du « rayonnement » du beau, que l'écriture ne parvient pas toujours à « sublimer ».

fondateur de Hans Eichner, « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », art. cit., p. 19. Celui-ci montre combien cette prise de conscience est un leitmotiv chez F. Schlegel, qui souligne qu'il n'y a qu'une seule raison, mais que chaque homme a sa propre poésie, de même qu'il a son propre tempérament. *Ibid.*

CHAPITRE I : LE GÉNIE BARBARE, IDÉOLOGIE ET ESTHÉTIQUE

1. Avant et après l'exil : rupture et continuité

Le génie barbare avant l'exil : le modèle impérial

Dans la Préface des *Orientales*, Hugo revendique la liberté totale des croyances du « poète » : « Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane, ou à rien [...] C'est à merveille. »¹⁸⁶⁰ Pendant l'exil, il maintiendra cette affirmation, tout en y apportant des nuances importantes. L'art, au-delà des croyances, est aussi au-delà de la morale par ses accointances avec la guerre, avec une force qui ne se retrouve pas dans le mouvement paisible de la civilisation. Sans entrer dans les évolutions politiques successives de Hugo avant l'exil (Hugo ultra, Hugo libéral, Hugo démocrate, Hugo socialiste, Hugo républicain¹⁸⁶¹), on peut remarquer depuis les *Odes* un rôle particulier du poète « au milieu des Révolutions », prolongé par la figure de l'Empereur dans les *Orientales* (1829), figure qui permet, au nom de la grandeur, de dissoudre les antinomies :

Tu domines notre âge ; ange ou démon, qu'importe !

Ton aigle dans son vol, haletants, nous emporte¹⁸⁶².

L'image de l'Empereur, symbole de la grandeur, de la lisibilité et de la personnification de l'Histoire, fascinante au point de bouleverser les cadres idéologiques, a déjà été remarquablement étudiée avant l'exil¹⁸⁶³. Entre légende noire et légende dorée, l'Empereur témoigne d'un moment de bascule qui bouscule les catégories éthiques et idéologiques, au

¹⁸⁶⁰ Préface des *Orientales*, vol. Poésie I, p. 411.

¹⁸⁶¹ « 1818 royaliste

1824 royaliste libéral

1827 libéral

1828 libéral socialiste [en surcharge, probablement sur 1830 d'après Journet et Robert]

1830 libéral socialiste démocrate

1849 libéral socialiste démocrate républicain »

« Reliquat. – Moi », dans *Actes et Paroles I*, Avant l'exil, I.N., p. 590. Cité et commenté notamment par Journet et Robert dans *Le Mythe du peuple dans Les Misérables*, Paris, Éditions sociales, 1964, p. 7. Il faudrait notamment se demander dans quelle mesure ces différentes étapes de la pensée hugolienne influent sa conception et sa production artistique.

¹⁸⁶² Lui, *Les Orientales*, XL, vol. Poésie I, p. 535.

¹⁸⁶³ Voir notamment Franck Laurent, « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, n° 100, 1998-2, p. 63-95.

nom de la grandeur et de la puissance. Il représente pour Hugo le symbole de la violence guerrière qui devient force constructive chez l'artiste, force amoral mais non immorale se nourrissant de ses contradictions. La violence guerrière est appelée à être dépassée par l'empereur de la plume que Hugo nomme le génie, qui transforme la violence en force.

Nous voulons sur ce point attirer plus particulièrement l'attention sur un autre texte, publié sous la signature de Hugo dans le *Conservateur littéraire* en 1820, et moins souvent cité¹⁸⁶⁴, intitulé « Du génie » et qui considère l'éloquence comme le principe moteur de tous les arts¹⁸⁶⁵. Il ne s'agit pas pour autant de revenir à la littérature comme conversation, apanage des siècles passés, mais de chercher le principe qui permette d'émouvoir (*movere*) et surtout de rechercher l'origine de l'énergie des arts. Or, le principe du *movere* est selon Hugo *l'actio* et c'est lui qui constitue l'essence du génie¹⁸⁶⁶ : « L'action, l'action, et puis encore l'action. – Mais en morale comme en physique, pour imprimer du mouvement il faut en posséder soi-même. » Il en va de même pour les arts, qui sont « les diverses manières d'exprimer nos idées ». Les idées, quant à elles, sont des « sensations, et des sensations comparées »¹⁸⁶⁷. L'article consacre alors tout un développement à prouver qu'en ce domaine, le mouvement vient des passions que nous font sentir nos idées, et que les vices sont nécessaires à la vertu. Rousseau, dans *L'Émile*, commet selon Hugo une grande erreur : « il garantissait son élève de tous ses vices, mais en même temps de toutes ses vertus », c'est-à-dire qu'il le maintenait dans la médiocrité :

Qu'on ne s'y trompe pas, les hauts sapins ne croissent que dans la région des orages. Athènes, ville du tumulte, eut mille grands hommes ; Sparte, ville de l'ordre, n'en eut qu'un, Lycurgue ; et Lycurgue était né avant ses lois.¹⁸⁶⁸

Les vices sont donc nécessaires au développement des vertus au sein du génie : si on enlève les uns, on sacrifie les autres.

Là se trouve bien le cœur du texte. La conclusion – préparée par la question suivante : « quelles sont les choses les plus capables d'exciter la violence de nos passions, c'est-à-dire de nos désirs, qui ne sont eux-mêmes que des volontés plus ou moins prononcées [...] ? » – annonce cette « vérité ravissante : [...] Que le génie c'est la vertu ! ». Or cette conclusion tomberait en quelque sorte à plat si on ne la référait pas à l'étymologie. Car affirmer dans ce

¹⁸⁶⁴ « Du génie », *Conservateur littéraire*, 4^e livraison, 29 janvier 1820, vol Critique, p. 113.

¹⁸⁶⁵ « Et ce que nous venons de dire de l'éloquence, nous le dirons de tous les arts, car tous les arts ne sont que la même langue différemment parlée. » *Ibid.*

¹⁸⁶⁶ *Ibid.*

¹⁸⁶⁷ *Ibid.*

¹⁸⁶⁸ *Ibid.*

contexte, « le génie, c'est la vertu », c'est renvoyer au sens primitif de *vertu*¹⁸⁶⁹, la *virtus* romaine, dans une optique proprement guerrière. Dans ce cas, la vertu renvoie à *vir* plutôt qu'à *homo*, *vir* « l'homme courageux », c'est-à-dire un homme dont la « disposition de l'âme [...] éloigne du mal moral », associée à la force : « la force appliquée au bien », mais aussi pour les anciens à Arès, dieu de la guerre¹⁸⁷⁰.

Les principes exposés dans ce texte de la période ultra de Hugo resurgissent, on l'a vu, pendant l'exil, alors que la violence du génie et des passions sont de nouveau valorisées en raison des circonstances historiques¹⁸⁷¹. Ils ne quittent jamais vraiment la pensée de l'art chez Hugo : ce sont les circonstances qui les mettent plus ou moins en avant. Seulement, cette violence du génie et des passions doit être pensée dans le cadre d'une conciliation avec la pensée du rythme paisible de la civilisation.

Pendant l'exil. Génie et Révolution, entre déflagration de l'énergie et continuité de la civilisation

Diderot, intertexte possible de Hugo, fait ainsi remarquer dès 1758 que les peuples les plus civilisés ne sont pas les plus poétiques ; l'excès de civilisation tue le génie. Il avait trouvé une solution en récusant, dans certains de ses textes, le progrès indéfini du langage au nom du développement cyclique, sur un modèle antique inspiré de Plutarque, qui conduirait les sociétés de l'état de naissance à l'état de perfection en passant par l'état de formation¹⁸⁷². Car l'état de perfection renvoie pour Diderot à son sens latin, c'est-à-dire à l'état de ce qui est achevé : au-delà de la « perfection », il n'y a plus de progrès possible ; un système trop parfait ne permet plus l'invention et la libération d'énergie¹⁸⁷³. Cette conception cyclique, qui intègre dans son schéma les *révolutions*, permet de respecter les lois de l'art dans la mesure où elles reposent selon Diderot sur une libération brutale d'énergie, qui est la condition même du génie.

Sur ce point, une comparaison avec Hugo s'avère stimulante pour mieux préciser les

¹⁸⁶⁹ Voir Bernard Degout, *Le Sablier retourné*, *op. cit.*, p. 125-127. Mais ce dernier, qui se demande ce que signifie dans ce texte le terme de « vertu », mis à la clause sans être défini, ne propose pas vraiment d'explication satisfaisante.

¹⁸⁷⁰ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Vertu ».

¹⁸⁷¹ Voir *infra*.

¹⁸⁷² Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 547.

¹⁸⁷³ En 1755, lors de la publication du tome V de l'*Encyclopédie*, il n'hésitait pas à écrire que « les révolutions sont nécessaires ; il y en a toujours eu, et il y en aura toujours [...] ». Diderot, article « Encyclopédie », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 379.

conceptions esthétiques de ce dernier. Diderot, en effet, fait du génie une libération d'énergie nécessairement discontinue, brève et violente, alors que Hugo tente de trouver un moyen de concilier discontinuité et continuité de l'énergie poétique. Le *Discours sur la poésie dramatique* établit ainsi les liens nécessaires entre les révolutions et le génie, en montrant combien ce dernier sommeille sans la présence d'événements extraordinaires venant le tirer de sa torpeur. C'est seulement dans de telles circonstances que le génie selon Diderot peut être défini par Jacques Chouillet comme un « volcanisme, qui est également le rythme de la sexualité »¹⁸⁷⁴. Il s'appuie pour cela sur une métaphore rendant compte de l'activité du génie en présence des révolutions : « Alors les sentiments s'accumulent dans la poitrine, la travaillent ; et ceux qui ont un organe, pressés de parler, le déploient et se soulagent »¹⁸⁷⁵. Ce procédé, que l'on retrouve dans les *Bijoux indiscrets*, consiste à utiliser une métaphore sexuelle pour rendre sensible une vérité métaphysique, à savoir, pour la citation qui nous intéresse ici, que l'organe mâle est figuratif de la puissance et de l'énergie. Il faut en inférer qu'une libération de l'énergie ainsi conçue ne peut s'opérer de manière régulière et continue.

Or la théorie du génie selon Hugo s'inscrit dans ce schéma, à la différence près qu'elle refuse de choisir nettement entre une libération d'énergie régulière et continue, la civilisation, ou violente, la révolution. Le portrait du génie en étalon, tel qu'il est brossé dans *William Shakespeare*, unit de façon troublante la métaphore volcanique et la métaphore sexuelle et semble dans un premier temps rejoindre les principes de l'inspiration poétique dégagés par Diderot. Mais Hugo parvient quant à lui, par un tour de force, à lier la libération de l'énergie violente à une certaine continuité :

Son écritoire fume comme un cratère. Il est *toujours* en travail, en fonction, en verve, en train, en marche. Il a la plume au poing, la flamme au front, le diable au corps. L'étalon abuse ; il y a des passants muets à qui c'est désagréable. Être fécond, c'est être agressif. [...] c'est trop ; cela viole le droit des neutres.¹⁸⁷⁶

La notion de permanence est présente dans l'adverbe « toujours », dont le poids sémantique sort renforcé de sa mise en facteur commun à toute l'énumération : « toujours en travail, en fonction, en verve, en train, en marche ». Le principe d'économie rhétorique sert la densité sémantique. La notion de fécondité inépuisable devient le nouveau schéma poétique et

¹⁸⁷⁴ Jacques Chouillet, *Diderot, poète de l'énergie*, op. cit., p. 93. Il résume ainsi le processus qui nie le progrès indéfini : ce « qui implique 1) que l'humanité repasse périodiquement par les mêmes « états », 2) que la libération de l'énergie est à ce prix, 3) que l'état de « perfection » est une fausse valeur, 4) que les « révolutions sont nécessaires. ». *Ibid.* Ce schéma pourrait bien être celui qui informe le chapitre de *Notre-Dame de Paris*, « Ceci tuera cela ». Il expliquerait pourquoi il y a différents cycles de passages de l'âge théocratique à l'âge démocratique, ainsi que le mystère qui entoure le silence hugolien sur le passage d'un cycle à l'autre (à savoir le retour à l'âge théocratique). Voir *supra*, première partie.

¹⁸⁷⁵ *Discours sur la poésie dramatique*, 18, (« des mœurs »), *Œuvres complètes*, t. III, p. 483.

¹⁸⁷⁶ *William Shakespeare*, II, I, 5, p. 350-351. – Je souligne.

naturaliste qui permet de lier les ruptures entre elles tout en les érigeant en règles, et représente aussi par là le soubassement esthétique de la « révolution continuée ». La métaphore naturaliste sous-jacente refuse le schéma cyclique pourtant possible et se trouve débordée par l'idée de « marche » qui semble récuser tout retour en arrière. La Révolution est aussi dans le ton, provocateur et ironique, qui heurte les bienséances des lecteurs trop sages. Elle est la nouvelle forme de l'« énergie » du philosophe des Lumières. Mais malgré les apparences, cette révolution continuelle et continuée n'a pas toujours d'objets ou de buts bien précis : la citation le montre, le génie est une énergie intransitive, sans objet, qui court le risque de la dispersion. Le concept de révolution, abondamment développé par ailleurs, lui donnera une direction, qui permet de concilier énergie volcanique, énergie sexuelle, et morale. La Révolution est pour Hugo, on le rappelle, la forme éthiquement acceptable du concept de guerre¹⁸⁷⁷.

Il faut par ailleurs rappeler que dans les reliquats non publiés, Hugo va encore plus loin dans la métaphore sexuelle de la création poétique, remotivant l'image du viol de la langue, comparée au viol de « Jeanneton », non sans une certaine misogynie, voire une misogynie certaine : « Ayez les grâces, ayez le génie et violez la syntaxe et Jeanneton tant qu'il vous plaira. »¹⁸⁷⁸ Et sur le même feuillet : « La langue est femme. Beaucoup de choses sont permises aux mousquetaires et aux grands écrivains. » La plume et l'épée, les hommes de pensée et les hommes d'action, dissociés par ailleurs de manière insistante dans *William Shakespeare*, texte publié, sont ici replacés sur le même plan, hors de toutes lois « morales » comme de toutes bienséances stylistiques. Les reliquats permettent souvent à l'inavouable de se montrer sans fard¹⁸⁷⁹. Il est vrai que pour Hugo le maniement de la langue, qui devient « style », permet finalement de résoudre bien des contradictions.

Mise en tension de la liberté et de la fatalité : le génie et son style

Hugo, pendant l'exil, identifie avec fracas la poésie au Verbe civilisateur, dans un

¹⁸⁷⁷ Rappelons ce mot d'ordre déjà cité : « Remplaçons le cri En guerre ! par le cri En Révolution ! – J'ai dit. » *Choses vues. Le temps présent VI. Après 1870*, [vers 1872], vol. Histoire, p. 1333.

¹⁸⁷⁸ « Faits et croyances », Manuscrit 13 424, [F° 54, 167/11, vers 1845], vol. Océan, p. 156. Fragment qui se retrouve sous une autre forme, déjà citée, sur le même feuillet, témoin de l'imaginaire obsessionnel qui est en train de se tresser : « Certains pédants, lesquels parlent un patois grave qu'ils appellent la langue classique, affirment que Molière et Saint-Simon violent la syntaxe ! Violent la syntaxe ! voilà un crime ! et pourquoi, s'il vous plaît, la syntaxe serait-elle plus respectable que Jeanneton ? » *Ibid.*

¹⁸⁷⁹ On notera que dans « Réponse à un acte d'accusation », Hugo se contente d'indiquer : « Je violai du vers le cadavre fumant » et ne parle plus de Jeanneton... (*Les Contemplations*, I, VII, vol. Poésie II, p. 265).

geste qui relève d'une position de « mage » et de « prophète ». Mais, d'un autre côté, et c'est ce qui nous intéresse ici, son écriture n'a de cesse, dans la prose philosophique et les romans de l'exil, de revenir en filigrane sur l'origine obscure de ce Verbe : ses accointances avec le pouvoir (artistique ou politique) ou bien la matière, la chair, l'obscurité des désirs et des phantasmes. Que le Verbe ne soit plus le verbe divin, mais soit mis en rapport avec le symbolisme obscur de la Révolution, s'inscrit dans cette lignée. Jamais le *Quid divinum, quid obscurum*, n'a été à prendre autant au pied de la lettre.

Le style permet de résoudre poétiquement, dans la prose philosophique et les romans de l'exil, ces contradictions¹⁸⁸⁰. Le style de Hugo est le lieu qui les unit, permettant de réconcilier la pensée du progrès et les lois de l'art :

Le style a quelque chose de préexistant. Il reste toujours de son espèce. Il jaillit de l'écrivain, de la racine de ses cheveux aussi bien que des profondeurs de son intelligence. Tout le génie, son côté terrestre comme son côté cosmique, son humanité comme sa divinité, le poète comme le prophète, sont dans le style. Le style est âme et sang ; il provient de ce lieu profond où l'organisme aime ; le style est entrailles.¹⁸⁸¹

Le caractère organique du style s'oppose à la violence hypocrite de la rhétorique, il est du côté « cosmique » et non céleste. Cette opposition se retrouve au niveau des personnages de *L'Homme qui rit*, où Josiane, sous la métaphore de la comète, est présentée du côté du cosmos, alors que Dea est l'âme exclusivement céleste, au détriment de l'élément organique : Ursus la trouve trop « délicate et trop frêle pour ce qu'il appelait "l'hyménée en chair et en os" »¹⁸⁸². On se situe là au cœur de la conception romantique qui veut unir le réel (mais le réel le plus concret) et l'idéal. Ainsi, pour Schlegel, les « modernes » s'opposent à la conception grecque dans la mesure où leur « poésie aspire sans cesse à concilier, à unir intimement les deux mondes entre lesquels nous nous sentons partagés, celui des sens et celui de l'âme » ; bref en un mot, « elle donne de l'âme aux sensations et un corps à la pensée. »¹⁸⁸³

De plus, le style a comme caractéristique de réunir en lui la fatalité et la liberté, paradoxe suprême qui est au cœur du conflit entre symbolisation et désymbolisation (tel que nous l'avons défini en première partie) chez Hugo :

Il est incontestablement fatal, et en même temps, rien n'est plus libre. C'est là son prodige.¹⁸⁸⁴

¹⁸⁸⁰ Myriam Roman a fait une distinction intéressante entre la rhétorique et le style dans un article consacré au *Dernier Jour d'un condamné*, étudié dans sa version initiale. Voir « *Le Dernier jour d'un condamné : le style contre la rhétorique* », dans *Victor Hugo et la langue, op. cit.*, p. 35-50.

¹⁸⁸¹ [Les Traducteurs], p. 622.

¹⁸⁸² *L'Homme qui rit*, II, II, 7, p. 546.

¹⁸⁸³ Schlegel, A.W. *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand, Paris, Genève, J.J. Paschoud, 1814, p. 29-30.

¹⁸⁸⁴ [Les Traducteurs], p. 622.

Il est en effet fatal dans la mesure où il a une « chaîne, l'idiosyncrasie, ce cordon ombilical [...] qui le rattache à l'écrivain. » Il y a pour le style une origine organique concrète qui ne peut pas être niée, mais « À cette attache près, qui est sa source de vie, il est libre. »¹⁸⁸⁵

Ainsi, le style imprime à l'œuvre deux mouvements contradictoires, bien dégagés par Alain Vaillant : d'une part, il est une « extraordinaire machine à dire et à expliquer le monde », ce dont témoignent les digressions auctoriales qui prolifèrent dans les romans d'exil, c'est là sa liberté ou plutôt la liberté de son auteur qui œuvre pour le progrès et la civilisation dans une optique désymbolisante. D'autre part, « Hugo sait bien que cette magnifique logorrhée ne vaut que s'il demeure une zone opaque qui échappe au travail d'élucidation de la communication, que si des lambeaux d'une signification possible mais à tout jamais virtuelle restent enfouis dans l'épaisseur du réel : il le livre alors à son obsession pour l'obscur, l'abîme, l'inconnaissable, le gouffre, le résidu, l'irrécupérable, l'incommunicable, pour tous les avatars de cette matérialité insondable et irréductible à la pure idéalité. »¹⁸⁸⁶ C'est là faire remarquer l'omniprésence de la pensée symbolique, concrète, enfouie dans la matérialité du signifiant. Alain Vaillant évoque plus particulièrement le vers de Hugo, mais la remarque vaut pour la prose hugolienne. Il y a d'un côté ce que l'on pourrait appeler la présence de noyaux de poésie brute, une « zone opaque qui échappe au travail d'élucidation de la communication », le beau qui civilise indirectement parce qu'il est le beau, selon Hugo, et de l'autre le roman dans son ensemble, structure narrative et rhétorique qui tente d'œuvrer à la civilisation au nom de la littérature, ayant pour but de « sublimer » la violence du monde et du langage non organisé.

En cela, la démarche d'André du Bouchet, dans son anthologie hugolienne, est peut-être « effarante »¹⁸⁸⁷, comme le pense Jean-Marc Hovasse, mais elle est féconde par sa radicalité même, ainsi que par la thèse qui la sous-tend. En effet, pour André du Bouchet, la poésie présente dans les romans et les proses philosophiques de Hugo existerait sous forme de fragments éblouissants qui se suffiraient à eux-mêmes, et le roman ne serait là que pour servir de raccord. Hugo, selon le poète contemporain, « bâcle une sorte de mise en scène destinée à étayer la vision réelle qu'il ne peut soutenir que par à-coups. »¹⁸⁸⁸ Le titre de son anthologie, *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, est une application en acte de sa méthode, puisqu'il s'agit d'une citation mutilée extraite brutalement de son contexte, au prix de légères

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁸⁶ « Le vers de Victor Hugo "comme un lambeau sonore" », Alain Vaillant, dans *Hugo et la langue*, op. cit., p. 499-500.

¹⁸⁸⁷ Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, Tome II. Pendant l'exil I, 1851-1864*, op. cit., p. 925.

¹⁸⁸⁸ André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », dans *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Paris, Seghers, 2001, p. 86.

mais intéressantes modifications grammaticales :

La vaste anxiété de ce qui peut être, telle est la perpétuelle obsession du poète. Ce qui peut être dans la nature, ce qui peut être dans la destinée ; prodigieuse nuit. Le soir, au crépuscule, du haut d'une falaise, à l'approche refroidissante de la marée qui monte, *l'œil égaré dans tous ces plis de l'obéissance au vent*, en bas l'onde, en haut la nuée, le fouet de l'écume dans le visage, pendant que les goëlands effarouchés par les ouvertures des vagues battent de l'aile, pendant que les flots accourent pleins du hurlement étouffé des naufrages, regarder l'océan, qu'est-ce auprès de ceci : regarder le possible !¹⁸⁸⁹

La citation d'André du Bouchet modifie l'actualisation grammaticale du texte de Hugo : le déterminant démonstratif (« ces plis ») fait place au déterminant défini (« les plis »), permettant le passage de l'ici-et-maintenant vers l'élargissement indéfini de l'actualisation par une anaphore mémorielle, rendue nécessaire par sa fonction de titre. Mais cela est permis par le texte de Hugo, qui comporte déjà une indécision du mécanisme référentiel hésitant entre une anaphore intratextuelle (« marée », « onde », « nuée », « fouet de l'écume ») et une actualisation déictique. En outre la suppression du déterminant adjectival « tous », qui crée un ensemble circonscrit, permet de limiter l'égarement qui est davantage accentué dans la citation mutilée de du Bouchet : « l'œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent ». La disparition de la notion de totalité, très hugolienne, confère une orientation nouvelle au texte, sans toutefois lui être totalement infidèle.

On voit l'utilité de la démarche dans le cadre d'une étude sur la puissance du verbe hugolien, on en voit aussi le danger. Parce qu'il est évidemment hors de question de laisser de côté l'ensemble de la somptueuse période oratoire, qui dresse la complexité d'un *ethos* poétique partagé entre le « peut-être » de la nature et de la destinée, et ne se servant de la nature immense que comme comparant inférieur de la contemplation du « possible » abstrait. Et pourtant, la citation extraite par André du Bouchet est minutieusement choisie et résume à elle seule, au cœur de la période oratoire, le sens même du propos : l'attitude d'abandon du poète face à une puissance qui le dépasse, un vent qui peut être autant naturel que spirituel, et qui n'a pas besoin d'être déictiquement construit par le texte pour y être compris. Ce vent renvoie à une intertextualité biblique connue, que Hugo reprend souvent à son compte¹⁸⁹⁰.

Le « vent » participe de la fascination hugolienne pour les forces naturelles, souvent barbares (c'est-à-dire non domestiquées par la civilisation) mais susceptibles de régénérer la nature en contribuant à la mise en mouvement du cosmos et de l'Histoire. En outre, l'intérêt porté aux forces cosmiques s'inscrit pendant l'exil dans la recherche d'une nouvelle

¹⁸⁸⁹ *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, prose philosophique de l'exil, p. 712. – Je souligne.

¹⁸⁹⁰ Il s'agit du célèbre « *fiat ubi vult* », « Le vent souffle où il veut, et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit ». Évangile de Jean, III, 8-9, traduction œcuménique de la Bible, Paris, Alliance biblique universelle-Le Cerf, 1992.

légitimation de la partition entre « littérature » et « poésie », particulièrement féconde durant la première moitié du siècle. La « poésie » serait en effet, selon Rousseau ou Madame de Staël, du côté des temps barbares (et la nature mystérieuse en fait encore partie), alors que la « littérature » relèverait des temps civilisés. Si chez Hugo les textes romanesques et les textes en prose de l'exil dépassent cette opposition schématique, qui tend à devenir un *topos* critique, ils ne la perdent pas de vue. Combiner « les lois de l'art » et « la loi du progrès » suppose aussi pour l'écrivain s'interroger sur les distinctions respectives de la poésie et de la littérature, pour mieux les dépasser. Cette interrogation a des racines bien avant l'exil.

« Poésie » barbare et « littérature » civilisée

Dans une préface à des textes critiques de jeunesse, « But de cette publication », datée de 1834, Hugo pose une partition très nette entre « poésie » et « littérature » : « L'art qui, depuis cent ans, n'était plus en France qu'une littérature, est redevenu une poésie »¹⁸⁹¹. Il s'inscrit en cela dans une tendance propre à son temps. Cette valorisation de la poésie aux dépens de la littérature est un motif récurrent chez les ultras, dans un temps où, au contraire, l'oraison funèbre de la poésie, condamnée pour le plus grand bien de la pensée à disparaître comme telle dans un état de civilisation avancée, s'entend souvent en milieu libéral. C'est le cas de Benjamin Constant comme de Madame de Staël, même si cette dernière témoigne dans ses œuvres d'une position plus nuancée¹⁸⁹². Mais pour les romantiques, le mot « littérature » est suspect, car empreint, selon la formule consacrée par les critiques de l'époque, d'un rationalisme desséchant. La littérature est associée au siècle analytique des philosophes : « Au dix-huitième siècle il avait fallu une langue philosophique, au dix-neuvième il fallait une langue poétique ». Contre « l'esprit d'analyse » du siècle précédent, comparé à un « démon démolisseur »¹⁸⁹³, il faut au siècle du progrès une langue synthétique », c'est-à-dire poétique. C'est l'élaboration de cette langue « qui a été prise d'abord pour une levée en masse de tous les solécismes et de tous les barbarismes possibles ».

La distinction entre « littérature » et « poésie » va demeurer un fil conducteur de l'œuvre hugolienne, comme le rappellent ces notes datées de 1848-1850 : « La littérature française pendant le dix-septième et le dix-huitième [var. avant le dix-neuvième] siècle a

¹⁸⁹¹ « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 54.

¹⁸⁹² Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁸⁹³ « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 54.

plutôt été une littérature qu'une poésie. »¹⁸⁹⁴ Les principes de 1834, qui font que Hugo attribue aux « poètes » la nécessité de « colorer la langue », demeurent d'actualité durant l'exil. Le retour fortifiant à l'origine vaut comme saveur et force : « La langue a été retrempeée à ses origines »¹⁸⁹⁵. Pendant l'exil, la rêverie sur l'origine de la langue se poursuit, que ce soit à l'occasion de « la vieille langue de la mer » dans *L'Archipel de la Manche* (ou dans *Les Travailleurs de la mer*, par exemple avec l'étude du radical *Hou*) ou de l'argot dans *Les Misérables*¹⁸⁹⁶. Claude Millet a montré comment « la vie de la langue, son mouvement, son énergie, sont pensés par Hugo en terme de ressourcement, de rattachement de l'idiome à ses origines, du mot à sa racine. »¹⁸⁹⁷ La remontée à l'origine pour « tremper » la langue se double d'un contact avec les éléments, qui, on l'a vu, « trempe » le marin, comme le vers trempe l'idée dans la préface de *Cromwell*¹⁸⁹⁸.

« Poésie » et « littérature » sont en outre directement reliées à deux formes de société, « barbares » (au sens historique de « primitif ») et civilisées. Avant l'exil, Hugo, héritier de Rousseau et de Madame de Staël¹⁸⁹⁹, relie la barbarie primitive à la « poésie », alors que la civilisation se trouve associée à la « littérature ». Il ne s'agit pas d'identifier poésie naïve et « beauté » absolue, littérature et dégénérescence, mais de voir comment Hugo essaie de faire jouer¹⁹⁰⁰ les deux concepts l'un avec l'autre. Il s'instaure ainsi avant l'exil une bipartition ambiguë et implicite, dont la théorisation n'affleure qu'à de rares occasions, et qui pourtant sous-tend sa production romanesque. Deux éléments de conceptualisation sont à relever :

M. de Bonald a dit : la littérature est l'expression de la société ; j'ajoute : la poésie est l'expression de l'humanité, d'où il suit que les peuples sauvages et barbares n'ont pas de littérature et ont une poésie.¹⁹⁰¹

¹⁸⁹⁴ « Faits et croyances », « Critiques », Manuscrit 13 424 [f° 54, 167/11, vers 1845], vol. Océan, p. 156.

¹⁸⁹⁵ « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 54.

¹⁸⁹⁶ Voir *infra*.

¹⁸⁹⁷ Claude Millet, « Histoire de la langue », dans *Victor Hugo et la langue*, *op. cit.*, p. 555.

¹⁸⁹⁸ Préface de *Cromwell*, vol. Critique, p. 28. Voir *supra*, troisième partie.

¹⁸⁹⁹ Ces associations étaient dans l'air du temps, depuis notamment Rousseau et son *Essai sur l'origine des langues* (édition posthume de 1781, composée de 1754 à 1761) : « On nous fait du langage des premiers hommes des langues de Géomètres, et nous voyons que ce furent des langues de Poètes », « Que la pre(miè)re invention de la parole ne vint pas des besoins mais des passions », chapitre II, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1995, t. 5, p. 380. Elles sont en outre nourries par la découverte d'Ossian (la traduction française de James Mac Pherson par Le Tourneur date de 1777) et reprises par Madame de Staël : « Un homme d'un esprit supérieur disait que la prose était factice, et la poésie naturelle : en effet les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie ; et dès qu'une passion forte agit l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores ; ils appellent à leur secours la nature extérieure pour exprimer ce qui se passe en eux d'inexprimable », *De l'Allemagne* (1813), GF, 1968, t. 1, p. 206. – C'est l'auteur qui souligne.

¹⁹⁰⁰ Il faudrait étudier de manière plus précise les liens de Hugo avec Schiller, notamment avec ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, (1795), éd. bilingue établie par R. Leroux, Aubier, 1943, dans lesquelles la question de « jeu » entre les différents concepts est particulièrement développée. Voir p. 91 et p. 149-153 notamment.

¹⁹⁰¹ *Le Tas de Pierres IV*, 1843-1851, fragment daté de 1847, Massin, t. VII, p. 674-675.

Tous les peuples ont une poésie ; quelques uns seulement ont une littérature. La poésie s'accommode tout d'abord et s'engendre volontiers de la barbarie : la littérature ne peut naître que de la civilisation.¹⁹⁰²

Ces deux citations instaurent une partition esthétique quelque peu schématique mais bien représentative des données initiales¹⁹⁰³. Elles sont comme le revers l'une de l'autre : la première s'empare d'une formule célèbre, devenue un lieu commun de l'époque, pour réparer un oubli en faveur des barbares, et met au premier plan la poésie, identifiée avec « l'expression de l'humanité », la deuxième inverse la perspective en renvoyant la barbarie à un pis-aller dont la poésie se serait « accommod[ée] », la consécration esthétique allant de pair avec l'avancée de la civilisation.

Dans *William Shakespeare*, l'auteur ne dit pas autre chose :

La littérature secrète de la civilisation, la poésie secrète de l'idéal. C'est pourquoi la littérature est un besoin des sociétés. C'est pourquoi la poésie est une avidité de l'âme.¹⁹⁰⁴

Hugo ne parle plus directement de la barbarie dans cette citation, mais il ajoute quelques lignes plus loin : « la poésie dégage de l'héroïsme ». Cette dernière n'est pas l'exclusivité de la barbarie, mais elle s'y retrouve. Tout dépend de la conception de l'héroïsme, si elle se trouve être le lot des « hommes de force » guerrier ou celui des hommes de pensée, les génies. Et c'est finalement cette conception du génie, comme figure d'un auteur barbare, producteur d'un langage barbare, qu'il nous faut étudier.

Pour l'heure, dressons un bref état des lieux sur les rapports qu'entretiennent avant l'exil, chez Hugo, poésie, littérature et barbarie dans les romans et les textes en prose. Nous nous appuyerons pour cela sur *Bug Jargal* et la préface des *Feuilles d'automne*.

***Bug Jargal* : la poésie entée sur la barbarie**

Bug-Jargal est particulièrement intéressant à ce point de vue. Nous ne reviendrons pas sur les analyses de Jacques Seebacher¹⁹⁰⁵ mais voudrions aborder spécifiquement le rapport entre poésie, barbarie et littérature dans la prose hugolienne d'avant l'exil, à partir d'un relevé d'occurrences des termes de « barbares » et « barbarie ». Dans *Bug Jargal* (présenté en texte

¹⁹⁰² *Le Tas de Pierres III*, 1839-1843, Massin, t. VI, p. 1161.

¹⁹⁰³ Ce que l'on peut résumer par le tableau suivant :

Barbarie/humanité Civilisation/société poésie/littérature

¹⁹⁰⁴ *William Shakespeare*, II, V, 2, p. 390.

¹⁹⁰⁵ Jacques Seebacher « Le symbolique dans les romans », art. cit. Voir aussi *Han d'Islande*, sur lequel nous reviendrons plus loin.

continu en 1826 mais publié dans une première version en 1820)¹⁹⁰⁶, le réseau lexical de la barbarie est en facteur commun aux « noirs » et aux « blancs ». Or, les deux premières occurrences de « barbares », au chapitre XXVI, surviennent pour évoquer les griots et leurs « chansons barbares » :

Ces nègres, errant de royaume en royaume, sont, dans ces pays barbares, ce qu'étaient les rhapsodes antiques, et dans le moyen âge les *minstrels* d'Angleterre, les *minsinger* d'Allemagne et les *trouverres* de France. Leurs femmes, les griotes, possédées comme eux d'un démon insensé, accompagnent les chansons barbares de leurs maris par des danses lubriques, et présentent une parodie grotesque des bayadères de l'Hindoustan et des almées égyptiennes.¹⁹⁰⁷

Deux mouvements contradictoires structurent le passage. La « parodie grotesque » et les « danses lubriques », qui seront amplement développées dans la suite du texte, n'invalident pas complètement la positivité première des griots, associés à ces figures si romantiques du génie que sont le ménestrel ou le trouvère, présentes notamment dans les *Annales romantiques* de 1823¹⁹⁰⁸ et que l'on retrouvera durant l'exil dans *William Shakespeare*. On pourrait aller jusqu'à percevoir une certaine misogynie dans la répartition des rôles, puisque la négativité de la barbarie est tout entière reportée sur la lubricité de la danse des « griotes », dont la description occupe l'intégralité du chapitre¹⁹⁰⁹.

Barbarie et poésie sont ainsi dès l'origine mêlées, loin de toute loi de géométrie : au contraire, la masse et l'inorganisation chaotique sont la marque de cette société, dont le maître mot est le bariolage hétéroclite. Les griotes sont ainsi décrites avec leurs « nombreux bracelets de verre bleu, rouge et violet », surchargées d'anneaux et de bagues et vêtues d'un unique tablier « de plumes bariolées »¹⁹¹⁰. En outre, ces barbares sont inévitablement liés à l'Orient (Hindoustan, Égypte), même dévoyé dans la parodie.

Au chapitre suivant, une nouvelle occurrence confirme la liaison intime qui s'établit entre barbarie et chants, dans une tonalité neutre, apaisée et sans jugement axiologique, qui unit cette fois-ci le masculin et le féminin :

Dans le lointain, aux limites du camp, les griots et les griotes formaient de grandes rondes autour des feux, et le vent m'apportait par lambeaux leurs chants barbares mêlés aux sons des guitares et des balafos.¹⁹¹¹

¹⁹⁰⁶ Cette première version est beaucoup moins nourrie et s'échelonne sur 5 livraisons, les 6 et 20 mai, 3, 10 et 17 juin 1820, dans *Le Conservateur littéraire*. Ces cinq livraisons, selon Jacques Seebacher, « découpent le texte comme dans les cinq actes d'une tragédie », *Bug-Jargal*, Roman I, note 2, p. 921.

¹⁹⁰⁷ *Ibid.*, XXVI, p. 323.

¹⁹⁰⁸ Le « minstrel » anglais figure en bonne place dans les *Tablettes romantiques* de 1823, avec notamment Chateaubriand et J.-B. Soulié qui traduisent les deux chants du poème de James Beattie, « Le Minstrel », portant comme sous-titre : « ou les progrès du génie », Paris, Persan éditeur, p. 192-223.

¹⁹⁰⁹ On verra un peu plus loin les rapports qu'entretiennent lubricité féminine et esthétique durant l'exil.

¹⁹¹⁰ *Bug-Jargal*, XXVI, vol. Roman 1, p. 323.

¹⁹¹¹ *Ibid.*, XXVII, vol. Roman I, p. 326.

Les sept autres occurrences du réseau lexical de la barbarie s'éloignent du champ poétique pour illustrer les ambiguïtés idéologiques du terme : dans la bouche de Biassou, nouveau despote barbare, ou d'un de ses subordonnés, la dénonciation de la barbarie des blancs a une valeur sérieuse et carnavalesque à la fois¹⁹¹² qui lui est retournée par trois fois (ses troupes sont elles aussi composées aux yeux de Léopold d'Auverny de « barbares »¹⁹¹³) ; et ce n'est que Bug-Jargal, le bon « barbare »¹⁹¹⁴ qui a le droit de qualifier à juste titre les esclavagistes blancs de « tyrans barbares »¹⁹¹⁵.

Mais l'ensemble du court roman qu'est *Bug-Jargal* montre la nécessaire mise à distance de cette poésie barbare, qui se laisse deviner par fragments, par ce qu'on pourrait appeler la littérature, c'est-à-dire le roman dans son ensemble, qui l'intègre pour mieux la problématiser et la dépasser. Ainsi, un autre modèle de poésie est proposé par le grand roi noir, Bug-Jargal, qui chante à Marie une « romance espagnole » aux délicates comparaisons orientales : « tu ressembles au beau palmier svelte et doucement balancé sur sa tige », mais qui annonce aussi l'apocalypse à venir, la révolte des noirs :

Tremble, ô blanche fille d'Hispaniola ! tremble que tout ne soit bientôt plus autour
de toi qu'un ouragan et un désert !¹⁹¹⁶

La littérature romanesque met ainsi au cœur du texte des noyaux de poésie brute, témoignant d'une certaine barbarie apocalyptique, sublime dans la chanson de Bug-Jargal ou grotesque chez les griots nègres, témoignant d'une origine orientale hétéroclite : Hindoustan, Égypte pour les premiers, romance espagnole pour les seconds. Elle ne fait œuvre de civilisation qu'en les mettant en rapport les uns avec les autres, au sein du roman.

Pendant l'exil, la relation entre la violence et l'art s'accroît, au point de mettre directement en question le rapport entre le beau et le bien, comme en témoigne cette note, déjà citée en introduction, en marge de *Dieu* :

Le bien est-il toujours dans le beau ? Songes-y¹⁹¹⁷.

¹⁹¹² « Pendant qu'une misérable pagne couvrait à peine vos flancs brûlés par le soleil, vos barbares pères se pavanaient sous de *buenos sombreros* [...] » *Ibid.*, XXIX, p. 332. « Bouckmann vient de succomber dans la glorieuse lutte de la liberté et de l'humanité contre le despotisme et la barbarie. » *Ibid.*, XXXI, p. 337.

¹⁹¹³ « ce prisonnier gardé par six barbares » (*ibid.*, XL, p. 359) ; « je m'étonnais de marcher libre dans ce camp barbare où la veille chaque brigand semblait avoir soif de mon sang. » *Ibid.*, XLII, p. 363.

¹⁹¹⁴ Et pourtant dans la bouche d'Auverny l'appellation reste ambiguë : « il valait mieux encore mourir que de donner à ce barbare le droit de mépriser la seule chose à laquelle il parût se fier encore, l'honneur d'un Français. » *Ibid.*, XLVII, p. 374.

¹⁹¹⁵ *Ibid.*, XLVI, p. 372.

¹⁹¹⁶ *Ibid.*, VII, p. 293.

¹⁹¹⁷ *Dieu* (fragments)- 1, cote 106. Daté de 1856, vol. Chantiers, p. 426. Cette citation est extraite d'une critique de la nature qui continue ainsi : « Le soleil n'a-t-il pas ses sombres incendies, / Le printemps ses poisons, l'azur ses perfidies ? » Si bien que là aussi on remarque que la beauté est directement entée sur la nature, qui lui donne un modèle d'amoralité.

La question restera au niveau du reliquat mais informe l'ensemble de l'œuvre. Ce problème soulevé par l'art s'insinue dans le débat philosophique et n'a de cesse de trouver un terrain d'application, notamment dans la prose romanesque, mais au prix d'une distinction entre poésie et littérature. Car si la poésie est du côté de la barbarie, la littérature doit demeurer quant à elle du côté de la civilisation. L'enjeu de l'écriture, ou du « style », réside dans leur combinaison.

La Préface des *Feuilles d'automne* : Histoire, poésie et barbarie mêlées

Quelques années plus tard, l'interaction entre poésie (au sens d'art total) et barbarie est légitimée historiquement, quoique de manière implicite, dans la préface des *Feuilles d'automne*, recueil publié en décembre 1831. Hugo associe le développement de l'art aux époques de violence historique et laisse au lecteur le soin de tirer les conclusions. Ainsi la Préface commence-t-elle par dissocier art et mœurs : « l'art a sa loi qu'il suit, comme le reste a la sienne », pour aussitôt brosser le portrait d'un siècle qui montre leur interconnexion :

Voyez le seizième siècle : [...] Ce n'est partout, sur le sol de la vieille Europe, que guerres religieuses, guerres civiles, guerres pour un dogme, guerres pour un sacrement, guerres pour une idée, de peuple à peuple, de roi à roi, d'homme à homme ; que cliquetis d'épées toujours tirées et de docteurs toujours irrités, que commotions politiques, que chutes et écroulements des choses anciennes, que bruyant sonore avènement des nouveautés ; en même temps, ce n'est dans l'art que chefs-d'œuvre.¹⁹¹⁸

La protase de la période révèle que les lois de l'art pourraient ne pas être aussi éloignées des lois de la violence historique : la juxtaposition historique « en même temps » peut aussi valoir comme juxtaposition logique. Il ne s'agit pas de montrer des crimes, mais des événements violents s'inscrivant dans les « chutes et écroulements des choses anciennes » afin de provoquer l'« avènement des nouveautés » (le mot est d'ailleurs mis à l'acmé), c'est-à-dire en d'autres termes l'instauration d'un progrès. Mais Hugo est encore à cette époque un partisan de la « civilisation » sans Révolution, d'où l'absence de ce dernier terme, l'insistance portée sur les « guerres », concept devant relever du passé, et la gêne rhétorique du préfacier.

Hugo reprend la même technique quelques paragraphes plus loin. Voulant justifier la publication d'un volume de poésie personnelle à la suite de la Révolution de Juillet, il commence par un syllogisme parfait, qui semble opposer, par pure provocation dans un premier temps, la poésie aux passions historiques du moment :

¹⁹¹⁸ Préface des *Feuilles d'automne*, vol. Poésie I, p. 560.

D'ailleurs, parce que le vent, comme on dit, n'est pas à la poésie, ce n'est pas un motif pour que la poésie ne prenne son vol. Tout au contraire des vaisseaux, les oiseaux ne volent bien que contre le vent. Or la poésie tient de l'oiseau. *Musa ales*, dit un ancien.

Mais la conclusion qui en est tirée inverse là encore le sens premier ; non seulement il ne s'agit pas d'une restriction purement polémique, mais d'une conséquence logique, qui s'appuie sur une similitude de forces et fait de la poésie l'équivalent de l'aigle au milieu des orages :

Et c'est pour cela même qu'elle est plus belle et plus forte, risquée au milieu des orages politiques. Quand on sent la poésie d'une certaine façon, on l'aime mieux habitant la montagne et la ruine, planant sur l'avalanche, bâtissant son aire dans la tempête, qu'en fuite vers un perpétuel printemps. On l'aime mieux aigle qu'hirondelle.¹⁹¹⁹

La poésie sentie « d'une certaine façon » par Hugo refuse la fuite vers « un perpétuel printemps » (ce qui est pourtant, on le rappelle, une des caractéristiques de l'idéologie saint-simonienne du progrès qui est en train de se construire à l'époque¹⁹²⁰) mais est comme l'aigle qui bâtit « son aire dans la tempête ». Ce refus s'appuie sur des critères esthétiques et pratiques : « elle est plus belle et plus forte. » Idéologie et esthétique sont donc, là aussi, en opposition.

Ce rapport entre l'art et la violence trouve son origine dans les écrits esthétiques de Diderot, notamment son *Discours sur la poésie dramatique*, qui fait explicitement surgir la création de chefs-d'œuvre des époques les plus troublées de l'humanité : « Quand verra-t-on naître des poètes ? Ce sera après les temps de désastres et de grands malheurs ; lorsque les peuples harassés commenceront à respirer. »¹⁹²¹ La conception que se fait Diderot de l'esprit humain et de ses productions ne coïncident pas, on l'a vu, avec le progrès linéaire des Lumières, tel qu'il était de bon ton de se le représenter. Il en va exactement de même chez Hugo.

Ce lien entre art et violence historique a également comme origine l'interprétation contre-révolutionnaire de l'Histoire – notamment la Terreur – par le prisme des fléaux et des malheurs. Bonald a là-dessus, Paul Bénichou le rappelle, « quelques lignes étonnantes » : « Il faut des malheurs, et des plus grands, pour faire ce qu'il y a de plus beau dans le plus beau des arts [...] »¹⁹²². Mais Bonald donne comme exemple de la plus haute beauté la passion du

¹⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 561.

¹⁹²⁰ Voir notamment à ce sujet Paul Bénichou, qui traite à partir de 1830 du saint-simonisme dissident d'un Pierre Leroux, *Le Temps des prophètes*, op. cit. p. 337. Leroux définit le mouvement de l'humanité comme une « aspiration » indéfinie vers un avenir inconnu, mais en insistant plutôt sur la marche que sur la « fuite » hugolienne.

¹⁹²¹ Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, 18 (« Des mœurs »), *Œuvres complètes*, t. III, p. 483.

¹⁹²² Louis de Bonald, *Pensées sur divers sujets et discours politiques*, Paris, A. Le Clère, 1817, 2 vol., t. 1, p.

Christ ; Hugo s'attache en particulier à celle du génie, tel qu'il est lié à la question du sublime¹⁹²³ et à la représentation de la *delightful horror* de Burke¹⁹²⁴.

Cela passe tout d'abord par le maintien du retournement d'un cliché de langage (le caractère soi-disant « barbare » du langage romantique) en revendication pour la poésie en général. Et cette revendication passe notamment par le biais de la traduction, problème auquel Hugo se trouve sensibilisé par le travail de son fils François-Victor Hugo, traducteur pendant l'exil de l'intégralité de l'œuvre de Shakespeare.

2. Du « moi » barbare au génie

Vouloir concilier « lois de l'art » et « loi du progrès » amène Hugo à préciser, voire à redéfinir, son *ethos* auctorial, redéfinition qui passe par son inscription dans une géographie et une biographie particulières. La civilisation pour Hugo – comme pour Guizot –, ne se conçoit ainsi qu'à l'échelon européen puis mondial, à travers la volonté de concilier le nord et le midi au sein même du langage.

Redéfinitions généalogiques du moi barbare

La volonté de réunir la chaîne des temps passe par la refondation du moi en tant qu'identité auctoriale, telle qu'elle est présentée du moins dans *Le droit et la loi* en 1875.

368. Commentaire de Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁹²³ Le sublime, d'un point de vue philosophique, est en effet considéré comme l'essence même de l'art, et ce depuis Longin, comme Philippe Lacoue-Labarthe l'a montré. Le don de nature, ou l'œuvre de la nature, c'est tout ce qui, dans l'art (dans la *technè*) relève de la *physis* elle-même. Or « l'on connaît ce problème : c'est celui du génie, de l'*ingenium*, tel qu'il dominera, jusqu'à Kant et Nietzsche, la thématique du sublime. Ainsi, c'est en parfaite conformité avec les intentions de Longin que Kant donnera, dans la fameuse « analytique du sublime » de la *Critique de la faculté de juger*, la définition canonique du génie, c'est-à-dire de l'artiste sublime : « le génie est le talent [don naturel] qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit [*ingenium*] par laquelle la nature donne des règles à l'art. » Il y a là un paradoxe, mais ce paradoxe (c'est du reste le mot utilisé par Longin) est le paradoxe même du sublime. Et, par extension, du grand art. » *Encyclopaedia Universalis* 2006, Philippe Lacoue-Labarthe, entrée « Sublime, problématique du ». On se reportera aussi sur ce point aux analyses de Baldine Saint-Girons en philosophie et, en littérature, à l'ouvrage de Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence*, *op. cit.*

¹⁹²⁴ Ces faits constituent une toile de fond connue, nous ne souhaitons pas y revenir directement, mais approfondir chez Hugo leurs répercussions pendant l'exil. Rappelons néanmoins que « Dans le lexique de Burke, le sentiment de sublime est à la fois constitué de terreur (ou d'horreur) et de délice (*delight*, que Burke distingue de *pleasure*) : c'est la *delightfull horror*. Dans cette formule contradictoire, et d'autant plus contradictoire que Burke suggère à maintes reprises – anticipant Freud – que l'horreur est en elle-même délice, se condense de façon exemplaire l'essence du sublime. » Philippe Lacoue-Labarthe, *ibid.*

Ainsi, parlant de Lahorie, son parrain proscrit, Hugo rapporte :

Il m'avait vu naître ; il avait dit à mon père : *Hugo est un mot du nord, il faut l'adoucir par un mot du midi, et compléter le germain par le romain.* Et il me donna le nom de Victor, qui du reste était le sien.¹⁹²⁵

La volonté de conciliation est avant tout révélatrice du conflit qu'elle prétend nier, c'est-à-dire la reprise d'une vieille opposition mise en lumière par Madame de Staël dès le début du siècle et qui fait s'affronter deux principes : le principe germain, qui renvoie à la barbarie des origines, à l'énergie âpre des conquérants contre toute civilisation usée, et le principe romain, celui du droit, de la clarté, des idées, associé, par le biais du climat, à la douceur de vivre ; lutte entre deux principes que l'on peut appeler classicisme et romantisme si l'on veut. Le romantisme du nord, révolutionnaire, complété par le classicisme du sud, civilisateur¹⁹²⁶.

Il est important de faire remarquer que la civilisation s'inscrit dans la reprise même d'une tradition, puisque le nom de « Victor » est non seulement celui du parrain, mais aussi le rappel d'une langue aimée, le latin, langue témoignant depuis des siècles de tout un *continuum* civilisateur (qui s'est pourtant achevé dans l'imaginaire romantique par une apocalypse historique, les invasions barbares). Quant à « Hugo », ce nom du nord, Hugo s'amusera au contraire à l'associer aux orthographes fantaisistes que l'on a pu proposer autour du nom de « goth », à en faire le témoin de l'énergie révolutionnaire, ou bien encore à lui faire rendre compte de la face sombre de la civilisation. On connaît par exemple dans *Les Misérables* l'inscription de « Homère Hogu, nègre »¹⁹²⁷ dans la liste des truands des bas-fonds, ou bien la suite de lettres sibyllines « u og a fe »¹⁹²⁸, qui selon l'auteur voulait dire « *ce 15 avril 1832* », c'est-à-dire la date d'une insurrection, et que l'on peut tout aussi bien lire « Hugo a fait ». Comme si Victor Hugo avait conscience de joindre en son nom les apories et les confusions de la civilisation, entre tradition, révolution et liberté. En outre, le fait que ce baptême entre deux principes soit le fruit d'un général proscrit, au nom du principe de Liberté (« un mot a été le contrepois de toute une éducation¹⁹²⁹ »), l'éclaire d'un jour nouveau. La liberté est le principe révolutionnaire par excellence, celui qui pour Hugo a prévalu dans les lettres avant de s'étendre à l'ensemble de sa pensée politique et éthique. Peu après l'exil, il constate ainsi : « La liberté, c'est, dans la philosophie, la Raison, dans l'art, l'Inspiration, dans

¹⁹²⁵ *Le Droit et la Loi*, IV, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 74. – C'est Hugo qui souligne.

¹⁹²⁶ On se reportera sur cette question à la synthèse d'Hendriette Kliemann : « Climat nordique et perspectives européennes : Montesquieu-Mallet-Herder », dans *Le prisme du Nord, Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, textes réunis par Michel Espagne, Tusson, Du Lérot, coll. « Transferts », 2006, p. 11-31.

¹⁹²⁷ *Les Misérables*, III, VII, 4, t. 2, p. 283.

¹⁹²⁸ *Ibid.*, IV, I, 5, t. 2, p. 414.

¹⁹²⁹ *Le Droit et la loi*, V, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 75.

la politique, le Droit. »¹⁹³⁰

Mais il faut ajouter que, pour l'auteur, la figure de l'écrivain est pensée du côté de « Hugo » bien plus que de « Victor », d'autant plus que durant l'exil se développe toute une réflexion poétique et paradoxale sur le triomphe du « vaincu » (qui certes est vainqueur, mais l'accent n'est pas mis sur ce terme dans les romans¹⁹³¹). Il faut ainsi rapprocher ce paradoxe de ce jugement d'Eschyle rapporté dans *William Shakespeare* : « *sembler fou est le secret du sage* ». Un des exemples donnés par Hugo est assez savoureux et représentatif de la manière dont il entend les connotations de son nom :

Quand le chambellan Hugolin eut trouvé la broche de fer dont Edrick l'Acquéreur avait empalé Edmond II, "il se hâta de s'hébéter", dit la chronique (sic) saxonne de 1016, et se sauva de cette façon.¹⁹³²

Le vocabulaire, qui semble comme une résurgence de *Han d'Islande*, fait refluer le romanesque sur la langue et l'« inquiétude première »¹⁹³³ de l'horreur non seulement possible mais advenue historiquement. Car il existe également, on le verra, une horreur de la nature, ainsi qu'une horreur de la création poétique en tant que telle.

En dernier lieu, « Hugo » et « Victor » font aussi leur synthèse dans la figure de la Révolution, mêlant 89 et 93, ainsi que « Ce siècle avait deux ans » l'affirmait déjà bien avant l'exil. Mais c'est au prix d'une reformulation de la barbarie comme chaos génésiaque, par le biais de la Révolution conçue comme un tout. Ainsi dans la conclusion de *William Shakespeare* Hugo est-il on ne peut plus net : la Révolution est « la déduction logique du grand fait chaotique et génésiaque que nos pères ont vu et qui a donné un nouveau point de départ au monde. » Il poursuit un peu plus loin : « 89 et 93 ; les hommes du dix-neuvième sortent de là. C'est là leur père et leur mère. » Le parallélisme qui s'établit implicitement entre le père associé à 89 et la mère à 93 est révélateur d'une lecture intime de l'histoire, énième mais importante reformulation du vers célèbre : « Mon père vieux soldat, ma mère vendéenne ! »¹⁹³⁴.

On ne peut ainsi adhérer au sentiment de Pierre Michel, pour qui Hugo, à « la différence de Michelet [...] ne semble pas s'être reconnu barbare autrement que par boutade ». Pour Hugo également, il y a découverte de « l'histoire aux origines de [son]

¹⁹³⁰ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹³¹ Au contraire le poème, « Victor, sed victus », met en scène le victorieux finalement vaincu par un enfant. *L'Art d'être grand-père*, I, IV, vol. Poésie III, p. 719-720.

¹⁹³² *William Shakespeare*, II, II, 5, p. 360.

¹⁹³³ Charles Grivel, « Les Han de l'écriture », dans *Hugo dans les Marges*, Lucien Dällenbach, Laurent Jenny dir., Genève, Zoé, 1985, p. 144.

¹⁹³⁴ *Les Feuilles d'automne*, « Ce siècle avait deux ans », I, vol. Poésie I, p. 567.

moi »¹⁹³⁵. Mais cette histoire passe par la reconstruction d'un *continuum* qui définit la barbarie esthétique comme « l'immense ouverture », « ouverte à tout le possible »¹⁹³⁶ et qui donne pour origine à la Révolution française¹⁹³⁷ l'Orient eschyléen, le Nord shakespearien et le peuple, trois formes du symbolique dans l'Histoire. Mais les rapports entre le génie et le peuple ne sont pas simples.

Le génie « canaille » et « peuple » ou le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre »

Hugo s'inscrit dans le débat du siècle sur la question du rôle et de l'existence des grands hommes. Si, avant l'exil, il avait pu être tenté, comme Michelet, de mettre en avant le rôle du peuple, durant l'exil, les circonstances politiques l'obligent à reconsidérer celui des grands hommes, perçus comme les aiguillons nécessaires à la sortie du peuple de sa léthargie. Mais quand le grand homme est poète, et qu'il se réclame du « parti Révolution-Civilisation », cela implique un grand écart, celui de chercher à unir deux visages d'Orphée civilisateur : soit par le biais d'une Apocalypse, soit par la marche symbolique et géographique progressive de la civilisation depuis l'Orient, marche par laquelle l'homme doit se perfectionner en imitant la nature¹⁹³⁸. Le schéma révolutionnaire apocalyptique est toujours doublé d'une réflexion sur le mouvement de désymbolisation progressive de la civilisation. Au niveau auctorial, le génie est présenté à la fois comme filtre et moteur d'un mouvement qui lui permet de retourner l'énergie négative, qu'il extrait de la « populace », en rayonnement lumineux éducatif. C'est ce que résume la formule « les Génies appartenant au peuple », titre d'une prose philosophique de l'exil.

Pour cela, le génie doit être à la fois « canaille », « populace » et « peuple ». Le rôle des génies, dit Hugo dans *William Shakespeare*, c'est le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre »¹⁹³⁹, c'est-à-dire la nécessité de joindre dans un même geste indéfiniment répété chaos et genèse, la volonté de maintenir toujours en tension le terreau de l'acte créatif « tous les sauvages, tous les barbares, et tous les ignorants » pour réaliser leur statue, « la

¹⁹³⁵ Pierre Michel, *Un mythe romantique, les Barbares, 1789-1848, op. cit.*, p. 455.

¹⁹³⁶ *William Shakespeare*, I, IV, 10, p. 327.

¹⁹³⁷ Cf. *supra*, première partie, chapitre 2.

¹⁹³⁸ Pour Brian Juden, il s'agit là de la position de Michelet, qui relict Court de Gébelin. Brian Juden, dans *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, (1800-1805)*, [Paris, 1971], Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1984, p. 97-98.

¹⁹³⁹ *Les Génies appartenant au peuple*, p. 594.

civilisation » :

La populace, voilà leur bloc ; la civilisation, voilà leur statue. Tous les sauvages, tous les barbares et tous les ignorants, voilà leur amour. Du tas de pierres extraire l'édifice, du tas d'hommes extraire l'homme, magnifique problème.¹⁹⁴⁰

Les barbares et les sauvages sont sur le même plan que les ignorants, caractérisés par l'esprit de déliaison, « tas de pierres » qui se trouve être le matériau de l'œuvre future. C'est la « populace » qui constitue le sujet premier de l'œuvre, dans la mesure où il s'agit de partir du fait pour aller vers l'idéal, le « peuple ». C'est pour cela que le poète doit « sacrifie[r] à la canaille »¹⁹⁴¹. Mais le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre » suppose aussi la permanence nécessaire du chaos génésiaque comme condition d'existence même des génies.

Il se produit ainsi entre le peuple et les génies des transferts paradoxaux, qui permettent de dépasser la logique de la paternité et de la filiation et d'insister sur l'origine de l'énergie de transformation. Pour cela, la notion de « populace » est confondue avec celle de « peuple » dans la conclusion du livre *William Shakespeare* intitulé « Les esprits et les masses ». L'enseignement a pour origine cette « profonde prise de vie » chaotique du peuple et retourne vers elle, spiritualisée, cette énergie organique :

À qui sont les génies, si ce n'est à toi, peuple ? ils t'appartiennent, ils sont tes fils et tes pères ; tu les engendres et ils t'enseignent. Ils font à ton chaos des percements de lumière. Enfants, ils ont bu ta sève [...] La profonde prise de vie, c'est en toi qu'il faut la chercher. Tu es le grand flanc [...].

Donc qu'ils retournent à toi.¹⁹⁴²

Les génies détiennent leur puissance vitale de cette « sève », de ce « chaos », de ce « grand flanc » et en retour, « ils font à [s]on chaos des percements de lumière. » On retrouve exactement ici le mythe barbare du peuple selon Michelet, pour qui « le peuple », dans le roman homonyme, est « sève » et vie¹⁹⁴³. Mais, chez Hugo, il ne s'agit pas pour le peuple de régénérer les autres classes, en particulier l'aristocratie, mais d'insuffler la vie aux génies.

Dans le retournement de l'engendrement en enseignement, toute la difficulté réside alors dans la transformation des forces organiques en forces spirituelles, transformation qui doit maintenir le contact avec la « sève » et « la vie » du « grand flanc » originaire. Il en résulte que la civilisation du fait, qui s'ancre dans le réel pour le transformer, doit marcher de

¹⁹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁹⁴¹ *William Shakespeare*, II, IV, 6, p. 388.

¹⁹⁴² *Ibid.*, II, V, 8, p. 397.

¹⁹⁴³ « [...] Le mot me plaît, je l'accepte... barbares ! oui, c'est-à-dire pleins d'une sève nouvelle, vivante et rajeunissante. Barbares, c'est-à-dire voyageurs en marche vers la Rome de l'avenir, allant lentement, sans doute, chaque génération avançant un peu, faisant halte dans la mort, mais d'autres n'en continuent pas moins. Nous avons, nous autres barbares, un avantage naturel ; si les classes supérieures ont la culture, nous avons bien plus de chaleur vitale. » *Le Peuple*, À M. Edgar Quinet, *op. cit.*, p. 72.

concert avec la Révolution de l'idéal, en maintenant toujours le contact entre ces deux domaines :

S'entre-tuer a fait son temps. L'heure est venue de s'entr'aimer. C'est à promulguer ces vérités que le poète est bon. Pour cela, il faut qu'il soit peuple ; pour cela il faut qu'il soit populace, c'est-à-dire, qu'apportant le progrès, il ne recule pas devant le coudoisement du fait, quelque difforme que le fait soit encore. La distance actuelle du réel à l'idéal ne peut être mesurée autrement.¹⁹⁴⁴

Le poète doit être « populace » et « peuple » pour rester au plus près de la chair des faits.

Une des caractéristiques importantes de l'exil est ainsi le déploiement d'un style polémique, satiriste, qui tend vers le pamphlet et permet l'intégration de la violence de la réalité pour mieux la dénoncer. L'échappée par le haut, vers l'idéal éducatif, est contrebalancée par l'échappée vers le bas, le réel, qui s'acoquine avec la prose du monde pour en montrer le scandale.

Civilisation et satire

Le style satirique est associé à la volonté d'arracher les masques et se trouve particulièrement adapté pour dénoncer l'hypocrisie du discours du Second Empire. Il s'agit pour Hugo de faire entendre la voix cachée de la vérité tout en intégrant à son discours la polyphonie cacophonique des voix mensongères¹⁹⁴⁵. La question des nationalités, et plus particulièrement l'oppression polonaise par la Russie, permet de dénoncer sur ce mode, de manière allusive, le discours de Louis-Napoléon Bonaparte et notamment l'Amnistie de 1859 que l'Empereur accorde à tous les exilés républicains :

Nous vivons dans un temps où l'on voit des orateurs louer la magnanimité des ours blancs et l'attendrissement des panthères. Amnistie, clémence, grandeur d'âme, une ère de félicité s'ouvre, on est paternel, voyez tout ce qui est déjà fait [...] ; la Moscovie est bonne, regardez comme les serfs sont heureux, les ruisseaux vont être de lait, prospérité, liberté, vos princes gémissent comme vous sur le passé, ils sont excellents ; venez, ne craignez rien, petits, petits ! Quant à nous, nous en convenons, nous sommes de ceux qui ne mettent nul espoir dans la glande lacrymale des crocodiles.¹⁹⁴⁶

L'ironie polémique du ton, relevant du caractère polyphonique du passage, est remarquable : le discours adverse est intégré dans l'argumentation pour mieux être subverti de l'intérieur, ce qui est un procédé récurrent du discours pamphlétaire. Hugo montre qu'il ne s'arrache pas à la

¹⁹⁴⁴ William Shakespeare, II, IV, 6, p. 387.

¹⁹⁴⁵ Dans un temps où l'Empire est conçu comme une toile de décor à percer. Voir *Napoléon le Petit*, Conclusion II, vol. Histoire, p. 152.

¹⁹⁴⁶ William Shakespeare, II, VI, 4, p. 407.

prose du monde ; au contraire, il en dévoile la réalité par l'usage d'une citation glosée : « petits, petits ! » fait surgir brutalement, avec expressivité, la vérité du point de vue tyrannique qui assimile ses interlocuteurs (le peuple) à de la volaille. Malgré de tels passages, le terme de satire, opposant « à la confusion du monde [...] la stabilité "éternelle" du vrai, du juste, du beau »¹⁹⁴⁷ convient mieux que celui de pamphlet pour qualifier un tel texte. En effet, comme Juvénal le satiriste, Hugo oppose au *mundus inversus*, incarné de manière ludique dans la « glande lacrymale des crocodiles », des valeurs universelles (la vraie justice, la vraie clémence), alors que le pamphlétaire est plongé, si l'on s'en tient à la définition de Marc Angenot, dans la relativité de toutes les valeurs.

Le vrai de la Civilisation idéale surgit ainsi de la confrontation des discours, dans l'opposition de la réalité concrète et du désir idéal. En cela, son mode d'énonciation privilégié passe par cette figure de style emblématique du style hugolien, l'antithèse :

Refaisons le plus haut possible la leçon du juste et de l'injuste, du droit et de l'usurpation, du serment et du parjure, du bien et du mal, du *fas* et du *nefas* ; arrivons avec toutes nos vieilles antithèses, comme ils disent. Faisons contraster ce qui doit être avec ce qui est. Mettons de la clarté dans toutes ces choses. Apportez de la lumière, vous qui en avez.¹⁹⁴⁸

Cette justification de l'antithèse, qui fait « contraster ce qui doit être avec ce qui est », la réalité avec l'idéal, est fondamentale pour la compréhension de l'esthétique hugolienne. Pierre Champion, dans son ouvrage célèbre, *La Littérature à la recherche de la vérité*, ne dit pas autre chose, lorsqu'il écrit que la littérature dresse contre le réel « la seule preuve qui vaille, celle du désir », et surtout que si les affirmations et les représentations de cette littérature « empruntent à la réalité sa puissance inégalable », c'est pour « la retourner ironiquement contre ce qui est. Car l'affirmation de ce qui devrait être ou de ce qui doit être ne tire sa force et sa crédibilité que du caractère indubitable de ce qui est et contre quoi cette affirmation proteste. »¹⁹⁴⁹ Le désir chez Hugo est une des faces positives de la « sève » du « grand flanc » populaire originaire, instrument privilégié du retournement de la violence en colère pamphlétaire, ou de l'éducation par la satire.

Mais il ne s'agit que d'un des aspects de cette violence. L'ensemble du style satiriste de l'exil repose en effet sur un changement d'*ethos* du narrateur, qui s'appuie de manière générale sur la revalorisation des passions.

¹⁹⁴⁷ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1995, p. 340.

¹⁹⁴⁸ *William Shakespeare*, II, VI, 4, p. 407.

¹⁹⁴⁹ Pierre Champion, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, 1996, p. 423.

3. La Révolution comme transfiguration de la violence : Révolution, République et Génie

De l'orléanisme à la Révolution : un nouveau rapport aux passions

Pendant l'exil, la réhabilitation de la Révolution par Hugo va de pair avec la réhabilitation des passions et la découverte que l'on peut en faire un bon usage dans la reconnaissance de la République. Jusqu'à un peu avant 1850, Hugo voulait participer lui aussi avant tout à l'apaisement des passions. La stabilisation de la société et l'extinction des passions vont de pair, bien que l'éloquence hugolienne les ait toujours acceptées dans le maniement du discours. L'un des enjeux principaux de la « conversion » hugolienne, comme le rappelle Bernard Le Drezen, réside alors dans la découverte que « cette conciliation des passions, leur utilisation heureuse, coïncident avec l'idéal républicain. »¹⁹⁵⁰ Dès avant l'exil, l'éloquence politique et la fonction de la littérature sont claires : il faut, « par l'intermédiaire d'un usage raisonnable des passions positives (l'amour, la générosité, la bonté), créer du lien social »¹⁹⁵¹. Lors de sa réception à l'Académie française, Hugo comprenait le but suprême de l'écrivain comme celui de « dévouer sa pensée au développement continu de la sociabilité humaine. »¹⁹⁵² Mais il se situe encore à ce moment sur le terrain du classicisme : la notion de « sociabilité humaine » est redevable de la pensée des Lumières et des salons philosophiques et s'inscrit dans la perspective d'un progrès linéaire et « continu ».

L'exil constitue un pas de plus dans cette théorie : les passions positives ne suffisent plus, « l'indignation » et la « colère » sont appelées par la situation politique. Hugo se place alors directement sous le patronage de Juvénal, qui déclare dans sa première Satire : « À défaut de génie, c'est l'indignation qui fait les vers »¹⁹⁵³. À quoi Hugo répond comme en écho, dans *Napoléon le petit* : « L'homme indigné ne ment pas »¹⁹⁵⁴. La colère est le garant de la vérité et de l'*ethos* du narrateur. Avant l'exil, en 1834, cette posture, celle de Mirabeau, était jugée dépassée, bien qu'admirable ; il fallait que les « hommes de révolution » et leur

¹⁹⁵⁰ Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine. Pratiques et théorie de la parole publique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 89.

¹⁹⁵¹ *Ibid.*

¹⁹⁵² *Discours de réception à l'Académie française, Actes et paroles I*, 2 juin 1841, vol. Politique, p. 104.

¹⁹⁵³ « *Si natura negat, facit indignation versum/ Qualemcumque potest, quales ego vel Cluvenus* » : « À défaut de génie, c'est l'indignation qui fait les vers, tels quels, du genre des miens ou de ceux de Cluvenus ! » *Satire I*, v. 79-80, texte établi et traduit par Pierre de Labriolle et François Villeneuve, Paris, « Les Belles Lettres », 1921, p. 9.

¹⁹⁵⁴ *Napoléon le Petit*, vol. Histoire, p. 46.

colère laissât la place aux paisibles « hommes de progrès »¹⁹⁵⁵. Au temps de *William Shakespeare*, Hugo réactualise au contraire la posture révolutionnaire.

En outre, la colère est donnée comme moment fondateur de toute littérature, par opposition à la science, dont les ratures n'accèdent que provisoirement à la vérité :

On n'enseigne plus l'astronomie de Ptolémée, la géographie de Strabon, la climatologie de Cléopâtre, la zoologie de Plin [*...*] la mécanique d'Aristote, la physique de Descartes, la théologie de Stillingfleet. On enseignait hier, on enseigne aujourd'hui, on enseignera demain, on enseignera toujours le : *Chante, déesse la colère d'Achille.*¹⁹⁵⁶

La colère est donnée comme modèle esthétique initial, dans le cadre de l'enseignement qui a comme charge de rappeler cette donnée. Dans *Les Misérables*, la colère est également donnée comme l'impulsion première de l'idée révolutionnaire, à l'occasion de l'évocation du *troisième dessous* de la société :

Il y a la mine religieuse, la mine philosophique, la mine politique, la mine économique, la mine révolutionnaire. Tel pioche avec l'idée, tel pioche avec le chiffre, tel pioche avec la colère.¹⁹⁵⁷

Il semblerait que pour Hugo « l'idée » soit l'outil aussi bien de la mine religieuse que de la mine philosophique et politique, « le chiffre », l'outil de la mine économique, alors que « la colère » permet de piocher la mine révolutionnaire.

Si la seule exigence éthique d'indignation ou de colère remplace le génie, comme Juvénal fait mine de le faire, se pose alors la question de la sauvegarde de l'art en tant que domaine du Beau et la nécessité de maintenir la colère « chant[ée] ». Car le « vrai », envisagé comme pure lumière éducative, dans un temps où la réalité du Second Empire est perçue comme une tromperie aussi fausse qu'un décor de théâtre, peut aussi devenir le danger de l'esthétique. Le chapitre de *William Shakespeare* intitulé « Le Beau serviteur du vrai » tente indirectement de répondre à cette question.

Le vrai dans ce texte est *a priori* synonyme d'engagement politique et se retrouve dans de multiples reformulations rhétoriques qui renvoient à des concepts abstraits, tels ceux de « progrès », mais aussi « d'utilité » et « d'efficacité », comme en témoigne l'*incipit* du livre « Ah ! esprits ! soyez utiles ! servez à quelque chose. Ne faites pas les dégoûtés quand il s'agit d'être efficaces et bons. »¹⁹⁵⁸ Le beau semble bien « serviteur » du vrai, la rhétorique est essentiellement polémique, car être « utile », dans les circonstances historiques de l'époque,

¹⁹⁵⁵ Voir l'essai hugolien « Sur Mirabeau », daté de 1834, *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 234.

¹⁹⁵⁶ *William Shakespeare*, I, III, 4, p. 300-301. – C'est Hugo qui souligne.

¹⁹⁵⁷ *Les Misérables*, III VII, 1, t. 3, p. 276.

¹⁹⁵⁸ *William Shakespeare*, II, VI, 1, p. 399. La résurgence du concept de « bien » dans cet environnement est à noter.

c'est tout d'abord être capable d'indignation. Le « clair-obscur » nécessaire du style selon Hugo (« que votre style soit, comme la création, le contraste de toutes les formes de la vie, un clair-obscur perpétuel »)¹⁹⁵⁹ disparaît sous la simplicité d'un discours qui semble relever du seul *docere*. Mais on notera que « Le beau serviteur du vrai » fait disparaître au passage le troisième élément de la célèbre triade cousinienne : le bien¹⁹⁶⁰.

Le vrai associé au beau permet en effet le dévoilement d'une relation complexe, parfois ambiguë : le vrai devient dans la première moitié du dix-neuvième siècle une notion centrale, qui tend à supplanter, voire à remplacer le bien¹⁹⁶¹, car les circonstances historiques poussent à rechercher un idéal de vérité qui se situe au-delà des canons classiques du bien. On constate ainsi sa disparition de la triade canonique chez Musset, qui définit la poésie selon l'idéal suivant « Aimer le vrai, le beau, chercher leur harmonie »¹⁹⁶². L'harmonie n'est jamais une donnée première, elle est à construire. Lamartine parle quant à lui de la « sauvage harmonie » de Byron, « ange ou démon », et constate dans les *Méditations poétiques* que « c'est pour la vérité que Dieu fit le génie. »¹⁹⁶³ Le vrai est un concept synthétique qui permet de faire l'économie du bien en préservant une certaine éthique. Dans le même temps, le vrai peut n'être pas irrémédiablement incompatible avec le beau, ce qui n'est pas toujours le cas du bien¹⁹⁶⁴.

Naturalisation du vrai et de la colère

Ce « vrai » échappe néanmoins à l'abstraction des concepts par différents procédés, qui rendent compte d'une écriture de l'indignation (on pourrait presque parler à ce sujet d'un « sublime » de l'indignation). En premier lieu le vrai ne passe pas seulement par l'intellect, par la loi du devoir, mais aussi par les affects, dans la capacité à « l'indignation » dont les images de « blancheur » et d'« écume » tentent poétiquement de rendre compte :

¹⁹⁵⁹ « Océan – faits et croyances », Manuscrit 13 424, f° 71, 168/445, 1848-1859, vol. Océan, p. 158.

¹⁹⁶⁰ Voir l'ouvrage célèbre de Victor Cousin : *Du vrai, du beau, du bien*, Paris, Didier, 1836 (première édition). De même dans *Napoléon le Petit*, le XIX^e siècle est ainsi caractérisé : « il se retrempe à la fois dans le réel et dans l'idéal, et porte à la main les deux foudres, le vrai et le beau. » Conclusion, II, vol. Histoire, p. 148.

¹⁹⁶¹ Contrairement à une tendance de la philosophie actuelle qui privilégie cette dernière. Voir *Encyclopaedia Universalis*, entrée « Beau ».

¹⁹⁶² Musset, « Impromptu / En réponse à cette question : qu'est-ce que la poésie », *Poésies nouvelles*, [1840, dans *Poésies complètes*], présentations, notes, chronologie et bibliographie par Jacques Bony, Paris, G.F., 2000, p. 173.

¹⁹⁶³ Lamartine, *Méditations poétiques*, « L'homme », Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », éd. de Marius-François Guyard, 1963, p. 4. Voir à ce sujet la thèse d'Aurélie Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine, utopie d'un lieu commun*, op. cit., p. 284.

¹⁹⁶⁴ Voir *infra*.

Il y a de la chasteté dans la colère du juste contre l'injuste. L'imprécation peut être aussi sainte que l'hosanna, et l'indignation, l'indignation honnête, a la pureté même de la vertu. En fait de blancheur, l'écume n'a rien à envier à la neige.¹⁹⁶⁵

Hugo se place encore sous le patronage de Juvénal. Mais il insiste quant à lui plus particulièrement dans ce passage sur la dimension esthétique de cette indignation qui passe en quelque sorte par une « naturalisation » de la Vérité, c'est-à-dire l'inscription dans le cosmos (« l'écume ») qui caractérise la posture prophétique. La blancheur de l'écume de l'océan et la blancheur de la neige sont les garants de la vérité du sentiment et de l'humanité chaste du génie, qui ont à voir avec le sublime. Il s'agit bien d'un retour à Mirabeau dont la colère était créditée de « sublime », par opposition à son sourire ou à son dédain qui n'avaient pour eux que leur « beauté »¹⁹⁶⁶.

Pour sauver le beau sans renier le vrai, Hugo « naturalise » non seulement *l'ethos* mais aussi le style, en l'entant sur des modèles géographiques ou cosmiques, garants d'une vérité paradoxale, car la nature, tout en permettant l'union de l'idéal et du réel, est au-delà du bien et du mal. La multiplication des métaphores filées naturalistes en introduction et conclusion du « Beau serviteur du vrai » est ainsi un des phénomènes stylistiques marquants qui ancre le vrai dans la réalité la plus concrète. La première section du livre s'ouvre sur la métaphore filée de l'aurore, qui préserve dans un premier temps la notion de Providence, perceptible dans la notion de « prévoyance » :

L'aurore est-elle moins magnifique, a-t-elle moins de pourpre et moins d'émeraude, subit-elle une décroissance quelconque de majesté, de grâce et d'éblouissement, parce que, prévoyant la soif d'une mouche, elle secrète soigneusement dans la fleur la goutte de rosée dont a besoin l'abeille ?¹⁹⁶⁷

L'œuvre requiert l'abstraction des concepts (« majesté », « grâce », « éblouissement ») mais la preuve rhétorique passe par la description la plus concrète de la réalité cosmique, voire organique – comme en témoignent les thèmes de la soif et de la sécrétion.

Puis, dans les lignes qui suivent, l'intention de la nature est totalement laissée de côté au profit de l'homme qui connaît l'art d'employer cette grande indifférente à son service :

Pour de certains êtres sublimes, planer c'est servir. Dans le désert pas une goutte d'eau, soif horrible, la misérable file des pèlerins en marche se traîne accablée ; tout à coup, à l'horizon, au-dessus d'un pli des sables, on aperçoit un gypaète qui plane, et toute la caravane crie : Il y a là une source !¹⁹⁶⁸

Le caractère « sublime » (au sens *quasi* étymologique) inconscient du gypaète est la condition

¹⁹⁶⁵ William Shakespeare, II, VI, 2, p. 404.

¹⁹⁶⁶ « Son dédain était beau, son sourire était beau ; mais sa colère était sublime. », « Sur Mirabeau », vol. Critique, p. 230. L'opposition beauté/ sublime était devenue un classique de la théorie esthétique depuis Burke.

¹⁹⁶⁷ William Shakespeare, II, VI, 1, p. 400-4001.

¹⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 401.

du service qu'il peut rendre. Ce n'est que parce qu'il est « le plus haut possible », qu'il peut « chemin faisant », servir à l'homme, tout en ne cherchant lui-même qu'à étancher égoïstement sa soif. Naturaliser ainsi le vrai permet en outre de lui donner en quelque sorte chair, de le faire sentir de l'intérieur, par l'image, dans la reprise de l'écriture symbolique que Pierre Leroux avait décelée chez Hugo¹⁹⁶⁹.

La métaphore cosmique du crépuscule matinal avait ouvert « Le Beau serviteur du vrai », un autre crépuscule, celui de « la nuit tombante », le ferme, à ce seuil toujours important et particulièrement travaillé qu'est la clause du texte :

Non, l'utilité patriotique ou révolutionnaire n'ôte rien à la poésie. Avoir abrité sous ses escarpements ce serment redoutable de trois paysans d'où sort la Suisse libre, cela n'empêche pas l'immense Grütli d'être, à la nuit tombante, une haute masse d'ombre sereine pleine de troupeaux, où l'on entend d'innombrables clochettes invisibles tinter doucement sous le ciel clair du crépuscule.¹⁹⁷⁰

Cette formule récurrente chez Hugo : « cela n'empêche pas », manifeste le sublime naturel. Le beau n'est pas « serviteur » à la condition qu'il atteigne la grandeur sublime des montagnes. À cette condition, servir indirectement ne peut amoindrir celui qui fait ainsi le lien entre l'idéal et le réel, comme en témoigne cette description qui unit l'invisible et l'ombre au pittoresque le plus concret : des « clochettes », mais « invisibles », une « haute masse d'ombre sereine », pourtant « pleine de troupeaux. »

Mais naturaliser le vrai a aussi la troublante conséquence de le déresponsabiliser. La Nature énonce en effet des vérités tout en se situant au-delà du bien et du mal, comme on a pu déjà le voir avec le gypaète. Hugo ne cesse, durant l'exil, de le répéter :

N'ayant point notre limite, [la nature] n'a point notre morale. Elle serait le monstre, si elle n'était la merveille. Pour elle, nous l'avons dit autre part, la fin justifie les moyens. L'absolu seul a ce droit. Probablement, qui est sans mesure peut être sans scrupule.¹⁹⁷¹

La réversibilité et la porosité des frontières entre « monstre » et « merveille » trouvent dans la nature un principe qui la légitime : « Elle serait le monstre, si elle n'était la merveille ». L'absence de scrupule ne peut qu'aller de pair avec l'absolu. Il faut néanmoins reconnaître que cette manière de voir est très éloignée de l'idée de l'harmonie universelle et se situe d'emblée sur le terrain du scandale éthique, pour mieux le nier.

¹⁹⁶⁹ Cf. Première partie, chapitre I. Voir Pierre Leroux, *Du style symbolique*, dans « Aux philosophes, aux artistes, aux politiques, Trois discours et autres textes », *op. cit.*

¹⁹⁷⁰ William Shakespeare, II, VI, 5, p. 411. Pour Hugo, « tout crépuscule est double, aurore et soir. Cette formidable chrysalide qu'on appelle l'univers tressaille éternellement de sentir à la fois agoniser la chenille et s'éveiller le papillon. » *Philosophie*, p. 490. La construction du livre « Le beau serviteur du vrai » met en application ce principe organique et participe ainsi de l'ordre cosmique.

¹⁹⁷¹ [La Mer et le Vent], p. 689.

Quant à la colère en elle-même, elle permet la dramatisation du propos. La guerre, oui, mais, pour le bien : « c'est dans le sens de cette haine du mal que Jésus disait : Je suis venu apporter la guerre. »¹⁹⁷² Dans le dernier poème du recueil des *Chansons des rues et des bois*, un an plus tard, le poète demandera encore « au cheval » de mettre « [...] au service de la paix / La vérité, cette guerrière ». La vérité revêt une dimension chevaleresque, héroïque, qui dynamise le discours aux accents parfois directement révolutionnaires :

Allons, enfants de la patrie. Ô faucheurs des steppes, levez-vous. Ayez dans les bonnes intentions des czars orthodoxes juste assez de foi pour prendre les armes.¹⁹⁷³

L'actualité doit rendre le style performatif et le beau peut être sans honte « serviteur » dans la mesure où, Claude Millet le rappelle, dans le romantisme, « l'expérience esthétique avive les énergies » morales¹⁹⁷⁴.

La vérité de l'énonciation est ainsi garantie par le sublime, terrestre et cosmique à la fois, de la colère juste et du dynamisme guerrier du discours. Cette double caractéristique du « Beau serviteur du vrai » met bien en avant la vérité du discours au sein de l'*ethos* du narrateur, tout en cherchant à y préserver la place terrestre du beau. Mais ce beau ne conserve finalement une place que par le biais d'un dépassement : son passage au sublime, ancré dans les affects et l'*energeia* du discours. Cette revalorisation des passions violentes permet alors de légitimer la République dans son rapport ambivalent au génie. La République permet en effet de condenser en elle toutes les apories que l'Empereur incarnait avant l'exil.

Hugo, la République et le génie ou la question du despotisme

Avant 1848, c'est l'empereur qui était en effet considéré comme le grand organisateur et le grand désorganisateur, dans une logique qui pouvait s'apparenter à celle de la Révolution/Civilisation. Cette contradiction tend à disparaître après le coup d'État du deux Décembre, non par dépassement dialectique, mais par suppression d'un des deux termes. À partir de l'exil, Hugo voit dans l'homme d'État Napoléon un despote, un homme du passé, mais valorise son versant destructeur, porteur d'avenir : « il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup cassé »¹⁹⁷⁵. Franck Laurent propose une analyse pertinente de ce changement :

¹⁹⁷² William Shakespeare, II, VI, 5, p. 409.

¹⁹⁷³ *Ibid.*, II, VI, 4, p. 407.

¹⁹⁷⁴ Claude Millet, *Le Romantisme, du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de Poche », 2007, p. 207.

¹⁹⁷⁵ [La Civilisation], p. 605.

[Cela] ne signifie pas que la contradiction entre organisation étatique et désorganisation nomade cesse alors d'habiter l'œuvre hugolienne ; simplement elle n'a plus pour site privilégié la figure de l'Empereur. On peut admettre qu'elle tend avec l'exil à trouver son lieu principal dans la réflexion sur la République, réflexion qui « tient ensemble », avec combien de difficultés, l'idée organisatrice d'un État républicain souvent marquée de scientisme, et le principe, désorganisateur en son fond, de « révolution continuée ».¹⁹⁷⁶

Notre propos est de montrer comment la création artistique, et notamment la figure du génie, entée sur la République, permet de tenir ensemble les contradictions relevées précédemment. Car la République apparaît bien pour Hugo une révélation autant d'ordre idéologique qu'esthétique. En effet, l'utilisation révolutionnaire de passions exacerbées coïncide heureusement avec une certaine conception de la République, qui accepte tout l'héritage de la Révolution, 89 et 93 compris : « Le relatif, qui est la monarchie, résiste à l'absolu, qui est la république »¹⁹⁷⁷ écrit Hugo dans *Les Misérables*. La République comme absolu revient à en faire la mesure de l'idéal, dans un temps où le « *facit indignatio* remplace les Gracques »¹⁹⁷⁸. République et Révolution vont ainsi de pair pour Hugo, réunies à la liberté. Un exemple parmi d'autres en témoigne, comme cette lettre à M. Heurtelou, rédacteur en chef du *Progrès* à Port-au-Prince, en mars 1860 : « J'aime votre pays, votre race, votre liberté, votre révolution, votre république. »¹⁹⁷⁹ La progression des termes semble révélatrice d'un mouvement qui conduit à faire de la République la pierre de touche finale du système révolutionnaire, avec comme moyen la liberté, soubassement de la Révolution.

Guy Rosa date la conversion officielle de Hugo au républicanisme du discours sur la liberté d'enseignement (15 janvier 1850). Hugo la situe rétrospectivement en 1849, lors de l'affaire de Rome :

Une morte était à terre ; on criait : c'est la république ! il alla à cette morte, et reconnut que c'était la liberté. Alors il se pencha vers ce cadavre, et il l'épousa¹⁹⁸⁰.

Dans les deux cas, on le voit, c'est la liberté qui est en jeu, liberté d'enseignement ou liberté politique. La République est progressivement absolutisée dans la mesure où elle s'identifie, avec la venue de l'Empire, à une liberté absolue qui devient le préalable nécessaire à toute refondation du peuple¹⁹⁸¹.

Cette identification pourrait expliquer pourquoi la République apparaît associée à la dictature et au génie, dans des fragments destinés aux *Misérables*, datés de 1845-1847, et dont

¹⁹⁷⁶ Franck Laurent, *Le Territoire et l'Océan*, thèse citée, note 148, p. 264.

¹⁹⁷⁷ *Les Misérables*, IV, I, 4, t. 2, p. 403.

¹⁹⁷⁸ *Ibid.*, IV, X, 2, t. 3, p. 90

¹⁹⁷⁹ Lettre à M. Heurtelou, en réponse aux remerciements que M. Heurtelou lui avait adressés pour la défense de John Brown, 31 mars 1860. *Actes et paroles II. Pendant l'exil, 1852-1870*, vol. Politique, p. 525.

¹⁹⁸⁰ *Le Droit et la loi*, VI, introduction au livre *Actes et Paroles. Avant l'exil, 1875*, vol. Politique, p. 77

¹⁹⁸¹ Les réminiscences ironiques de romans noirs donnent un relief surprenant à cette affirmation.

les corrections qui datent de l'exil montrent que Hugo retravaillait le texte sans le désavouer, et se réservait encore le droit de le penser, sinon de le publier. Constatant que « qui dit gouvernement des moyennes dit gouvernement des médiocrités », République et monarchie sont associées au gouvernement des extrêmes. Il ajoute :

Les garanties, les franchises, les droits ; qu'est-ce que tout cet admirable ensemble ? des limites au despotisme. Oui, mais tout ce qui est limité au despotisme est en même temps barrière au génie. *Le génie lui-même est despotisme.*¹⁹⁸²

Si bien que l'on arrive au paradoxe selon lequel « Devant la presse libre et la tribune libre, c'est-à-dire devant la discussion de tout par tous », « les plans de campagnes de votre grand capitaine seront connus, divulgués, publiés, commentés, critiqués, bafoués, le côté faible indiqué, l'ennemi averti. Vous n'aurez plus de bataille d'Austerlitz ». On est ici au plus près du paradoxe fondateur de l'œuvre hugolienne, au cœur de ce nœud gordien dont les contradictions irriguent une partie de l'œuvre passée et une grande partie de l'œuvre à venir. Constaté que le « génie lui-même est despotisme », c'est reconnaître la parenté de la politique, de l'Histoire et de l'idéologie, pour le meilleur ou pour le pire, à la fois « beauté » et « écueil » :

Ni la monarchie pure, ni la république n'ont cet inconvénient. L'avantage des longues dynasties, c'est l'unité de la nation rendue visible et la chance des rois de génie, lesquels ont tout pouvoir pour être grands. *La beauté des républiques, et aussi leur écueil, c'est d'improviser des dictatures.* Napoléon est le produit des deux formes.¹⁹⁸³

Puis, évoquant la liberté de la presse en Angleterre, il n'en reconnaît l'excellence qu'en soulignant le danger non encore aperçu, en raison de la nouveauté du phénomène :

Le vieux rocher de la constitution anglaise lui-même ne sera-t-il pas entamé par cette quantité d'acide versée tous les jours ? *Alors n'aura-t-on pas besoin d'un peu de dictature et d'un peu de génie ?*

Pour revenir au point de départ, la perfection étant refusée à l'homme, la monarchie pure ayant ses inconvénients, la république ayant ses périls, le gouvernement constitutionnel est probablement le meilleur ; mais toutes restrictions posées et toutes réserves faites, ce n'en est pas moins le gouvernement des moyennes et par conséquent des médiocrités. C'est le gouvernement à la mécanique. [...] Mais les idées de gloire ne doivent jamais être abandonnées par les peuples faits pour la grandeur. La lâcheté commence là. Il est honteux pour une nation considérable de mieux aimer le bien-être que la splendeur, la richesse que

¹⁹⁸² « Ébauches classées – quatrième partie », manuscrit 13421, f^{os} 41-42, 128-160 et 162, 1845-47, corrections de l'exil, vol. Chantiers, p. 797. – Je souligne. En 1860, la démocratie est même pensée par certains comme menaçant l'idéal républicain. Par exemple Giuseppe Ferrari, dans *Histoire de la raison d'État* (1860), formule abruptement le paradoxe : « Autant la monarchie protège la démocratie, autant la république fuit la populace et méprise les multitudes », Paris, Michel Lévy frères, 1860, p. 74. Hugo essaie là aussi de concilier les deux : créer une République qui protégerait la démocratie.

¹⁹⁸³ *Ibid.*

l'illustration, la chaleur que la flamme, la clarté que l'éclat, c'est-à-dire les mêmes choses dans la mesure médiocre. *On peut renoncer aux grands risques, mais il ne faut pas renoncer aux grands hommes.* En pareille matière, ne point avoir, c'est ne pas être. Pas de grands hommes, pas de grand peuple.

Sans doute il y a d'autres grands hommes possibles que les grands hommes d'état, mais tout cela se tient. (développer).

(Ceux d'à présent, poètes, écrivains, artistes etc. sont la conséquence de la révolution et de Napoléon. *S'il ne s'en préparait pas d'autres dans 50 ans, il n'y en aurait plus.* Quand tout se rapetisse, les héros et les géants s'en vont tout aussi bien des régions de la pensée que des régions de la politique.)¹⁹⁸⁴

Dans *William Shakespeare*, Hugo déclare que tous les écrivains du XIX^e siècle sont issus de la Révolution française, le passage en question est connu. Mais ce qui l'est moins est la généralisation qui en est faite dans ce passage non publié, généralisation qui élargit un simple rapport consécutif, historique, en une « loi de formation » des génies : « Ceux d'à présent, poètes, écrivains, artistes etc. sont la conséquence de la révolution et de Napoléon. *S'il ne s'en préparait pas d'autres dans 50 ans, il n'y en aurait plus.* » Cette généralisation ne pouvait être publiée, de même que le texte des proses philosophiques de l'exil intitulé *Utilité du beau*. Constaté l'immoralité possible du beau dans son lien avec la dictature et le despotisme aurait contredit le projet politique de l'auteur¹⁹⁸⁵.

Le rapprochement peut apparaître comme une tentation marginale, au sens étymologique du terme, puisque les fragments cités n'ont pas été retenus pour la publication, mais c'est dans les marges du texte qu'apparaissent souvent chez Hugo les éléments contradictoires et féconds de son esthétique et de sa pensée. Cette tentation est en outre contrebalancée par la démocratie, la souveraineté du peuple, qui vient légitimer le génie et tente de trouver une forme d'expression adéquate pendant l'exil, mais au sein du concept de République.

Les historiens du dix-neuvième siècle font remonter la démocratie comme état social au Moyen-Âge, quand l'établissement des communes a inauguré un mouvement d'où sourdrait l'affranchissement progressif du tiers-état, alors que l'histoire de la démocratie comme régime politique ne commence qu'à la fin du XVIII^e siècle. Jusque-là le mot désigne la démocratie directe des États-Cités de l'Antiquité et le concept suscite des sentiments ambivalents. Pour Hugo, avant l'exil, en 1850, le régime politique importe autant que l'état social, « ce doit être, du reste, l'axiome de la démocratie » :

le droit de suffrage abolit le droit d'insurrection. C'est en cela que le suffrage

¹⁹⁸⁴ *Ibid.*, p. 798. – Je souligne, mais la typographie est de Hugo, parenthèses et tiret compris.

¹⁹⁸⁵ Voir Jacques Seebacher, « L'utilité du beau de Hugo », art. cit.

universel résout et dissout les révolutions.¹⁹⁸⁶

Mais tout le problème du suffrage universel pendant l'exil vient encore et toujours du Second Empire, qui, par le plébiscite, a détourné à son profit le suffrage universel.

Du coup, dans un roman comme *Les Misérables*, la démocratie a tendance à prendre ses distances avec le terrain du politique et se retrouve associée d'une manière beaucoup plus générale à l'affirmation de l'humanité et de l'âme : « La grandeur de la démocratie, c'est de ne rien nier et de ne rien renier de l'humanité. Près du droit de l'Homme, au moins à côté, il y a le droit de l'Âme »¹⁹⁸⁷. Ou bien, les termes de « République » et « démocratie » sont employés avec une certaine confusion l'un pour l'autre, dans les textes de prose critique (« Le plus grand de ces commencements est une démocratie, les États-Unis, éclosion aidée par la France dès le siècle dernier. La France, sublime essayeuse du progrès, a fondé une République en Amérique avant d'en faire une en Europe »¹⁹⁸⁸) comme dans les textes romanesques : « le roi défend la royauté, la démocratie défend le peuple ; le relatif, qui est la monarchie, résiste à l'absolu, qui est la république »¹⁹⁸⁹. Dans ce dernier exemple, déjà en partie cité, c'est la République qui devient la forme absolue en tant que principe politique et non social¹⁹⁹⁰.

La République semble ainsi concentrer pour Hugo, durant l'exil, tout le potentiel révolutionnaire de la démocratie en son principe. L'idée de démocratie porte en effet en elle, selon l'historien Patrice Gueniffey, la contestation des institutions démocratiques et « appelle en permanence son propre dépassement »¹⁹⁹¹ alors qu'au dix-neuvième siècle, c'est la République qui concentre en elle ce mouvement d'avenir :

Le noble mot de *république* n'exprime pas seulement l'idée d'une forme particulière de gouvernement, d'une simple variété dans les divers modes d'organisation politique des peuples [...]. Dans la langue moderne, et plus particulièrement dans la langue française depuis notre grande Révolution, il a un sens bien plus profond et bien plus étendu ; *il éveille aussitôt la pensée du gouvernement par excellence, de l'idéal des constitutions politiques, enfin de*

¹⁹⁸⁶ « La déportation », 5 avril 1850, *Actes et Paroles I. Avant l'exil*, vol. Politique, p. 231.

¹⁹⁸⁷ *Les Misérables*, II, VII, 5, t. 2, p. 51.

¹⁹⁸⁸ *William Shakespeare*, Conclusion, II, p. 431.

¹⁹⁸⁹ *Les Misérables*, IV, I, 4, t. 2, p. 403.

¹⁹⁹⁰ Ainsi cette affirmation au sujet de M. de Girardin : « le jour où ces trois idées, démocratie, république, socialisme, c'est-à-dire le principe, la forme et l'application, se feront équilibre dans son esprit, les oscillations qu'il a encore, cesseront. » *Histoire d'un crime*, Deuxième journée, la lutte, VI, vol. Histoire, p. 281.

¹⁹⁹¹ La démocratie « n'est pas seulement un système politique et un état social, mais une idée ou, plus précisément, une promesse de liberté et d'égalité parfaites qui par force ne peut jamais être pleinement satisfaite, mais que chaque défaite ou chaque conquête projettent vers des horizons encore plus lointains et plus inaccessibles. La démocratie appelle en permanence son propre dépassement ; c'est en cela, d'abord, qu'elle est, par nature, révolutionnaire. », Patrice Gueniffey, « La Démocratie », dans *Dictionnaire critique de la République*, sous la dir. de Vincent Duclert et Christophe Prochasson, Flammarion, 2002, p. 159.

*l'organisation définitive des sociétés humaines.*¹⁹⁹²

Toutes les autres formes de gouvernement n'apparaissent plus que comme des états inférieurs « participant plus ou moins de la barbarie ancienne, comme des phases, des espèces d'étapes sur la route du progrès »¹⁹⁹³.

On peut aussi supposer que dès le Second Empire, la République vient donner une légitimation à la société démocratique qui devenait mouvante, erratique, quant à sa légitimité¹⁹⁹⁴, comme le soulignent les historiens. Mais c'est au risque de la force et de la dictature, ou tout au moins du génie, dans la mesure où la volonté populaire, exprimée par le biais du plébiscite, se trouve déficiente.

Le génie et la tyrannie : une situation d'énonciation complexe

Quoi qu'il en soit, la contradiction entre le contenu social démocratique des idées de Hugo et l'élection aristocratique de la situation d'énonciation, que Hugo plaçait peu avant l'exil dans la République, doit être directement replacée au cœur de notre problématique, car le concept de Révolution est un moyen pour Hugo de légitimer historiquement et esthétiquement cette contradiction. Il faut par ailleurs noter que Hugo, dès les *Odes* et *Les Orientales*, a pris acte de l'accointance de la parole poétique avec le régime despotique – dans un sens évidemment politique et historique, mais également métaphorique, dans l'expression d'une volonté de puissance qui se retrouve sous le terme d'« énergie » – comme en témoignent des poèmes tels que « Le poète au Calife » ou « La ville Prise » dans *Les Orientales*¹⁹⁹⁵. Mais tout se passe comme s'il avait décidé de l'assumer et de transformer l'obstacle en moyen poétique, par son insertion dans des œuvres qui problématisent cette accointance.

Le parallèle entre le tyran et le génie est explicitement théorisé dans une prose

¹⁹⁹² P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « République. » – Je souligne.

¹⁹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁹⁴ Voir Nicolas Tenzer qui fait une application moderne de ce principe dans « La légitimité et la légalité », *Dictionnaire critique de la République*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁹⁹⁵ Ces poèmes interrogent en effet la proximité de la voix poétique avec la tyrannie, aussi bien par la situation d'énonciation (l'énonciateur est une figure de poète courtisan) que par des réseaux d'images qui font, dans « Le Poète au calife », du sultan Nouredin la figure de l'Orient hugolien. « Le poète au calife » se comprend ainsi dans les relations qu'ils tissent avec la « Ballade première » intitulée « Une fée ». Le sultan vit dans un Orient rêvé grâce à une puissance féérique : « Une fée est *cachée en tout ce que tu vois* » (*Les Orientales*, xxxviii, vol. Poésie I, p. 530) de même que le poète des ballades loue la fée qui « dans le désert qui me réclame, / *Cachée en tout ce que je vois*, / c'est elle qui fait, pour mon âme, / de chaque rayon une flamme, / et de chaque bruit une voix » *Odes et Ballades*, « Une fée – Ballade première », vol. Poésie I, p. 318. – Je souligne.

philosophique de l'exil, *Promontorium somnii* :

L'homme de génie et le tyran sont l'un et l'autre pleins d'un démon ; ils sont tous deux souverains ; mais, dans l'homme de génie, la raison étant égale à la puissance, l'esprit reste en équilibre. Dans le tyran, l'omnipotence étant habituellement accompagnée de la toute-bêtise, et d'ailleurs purement matérielle, la cervelle misérable bascule à chaque instant. Alors vous avez de ces spectacles-ci ; Louis XV enseignant le catéchisme aux petites filles du Parc-aux-Cerfs.¹⁹⁹⁶

Le parallèle dressé entre génie et tyran n'est pas que d'opposition : ils partagent l'un et l'autre « l'omnipotence », sont « l'un et l'autre pleins d'un démon » et sont tous deux souverains.

Dans *Les Misérables*, ce lien est à nouveau rappelé par un rapport de cause à conséquence, lié à l'Histoire et à la « compression des tyrans » :

Les despotes sont pour quelque chose dans les penseurs. Parole enchaînée, c'est parole terrible [...]. La compression dans l'histoire produit la concision dans l'historien. La solidité granitique de telle prose célèbre n'est autre chose qu'un tassement fait par le tyran.¹⁹⁹⁷

On mesure combien pour Hugo la tyrannie et le mouvement de l'Histoire entrent en interdépendance avec le style de l'écrivain puisqu'il contribue à le transformer. Le style peut devenir « dictature » et poétique de résistance, tout en se distanciant nettement du despotisme : « Certes, le despotisme reste le despotisme, même sous le despote de génie. » L'exil légitime un style « génial » qui retourne ses accointances avec la dictature de l'énonciation en acte de résistance contre le despotisme.

Il faut ajouter à cette difficulté d'interprétation de la posture énonciative hugolienne le fait que l'écrivain cumule deux images qui recourent peu ou prou celle du grand homme. À une première image, héritée des Lumières, qui considère le grand homme comme une personnalité profondément démocratique, dont la vertu première est le service rendu à l'éducation de l'humanité, s'ajoute ensuite une conception liée au génie. Celle-ci s'exacerbe avec le romantisme sous la bannière de Napoléon et exalte le héros solitaire dressé au-dessus de la foule et forçant le destin par sa seule volonté¹⁹⁹⁸. Rechercher le « parti de la Révolution-Civilisation », c'est donc essayer de concilier la singularité aristocratique du génie et la capacité démocratique à être l'écho d'un peuple entier, ou tout au moins être à la recherche de leur « point d'intersection ».

Il faut se reporter à la théorie du génie développée dans les *Odes*, à une époque où Hugo était encore dans le camp ultra. Ainsi l'ode 6 du livre quatrième intitulée « Le génie » a-t-elle pour épigraphe une citation de F. de la Mennais qui insiste sur la dimension uniquement

¹⁹⁹⁶ *Promontorium somnii*, p. 646.

¹⁹⁹⁷ *Les Misérables*, IV, X, 2, t. 3, p. 91.

¹⁹⁹⁸ « Les Funérailles de Victor Hugo », Avner Ben-Amos, dans *Les Lieux de Mémoire*, t. 1, Paris, Quarto-Gallimard, p. 425-464.

aristocratique des génies, qui se comprend comme « royauté » exacerbée dans la mesure où ils sont les « seuls de leur race » :

Les circonstances ne forment pas les hommes ; elles les montrent : elles dévoilent, pour ainsi dire, la royauté du Génie, dernière ressource des peuples éteints. Ces rois qui n'en ont pas le nom, mais qui règnent véritablement par la force du caractère et par la grandeur des pensées, sont élus par les événements auxquels ils doivent commander. *Sans ancêtres et sans postérité, seuls de leur race*, leur mission accomplie, ils disparaissent en laissant à l'avenir des ordres qu'il exécutera fidèlement.¹⁹⁹⁹

Dès cette époque, une contradiction apparaissait, par le biais d'un jeu d'épigraphes dans « Le Poète dans les Révolutions »²⁰⁰⁰. En 1822, on compte deux épigraphes. Dans l'édition de 1826, maintenue par la suite, il n'en reste qu'une, celle d'André Chénier, qui évoque uniquement le côté vengeur et guerrier du poète :

Mourir sans vider mon carquois !

Sans percer, sans fouler, sans pétrir dans leur fange

Ces bourreaux barbouilleurs de lois !...

La deuxième, qui a disparu d'une édition à l'autre, insistait au contraire sur le rôle civilisateur du poète, à partir d'une citation de l'*Art poétique* d'Horace : « *Dictus ob hoc lenire tigres, rabidosque leones* : « c'est pourquoi l'on a dit qu'[Orphée] domptait les tigres et les lions féroces »²⁰⁰¹. Les circonstances de l'exil font que ce côté ultra du poète peut ressurgir, légitimé par les circonstances, au service cette fois de la République : être poète est une attitude, celle d'être guerrier avant tout, permettant de rompre avec la fatalité de l'esprit humain progressif. Hugo s'oppose ainsi à des pensées comme celle de Ballanche, pour qui la « marche est progressive, [...] car rien ne surgit soudainement dans le monde » ; « Nos destinées futures ont donc cela de *fatal*, qu'elles sont, en quelque sorte, la conséquence nécessaire de nos destinées passées. »²⁰⁰² Le génie de l'exil réaffirme au contraire sa liberté et sa singularité, sans néanmoins pouvoir faire l'économie d'une réflexion sur la violence et sur la sauvagerie.

Dans *Le Rhin*, ce problème se retrouvait dans la distinction entre colonisation et civilisation :

La France, par exemple, saura mal coloniser et n'y réussira qu'avec peine. La civilisation complète, à la fois délicate et pensive, humaine en tout et, pour ainsi

¹⁹⁹⁹ « Le Génie », *Odes et Ballades*, IV, 6, vol. Poésie I, p. 216.

²⁰⁰⁰ « Le Poète dans les Révolutions », *ibid.*, I, I, p. 71.

²⁰⁰¹ Ou, selon une traduction du dix-neuvième siècle : « [il leur inspira l'horreur du meurtre et de ces pâtures sanglantes] et voilà pourquoi nous l'honorons aujourd'hui, à la façon d'un dieu bienfaisant qui apprivoisait les lions et les tigres ! » traduction de Jules Janin, *Les Œuvres d'Horace, Les Épitres, Livre III, « Aux Pisons »*, Paris, Hachette, 1860, p. 359.

²⁰⁰² Ballanche, *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles*, op. cit., t. II, chap. 2, p. 50.

parler, à l'excès, n'a absolument aucun point de contact avec l'état sauvage. Chose étrange à dire et bien vraie pourtant, ce qui manque à la France en Alger, c'est un peu de barbarie. Les Turcs allaient plus vite, plus sûrement et plus loin ; ils savaient mieux couper des têtes. [...] L'Angleterre et la Russie coloniseront le monde barbare ; la France civilisera le monde colonisé.²⁰⁰³

Si, sur le plan géographique, l'idée qui en ressort est bien « que la France ferait mieux de renoncer à toute expansion coloniale, pour mieux se consacrer à sa mission civilisatrice »²⁰⁰⁴, cette idée se déplace pendant l'exil sur le plan esthétique pour venir justifier la nécessaire sauvagerie des génies, dont la mission universelle semble condenser en leur personne les deux degrés de l'enseignement distingués avant l'exil : la colonisation des esprits, qui doit faire appel à la force, devient force de l'écriture et de la civilisation. L'élitisme du génie en France va souvent de pair avec une conscience du devoir social, et Hugo est bien le représentant de cet *ethos* hybride. Mais cette synthèse n'est possible qu'en intégrant en soi la barbarie de l'Histoire.

En cela, la figure de l'Empereur Napoléon reste un horizon indépassable comme modèle du génie au dix-neuvième siècle.

Napoléon, héraut du génie romantique et « du progrès avec effraction »

« Louis XIV. Napoléon. Je préfère ce qu'est la gloire, même ensanglantée, à ce qui n'est que la pompe. J'aime encore mieux l'empereur-Austerlitz que le roi-Versailles. »²⁰⁰⁵

La figure de Napoléon est à l'horizon de tous les discours sur le grand homme au dix-neuvième siècle, qu'il soit cible ou phare. Il reste un sujet d'actualité pendant la Restauration et le Second Empire et devient une légende, si ce n'est un mythe, condensant en lui grandeur et décadence. Le génie retrouve en lui deux postures qui le caractérisent : le victorieux, qui a su imposer un nouvel ordre au monde, et le vaincu, honoré en proportion de sa chute. Homme de combat et d'épée, il est aussi et surtout, pour l'exilé de Guernesey, un vaincu.

Sans revenir sur les analyses de Franck Laurent, nous voudrions préciser, dans le cadre du sujet qui est le nôtre, le rôle paradoxal joué par la figure de Napoléon pendant l'exil dans l'élaboration d'un *ethos* de génie poétique violent. Car le Hugo des *Proses philosophiques* de l'exil est net sur ce point : si Napoléon peut être racheté, c'est parce qu'il a violemment « mis sens dessus dessous » les temps anciens, ramenés il est vrai pour l'essentiel au vieux principe

²⁰⁰³ *Le Rhin*, lettre XVII, p. 432.

²⁰⁰⁴ Franck Laurent, *Le Territoire et l'océan*, thèse cit., p. 674.

²⁰⁰⁵ *Autres carnets, albums, journaux*, 1864, Massin, t. XII, p. 1556.

d'autorité monarchique. Mais il y a des ancêtres qui ne sont pas forcément à ménager et dont la nature légitime l'abandon du modèle de progrès en pente douce :

Napoléon a [...] culbuté l'habileté les quatre fers en l'air, éclopé la routine, brutalisé les sacrés collègues et les sacrées consultes, pratiqué des jours au mur du conclave, montré toute grande ouverte la cave du saint-office, violé le domicile des vieux abus auliques, catholiques et apostoliques.²⁰⁰⁶

La violence du vocabulaire est le vecteur d'une nouvelle légitimité. Le culte des ancêtres n'est pas possible quand il fait cause commune avec le droit divin : le « mot-thème » qui encadre le passage cité est celui de la « casse », par le biais de la figure de dérivation qui use de variations morpho-lexicales (nom et participe passé) autour de ce radical commun. Le terme se retrouve tout d'abord en début de passage :

Ce *casseur* de prestiges malmenait les altesses, malmenait les majestés, malmenait le czar, malmenait le kayser, malmenait le pape, malmenait le trône, malmenait l'autel, malmenait le seigneur, malmenait les oints. Il fut digne de s'appeler Buonaparte.

La clausule est quant à elle une pirouette ironique qui prend toute sa force du retournement de l'intertexte évangélique : « Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a beaucoup *cassé* ».

De l'amour au casseur ; ou de la légitimation de la destruction, en un mot : « du progrès avec effraction »²⁰⁰⁷.

Napoléon est toujours d'une certaine manière en état de grâce pour Hugo durant l'exil au nom de la subversion : « il fut subversif ». Son statut d'empereur même lui est curieusement favorable sous ce rapport :

Quant à sa couronne, lorsqu'il en a eu une, la façon dont il l'a portée était révolutionnaire. Il a été César anarchiquement. Il a eu une manière à lui d'être empereur, manière désagréable aux empires.

Ainsi, dans la mesure où « il n'a point nui à 89 », mais a intégré dans le principe monarchique les principes révolutionnaires, il ne peut qu'être « pardonné » aux yeux de l'histoire : « L'histoire lui en tiendra compte ». Mais plus profondément encore, il ne peut qu'être pardonné aux yeux de l'écrivain Hugo, qui emploie pour le décrire des formules qui ne dépareraient pas la royauté du génie, analysée avant l'exil comme une tentation impériale. Être « César anarchiquement », porter une couronne d'une façon révolutionnaire, c'est devenir à soi-même un oxymore, et incarner dans un caractère la « civilisation-révolution »²⁰⁰⁸.

Hugo retrouve ainsi pour qualifier l'empereur des expressions qui sont réservées aux héros romanesques les plus positifs, comme « une manière à lui d'être empereur » et plus

²⁰⁰⁶ [La Civilisation], p. 605.

²⁰⁰⁷ *Ibid.*, p. 604 et 605. – Je souligne.

²⁰⁰⁸ *Ibid.*

particulièrement la locution « une manière à lui », qui concentre l'originalité d'une personnalité. C'est Myriel en ouverture des *Misérables* qui « avait une manière étrange et à lui de juger les choses », suivi là aussi d'une remarque du narrateur à connotation évangélique : « Je soupçonne qu'il avait pris cela dans l'évangile »²⁰⁰⁹. C'est Gilliatt dans *Les Travailleurs de la Mer*, dans le chapitre final cette fois, qui « Dès longtemps, on le sait [...] avait une manière à lui de traverser dans tous les sens le pays sans être vu de personne », attitude associée à son isolement : « Il connaissait des sentiers, il s'était fait des itinéraires isolés et serpentants, il avait l'habitude farouche de l'être qui ne se sent pas aimé [...] »²⁰¹⁰. Encore une fois, l'amour emprunte des voies détournées : il ne s'agit pas de casse, comme pour Napoléon mais plutôt d'un rapport scandaleux à la *doxa*, à l'opinion qui n'aime pas les originaux qui semblent réfléchir par eux-mêmes et leur font prendre le « pli [...] de se tenir à l'écart ». C'est enfin Ursus, en ouverture de *L'Homme qui rit*, qui fait preuve de son originalité paradoxale : « Il n'approuvait guère que les princes, et il avait sa manière à lui de les applaudir »²⁰¹¹, c'est-à-dire par l'ironie et le cynisme.

Cette curieuse alchimie, qui légitime Napoléon-César au nom de l'anarchie et de la sauvegarde indirecte des acquis de la révolution, s'inscrit dans un courant républicain de l'époque : le libéralisme politique n'avait en effet pas trouvé de meilleure enseigne que le nom de Napoléon²⁰¹². Hugo semble fasciné par ces partis qui témoignent d'alliances paradoxales et baroques où peuvent s'inscrire les contradictions humaines²⁰¹³ – « Le royalisme voltairien, variété bizarre, a eu un pendant non moins étrange, le libéralisme bonapartiste. »²⁰¹⁴ Ainsi, même si idéologiquement il semble vouloir s'en défendre, lorsqu'il parle du libéralisme bonapartiste, le ton est bienveillant. Le voici décrivant les conséquences de la chute de l'Empereur, à Waterloo :

L'avenir, raillé par l'empereur, fit son entrée. Il avait sur le front cette étoile, Liberté. Les yeux ardents des jeunes générations se tournèrent vers lui. Chose singulière, on s'éprit en même temps de cet avenir, Liberté, et de ce passé, Napoléon. La défaite avait grandi le vaincu. Bonaparte tombé semblait plus haut que Napoléon debout. Ceux qui avaient triomphé eurent peur. L'Angleterre le fit

²⁰⁰⁹ *Les Misérables*, I, I, 4, t. 1, p. 16. Hugo relit les Évangiles pendant l'exil.

²⁰¹⁰ *Les Travailleurs de la mer*, III, III, 5, p. 338.

²⁰¹¹ *L'Homme qui rit*, I, 1-4, p. 363.

²⁰¹² Voir à ce sujet Maurice Descotes, *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Lettres modernes Minard, 1967, p. 206-208.

²⁰¹³ Mais il semblerait qu'aucun personnage un tant soit peu développé n'incarne le libéralisme bonapartiste – tout au plus Marius est-il « Démocrate-Bonapartiste, c'est-à-dire selon Courfeyrac, « Nuance gris de souris rassurée » (III, IV, 3, t. 2, p. 211) – alors que le royalisme voltairien a son représentant haut-en-couleurs dans le grand-père de Marius, Gillenormand. On peut émettre l'hypothèse qu'il n'en éprouve pas le besoin, dans la mesure où l'ensemble de son œuvre de l'exil repose sur l'explicitation et l'exploration de cette chimère politique.

²⁰¹⁴ *Les Misérables*, III, IV, 1, t. 2, p. 195.

garder par Hudson Lowe et la France le fit guetter par Montchenu. [...] Cet effroi venait de la quantité de révolution qu'il avait en lui. C'est ce qui explique et excuse le libéralisme bonapartiste. Ce fantôme donnait le tremblement au vieux monde.²⁰¹⁵

Le style bref, au sens rhétorique du terme²⁰¹⁶, donne trois raisons qui sonnent comme autant d'excuses permettant de comprendre la bienveillance hugolienne envers ce libéralisme bonapartiste : la première est la synthèse que Napoléon Bonaparte incarne entre le passé et l'avenir, même si cette synthèse est critiquable : « on s'éprit en même temps de cet avenir, Liberté, et de ce passé, Napoléon. » La seconde est cette idée récurrente et emblématique du siècle depuis *De l'Allemagne* de Madame de Staël : la défaite consacre et auréole le génie, militaire comme poétique. La dernière est la représentation d'un Napoléon provoquant l'effroi grâce à « la quantité de révolution qu'il avait en lui ».

On voit ainsi tout ce qui sépare Hugo de cet autre fervent républicain que fut Michelet. Pour ce dernier le coup d'État reste un crime inexpiable. Bonaparte a été « *le grand traître* » dès Leoben, dès Campo-Formio parce qu'il se préoccupa toujours de ménager « le despotisme et l'Autriche, qui en était comme la forteresse en Europe »²⁰¹⁷ ; trahison après Austerlitz que de ne pas écraser la monarchie des Habsbourg, trahison de ne rien faire pour le Piémont, pour ces « populations qui se montraient amies enthousiastes de la France »²⁰¹⁸. Pour Michelet, Napoléon n'a jamais eu que complaisances pour le « parti rétrograde », celui de l'oppression des peuples et du peuple²⁰¹⁹. Mais on ne peut pas dire pour autant, comme Maurice Descotes, qu'Hugo, « lui, n'a jamais été embarrassé pour concilier son culte de l'Empereur et ses convictions démocratiques »²⁰²⁰. Toute l'œuvre de Hugo au contraire a été une tentative pour essayer de concilier ces deux pôles de sa pensée et de son esthétique, dont il sentait toute la contradiction. L'approfondissement de sa conception du génie comme violence révolutionnaire permet à Hugo de réaliser cette synthèse.

C'est ainsi dans *Les Misérables*, à propos de Waterloo, que Hugo a été amené à définir le génie militaire propre à l'empereur, génie proprement révolutionnaire et romantique qui s'oppose à l'académisme militaire des généraux autrichiens ou prussiens. Le jugement d'ensemble sur la stratégie napoléonienne n'a rien que de très classique, semble-t-il, si l'on se place uniquement sur ce plan²⁰²¹. Là encore, la particularité de Hugo vient de la confusion

²⁰¹⁵ *Ibid.*, II, I, 18, t. 1, p. 359.

²⁰¹⁶ La brièveté du style s'oppose à son abondance. Les écrits de Lysias, de César ou de Salluste sont des exemples anciens relevant du style bref.

²⁰¹⁷ Michelet, *Histoire de la Révolution française, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 21, p. 571. – C'est l'auteur qui souligne.

²⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 245.

²⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 255 (pour ne donner qu'un exemple de cette expression).

²⁰²⁰ Maurice Descotes, *La Légende de Napoléon, op. cit.*, p. 208.

²⁰²¹ C'est en tout cas l'avis de Maurice Descotes, *La Légende de Napoléon, op. cit.*, p. 213.

entre génie militaire et génie poétique :

Qu'était-ce que ce nouveau venu de la guerre ayant l'effronterie d'un astre ? L'école académique militaire l'excommunait en lâchant pied. De là une implacable rancune du vieux césarisme contre le nouveau, du sabre correct contre l'épée flamboyante, et de l'échiquier contre le génie.²⁰²²

On passe progressivement au cours du passage du contexte bien délimité de la guerre à un domaine bien plus général, relevant de l'imaginaire esthétique et idéologique hugolien : on a vu combien la structure de l'échiquier, dès *Notre-Dame de Paris*, était présentée comme le repoussoir de l'esthétique de Hugo, au contraire de « l'épée flamboyante », symbole du génie révolutionnaire et qui devient un *leitmotiv* de l'écriture de l'exil. Le chapitre « Waterloo » développe avec brio cette opposition :

Waterloo *du reste* est la plus étrange rencontre qui soit dans l'histoire. Napoléon et Wellington. Ce ne sont pas des ennemis, ce sont des contraires. Jamais Dieu, qui se plaît aux antithèses, n'a fait un plus saisissant contraste et une confrontation plus extraordinaire. D'un côté la précision, la prévision, la géométrie, la prudence, la retraite assurée, les réserves ménagées, un sang-froid opiniâtre, une méthode imperturbable, la stratégie, qui profite du terrain, la tactique qui équilibre les bataillons, le carnage tiré au cordeau, la guerre réglée montre en main, rien laissé volontairement au hasard, le vieux courage classique, la correction absolue ; de l'autre l'intuition, la divination, l'étrangeté militaire, l'instinct surhumain, le coup d'œil flamboyant, on ne sait quoi qui regarde comme l'aigle et qui frappe comme la foudre, un art prodigieux dans une impétuosité dédaigneuse, tous les mystères d'une âme profonde, l'association avec le destin, le fleuve, la plaine, la forêt, la colline, sommés et en quelque sorte forcés d'obéir, le despote allant jusqu'à tyranniser le champ de bataille, la foi à l'étoile mêlée à la science stratégique, la grandissant, mais la troublant. Wellington était le Barème de la guerre, Napoléon en était le Michel-Ange ; et cette fois le génie fut vaincu par le calcul.²⁰²³

« Du reste » est souvent un embrayeur d'ironie chez Hugo. Ce n'est pas le cas ici, mais cette locution adverbiale récurrente appelle aussi une interprétation polyphonique de l'énoncé. Hugo l'emploie pour dire : attention, je parle maintenant de ce qui me touche le plus à cœur, alors même que je donne l'impression de ne pas y accorder d'importance. Comme « d'ailleurs », son équivalent sémantique étudié par Oswald Ducrot, la proposition introduite par « du reste » est présentée comme inutile à l'argumentation, seulement évoquée²⁰²⁴, mais introduit en général des éléments de réflexion essentiels pour Hugo. L'opposition entre les deux stratégies militaires renvoie en effet à l'opposition entre le « génie » et le « calcul », c'est-à-dire entre le poète et le géomètre. On retrouve ici l'opposition déglagée au cours de

²⁰²² *Les Misérables*, II, I, 16, t. 1, p. 353.

²⁰²³ *Ibid.*, p. 352-353. – Je souligne.

²⁰²⁴ Selon le linguiste, la locution adverbiale « d'ailleurs » permet « à l'énonciateur de dire Z au moyen d'un discours destiné explicitement à le décharger sous un mode ou sous un autre, de la responsabilité de dire Z », et fait ainsi postuler « que le locuteur fait allusion à des éléments sémantiques non attestés dans le discours, par exemple une réaction psychologique qu'il se prête à lui-même ou à son destinataire. » Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, chapitre 6 : « D'ailleurs ou la logique du camelot », Paris, Les Éditions de minuit, 1980, p. 221.

l'étude du phare des Casquets, dans *L'Homme qui rit*. Dans ce passage, le phare moderne tout en calcul, qui tourne avec la « correction absolue » d'un outil mathématique, contredit le phare du dix-septième siècle, qui existe dans le geste de défi qui le constitue, voire le phare barbare, en contact direct avec les éléments mais ne les maîtrisant pas. Le génie hugolien n'est pas du côté de la technique scientifique moderne qui a pour modèle le classicisme : son modèle demeure celui de la flamboyance guerrière, « l'intuition, la divination, l'étrangeté militaire ». Il rejoint en cela le phare baroque du xvii^e siècle.

Conclusion : l'origine tyrannique du génie

Pendant l'exil, Hugo approfondit sa réflexion sur le processus de la création artistique, notamment à travers *William Shakespeare* et la réflexion sur les génies qui en découle. L'image du génie homme de lettres qui s'en dégage demeure intimement associée non seulement à celle du génie guerrier qu'est Napoléon, mais interroge également les liens d'interdépendance qui la séparent et la rapprochent du despote ou du tyran. Le poète durant l'exil assume son rôle de guerrier et la noirceur de son écriture pour mieux renverser la barbarie qui l'opprime mais qui modèle aussi indirectement son écriture : « Comme les Nérons règnent à la manière noire, ils doivent être peints de même »²⁰²⁵.

Ce faisant, le génie hugolien révèle la part d'ombre qui l'habite et qui se retrouve dans son écriture. L'origine en est historique et sociale : l'écrivain est le héraut de la République, qui concentre en elle un potentiel révolutionnaire qui peut être tyrannique. La République a été longtemps entachée par la Terreur, qui en avait été la première incarnation politique ; la commune viendra confirmer cette crainte²⁰²⁶. Mais cette part d'ombre relève aussi de processus psychiques inconscients et rencontre le problème du « beau » poétique, celui du langage. Contre la « barbarie » de l'Histoire, le génie hugolien revendique alors une écriture qualifiée de « barbare » ou de « sauvage ».

²⁰²⁵ *Les Misérables*, IV, X, 2, t. 3, p. 91.

²⁰²⁶ Guy Rosa conclut par ces mots un article consacré à *Quatrevingt-Treize* : « Nous lirons *Quatrevingt-treize* comme un effort pour penser cette involution de la République en la rapportant à l'ambiguïté de ses origines révolutionnaires. » De manière parallèle, on peut y lire également une théorie du génie, qui lui aussi retourne à « l'ambiguïté de ses origines révolutionnaires », au risque de la Terreur. Guy Rosa, « Massacrer les massacres », art. cit., p. 80.

CHAPITRE 2 : « POÉSIE » BARBARE ET « LITTÉRATURE » CIVILISÉE, DU BON USAGE DU CLICHÉ

Les derniers reliquats du mythe barbare n'ont pas disparu durant l'exil mais ont été redistribués. Ils se retrouvent non seulement dans l'opposition entre la foule, la populace et le peuple, l'insurrection et l'émeute (dans *Les Misérables* notamment), mais aussi dans le maintien d'une présence nécessaire de la violence, sublimée par la littérature romanesque. La violence est avant tout d'ordre verbal. Mais ce faisant, Hugo renouvelle le mythe et déplace le motif de l'invasion barbare de l'idéologie historique et sociale vers les lois de l'art, dans une théorie du Beau, une esthétique qui trouve des résonances heureuses avec l'Histoire, ou mieux, qui la légitime – les deux domaines étant étroitement mêlés. En cela, la reconfiguration du mythe barbare durant l'exil rejoint le traitement de l'imagerie moyenâgeuse, qui semblait épuisée chez Hugo au-delà de 1860 aux yeux de Paul Zumthor, mais dont Jean Maurice a montré le maintien sous une forme autre, les signes médiévaux devenant « agents d'une désignation et d'un déplacement de cette désignation » depuis la réalité vers sa représentation²⁰²⁷.

En effet, si Hugo critique sur le plan idéologique ce qui relève de la barbarie, par le biais d'une phraséologie extrêmement convenue, il en va tout autrement de l'esthétique. Certes, dans une certaine mesure, le « stéréotype barbare et la "chose vue" mettent en jeu chez Hugo bien moins [...] le fait barbare que l'idéal de civilisation », avec ses héros « dont l'image évolue du barbare au civilisateur, civilisation avec son porte-parole, le Poète »²⁰²⁸. Mais durant l'exil, il s'agit plus précisément de reconstruire une figure de poète-civilisateur, qui, loin de s'éloigner de la barbarie, chercherait à l'intégrer, en la redéfinissant par l'utilisation des stéréotypes qui avaient cours sous la Restauration. Cette démarche est là aussi à l'intersection de deux enjeux : la littérature est émancipatrice et civilisatrice, mais la création artistique peut être dangereuse, « barbare », pour le créateur comme pour le lecteur. La désymbolisation permise par le dévoilement du sens peut être contredite par des noyaux de poésie brute qui dévoilent une logique autre, plus complexe, qu'il s'agit de décrire.

Il y a chez Hugo différents plans à distinguer : le premier, le moins fécond, est aussi le plus évident et relève de l'idéologie ou de certaines images véhiculées par les stéréotypes ; le

²⁰²⁷ Voir « Langue et signes du Moyen Âge dans *Mangeront-ils ?* et dans *Welf Castellan d'Osbor* », dans Victor Hugo et la langue, *op. cit.*, p. 139.

²⁰²⁸ Pierre Michel, *Un mythe romantique, les barbares*, *op. cit.*, p. 455.

second plan serait celui de la poétique des romans et du personnel romanesque que nous avons étudiée dans notre précédente partie ; enfin le dernier est celui de la création artistique, où l'image du barbare, élargie et confondue avec celle du sauvage, reparaît dans toute sa dimension organique. Or dans ces deux derniers plans s'élabore non pas « un stéréotype faiblement structuré »²⁰²⁹ mais une véritable pensée esthétique centrée autour des concepts de sauvagerie et de barbarie. Le maintien du mythe barbare chez Hugo est au prix d'un déplacement, d'un décentrement qui le maintient sur le plan de la création poétique, pour mieux établir un parallèle avec la pensée historique.

1. Contre la barbarie : la surface du discours

« *Barbare* » et « *barbarie* » : l'injure face à l'urgence du réel. L'exemple de Napoléon le petit.

Chez Hugo, comme a pu le noter avec justesse un critique, tout ce qui apparaît au premier plan « n'est pas toujours l'aspect le plus riche, le plus fécond ni le plus original. »²⁰³⁰ Il en va ainsi *a priori* de l'utilisation des termes de « barbare » et de « barbarie », appliqués tout aussi bien au champ historique qu'au champ linguistique et permettant d'ailleurs par là d'exprimer leur union. L'emploi massif et purement négatif du concept de « barbarie », qui tend par ailleurs à se séparer de la figure du « barbare » historique et linguistique, à quelques exceptions près²⁰³¹, relève ainsi d'un premier niveau idéologique et social, de l'ordre du « cliché ». Nous l'abordons brièvement dans le cadre de ce travail – bien qu'elle représente un massif d'occurrences important – car l'intérêt hugolien de l'utilisation de la formule est ailleurs.

Pour Hugo, l'Histoire est un combat toujours renaissant entre la civilisation et la barbarie ; le progrès, idée centrale du siècle, consiste à faire régner dans tous les domaines plus de raison, plus de culture, plus d'humanité. La barbarie est donc notamment associée à l'ennemi de la Révolution qu'est « le vieux monde ». Comme le fait remarquer Cimourdain, la révolution « extirpe la royauté dans le roi, l'aristocratie dans le noble, le despotisme dans le soldat, la superstition dans le prêtre, la barbarie dans le juge, en un mot, tout ce qui est la

²⁰²⁹ *Ibid.*, p. 449.

²⁰³⁰ Franck Laurent, *Le Territoire et l'océan*, thèse cit., t. 1, p. 21.

²⁰³¹ Voir *infra*.

tyrannie dans tout ce qui est le tyran. »²⁰³² En cela, la barbarie n'est qu'un élément d'une tyrannie plus globale, que la Révolution française vient mettre à bas. Cette mention polémique de la barbarie comme dénonciation s'appuie sur une conception très négative des invasions barbares historiques. Hugo a davantage tendance à centrer son propos sur la « barbarie monarchique » et ses atrocités, car il s'agit pour lui d'un combat encore d'actualité, tandis que la barbarie des civilisés « féroces » est un thème qui ressurgit souvent, nous n'y revenons pas²⁰³³. Ce jeu sur la barbarie de nos civilisations existe d'ailleurs « depuis l'apparition du mot *civilisation* dans la langue française »²⁰³⁴.

Le concept de civilisation est aussi intimement lié à l'abolition de cette barbarie suprême que représente pour Hugo la peine de mort :

Messieurs, une Constitution, et surtout une Constitution faite par la France et pour la France, est nécessairement un pas dans la civilisation. Si elle n'est point un pas dans la civilisation, elle n'est rien. (Très bien! très bien !)

Eh bien, songez-y, qu'est-ce que la peine de mort ? La peine, de mort est le signe spécial et éternel de la barbarie. (Mouvement.) Partout où la peine de mort est prodiguée, la barbarie domine ; partout où la peine de mort est rare la civilisation règne. (Sensation.)²⁰³⁵

Cette association entre barbarie et peine de mort est une originalité de la pensée de Hugo : on ne la retrouve jamais exposée de manière aussi nette avec autant de force chez ses contemporains²⁰³⁶. Dans ce combat de la civilisation contre la barbarie, Hugo rejoint ainsi la démarche des Lumières contre l'obscurantisme, et emploie ce vocable comme arme de combat, de même qu'un Voltaire pouvait évoquer les « Mœurs, gouvernements et usages, vers le temps de Charlemagne », pour dénoncer la « Barbarie de ces siècles »²⁰³⁷. La barbarie est donc ici uniquement négative et a pour synonyme atrocité et férocité, destruction et non régénérescence. Cette barbarie s'oppose au mouvement de la civilisation.

Or l'exil permet de rendre toute son urgence au combat contre la barbarie de la monarchie, assimilée à l'Empire et au combat contre la peine de mort. La répression brutale des résistances au coup d'État est ainsi qualifiée d'« acte de barbarie »²⁰³⁸. Les canons et les

²⁰³² *Quatrevingt-Treize*, III, II, 7, p. 951.

²⁰³³ Voir quatrième partie, chapitre 2.

²⁰³⁴ Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Paris, Gallimard, 1989, p. 20.

²⁰³⁵ Discours du 15 septembre 1848 à l'Assemblée constituante, *Actes et paroles I. Avant l'exil, 1841-1851*, p. 180.

²⁰³⁶ C'est en tout cas la conclusion à laquelle parvient R. A. Lochoire, après examen des positions idéologiques d'un grand nombre des contemporains de Hugo. Des partisans de l'abolition de la peine de mort comme Royer-Collard, Guizot, Émile de Girardin ou Odilon Barrot ne l'associent qu'indirectement à l'idée de civilisation. R. A. Lochoire, *History of the idea of civilisation in France (1830-1870)*, *op. cit.*, p. 50

²⁰³⁷ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, t. 1, introduction et bibliographie de René Pomeau, Paris, Ed. Garnier Frères, 1963, p. 337-341. Il s'agit d'un titre et d'un sous-titre du chapitre xvii.

²⁰³⁸ *Napoléon le Petit*, III, V, vol. Histoire, p. 57.

fusils dirigés contre les barricades, témoins d'un sursaut légitime de la civilisation, deviennent le symbole d'un retour du passé dans le présent. L'expression « acte de barbarie » est le rappel de cette régression qui s'appuie sur une conception de la barbarie définie comme époque de dégénérescence (et non époque primitive), ainsi qu'en témoignent les variations sémantiques autour des concepts de férocité et d'atrocité : « En haut, des hommes atroces ont donné des ordres qui ont été exécutés en bas par des hommes féroces. La férocité garde le secret à l'atrocité. De là ce silence hideux. »²⁰³⁹ La barbarie, par les sèmes de la férocité et surtout de l'atrocité (« Le sauvage est féroce, le civilisé est atroce »²⁰⁴⁰) rejoint le thème de la barbarie de la civilisation.

Hugo insiste tout particulièrement sur l'usage linguistique qui est fait de la barbarie. Ainsi le néologisme commis par Louis Napoléon, qui fait de la tribune du « parlementarisme », est-elle l'occasion d'une mise au point explicite sur le lien qui s'établit entre « barbare » et « barbarisme » :

Que dites-vous de parlementarisme ? Parlementarisme me plaît. Parlementarisme est une perle. Voilà le dictionnaire enrichi. Cet académicien de coups d'état fait des mots. Au fait, on n'est pas un *barbare* pour ne pas semer de temps en temps un *barbarisme*.²⁰⁴¹

L'importance de ce « barbarisme » est telle qu'il constitue le titre et le sujet de toute la cinquième partie de l'ouvrage, montrant la connexion étroite qui s'établit entre « acte de barbarie » et langage, dans un sens ici strictement négatif.

La perversion du langage à l'œuvre se manifeste quelques pages plus loin par l'expression « brigand de l'ordre »²⁰⁴² qui témoigne du jeu de masques qui s'instaure : la barbarie du coup d'État n'est pas seulement féroce²⁰⁴³, elle est aussi un brigandage mesquin qui prend pour masque et étendard « l'ordre ». Mais l'ambiguïté de la tournure syntaxique, qui mêle subtilement interprétation subjective ou objective, témoigne aussi de la mise à bas des masques : brigand de l'ordre, c'est-à-dire au choix « au nom de l'ordre », mais aussi et surtout : destructeur fourbe de l'ordre qu'il prétend défendre.

La barbarie monologique ou du bon usage du cliché

²⁰³⁹ *Ibid.*, IV, 1, p. 71.

²⁰⁴⁰ [Les Traducteurs], p. 628.

²⁰⁴¹ *Ibid.*, V, 8, p. 95. – Je souligne.

²⁰⁴² *Ibid.*, p. 73.

²⁰⁴³ « Louis Bonaparte avait failli se perdre par sa félonie, il se sauva par sa férocité », *ibid.*

Ce premier usage des termes de « barbarie », et, dans une moindre mesure, de « barbare » relève donc de la pensée sociale et historique de Hugo. « Barbarie » est en ce sens un cliché, au sens où Ruth Amossy et Elisheva Rosen l'entendent, comme unité lexicalement remplie et figée, figure usée qui est toujours ressentie comme un emprunt, et qui « donne à voir le discours de l'Autre : une parole diffuse et anonyme qui est le bien de tous et porte la marque du social »²⁰⁴⁴. L'interpellation « barbare » ou le substantif « barbarie » sont des clichés à double titre : ils sont marqués du sceau de l'actualité politique et se résorbent dans une appréhension du monde global. Les discours politiques ont parfois tendance à rester au niveau du cliché dans une visée argumentative directe qui récuse l'ambiguïté. Le discours peut se permettre une exploitation plus effrontée des stéréotypies en renvoyant sans cesse au discours social sur lequel il se greffe. Hugo rejoint par là-même le fonctionnement de la narration réaliste selon Ruth Amossy et Elisheva Rosen : désireuse d'emporter l'adhésion du public, celle-ci « se doit d'énoncer des propositions qui lui paraîtront “vraies”, c'est-à-dire qui concorderont avec la notion qu'il possède, à une époque donnée, du réel. »²⁰⁴⁵ De manière générale, il faut que le cliché conserve son expressivité « à cause de son usure » et non « malgré son usure »²⁰⁴⁶. Les vocables de « barbarie » et de « barbare » ainsi utilisés appartiennent à cet usage-là, même si l'on peut contester l'usage de « réalisme » pour Hugo²⁰⁴⁷.

Existe-t-il néanmoins chez Hugo une différence sémantique majeure entre la « barbarie » et le « barbare » ? Il semble, au terme d'une étude des occurrences de *William Shakespeare*, et plus particulièrement du livre intitulé « les Génies », que l'on puisse répondre par l'affirmative. « Barbarie » est en effet un concept pour l'essentiel négatif, qui renvoie soit aux époques du passé, soit à la cruauté résultant de la résurgence de ce passé dans le présent. « Barbare », sous sa forme adjective ou nominale, est quant à lui connoté de manière plutôt positive.

Il est ainsi révélateur que le livre inaugural de *William Shakespeare* intitulé « Les génies » ne cumule pas moins de six occurrences de l'étymon « barbar* », alors qu'on ne

²⁰⁴⁴ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, op. cit., 1982, p. 17.

²⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 48

²⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 20. En ce sens, la barbarie comme cliché rejoint la réflexion sur les « idées reçues » menées par Benjamin Constant dans ses *Journaux intimes*, réflexion qui amène à intégrer ces dernières dans une théorie de l'efficacité du discours : « Schlegel est une grande preuve d'une vérité dont je suis convaincu depuis longtemps : c'est qu'il ne faut, que le moins possible, annoncer comme nouvelles les idées nouvelles qu'on a. Il faut au contraire leur donner le plus qu'on peut l'air d'idées reçues pour qu'elles soient admises avec moins de peine. » *Journaux intimes*, Paris, Gallimard, 1952, p. 96, cité dans *Critique et légitimité du préjugé, xviii^e-xx^e siècle*, édité par Ruth Amossy et Michel Delon, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999, p. 39.

²⁰⁴⁷ Voir à ce sujet l'article de Guy Rosa : « Jean Valjean (I, I, 6) : Réalisme et irréalisme des *Misérables* », dans *Lire Les Misérables*, op. cit., p. 205-238.

retrouve cette densité lexicologique dans aucun des quatorze autres livres qui composent l'œuvre (trois est le chiffre maximal). La barbarie positive est d'abord liée à l'esthétique du génie. Également significative, l'absence de toute occurrence dans le livre intitulé « le dix-neuvième siècle », encadré par deux livres (« Après la mort – Shakespeare – L'Angleterre », et « l'histoire réelle – chacun remis à sa place ») qui ne manquent pas d'en contenir. Car le dix-neuvième siècle, sur le plan historique cette fois, veut éradiquer la question de la barbarie, alors que l'histoire réelle a pour mission de faire voir la barbarie où elle se cache, dans le passé.

Trois occurrences du livre « Les génies » concernent donc la « barbarie » dans toute sa négativité. Le passé se découpe selon Hugo en trois barbaries : la barbarie antique, la barbarie féodale, et la barbarie monarchique :

Ces deux génies, Homère et Shakespeare, ferment les deux premières portes de la barbarie, la porte antique et la porte gothique [...]. La troisième grande crise humaine est la Révolution française ; c'est la troisième porte énorme de la barbarie, la porte monarchique, qui se ferme en ce moment. Le dix-neuvième siècle l'entend rouler sur ses gonds.²⁰⁴⁸

La barbarie n'est curieusement pas présentée comme une étendue temporelle mais elle est perçue en termes de « portes », c'est-à-dire de seuils, de coupures, qui semblent s'éterniser à l'échelle d'un siècle : « le dix-neuvième siècle l'entend rouler sur ses gonds ». La conception hugolienne de la temporalité, ici négative, est toujours en mouvement et s'entend en termes de seuils.

Au contraire le terme de « barbare », sous une forme adjectivale ou nominale, qualifie par l'intermédiaire de génies (Tacite et Paul) de manière tout à fait positive les barbares antiques ou la langue de certains génies (Jean). Ainsi, Tacite dépeint les crimes de Tibère et révèle que « l'espion empereur » qui avait « plutôt l'air de poignarder les peuples que de les massacrer », se retrouve « humble devant les barbares »²⁰⁴⁹, ces derniers devenant les garants de la justice antique. Jean, quant à lui, « le vieillard vierge » (et l'on sait que virginité et sauvagerie entretiennent un lien consubstantiel²⁰⁵⁰), « parlait un grec barbare, mêlé de tours hébraïques et de mots syriaques, d'un charme âpre et sauvage »²⁰⁵¹. Enfin, Paul le « cosmopolite » veut entraîner à lui tous les hommes : « Ceux du dehors, que le paganisme

²⁰⁴⁸ William Shakespeare, I, II, 3, p. 283.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*, I, II, 2, p. 272.

²⁰⁵⁰ Ainsi, pour Christine Mauduit, il existe un parallèle manifeste entre la virginité et la sauvagerie animale, puisque « chacune représente, à sa manière, un état antérieur à l'intégration dans le monde civilisé » ; « Qu'il suffise de rappeler qu'Artémis, vierge elle-même, protège au même titre les êtres vierges et les animaux sauvages. » Christine Mauduit, « Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° XLVII, 1988/4, p. 311-312.

²⁰⁵¹ William Shakespeare, I, II –2, p. 274.

appelait les barbares et que le christianisme appelle les gentils, il les aime ; il se donne à eux. Il est l'apôtre extérieur. »²⁰⁵² Les barbares apparaissent donc dans *William Shakespeare*, par l'intermédiaire des génies, à la fois comme une force redoutable mais positive dans leur action, un peuple « du dehors » à éduquer, mais que l'on aime et qui appelle le dévouement, et enfin des peuplades qui possèdent un « charme » linguistique.

De la « barbarie » au « barbare » il y a donc inflexion du négatif au positif. Cela est confirmé par la célèbre distinction des *Misérables* : « si nous étions forcés à l'option entre les barbares de la civilisation et les civilisés de la barbarie, nous choisirions les barbares »²⁰⁵³, qui place les « barbares » du côté d'une certaine positivité, alors que la « barbarie » ne reflète que les cruautés d'une civilisation hypocrite qui lorgne vers le passé. Or le plus grand de ce barbare, qui légitime tous les autres, est bien sûr le poète, mais qui ne se révèle tel que par le biais de son langage, de son style, en un mot, de son écriture. Il s'agit ainsi de voir comment un cliché de langage d'avant l'exil (le langage soi-disant « barbare » des romantiques) retrouve une légitimation durant l'exil, notamment au sein de *William Shakespeare*.

2. Le « mythe barbare du poète », retournement esthétique d'un cliché

Pierre Michel constate que, pendant l'exil, le poète Hugo acquiert, selon la formule célèbre de Diderot, « quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage »²⁰⁵⁴, qui peut amener à parler du « mythe barbare du poète »²⁰⁵⁵, mais, selon lui, uniquement grâce au mythe du satyre de *La Légende des siècles*. Ce statut du poète était déjà néanmoins présent en filigrane avant l'exil et, s'il acquiert une importance capitale pendant l'exil, ce n'est pas seulement grâce au mythe du satyre. L'exil remotive le cliché linguistique du langage « barbare » pour en faire une des voies d'exploration de la création hugolienne.

Avant l'exil : barbarie du langage et incorrection

Le thème du barbare est relié aux productions littéraires, à la langue considérée dans

²⁰⁵² *Ibid.*, p. 276.

²⁰⁵³ *Les Misérables*, IV, I, 5, t. 2, p. 420.

²⁰⁵⁴ *Discours sur la poésie dramatique*, 18, (« des mœurs »), *Œuvres complètes*, t. III, p. 483.

²⁰⁵⁵ Pierre Michel, *Un mythe romantique, les barbares*, *op. cit.*, p. 460.

son rapport avec l'évolution d'une civilisation. Le rapport entre le barbare et le langage est inscrit dans l'étymologie onomatopéique du terme et désigne celui qui ne dispose pas d'un langage articulé. La notion permet donc de penser le rapport de la langue à une civilisation primitive, dans la mesure où « la langue est le ciment de la civilisation, et la barbarie en manifeste une présence rudimentaire. »²⁰⁵⁶ Mais « barbare », sous une forme adjectivale, se disait au XIX^e siècle, dans les dictionnaires de l'époque, de ce qui était « Inculte, grossier, sans règle, sans goût », dans des expressions comme « langue barbare » ou « style barbare » qui revenaient ainsi à l'étymologie et au sens premier, linguistique, du terme. Il s'est plus particulièrement dit pour « gothique », « à une époque où le gothique était universellement regardé comme un genre de décadence et de barbarie. »²⁰⁵⁷

Or Hugo s'emploie progressivement à retourner le cliché en mot d'ordre esthétique, au-delà de la phraséologie convenue dont il se moque dans « Réponse à un acte d'accusation » – tout en laissant deviner la portée de son geste :

Tous les envahisseurs et tous les ravageurs,
Tous ces tigres, les huns, les scythes et les daces,
N'étaient que des toutous auprès de mes audaces.²⁰⁵⁸

Dès 1819, évoquant la mort d'André Chénier, Hugo écrivait :

Pour nous, nous laisserons à d'autres le triste courage de triompher de ce jeune lion arrêté au milieu de ses forces. Qu'on invective ce style incorrect et parfois *barbare*, ces idées vagues et incohérentes [...]. Chacun de ces défauts du poète est peut-être le germe d'un perfectionnement pour la poésie.²⁰⁵⁹

La barbarie est du côté de l'incorrection stylistique, du vague et de l'incohérence et des idées, mais aussi de la force et de l'énergie de la phrase, symbolisées par l'image du « jeune lion ». Hugo, tout en constatant les défauts, ne les retourne pas encore en mot d'ordre esthétique. Il se contente de suggérer que ces défauts sont « peut-être le germe d'un perfectionnement pour la poésie ». Mais il a d'ores-et-déjà choisi son camp et compare « la trivialité dans la grandeur » de Chénier à la médiocrité des vers d'Ovide sur le même sujet :

Que lui manque-t-il ? Une coupe *élégante* ? nous préférons cependant une pareille « barbarie » à ces vers [ceux d'Ovide], qui n'ont d'autre mérite qu'une irréprochable médiocrité.²⁰⁶⁰

²⁰⁵⁶ Bernard Franco, « Langue barbare, génie de la langue : le français et l'allemand de Frédéric II à Mme de Staël », dans *Discours sur le primitif*, p. 45-57, dir. Fiona McIntosh-Varjabédian, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2002.

²⁰⁵⁷ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Barbare ».

²⁰⁵⁸ *Les Contemplations*, I, VII, vol. Poésie II, p. 263.

²⁰⁵⁹ « Sur André de Chénier », *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 94.

²⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 95.

La barbarie esthétique est en tout point préférable à la médiocrité bourgeoise : le génie se dit dans le manque et l'incorrection. Si bien que la constatation : « chacun de ces défauts est [...] peut-être le germe d'un perfectionnement pour la poésie » devient fondamentale et rejoint la question de la barbarie historique de l'époque, qui voit dans le moment barbare les germes chaotiques d'une régénération de civilisation.

Hugo répond ainsi avant l'exil à des critiques connues qui sont à dater de l'apparition du romantisme, critiques selon lesquelles le romantisme ne parlerait pas français. Ainsi, un journaliste rappelle en 1825 que le nouveau mouvement artistique est vu depuis l'origine comme une littérature barbare : « Il y a quinze ans que nous entendîmes parler pour la première fois en France d'une certaine littérature barbare à laquelle on donnait le nom de romantisme. »²⁰⁶¹ Cette idée remonte à Madame de Staël, qui étudie longuement l'invasion des pratiques anglaises et germaniques (notamment Goethe et Schiller) dans la tradition nationale²⁰⁶². Mais dès la préface de 1826 aux *Odes et Ballades*, Hugo assume la nécessité esthétique de la barbarie en littérature, au nom du principe de liberté. S'il ne s'agit pas encore pour Hugo de définir le romantisme par « le libéralisme en littérature », c'est « déjà la liberté de la littérature »²⁰⁶³.

Pendant l'exil : Shakespeare, « histrion barbare »²⁰⁶⁴

Dans les proses philosophiques de l'exil, l'image du barbare est cette fois-ci nettement valorisée – et non pas seulement excusée, comme dans sa période de jeunesse, où Hugo défend, on l'a vu, le langage barbare d'un André Chénier en remarquant que les « défauts du poète » sont « peut-être le germe d'un perfectionnement pour la poésie »²⁰⁶⁵. Cette valorisation

²⁰⁶¹ *Le Globe*, 1^{er} nov. 1825, cité par P. Barberis, dans *Balzac et le mal du siècle, Contribution à une physiologie du monde moderne*, t. II, 1830-1833, *Une expérience de l'absurde : de la prise de conscience à l'expression*, Genève, Slaktine Reprints, 2002, p. 1021, note 2.

²⁰⁶² Mais elle y voit surtout un modèle, dans la mesure où elle oppose, dans *De l'Allemagne* notamment, la littérature du nord, chrétienne et d'origine chevaleresque à la littérature du Midi, païenne, grecque et romaine. La première s'appelle littérature romantique, la seconde littérature classique. Inversement, le classicisme français est vu par des auteurs comme Nerval contraire au génie naturel du pays et sur ce point Hugo, comme tant d'autres romantiques, le rejoint : les racines du génie français sont à chercher avant l'exil dans le Moyen-Âge notamment, et pendant l'exil dans un cosmopolitisme qui nie la spécificité d'un génie qui serait propre à une nation pour se concentrer sur les génies conçus comme leur propre territoire : ainsi la liste des génies dans *William Shakespeare* : Isaïe, Dante, Paul, Cervantès, Eschyle, Shakespeare et tant d'autres déterritorialisent le génie poétique. Ce dernier est conçu comme une personnalité une et multiple à la fois, dans une logique d'opposition et de complémentarité qui rejoint la logique des séries.

²⁰⁶³ Claude Millet, *L'Esthétique romantique en France. Une anthologie*, textes choisis et présentés par Claude Millet, Agora, Paris, coll. « Pocket », 1994, p. 158.

²⁰⁶⁴ Annexe, Préface de la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare, vol. Critique, p. 456.

²⁰⁶⁵ « Sur André de Chénier », *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 94.

se concentre sur la figure du génie poétique, mais son contenu sémantique est parfois dilué par des juxtapositions plus ou moins originales : « le sauvage ivre, l'arlequin barbare, le Gilles Shakespeare est apparu »²⁰⁶⁶. Hugo, selon un procédé qui est fréquent sur le plan artistique, retourne les insultes en manifeste esthétique²⁰⁶⁷. Shakespeare est perçu comme sauvage et barbare, de même que lui, Hugo, était sous la Restauration considéré comme un « Goth » : « Il a la masse et le mystère. Barbare, extravagant, emphatique, antithétique, boursoufflé, absurde, telle est la sentence rendue contre lui par la rhétorique officielle d'à présent. »²⁰⁶⁸ L'exilé cite avec délectation ces « cuistres considérables » qui ne savent pas toute la quantité de vérité que contient leur bêtise. Ainsi, lord Shaftesbury déclarant « *Ce Shakespeare est un esprit grossier et barbare* » ou Voltaire, « qui en France avait commencé le feu contre ce barbare »²⁰⁶⁹ grâce à des épithètes qualifiant Shakespeare d'« histrion barbare »²⁰⁷⁰, sont les porte-parole d'une vérité qui s'ignore.

Hugo semble pourtant faire seulement écho à un retournement du cliché qui est de mise à cette époque. En 1855, pour ne prendre qu'un exemple parmi d'autres, le critique de théâtre Charles de la Rounat appelle de ses vœux, dans *La Revue de Paris*, la redécouverte de la « barbarie » du langage shakespearien. Commentant la traduction d'une nouvelle pièce de théâtre intitulée *Hamlet*, il constate que ce qu'il faut regretter avant tout, « c'est de ne pouvoir parvenir à voir représenter sur aucun de nos théâtres les pièces de Shakespeare dans toute leur barbarie [...] purement et simplement traduites en français, sans que la personnalité du traducteur intervienne ».²⁰⁷¹

On peut néanmoins se demander pour Hugo dans quelle mesure des souvenirs de lecture de Rousseau, auteur que Hugo reconsidère durant l'exil, peuvent avoir joué un rôle dans cette revalorisation. Sans se placer sur le plan des sources, il est fructueux d'établir une comparaison afin de percevoir l'originalité du traitement hugolien de la notion de « barbare » sur le plan esthétique. Ainsi la célèbre épigraphe du *Discours sur les sciences et des arts* doit-elle être commentée et replacée dans tout un *continuum* : « *Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis* » : « pour eux je suis ce barbare parce qu'ils ne me comprennent pas ». Ou mieux « on me tient pour barbare parce qu'on ne me comprend pas »²⁰⁷². Il s'agit d'une

²⁰⁶⁶ [Les traducteurs], p. 619.

²⁰⁶⁷ De même que « romantisme » avait été un terme critique parmi d'autres (« goth », « baroque »...).

²⁰⁶⁸ *William Shakespeare*, I, IV, 1, p. 305.

²⁰⁶⁹ *Ibid.*, II, I, 1, p. 340-341. – C'est Hugo qui souligne.

²⁰⁷⁰ Annexe au *William Shakespeare*, « Préface de la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare », p. 456.

²⁰⁷¹ *Revue de Paris*, « Revue théâtrale », t. XXVI, 1855, deuxième quinzaine de juin, p. 317.

²⁰⁷² *Discours sur les sciences et les arts*, texte établi et annoté par François Bouchardy, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1964, note 3, p. 1239.

citation des *Tristes* d'Ovide, que Rousseau reprendra également en épigraphe de ses *Dialogues*. Il faut néanmoins noter que le qualificatif de *barbarus* est une « sorte d'antiphrase » chez Ovide, non pas chez Jean-Jacques, comme le constate François Bouchardy. Rousseau opère ainsi une première revalorisation, un premier retournement qui transforme une épithète amère et réaliste d'Ovide (« Ici le barbare, c'est moi que nul ne comprend, et les Gètes stupides rient des mots latins »²⁰⁷³), en image de l'incompréhension universelle qui entoure le génie. Ce qui est révélé par la fortune ultérieure de cette citation : Robert Osmon note que le poète Gilbert choisit cette épigraphe pour son poème *Le Génie aux prises avec la Fortune*²⁰⁷⁴.

Hugo quant à lui semble s'inscrire dans cette tradition tout en l'élargissant ; comme toujours il s'empare d'un cliché pour mieux le transformer et l'intégrer à son système esthétique : la barbarie tient à la nature même de la création artistique, mais elle ne saurait suffire à elle seule à en décrire la complexité. Il ne s'agit plus d'une incompréhension autour d'un je lyrique qui s'exprimerait à la première personne du singulier (« je suis ce barbare »), mais de l'inscription de cette barbarie, valorisée sur le plan esthétique et élégiaque depuis un siècle, dans un schéma beaucoup plus large et impersonnel. Écrire par exemple : « le sauvage ivre, l'arlequin barbare, le Gilles Shakespeare est apparu », c'est revendiquer la barbarie/sauvagerie de l'homme de théâtre. Faisant écho à l'injure voltairienne d'« histrion barbare », Hugo la retourne également et rappelle que Shakespeare doit être considéré non pas comme un auteur de comédies ou de grandes tragédies historiques, mais comme le représentant de ces types *populaires*, tristes ou joyeux, que sont le Gilles et l'arlequin.

Barbarie et sauvagerie sont ainsi mises sur le même plan, et associées à l'ivresse, à l'arlequinade et à la naïveté triste. L'ivresse du sauvage est à l'intersection de deux domaines fondamentaux, celui de la nature primitive et préservée, la « forêt vierge », et celui de l'idéal :

Shakespeare, c'est le sauvage ivre. Oui, sauvage ! c'est l'habitant de la forêt vierge ;
oui, ivre, c'est le buveur d'idéal.²⁰⁷⁵

Le modèle du pâtre des *Contemplations* s'est radicalisé, compliqué de la bouffonnerie oxymorique du Gilles et de l'Arlequin, comme le montreront dans les romans le personnage de Gilliatt, et surtout celui de Gwynplaine qui est la synthèse de ces deux faces du sauvage et du bouffon, être qui suscite le rire alors même qu'il est songeur à en pleurer.

²⁰⁷³ Voir Ovide : « *Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli, Et rident stolidi verba latina Getae* » : « Ici le barbare, c'est moi que nul ne comprend, et les Gètes stupides rient des mots latins », *Tristes*, V, 10, v 37, trad. de Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 154.

²⁰⁷⁴ Cité dans *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues*, Jean-Jacques Rousseau, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1959, p. 1614.

²⁰⁷⁵ [Les traducteurs], p. 619.

Arlequin et Gilles figurent aussi par leur costume les deux faces du réel : l'assemblage bariolé et multicolore de l'Arlequin répond à la blancheur spectrale et discrète du Gilles. La suite du texte permet de mieux comprendre les rapports qu'ils entretiennent avec le sauvage et le barbare esthétique hugoliens. Parlant toujours de Shakespeare, Hugo précise :

un de ces omnipotents de la pensée et de la poésie, qui, adéquats, pour ainsi dire, au Tout mystérieux, ont la *profondeur* même de la création, et qui, comme la création, traduisent et trahissent extérieurement cette *profondeur* par une *profusion* prodigieuse de formes et d'images, jetant au dehors les *ténèbres* en fleurs, en feuillages et en sources vives. [...] Plus la pensée est profonde, plus l'expression est vivante. La couleur sort de la *noirceur*.²⁰⁷⁶

La barbarie esthétique est donc liée à la « profondeur » de la création et à sa « noirceur », à ses « ténèbres ». Elle est le socle obscur et inquiétant à partir duquel s'élabore la « profusion prodigieuse de formes et d'images » selon le mot d'ordre : « la couleur sort de la noirceur. » L'association des termes « profondeur » et « profusion », avec des profils phonétiques proches, n'est pas loin de la paronomase, et montre leur collusion sémantique, mais aussi leur danger. C'est ce dont témoigne le réseau sémantique de l'obscurité : la « noirceur », plus loin « l'ombre » : « Quelle ombre que le dedans de la terre ! quel fourmillement que la surface ! Sans cette ombre, vous n'auriez pas ce fourmillement ». C'est dans ce traitement du cliché que se trouve l'originalité de Hugo.

Ce passage prend place dans l'introduction d'un texte en prose non publié de l'exil consacré à la traduction, et il ne semble pas que cela soit un hasard : la traduction de Shakespeare par François-Victor Hugo est pour son père un révélateur de la nature « réelle » de la création artistique.

La traduction et la métaphore de l'invasion barbare

La « Préface de la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare », datée de mai 1864, file ainsi explicitement la métaphore de l'invasion barbare pour rendre compte de la violence de l'irruption d'une traduction qui heurte le goût assis, national et bourgeois. La question est celle de l'originalité des langues, tout aussi importante que celle du style :

Une langue dans laquelle on transvase de la sorte un autre idiome fait ce qu'elle peut pour refuser. Elle en sera fortifiée plus tard, en attendant elle s'indigne. Cette saveur nouvelle lui répugne. Ces locutions insolites, ces tours inattendus, cette irruption sauvage de figures inconnues, tout cela, c'est de l'invasion. Que va devenir sa littérature à elle ? Quelle idée a-t-on de venir lui mêler dans le sang cette

²⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 619-620. – Je souligne.

substance des autres peuples ? C'est de la poésie en excès. Il y a là abus d'images, profusion de métaphores, violation des frontières, introduction forcée du goût cosmopolite dans le goût local. Est-ce grec ? c'est grossier. Est-ce anglais ? c'est barbare. Apreté ici, âcreté là. Et si intelligente que soit la nation qu'on veut enrichir, elle s'indigne.²⁰⁷⁷

Hugo remote tout d'abord la critique : l'anglais est bien, par rapport au français, une langue « barbare » dans la mesure où les « deux idiomes sont composés en sens inverse. Leur pôle n'est pas le même ; l'anglais est saxon, le français est latin. » Il poursuit en donnant à l'anglais toutes les caractéristiques propres au mythe barbare :

L'un est septentrional, l'autre est méridional. L'un confine aux lieux cimmériens, aux bruyères, aux steppes, aux neiges, aux solitudes froides, aux espaces nocturnes, pleins de silhouettes indéterminées, aux régions blêmes ; l'autre confine aux régions claires. Il y a plus de lune dans celui-ci, et plus de soleil dans celui-là. Sud contre Nord, jour contre nuit, rayon contre spleen.²⁰⁷⁸

La partition descend en droite ligne de Madame de Staël, qui, dans *De la Littérature*, distingue la « littérature qui vient du midi et celle qui descend du nord »²⁰⁷⁹, en privilégiant la poésie du nord pour sa mélancolie, plus en accord avec la philosophie, pour l'ouverture qu'elle permet sur l'au-delà de la vie²⁰⁸⁰, et pour une plus grande convenance avec « l'esprit d'un peuple libre », car « l'indépendance était le premier et l'unique bonheur des peuples septentrionaux. »²⁰⁸¹ Cette valorisation de la poésie du nord se retrouve dans l'image de l'envahisseur qui vient enrichir la langue d'accueil. La liberté est là aussi le présupposé initial qui permet de légitimer en sous-main la démarche.

En outre, la pratique réflexive de la traduction trouve également son origine chez Germaine de Staël dont l'ouvrage, *De l'esprit des traductions* (1816), témoigne de l'« apparition d'une conscience aiguë de l'intraduisible », pour reprendre les termes de Claude Millet²⁰⁸². La stratégie dominante et mutilante d'*adaptation* des traducteurs au goût français s'est trouvée progressivement dépassée ou du moins discutée au cours de la première moitié du dix-neuvième siècle, pour laisser plus de place à l'étrangeté de la langue étrangère. Hugo, dès *Les Orientales*, rend la langue assez « élastique »²⁰⁸³ pour accueillir les vocables exotiques, tels « klephtes » et autres « palikares » (ce dernier rimant par ailleurs éloquemment

²⁰⁷⁷ Annexe au *William Shakespeare*, p. 455.

²⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 459.

²⁰⁷⁹ *De la littérature*, I, 11, « De la littérature du nord », *op. cit.*, p. 176.

²⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 178.

²⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 180.

²⁰⁸² Claude Millet, *Le Romantisme, du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, *op. cit.*, p. 46. Nous reprenons ici en partie son interprétation.

²⁰⁸³ Dans la mesure où Hugo écrit que les traducteurs « augmentent l'élasticité de la langue », [Les traducteurs], p. 631.

avec « barbares » dans *Les Chants du crépuscule*²⁰⁸⁴). Mais il semblerait que Hugo soit un des rares à justifier cette démarche, au temps du Second Empire, par le retour du mythe barbare²⁰⁸⁵.

L'invasion barbare venant du nord est donc métaphoriquement réalisée dans le langage, mais l'auteur souligne la mauvaise interprétation du phénomène : elle doit être perçue comme une richesse alors qu'elle est souvent vue comme une menace. Les « figures inconnues » et « la poésie en excès » effrayent le sentiment « bourgeois » et « la poésie nationale » qui se replie frileusement sur eux-mêmes : « Il y a là abus d'images, profusion de métaphores, violation des frontières, introduction forcée du goût cosmopolite dans le goût local. » *L'inconnu et l'excès apparaissent comme des marques de l'universalité* : « le goût bourgeois résiste à l'esprit universel »²⁰⁸⁶.

Dans un deuxième temps, Hugo met alors en avant la volonté et la nécessité de concilier le « Nord » et le « Sud » par le biais de la traduction :

Un nuage flotte toujours dans la phrase anglaise. Ce nuage est une beauté. Il est partout dans Shakespeare. Il faut que la clarté française pénètre ce nuage sans le dissoudre.²⁰⁸⁷

Il s'agit bien ici d'une volonté de conciliation entre une esthétique « romantique », associée au vague et au mystère, et une esthétique « classique », dans la mesure où cette dernière est le plus souvent associée à la clarté, apanage de ce qui relèverait d'un certain « génie » de la langue française.

En outre, au cours de son essai consacré aux traducteurs, Hugo en vient finalement à confronter deux sortes de traducteurs, le « définitif »²⁰⁸⁸ et le médiocre, en montrant leurs liens réciproques dans le surgissement de la vérité du texte. Car la violence féconde – sur le plan de la réception – du premier, qui rend compte sans ambages « des esprits entiers, ces puissants étalons de la poésie universelle »²⁰⁸⁹, s'oppose à la démarche paisible, analogue aux rythmes de la civilisation, des « demi-traducteurs [qui] sont des initiateurs utiles. Ils habituent l'œil peu à peu »²⁰⁹⁰. En cela, la tentative de conciliation entre deux rythmes vaut tout aussi bien pour la traduction des génies que pour le surgissement des vérités dans l'Histoire. Le rythme paisible du progrès pas à pas est à placer sur le plan de l'utilité : « C'est de transition en

²⁰⁸⁴ « À Canaris », *Les Chants du Crépuscule*, XII, vol. Poésie I, p. 726.

²⁰⁸⁵ Un des rares, mais pas le seul : Leconte de Lisle, par ses *Poèmes barbares* comme par sa traduction de *L'Iliade*, réinvestit lui aussi le mythe barbare dans son rapport à la traduction. Ce point serait à approfondir.

²⁰⁸⁶ Annexe au *William Shakespeare*, p. 455.

²⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 459. – Je souligne.

²⁰⁸⁸ [Les Traducteurs], p. 629.

²⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 629.

²⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 628.

transition que le public arrive à les accepter ». Les « demi-traducteurs », qui introduisent les génies « de profil », ont une démarche « sage »²⁰⁹¹ qui n'est pas à négliger pour l'« acclimatation des génies ». Quant à l'utopie du « traducteur définitif », elle est à mettre au compte de la conception du génie : la confrontation directe avec un génie est de l'ordre de l'éblouissement, de la révélation d'ordre révolutionnaire, au contraire du « demi-traducteur », qui est du côté de la démarche « sage » de la civilisation.

Le génie des langues et, par analogie, du style, se caractérise donc, au terme du retournement, par la violence de l'invasion barbare. Le mode de contribution des génies au cosmopolitisme trouve chez l'exilé une forme d'expression particulière, bien différente de celle de Lamartine, qui constate que si le génie « franchit sans les connaître toutes les limites politiques des peuples », c'est dans un esprit d'harmonie, c'est-à-dire d'« unions conjugales entre les esprits des différents climats ». La « fécondité » est pour Lamartine la conséquence directe de cette « union », menacée seulement de stérilité par les « critiques prohibitifs » en France et ailleurs²⁰⁹². Au contraire, chez Hugo, on comprend que la métaphore filée de l'invasion barbare n'est pas présentée comme un obstacle à éviter : l'ironie du discours indirect libre (« Que va devenir sa littérature à elle ? Quelle idée a-t-on de venir lui mêler dans le sang cette substance des autres peuples ? ») ne doit pas être interprétée selon une théorie rhétorique définissant l'ironie comme antiphrase. L'ironie est ici d'ordre plus subtilement dialogique : il y a bien « violation des frontières », mais l'auteur se moque de la peur qu'elle provoque et revendique cette violence. La métaphore filée de l'invasion barbare est ainsi donnée comme le symbole d'une réalité poétique et esthétique, la « résistance » des langues et des génies à la traduction, métonymique d'une conception esthétique plus globale qui se fonde sur cette notion de résistance.

Une esthétique de la résistance : de la traduction à l'interprétation

La « résistance » de la langue et du style des génies par l'« irruption sauvage de figures inconnues » n'est pour Shakespeare que la voie d'entrée à une résistance plus large, qui englobe les sens métaphysique, historique, légendaire, voire philosophique et qui pose plus largement le problème de l'interprétation :

Shakespeare résiste par le style ; Shakespeare résiste par la langue. Est-ce là tout ?

²⁰⁹¹ *Ibid.*

²⁰⁹² Alphonse de Lamartine, *Cours familial de littérature*, Entretien XVI, Paris, abonnement chez l'auteur, 43, rue de la Ville-l'Évêque, de 1856 à 1869 (1857 pour cet entretien), p. 243.

non. Il résiste par le sens métaphysique ; il résiste par le sens historique ; il résiste par le sens légendaire. [...] Quant à sa philosophie, elle est étrange ; elle tient de Montaigne par le doute, et d'Ezéchiel par la vision.²⁰⁹³

Plus que de traduction, c'est d'interprétation et de réception dont il est question ici. L'inconnu (ces « figures inconnues ») se manifeste à tous ces niveaux par la « résistance » et permet de mesurer la distance avec une pensée comme celle de Madame de Staël, pour qui tout le charme de la poésie du nord, son ouverture sur l'inconnu, réside dans une douce et trouble émotion qui « a beaucoup d'analogie avec l'effet de l'harmonica. L'âme, doucement ébranlée, se plaît dans la prolongation de cet état, aussi longtemps qu'il lui est possible de le supporter. »²⁰⁹⁴ Hugo privilégie quant à lui la confrontation violente entre deux cultures et jouit de leur résistance mutuelle et polyphonique à tous les niveaux d'interprétation : stylistique, linguistique, métaphysique, historique, légendaire et philosophique²⁰⁹⁵.

La section VI abandonne clairement le problème de la traduction pour se concentrer sur celui de l'interprétation, témoignant du lien fondamental qui unit la première à la seconde. Chaque auteur, rappelle Hugo, pose des « problèmes » :

Il y a des problèmes dans la Bible ; il y en a dans Homère ; on connaît ceux de Dante ; il existe en Italie des chaires publiques d'interprétation de la *Divine comédie*. Les obscurités propres à Shakespeare, aux divers points de vue que nous venons d'indiquer, ne sont pas moins abstruses. Comme la question biblique, comme la question homérique, comme la question dantesque, la question shakespearienne existe.

L'étude de cette question est préalable à la traduction. Il faut d'abord se mettre au fait de Shakespeare.²⁰⁹⁶

Le vrai critique a un rôle fondamental qui nécessite la création de « chaires publiques d'interprétation » des grands auteurs et dont l'enjeu est le décryptage de l'énigme qu'ils posent. C'est le génie comme auteur qui pose question, comme le montre l'emploi adjectival du nom propre pour évoquer « la question homérique », la « question dantesque », la « question shakespearienne ». Hugo ne parle pas de « la question de *l'Iliade* », ou de la « question de *La Divine comédie* ».

²⁰⁹³ Annexe au *William Shakespeare*, p. 459.

²⁰⁹⁴ Germaine de Staël, *De la littérature, op. cit.*, p. 183-184.

²⁰⁹⁵ Quant à cette philosophie « étrange » dont il est fait mention, à mi-chemin du « doute » de Montaigne et de la « vision » d'Ezéchiel, elle éclaire rétrospectivement la pratique hugolienne tout autant, voire plus, que celle de Shakespeare. Il s'agit d'une conclusion et d'un élargissement de la métaphore barbare qui clôt la section V de l'annexe, témoignant de la logique esthétique à l'œuvre.

²⁰⁹⁶ « Préface de la nouvelle traduction... », *William Shakespeare*, p. 460.

La barbarie du génie contre la mimesis classique et l'ordre politique

La revendication de barbarie et de sauvagerie du génie est également le garant de l'originalité, créant des « poètes directs et immédiats » à qui la « pâleur malade de l'imitation »²⁰⁹⁷ est inconnue. La barbarie est en effet entée directement sur l'humanité et la poésie, permettant de court-circuiter toutes les rhétoriques poussiéreuses et les proliférations de Campistron :

Laissez les génies tranquilles dans leur originalité. Il y a du sauvage dans ces civilisateurs mystérieux. Même dans leur comédie, même dans leur bouffonnerie, même dans leur rire, même dans leur sourire, il y a l'inconnu. On y sent l'horreur sacrée de l'art, et la terreur toute-puissante de l'imaginaire mêlé au réel.²⁰⁹⁸

On voit que « l'horreur sacrée de l'art » n'est pas une vaine formule, de même que « la terreur toute-puissante de l'imaginaire mêlé au réel » : toutes nos analyses précédentes visent à redonner du sens à ces jugements qui semblent *a priori* portés à l'emporte-pièce.

Par la figure du génie, Hugo revendique également une liberté ancrée sur la nature naturante, « la nature des semences, du désir, du devenir »²⁰⁹⁹. La figure de l'écrivain sauvage ou barbare participe du modèle vitaliste kantien, tel qu'il a été diffusé en France par les traductions des textes de Schiller et de Schlegel²¹⁰⁰ et devient la métaphore d'une spontanéité originale, contre tout schéma mécaniste, y compris celui des règles du goût²¹⁰¹. Ainsi, *l'Atheneum* décrit dans une formule le génie comme élément organique, contrairement à l'entendement et au « Witz » : « L'entendement est esprit mécanique ; le Witz, esprit chimique ; le génie, esprit organique »²¹⁰².

Enfin, la langue barbare est une protestation ouverte contre le rôle officiel des critiques, qui ont pour but affiché de maintenir l'ordre, comme le déclare de manière emblématique Janin : « Le plus grand soin de la critique et son plus impérieux devoir, c'est de veiller au maintien des lois salutaires de la république lettrée, et de s'opposer aux

²⁰⁹⁷ [Les Traducteurs], p. 621.

²⁰⁹⁸ *William Shakespeare*, II, IV, 5, p. 385.

²⁰⁹⁹ Claude Millet, *L'Esthétique romantique, une anthologie, op. cit.*, p. 159. Si l'art imite la nature, c'est dans la mesure où celle-ci, dans son modèle de croissance libre, propose à l'œuvre un modèle d'épanouissement organique.

²¹⁰⁰ Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op. cit.*, p. 826.

²¹⁰¹ Ce qui a des implications sur la conception de la création qui n'est plus, bien évidemment, la *mimésis* classique comme le note Claude Millet : « certes le drame est un miroir pour Hugo, mais ce miroir est concave, point optique où se concentre la « vie » pour enflammer le théâtre. À la trop minutieuse observation de la nature par ses copistes comme à la conception abstraite d'un idéal désincarné, Hugo substitue la "contemplation" ». *L'Esthétique romantique, une anthologie, op. cit.*, p. 176-177. Alors pour Hugo « la vision du réel se dilate forcément jusqu'à l'idéal » (« Philosophie », vol. Critique, p. 501) et l'art devient création, et non plus imitation.

²¹⁰² *Atheneum*, cité par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 77.

envahissements de la rue, aux violences du carrefour. »²¹⁰³ *William Shakespeare* et sa théorie du génie est la réponse de Hugo à ce genre de position conservatrice, étant bien entendu, naturellement, que l'ordre est à la fois poétique et politique :

Le bon goût est une précaution prise par le bon ordre. Les écrivains sobres sont le pendant des électeurs sages. L'inspiration est suspecte de liberté ; la poésie est un peu extra-légale. Il y a donc un art officiel, fils de la critique officielle.²¹⁰⁴

La revendication ironique de l'errance est associée à un anti-hygiénisme salubre.

Les cas de rage, c'est-à-dire les œuvres de génie, sont à craindre. On renouvelle les prescriptions hygiéniques. La voie publique est évidemment mal surveillée. *Il paraît qu'il y a des poètes errants*. Le préfet de police, négligent, laisse vaguer des esprits. À quoi pense l'autorité ? Prenons garde. Les intelligences peuvent être mordues. Il y a danger. Décidément, cela se confirme ; on croit avoir rencontré Shakespeare sans muselière.

Ce Shakespeare sans muselière, c'est la présente traduction.²¹⁰⁵

Ce thème trouve un écho au niveau des personnages des romans d'exil, qui se voient tous, à un degré ou à un autre, qualifiés de « rôdeur » ou décrits en train de « rôder », que ce soit Jean Valjean, Marius, Ursus ou Gilliat. Cette multiplication des marginaux est assumée par la puissance auctoriale, qui va jusqu'à se décrire en « rôdeur des barrières » (c'est-à-dire en truand ou escarpe) dans *Les Misérables*²¹⁰⁶ et qui pose la question des liens entre l'éthique et l'art. Le « grand rôdeur » selon Littré, c'est en effet Satan.

3. Conclusion : le mythe barbare et la traduction

Avant l'exil, *Le Rhin*, évoque les invasions barbares pour en faire un mythe historique : « Le nord procède par invasion, et le peuple procède par révolutions. De là vient qu'à de certaines époques la civilisation s'affaïsse et disparaît momentanément sous d'effroyables irruptions de barbares, venant les unes du dehors, les autres du dedans [...]. »²¹⁰⁷ Pendant l'exil, le mythe barbare est repris par Hugo pour décrire un phénomène linguistique, la traduction, « irruptions sauvages de figures inconnues » qui sont perçues comme une

²¹⁰³ Jules Janin, *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy, 1853, t. 1, p. 153-154.

²¹⁰⁴ *William Shakespeare*, II, I, 4, p. 348-349.

²¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 349.

²¹⁰⁶ *Les Misérables*, III, I, 5, t. 2, p. 122. Voir à ce sujet notre article, « Les parcours parisiens des *Misères* aux *Misérables*, ou le passage du flâneur au rôdeur », dans *Le voyage à Paris*, dir. Gabrielle Chamarat et Claude Leroy, *RITM*, n° 37, printemps/été 2007. Actes d'un colloque qui s'est tenu à Nanterre les 8, 9, 10 décembre 2005.

²¹⁰⁷ *Le Rhin*, Conclusion – XVIII, p. 433,

« invasion. »²¹⁰⁸ On ne peut donc dire qu'avec l'exil Hugo abandonne définitivement le mythe barbare pour se tourner vers la figure exclusive du mage romantique, comme le soutient Pierre Michel. Il existe certes un lien entre les deux figures, reposant sur les concepts d'inconnu et d'étrangeté, de décalage par rapport à la norme et de « résistance », qui fait qu'il existe une « question » hugolienne qui appelle l'interprétation. Mais le problème de la traduction est aussi le moment d'interroger, par la figure du barbare, le « côté terrestre du génie », dont la violence langagière n'apparaît jamais aussi bien que lorsqu'elle semble étrangère²¹⁰⁹.

Le reliquat de *William Shakespeare* confirme par ailleurs cette utilisation métaphorique du mythe barbare et le déplacement du mythe historique au mythe social et linguistique :

Sobriété.

Hostilité aux images.

Il y a quelque aristocratie dans cet effort. Le bourgeois, cossu et important, se rengorge volontiers dans le style neutre. Le langage figuré est essentiellement le langage populaire. Les métaphores sont des filles de carrefour, il y a émeute d'images. Que nous veut toute cette populace de figures ? L'Académie, mise en demeure par Dumarsais, mande à sa barre la poissarde.²¹¹⁰

Au début du siècle, c'était le primitif, le sauvage historique, qui était du côté des images. Au milieu du siècle, « le langage populaire » a pris le relais : les images sont une « populace de figures » et ont tendance à être féminisées, « filles de carrefour » ou « poissarde ».

La pratique du retournement de l'idée reçue en revendication caractérise la démarche hugolienne. Hugo prend acte du préjugé bourgeois, lié à l'autorité en place, mais il ne le fait pas au nom de la raison : *il revendique, en vue d'un enrichissement futur* – « [La langue] en sera fortifiée plus tard, en attendant elle s'indigne » – *l'irrationalité de la violence langagière* comme une réalité qui s'exprime par le biais de la métaphore barbare. Ce qui sous-tend l'usage de cette métaphore de l'invasion et de la résistance est une conscience exacerbée des enjeux et des risques liés au langage et à la création artistique, et qui s'oppose au « goutte-à-goutte » du progrès tranquille de la civilisation.

C'est aussi peut-être la conscience d'une bipolarité de l'écriture partagée entre littérature et poésie, entre une rhétorique de la civilisation et une poésie dont la violence appelle la métaphore de l'invasion barbare. Néanmoins, une séparation aussi tranchée ne saurait être qu'artificielle, et c'est aux modèles de l'écriture hugolienne prise dans son

²¹⁰⁸ *William Shakespeare*, Annexe, Préface de la nouvelle traduction des œuvres de Shakespeare, p. 455.

²¹⁰⁹ On rappelle que Hugo distingue le « côté cosmique » et le « côté terrestre » du génie, le premier renvoyant au prophète, le second au poète, [Les Traducteurs], p. 622. Cf. notre quatrième partie.

²¹¹⁰ Notes de travail du *William Shakespeare*, Massin, t. XII, p. 351.

ensemble que nous allons maintenant nous intéresser, en privilégiant ceux qui posent un problème éthique et pointent l'origine ambiguë de la création artistique.

CHAPITRE 3 : LES CREUSETS ROMANESQUES DE L'ÉCRITURE DU GÉNIE : ARGOT, ARISTOCRATIE, SEXUALITÉ, PEUPLE, COSMOS

Il faut revenir sur les pages romanesques où Hugo laisse affleurer, de manière plus ou moins explicite, pendant l'exil, une réflexion sur les origines plurielles de l'écriture et de l'inspiration. Ces origines dévoilent non seulement le statut ambivalent de la beauté et de l'art pour Hugo, mais interrogent également les racines du langage sur le plan historique, sociologique et éthique.

Nous verrons tout d'abord en quoi l'argot, du *Dernier Jour d'un condamné* aux *Misérables*, avec son mode de formation populaire, permet de penser l'origine des langues, origine pensée à l'époque comme « poétique ». L'étude des rapports entre *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit*, notamment le parallèle entre la découverte de la caverne de la pieuvre par Gilliatt et l'antre de Josiane par Gwynplaine, nous permettra ensuite de mettre au jour une tentation hugolienne inverse : la fascination pour le monde aristocratique, monde de la perversion mais aussi royaume des apparences et de la profusion poétique incarnés par la duchesse Josiane. Que Josiane et la pieuvre trônent au milieu des lieux les plus féeriques (naturels ou culturels) des romans hugoliens, amène à s'interroger sur les faux-semblants de l'art et de la beauté selon Hugo. Enfin, nous aborderons plus brièvement une dernière origine de l'écriture hugolienne, celle qui est donnée explicitement comme le patron du génie : la nature, décrite sous la forme de l'élément cosmique et du règne animal, et qui légitime aussi bien l'amoralité de la création poétique que la terreur présente au sein de l'inspiration.

1. « Rouscailler bigorne ». L'argot, ou l'origine subversive de la langue

Nous poursuivons le propos de Guy Rosa au moment où celui-ci l'abandonne, à la fin de l'article qu'il a consacré à l'argot chez Hugo et Balzac, constatant que l'« argot serait [...] la vraie langue et la misère la vérité de notre condition. On comprend que Hugo recule devant une telle conclusion, sans l'écarter pourtant. »²¹¹¹ Le conditionnel peut sembler de trop pour mettre le doigt sur cet élément majeur des *Misérables*, et qui, à notre connaissance, n'a pas

²¹¹¹ « Essais sur l'argot. Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, 7) » dans Hugo, « *Les Misérables* », textes réunis par Pierre Brunel, Eurédit, 2004, p. 162.

encore été étudié : l'argot est la mise en abyme de la création langagière et poétique – puisque pour l'époque la langue primitive est poétique – et révèle par là tout le potentiel subversif de l'esthétique hugolienne. Ce qui fait que la misère pourrait bien être, selon Hugo, « la vérité de notre condition ». Mais nous nous consacrerons pour l'essentiel au problème philologique, étant entendu néanmoins que tout est lié chez Hugo, et en premier lieu philologie et métaphysique : « la question philologique n'est pas autre chose que la question métaphysique »²¹¹² écrit-il dans les proses philosophiques de l'exil.

L'argot est représentatif du bouleversement esthétique amené par le romantisme, dans la mesure où il illustre le passage d'une « linguistique de la clarté » à une « linguistique de l'expression », d'une esthétique de l'imitation à une esthétique de la création²¹¹³. Il pose en parallèle le problème de la relation entre la littérature, lieu de valorisation du langage et de la civilisation, et les langages dévalorisés qui sont vus comme déviants, pour des raisons souvent sociales ou morales : l'argot est le lot des criminels, des « rôdeurs de barrières » et autres malfrats appartenant au « troisième dessous de la société ». Il faut donc se demander quelles stratégies romanesques en garantissent la légitimité, ou du moins l'utilisation, pour des raisons linguistiques, esthétiques et historiques. Cela passe notamment, au-delà du rapport traditionnel que Hugo établit entre argot et poésie, par une interrogation sur le mode de création du Verbe : l'argot est donné indirectement comme modèle de la création et du développement du langage (étant entendu que le langage originaire s'assimile au langage poétique), placé sous le sceau de « l'énergie » et de la remontée aux origines, et permet, comme pour l'expression « langage barbare », la légitimation d'un cliché linguistique.

Nous étudierons l'emploi et la place de l'argot chez Hugo du *Dernier Jour d'un condamné* aux *Misérables* et le passage, au sein de ce dernier roman, de la langue de la misère à la « langue des ténébreux ». Puis nous verrons comment l'argot devient l'emblème subversif du langage originaire, et par là, poétique.

L'argot dans Le Dernier Jour d'un condamné : de la langue du crime à la langue de la misère

L'argot est considéré comme la langue du crime dans la première moitié du dix-neuvième siècle et fait l'objet d'une curiosité inquiète, liée, comme le souligne Guy Rosa, au

²¹¹² [Les Traducteurs], p. 631.

²¹¹³ Michel Delon, *L'Idée d'énergie, op. cit.*, p. 131.

développement urbain, à l'immigration d'une population qui se prolétarise, au développement de nouvelles formes de criminalités et à la modification des pratiques policières et du régime pénal (qui remplace les peines infâmantes ou afflictives par la prison et la destruction du crime par son contrôle²¹¹⁴). Mais au cours du siècle, en parallèle à l'évolution sociale qui voit les couches populaires s'intégrer à la société (par l'ouvriérisme ou l'Empire), l'argot perd son statut de langue propre. L'argot ne fait progressivement plus peur et se retrouve traité par les dictionnaires sur un mode léger pour son pittoresque et son « énergie » : l'argot n'est pas une langue mais un idiolecte personnel.

Balzac est en cela le premier à avoir rompu avec cette *doxa* contemporaine, car il traite l'argot non comme une excroissance pittoresque du langage commun, mais comme une langue à part²¹¹⁵, dangereuse, la « langue des filous, des voleurs et des assassins »²¹¹⁶. Or cette langue du crime, contrairement au langage littéraire convenu, est essentiellement poésie : « il n'est pas de langue plus énergique, plus colorée »²¹¹⁷ : « et quelle poésie ! la paille est la plume de Beauce. Le mot minuit est rendu par cette périphrase : *douze plombes croissent !* Ca ne donne-t-il pas le frisson ? »²¹¹⁸. Hugo est un des rares romanciers de son temps à suivre cette démarche. À la différence d'un écrivain comme Sue, il considère comme Balzac l'argot comme une langue à part, irréductible à la société régulière, avec une poésie particulière. Cela est manifeste dans *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), notamment par le biais de la chanson entièrement en argot qu'écoute le condamné au chapitre XVI. La chanson est retranscrite dans sa totalité, sans traduction, ce qui lui confère une réalité autonome, redoublée par la note finale à l'œuvre qui redonne une seconde fois le texte de la chanson, en version manuscrite. Cela s'explique *a priori* par le fait qu'à l'époque romantique, en ce premier tiers du siècle, la beauté se voit redéfinie dans son rapport à la violence et au meurtre²¹¹⁹. La réception du narrateur, que le « friache » traitera quelques pages plus loin de « marquis », met en abyme la réception bourgeoise de l'époque, mélange de fascination et de répulsion : « Je ne saurais rendre ce que j'éprouvais ; j'étais à la fois blessé et caressé » ; « tous ces mots difformes et mal faits ; chantés, cadencés, perlés ! » sont semblables à la cueillette en prison

²¹¹⁴ « Essais sur l'argot. Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, 7) » dans Hugo, « *Les Misérables* », art. cit., p. 150.

²¹¹⁵ Balzac « traite l'argot en indice de la question cruciale du crime au lieu d'en consommer l'exotisme pittoresque ; au lieu de l'acclimater à la langue commune par les équivalences rassurantes d'un glossaire, il l'isole dans sa vie propre et permanente. » *Ibid.*, p. 153.

²¹¹⁶ *Splendeurs et misères des courtisanes*, Préface de la première édition, Gallimard, coll. « La Pléiade », publiée sous la dir. de Georges Castex, 1977, p. 829.

²¹¹⁷ *Ibid.*

²¹¹⁸ *Ibid.*

²¹¹⁹ Voir l'ouvrage de Christine Marcandier-Colard, *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence*, op. cit.

d'une fleur : « vous la respirez, elle pue. »²¹²⁰

Cependant, une distinction majeure par rapport à Balzac est à noter. Dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, Hugo semble à première vue associer l'argot à la langue du crime par le biais de la figure du « friauche », figure de l'altérité radicale, mais il apparaît progressivement au sein de son discours que c'est moins la question pénale et morale qui est en jeu que la question sociale qui est, déjà, la question de la misère²¹²¹. Ainsi le friauche apparaît aux yeux du condamné à mort comme un homme dangereux qui ne provoque que dégoût et répugnance chez le narrateur, découvrant un homme avec « un regard louche dans des yeux gris, un rire amer sur le visage ; sale, en guenilles, demi-nu, repoussant à voir » : « J'ai reculé avec horreur. »²¹²² Et pourtant l'argot, langue du crime, devient dans le discours du friauche la langue de la misère : le friauche annonce Jean Valjean. De son discours, mixte d'argot, de tournures populaires et de langue littéraire (il emploie le passé simple ou le subjonctif), il ressort que c'est la faim qui le conduit à voler un pain et le fait condamner à perpétuité aux galères. Son statut de galérien et son passeport jaune lui ferment les portes du travail honnête : « je voulais être honnête homme avec mes soixante-six francs. [...] Personne ne voulait me donner d'ouvrage » et l'amène à tuer pour vivre. Seul l'argot peut alors rendre compte de cette réalité : « Leur coire me proposa d'être des leurs ; on faisait la grande soulasse sur le trimar. J'acceptai. »²¹²³ L'argot rend alors moins compte d'une condition marginale que d'une réalité atroce, rendue possible par l'injustice de la société.

En outre, la condamnation de la langue du crime est dépassée par un renversement de valeurs inquiétant : la civilisation bien éduquée du narrateur « marquis » semble encore avoir à apprendre de tels hommes. Le friauche sait bien mourir, à défaut de savoir vraiment bien vivre, contrairement au condamné à mort :

L'ami, m'a-t-il dit, tu n'as pas l'air bien brave. Ne va pas faire le sinvre devant la carline : vois-tu ? il y a un mauvais moment à passer sur la placarde ; mais cela est si tôt fait ? Je voudrais être là pour te montrer la culbute.²¹²⁴

On retrouve là l'imaginaire des « nouveaux barbares » considérés comme insensibles à la mort et promis à l'ascension sociale. Le texte multiplie les indices d'identité que le héros

²¹²⁰ *Le Dernier Jour d'un condamné*, XVI, vol. Roman I, p. 452.

²¹²¹ Il est tout à fait pertinent de remarquer, comme le fait Jean-Claude Rioux, que la « conception traditionnelle métaphysique et religieuse du mal est dévalorisée et remplacée par la question du mal social ». « L'argot dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel », dans *Crimes et criminels dans la littérature française. Actes du colloque international 29 nov – 1^{er} déc. 1990*, Univ. Jean Moulin, Lyon III, CEDIC, 1991, p. 137.

²¹²² *Le Dernier Jour d'un condamné*, XXIII, vol. Roman 1, p. 459.

²¹²³ *Ibid.*, p. 460-461. « Leur coire » est traduit en note par « leur chef » et « on faisait la grande soulasse sur le trimar » par : « On assassinait sur les grands chemins » (notes de Hugo).

²¹²⁴ *Ibid.*, p. 461.

refuse : tous les deux sont des criminels promis à la même mort et la redingote du narrateur passe de ses épaules aristocrates, ou supposées telles par le friache, à celles d'un roturier, témoignant symboliquement d'un transfert de compétences de l'un à l'autre. N'était-ce pas en effet le propre de l'aristocratie, dans les anciens temps, d'incarner une classe guerrière qui ne craignait pas la mort ?

Mais *Le Dernier Jour d'un condamné* n'est qu'une étape dans la réflexion hugolienne sur l'argot, qui n'est pas seulement la langue du crime ou la langue de la misère sociale, mais aussi et surtout la langue de la misère plus fondamentale, métaphysique, de l'homme. En cela, l'argot accède à un statut poétique essentiel et devient métonymique de la création langagière elle-même. Il faut attendre *Les Misères* et surtout *Les Misérables*, la version développée de l'exil, pour voir apparaître cette nouvelle dimension. C'est cette dernière idée, qui semble laissée pour compte par la critique, que nous allons maintenant aborder.

Les Misérables et l'argot : de la langue de la misère à la « langue des ténébreux »

Dans *Les Misérables*, le livre septième est consacré à l'argot, qui lui donne son titre. Le premier chapitre du livre, intitulé « Origine », se place à un niveau social et métaphysique, qui reprend à son compte la condamnation de l'argot, alors que le chapitre qui lui succède, consacré aux « racines », renvoie à la création organique des mots et permet une valorisation, mieux, une légitimation de l'argot, qui devient symbole de la création poétique. Il faudra alors distinguer la fonction civilisatrice de la littérature, qui correspond à l'ensemble du roman des *Misérables*, dans lequel le livre sur l'argot s'enclasse, et la réflexion sur la création brutale et poétique des mots, qui a à voir avec la barbarie²¹²⁵ de ses racines.

La fonction civilisatrice de la littérature romanesque apparaît dans le premier chapitre, intitulé « Origine ». Il s'agit pour le narrateur de légitimer de manière théorique le recours à l'argot, en le présentant comme une étude susceptible de servir la progression de la civilisation :

Faire surnager et soutenir au-dessus de l'oubli, au-dessus du gouffre, ne fût-ce qu'un fragment d'une langue quelconque que l'homme a parlé et qui se perdrait,

²¹²⁵ Dans le chapitre « Origine », l'argot peut apparaître comme la « face nocturne de la langue dont la face lumineuse est la poésie » comme le dit en note, mais pour l'ensemble de l'œuvre, Guy Rosa (note 1 de la page 5, t. 3). Le chapitre « Racines » au contraire tend à effacer les limites entre processus de création de l'argot et processus de création du langage poétique en général. Gavroche est le révélateur et le porte-parole de ce puissant potentiel poétique, dont il est possible d'orienter positivement l'utilisation.

[...] c'est étendre les données de l'observation sociale, c'est servir la civilisation même.²¹²⁶

Hugo détourne néanmoins cet exercice de style, qui aurait dû consister en un discours de légitimation sociale, par un effet de polyphonie narrative ironique qui consiste à intégrer le discours adverse dans son propre argumentaire pour mieux le dénoncer : « Quoi ! comment ! l'argot ! mais l'argot est affreux ! mais c'est la langue des chiourmes, des bagnes, des prisons, de tout ce que la société a de plus abominables ! etc., etc., etc. »²¹²⁷ Le procédé rhétorique est connu et néanmoins habile pour permettre à Hugo d'évacuer le problème qui se posait à lui dans *Le Dernier Jour d'un condamné* : dépasser le lieu commun de l'argot comme langue du crime (à laquelle appartient la définition de Balzac, précédemment citée) pour le faire d'emblée accéder au statut de langue de la misère : « Qu'est-ce que l'argot proprement dit ? L'argot est la langue de la misère »²¹²⁸.

Mais cette misère n'est pas purement sociale et accède, contrairement au *Dernier Jour d'un condamné*, au plan métaphysique et existentiel, c'est-à-dire « humain » (de même que pour Hugo le peuple pendant l'exil s'ouvre à « l'humanité ») : « non seulement une misère, mais la misère, toute la misère humaine possible »²¹²⁹, et non seulement la misère historique, parlée en France par exemple, « depuis plus de quatre siècles », liée à la monarchie, mais une misère d'ordre ontologique, qui renvoie à l'humanité souffrante :

Ayons compassion des châtiés. Hélas ! qui sommes-nous nous-mêmes ? qui suis-je, moi qui vous parle ? qui êtes-vous, vous qui m'écoutez ? d'où venons-nous ? et est-il bien sûr que nous n'ayons rien fait avant d'être nés ? La terre n'est pas sans ressemblance avec une geôle. Qui sait si l'homme n'est pas un repris de justice divine ?²¹³⁰

Des passages fondamentaux des textes en prose de l'exil semblaient laisser penser²¹³¹ que Hugo avait définitivement évacué la question du péché originel, mais l'argot est l'occasion d'y revenir en sous-main. Seulement le terme n'est pas prononcé, ce qui est beaucoup.

Le point important est surtout que l'argot devient explicitement non la langue des misérables, mais « la langue des ténébreux », signe d'une misère ontologique :

Les esprits réfléchis usent peu de cette locution : les heureux et les malheureux. Dans ce monde, vestibule d'un autre, évidemment, il n'y a pas d'heureux.

La vraie division humaine est celle-ci : les lumineux et les ténébreux.²¹³²

²¹²⁶ *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 10.

²¹²⁷ *Ibid.*, p. 7.

²¹²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²¹²⁹ *Ibid.*, p. 11.

²¹³⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹³¹ Cf. deuxième partie, chapitre 3.

²¹³² *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 13.

Le début du chapitre suivant, « Racines », enchaîne avec la même idée et utilise de manière réflexive le vocabulaire traditionnel de la criminalité pour en faire le symbole de la condition humaine souffrante, selon le principe hugolien établi dans les proses philosophiques de l'exil, selon lequel « la question philologique n'est pas autre chose que la question métaphysique »²¹³³ :

C'est là qu'il y a du châtiment visible. Chaque syllabe y a l'air marquée. Les mots de la langue vulgaire y apparaissent comme froncés et racornis sous le fer rouge du bourreau. Quelques-uns semblent fumer encore. Telle phrase vous fait l'effet de l'épaule fleurdelysée d'un voleur brusquement mise à nu. L'idée refuse presque de se laisser exprimer par ces substantifs repris de justice. La métaphore y est parfois si effrontée qu'on sent qu'elle a été au carcan.²¹³⁴

Le détournement métaphorique du vocabulaire de la pénalité, et plus particulièrement d'une pénalité qui archaïque (« fer rouge », « épaule fleurdelysée », « carcan »)²¹³⁵ est donc au profit de la double réflexion philologique et métaphysique. L'argot accède par là à une dimension proprement poétique, en devenant la vraie langue de notre condition humaine²¹³⁶.

C'est le chapitre « Racines » qui le permet, mais au prix d'une aggravation qui fait que l'on passe dans ce chapitre d'une définition : « l'argot, c'est la langue des ténébreux » (première phrase du chapitre), à une autre : « l'argot, c'est le verbe devenu forçat » (quatre paragraphes avant la fin du chapitre). On connaît l'importance de la pensée ontologique du Verbe chez Hugo et tout se passe comme si l'argot devenait le symbole du verbe même, du langage en général. Cela est d'autant plus appuyé que le cœur du chapitre « Racines » repose sur un développement traitant des modes de formation de l'argot comme processus de formation de la langue en général. L'argot permet de comprendre ce qu'il y a d'effroi

²¹³³ [Les Traducteurs], p. 631.

²¹³⁴ *Les Misérables*, IV, VII, 2, t. 3, p. 14.

²¹³⁵ Ou du moins qui est connotée comme telle, tout en ne l'étant pas encore dans le temps de la narration : en effet la marque au fer rouge n'a été interdite qu'en 1820, alors que le carcan est remplacé par l'exposition dans une loi de 1832, devenant une peine accessoire qui sera progressivement abandonnée. Pour le temps de l'écriture, le passé archaïque était du temps récent. Voir Laurence Guignard, « Les supplices publics au XIX^e siècle, l'abstraction du corps », dans *Le Corps violenté, du geste à la parole*, études réunies et présentées par Michel Porret, Genève, Droz, 1998, p. 157-184.

²¹³⁶ Il a fallu auparavant prouver que l'argot est bien une langue à part entière, et notifier sa différence de statut avec les argots présents dans les différentes professions. Ainsi, comme le constate Hugo « tous, imprimeur, maître d'armes, cavalier, fantassin, phrénologue, chasseur, philosophe, comédien, vaudevilliste, huissier, joueur, agent de change, marchand, parlent argot. » Mais « généraliser le fait » est « quelquefois une manière de l'atténuer » (*Les Misérables*, IV, VII, 1, p. 8-9) et cet emploi de l'argot est une « extension, que tout le monde même n'admettra pas » : « L'argot véritable, [...] n'est autre chose, nous le répétons, que la langue laide, inquiète, sournoise, traître, venimeuse, cruelle, louche, vile, profonde, fatale, de la misère. » (*Ibid.*, p. 10) Dans ce premier chapitre, « Origine », la dévalorisation, sociologiquement et axiologiquement appuyée, est doublée d'une poétique de l'abjection qu'il faudrait par ailleurs étudier : « Certes, aller chercher dans les bas-fonds de l'ordre social, là où la terre finit et où la boue commence, fouiller dans ces vagues épaisses, poursuivre, saisir et jeter tout palpitant sur le pavé cet idiome abject qui ruisselle de fange ainsi tirée au jour, ce vocabulaire pustuleux dont chaque mot semble un anneau immonde d'un monstre de la vague et des ténèbres, ce n'est ni une tâche attrayante ni une tâche aisée. » (*Ibid.*, p. 8) Toute la suite serait également à considérer.

métaphysique dans la pensée hugolienne, celui-là même qui s'était exprimé dans *La Fin de Satan*, œuvre inachevée dont *Les Misérables* constituent la suite et l'aboutissement, ou plutôt la tentative de résolution.

Or l'argot, comme Satan, doit être sauvé, et c'est au roman de le mettre en scène, au sein des clauses des deux premiers chapitres. Pour le premier (« Origine »), l'écrivain (qui appartient au côté des « lumineux ») sublime la souffrance au sein d'une prose qui acquiert une véritable dimension élégiaque : « Quand vous connaîtrez et quand vous aimerez, vous souffrirez encore. Le jour naît en larmes. Les lumineux pleurent, ne fût-ce que sur les ténébreux »²¹³⁷. La souffrance, les larmes et les pleurs appartiennent directement au registre de la plainte élégiaque, du pathétique, qui n'est pas très éloigné de la pitié salvatrice. Quant à la clause du second chapitre (« Racines »), elle est constituée d'une longue période oratoire extrêmement travaillée qui se fait prose poétique et oublie elle aussi la question philologique de la racine obscure pour filer une métaphore mythologique lumineuse : l'histoire d'Andromède, l'âme, sauvée du dragon par le « radieux chevalier de l'avenir », l'esprit.

C'est le statut philologique de l'argot, non seulement comme mise en abyme de l'esthétique romantique en tant que thème, mais aussi comme mode de création poétique en acte, qui nous intéressera ici plus particulièrement.

L'argot, creuset de l'esthétique romantique

L'argot se comprend tout d'abord comme un thème privilégié de l'esthétique romantique hugolienne. Il est lié au monstrueux (qui se substitue au grotesque durant l'exil) et est utilisé pour décrire les forces du chaos qui semblent intégrées à la création : « Tout cela vit de cette vitalité hideuse des choses qui se sont organisées dans la désorganisation »²¹³⁸. Il s'agit là d'une des définitions possibles du monstre²¹³⁹. Les mots « sont difformes, et empreints d'on ne sait quelle bestialité fantastique. On croit entendre des hydres parler »²¹⁴⁰. Hugo s'approche dans cette formule d'une des définitions du fantastique traditionnel qui apparaît, selon Roger Caillois, comme une « rupture de la cohérence universelle »²¹⁴¹ et se trouve associé au songe et au cauchemar, provoquant, du point de vue de la réception, l'effroi.

²¹³⁷ *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 14.

²¹³⁸ *Ibid.*, IV, VII, 1, p. 8.

²¹³⁹ Voir Patrick Tort, *L'Ordre et les monstres, Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, Paris, Syllepses, coll. « *Matérialogiques* », 1998.

²¹⁴⁰ *Les Misérables*, IV, VII, 1, t. 3, p. 12-13.

²¹⁴¹ *Encyclopaedia Universalis*, op. cit., entrée « Fantastique ».

Ensuite, l'argot est une de ces langues limites, poétiques par là-même, qui permettent de toucher à l'inexprimable de ces choses que sont le sang, le meurtre, le crime, en un mot tout ce qui heurte le discours du progrès et de la civilisation, tout ce qui appartient au non-avouable, ou du moins au non-honorable. Pierre Larousse le rappelle : « s'agit-il de parler de vertu, d'action honorable, [l'argot] manque de tout, ou il n'en parle qu'avec esprit. »²¹⁴² Mais, là encore, Hugo transforme le langage du criminel. Lorsqu'il le fait parler en retranscrivant une phrase entière, c'est pour faire entendre le gémissement du misérable qui se lamente sur Dieu, et non la seule langue du crime :

– Je n'entrave que le dail comment meck, le daron des orgues, peut atiger ses momes et ses momignards et les locher criblant sans être atigé lui-même.

La citation est traduite en note de bas de page par Hugo : « Je ne comprends pas comment Dieu, le père des hommes, peut torturer ses enfants et ses petits-enfants et les entendre crier sans être torturé lui-même. »²¹⁴³ Thénardier et ses acolytes parleront meurtre en argot, mais la réflexion philologique déplace bien le problème, car c'est du Verbe, de l'origine même de la littérature, dont il est ici question.

Autant qu'une langue limite, l'argot est explicitement considéré par Hugo comme un « point d'intersection », ce point d'intersection qui est au cœur de la thématique comme de la création poétique hugolienne : « L'étude et l'approfondissement de cet étrange idiome mènent au mystérieux point d'intersection de la société régulière avec la société maudite. »²¹⁴⁴ C'est une autre manière d'en faire un monstre, un assemblage monstrueux et hétéroclite qui témoigne de l'intérêt de l'auteur pour la porosité des frontières entre le normal, le régulier et le monstrueux.

Enfin, l'argot est présenté par Hugo comme une langue du corps, relevant du domaine du concret, du charnel, bref, dans notre optique, du symbolique (selon la définition de Michelet) et comme une langue « énergique », c'est-à-dire concise, expressive et dramatique²¹⁴⁵. Dans *Les Misérables*, plusieurs exemples relevés par Hugo permettent de cumuler les deux sèmes :

Dénoncer, dans l'énergique langue d'argot, cela se dit : *manger le morceau*.
Comme si le dénonciateur tirait à lui un peu de la substance de tous et se

²¹⁴² P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Argot ».

²¹⁴³ *Les Misérables*, IV, VII, 3, t. 3, p. 23.

²¹⁴⁴ *Ibid.*, IV, VII, 2, p. 21.

²¹⁴⁵ L'énergie (terme d'origine rhétorique) du langage argotique est un *leitmotiv* que l'on trouvait déjà dans *Le Dernier Jour d'un condamné* : « Quelquefois une énergie singulière, un pittoresque effrayant : *il y a du résiné sur le trimar* (du sang sur le chemin), *épouser la veuve* (être pendu), comme si la corde du gibet était veuve de tous les pendus. » *Le Dernier Jour d'un condamné*, chapitre V, vol. Roman I, p. 436-437.

nourrissait d'un morceau de la chair de chacun.²¹⁴⁶

Hugo cite les expressions argotiques qui reflètent ses propres préoccupations éthiques, le fantasme de la dévoration en est un. De même l'exemple suivant : « Le voleur a, lui aussi, sa chair à canon, la matière volable, vous, moi, quiconque passe ; le *pantre*. (*Pan*, tout le monde). »²¹⁴⁷

L'énergie peut provenir de la dramatisation par le vocabulaire de la lutte (« Pour les besoins de cette lutte, la misère a inventé une langue de combat qui est l'argot »²¹⁴⁸) et se trouve liée à la concision de la langue. La concision, expressive, libère l'énergie du langage :

Le mot *décarade*, qui exprime le départ d'une lourde voiture au galop, est attribué à Villon, et il en est digne. Ce mot, qui fait feu des quatre pieds, résume dans une onomatopée magistrale tout l'admirable vers de La Fontaine :

Six forts chevaux tiraient un coche.²¹⁴⁹

Une « onomatopée » qui « fait feu des quatre pieds » et permet à lui seul de résumer un vers est le rêve de tout poète. Or on voit bien avec ce dernier exemple, qui se trouve au début du chapitre « Racines » et qui met en scène un auteur (Villon) dont le statut de poète fait oublier le statut légendaire de « gueux », que l'on passe à autre chose. Le premier exemple du chapitre allait encore plus loin en citant « ce vers si exquis et si célèbre : / Mais où sont les neiges d'antan » et en le revendiquant comme « un vers d'argot ». L'argot, ce « vocabulaire pustuleux », cet « idiome abject qui ruisselle de fange »²¹⁵⁰, est devenu « exquis » par la sublimation du vers et son utilisation par un poète !

Du chapitre « Origine » au chapitre « Racines » s'opère ainsi une révolution qui aborde progressivement, par le biais de l'argot, le processus même de la création des mots, de nature organique, comme le montre le titre du chapitre, « Racines »²¹⁵¹. L'argot devient symbole du langage : la barbarie est présentée comme racine de l'acte linguistique. L'argot n'appartient plus à la question criminelle, à la question sociale ou métaphysique (comme dans le chapitre « Origine ») mais à la question philologique.

²¹⁴⁶ *Les Misérables*, IV, VII, 2, t. 3, p. 21.

²¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

²¹⁴⁸ *Ibid.*, IV, VII, 1, p. 10.

²¹⁴⁹ *Ibid.*, IV, VII, 2, p. 15.

²¹⁵⁰ *Ibid.*, IV, VII, 1, p. 8.

²¹⁵¹ Hugo refuse les néologismes en littérature et préfère remotiver des termes archaïques plutôt que d'en créer de nouveaux. S'il traite de la création de mots nouveaux, c'est donc apparemment plus sur le plan du langage en général que de la littérature en particulier. Mais comme le langage premier est pensé à l'époque comme poétique, la boucle est bouclée.

L'argot, emblème de l'origine poétique du Verbe : énergie et barbarie

Dans le chapitre intitulé « Racines », Hugo commence par aborder les « origines philologiques » de l'argot, langue arlequine composée de « mots monstrueux », provenant de toutes les langues de l'Europe – il existe un lien entre ce cosmopolitisme linguistique et une certaine conception du mal, incarné de manière emblématique par les truands de la cour des Miracles et les Comprachicos, qui parlent tous une langue composite. Mais Hugo élargit ensuite le propos de manière significative :

Outre les origines philologiques qui viennent d'être indiquées, l'argot a d'autres racines plus naturelles encore et qui sortent pour ainsi dire de l'esprit même de l'homme.²¹⁵²

Trois modes de formation des mots sont alors évoqués : « Premièrement, la création directe des mots. Là est le mystère des langues ». « Deuxièmement, la métaphore. Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures ». « Troisièmement, l'expédient. L'argot vit sur la langue. Il en use à sa fantaisie [...] »²¹⁵³. Ce sont ces trois modes de formation que nous allons maintenant étudier.

Le texte n'emploie aucune concession rhétorique susceptible de conjurer les dangers de l'argot et d'en garantir la légitimité. Cette dernière est acquise et il est désormais question de l'origine des langues en général, origine qui acquiert par là une « racine » inquiétante :

Premièrement, la création directe des mots. Là est le mystère des langues. Peindre par des mots qui ont, on ne sait comment ni pourquoi, des figures. Ceci est le fond primitif de tout langage humain, ce qu'on en pourrait nommer le granit. L'argot pullule de mots de ce genre, mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux, qui ont une singulière puissance d'expression et qui vivent. – le bourreau, *le taule* ; – la forêt, *le sabri* ; – la peur, la fuite, *taf* ; – le laquais, *le larbin* ; – le général, le préfet, le ministre, *pharos* ; le diable, *le rabouin*. Rien n'est plus étrange que ces mots qui masquent et qui montrent. Quelques-uns, *le rabouin*, par exemple, sont en même temps grotesques et terribles, et vous font l'effet d'une grimace cyclopéenne.

Deuxièmement, la métaphore. Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures. La métaphore est une énigme où se réfugie le voleur qui complotte un coup, le prisonnier qui combine une évasion. Aucun idiome n'est plus métaphorique que l'argot. – *Dévisser le coco*, tordre le cou ; – *tortiller*, manger ; – *être gerbé*, être jugé. – *un rat*, un voleur de pain. [...] Quelquefois, à mesure que l'argot va de la première époque à la seconde, des mots passent de l'état sauvage et primitif au sens métaphorique. Le diable cesse d'être le *rabouin* et devient *le boulanger*, celui qui enfourne. C'est plus spirituel, mais moins grand ; quelque chose comme Racine après Corneille, comme Euripide après Eschyle. Certaines phrases d'argot, qui participent des deux époques et ont à la fois

²¹⁵² *Les Misérables*, IV, VII, 2, p. 16.

²¹⁵³ *Ibid.*, p. 16-17.

le caractère barbare et le caractère métaphorique, ressemblent à des fantasmagories. *Les sorqueurs vont solliciter des gails à la lune* (les rôdeurs vont voler des chevaux la nuit). – Cela passe devant l'esprit comme un groupe de spectres. On ne sait ce qu'on voit.²¹⁵⁴

Le mode de formation de l'argot interroge dans l'absolu « le mystère des langues » et acquiert par là un statut globalement positif, à l'exception d'une restriction qui localise et circonscrit la monstruosité initiale par l'adverbe restrictif « quelquefois » : « quelquefois hideux ». Ces « mots qui masquent et qui montrent » sont d'ailleurs comme la mise en abyme de la conception hugolienne de la littérature et répondent au vœu d'un Pierre Leroux qui se demandait, dans son article sur le style symbolique, comment la langue pouvait consentir à « *faire entendre* au lieu de *dire* »²¹⁵⁵.

Il s'agit à notre connaissance d'un des seuls passages où Hugo traite de l'origine des langues, et il le fait par le biais de l'argot comme langue emblématique et originelle. Le problème de l'origine des langues est lié à la poésie depuis le dix-huitième siècle, mais il fait débat dès l'Antiquité et constitue par exemple l'enjeu du *Cratyle* de Platon. Pour en rester au siècle des Lumières, deux positions s'affrontent : la première revendique un arbitraire du signe, la seconde, d'origine platonicienne, une divinisation cratyléenne du signe, position selon laquelle la langue est un être vivant dont l'origine opaque renvoie au mystère de la vie. Il y a adéquation entre le mot et la chose, mais deux explications sont possibles : soit cette adéquation est purement naturelle (c'est la position de Rousseau), soit elle procède d'une nécessité métaphysique. Hugo ne croit pas à l'arbitraire du signe, mais l'explication naturelle et l'explication métaphysique se combinent chez lui. Si les racines de l'argot sont emblématiques de l'origine de la langue et du geste poétique (puisque l'un et l'autre sont liés comme en témoignent des expressions comme « une singulière puissance d'expression » ou l'étude de sa fonction métaphorique), cela pose un problème éthique, puisque l'argot, « langue des ténébreux » mais aussi des criminels, entretient un rapport intime avec la question du mal.

En outre, l'argot connaît, comme la poésie dans la Préface de *Cromwell*, trois états de développement. Le premier correspond à l'état « sauvage et primitif » qui fait appel à deux reprises au terme de « barbare » : pour qualifier les termes eux-mêmes – « mots solitaires, *barbares*, quelquefois hideux » – ou comme caractéristique essentielle de la période : « Certaines phrases d'argot, qui participent des deux époques et ont à la fois le caractère *barbare* et le caractère métaphorique, ressemblent à des fantasmagories »²¹⁵⁶. Dans le chapitre

²¹⁵⁴ *Ibid.*

²¹⁵⁵ « Du style symbolique », art. cit., p. 30. Cf. Première partie, chapitre 1.

²¹⁵⁶ – Je souligne.

intitulé « Racines », Hugo attribue au mot « barbare » une origine biologique qui s'oppose d'une certaine manière au mot « civilisé » de la rhétorique et du langage convenu, qui repose sur des règles préétablies²¹⁵⁷. Ballanche déjà associait, par l'entremise du personnage d'Orphée, l'essence du langage au mot de « barbare », qui « ne renfermait point pour lui [Orphée] une idée de mépris ou de dédain. *Il savait bien qu'une telle expression désigne aussi les origines insaisissables et sacrées.* »²¹⁵⁸ À l'idée d'origine s'ajoutent chez Hugo les idées de liberté et d'énergie.

Puis la « deuxième époque » est vécue comme une chute. Elle se caractérise par la « métaphore » qui surgit quand le mot devient « plus spirituel, mais moins grand ». La progression dans la civilisation se fait aux dépens de la grandeur, selon un schéma assez répandu à l'époque ; parler de progression dans la civilisation est paradoxal lorsque l'on parle de l'argot et confirme son rang de symbole valant pour la langue en général. Mais la synthèse entre les deux époques (la « première époque de formation » et la « seconde époque » métaphorique) est féconde :

Certaines phrases d'argot, qui participent des deux époques et ont à la fois le caractère barbare et le caractère métaphorique, ressemblent à des fantasmagories. *Les sorqueurs vont solliciter des gails à la lune* (les rôdeurs vont voler des chevaux la nuit). – Cela passe devant l'esprit comme un groupe de spectres. On ne sait ce qu'on voit.

Enfin le troisième procédé poursuit la chute, mais aussi le mélange des deux autres, continuant la transformation de la logique énumérative en logique chronologique :

Troisièmement, l'expédient. L'argot vit sur la langue. Il en use à sa fantaisie, il y puise au hasard, et il se borne souvent, quand le besoin surgit, à la dénaturer sommairement et grossièrement. Parfois, avec les mots usuels ainsi déformés, et compliqués de mots d'argot pur, il compose des locutions pittoresques où l'en sent le mélange des deux éléments précédents, la création directe et la métaphore : – *Le cab jaspine, je maronne que la roulotte de Pantin trime dans le sabri* ; le chien aboie, je soupçonne que la diligence de Paris passe dans le bois. – *Le dab est sinve,*

²¹⁵⁷ Hugo semble rejoindre par là l'opposition historique traditionnelle entre « barbares » biologiques et « civilisés » constitutionnels. L'historien Patrick J. Geary rappelle ainsi que les Européens ont tenté de comprendre les différences entre groupes sociaux en les séparant en deux types de peuple. Le premier avait une existence *constitutionnelle*, fondée sur la loi : il était le résultat d'un processus historique. Le second était constitué des peuples situés en dehors du processus historique, ceux dont l'existence était biologique, fondée sur la filiation, la coutume, la géographie. Cette opposition regroupe sommairement « celle qui existe entre « nous » et « eux », entre « civilisés » et « barbares ». Patrick J. Geary, *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, [*The myth of nations. The medieval origins of Europe*, 2002], Paris, Aubier, 2004, p. 58. Les mots « barbares » ne s'inscrivent pas tout à fait dans ce schéma, dans la mesure où ils ne relèvent pas d'une tradition, puisqu'ils sont « sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires ». Néanmoins, la liberté et l'indépendance étaient également vues comme des caractéristiques des peuples barbares, Guizot l'a bien montré. Hugo recoupe donc plusieurs définitions, ce qui est caractéristique de l'utilisation du terme de « barbare », terme générique qui rassemble des sèmes différents, souvent de manière plus ou moins consciente et logique.

²¹⁵⁸ Ballanche, *Essais de palingénésie sociale, t. II : Orphée*, Paris, Jules Didot Ainé, 1829, livre deuxième, p. 61. – Je souligne.

*la dabuge est merloussière, la fée est bative ; le bourgeois est bête, la bourgeoise est rusée, la fille est jolie.*²¹⁵⁹

L'argot qui « vit sur la langue » et « en use à sa fantaisie » désigne bien le geste créateur de l'écrivain, seigneur du langage qui en joue mais craint la perte de l'énergie expressive originelle des mots. L'argot permet de maintenir au sein du verbe une sorte de terreur²¹⁶⁰ qui désigne le pouvoir subversif du Verbe et entretient une vision foncièrement pessimiste de l'homme :

Pour eux l'idée de l'homme ne se sépare pas de l'idée de l'ombre. La nuit se dit *la sorgue* ; l'homme, *l'orgue*. L'homme est un dérivé de la nuit.²¹⁶¹

L'argot est un langage transparent qui contribue à la civilisation en véhiculant une leçon : « Pas une métaphore, pas une étymologie de l'argot qui ne contienne une leçon »²¹⁶². Sur ce point également, l'argot rejoint l'idéal linguistique de Hugo, pour qui le mot doit être transparent, ce que montre *a contrario* le dépérissement d'un langage : la mort des langues « commence par un épaissement de l'idiome qui lui ôte sa transparence. Les mots prennent de l'opacité [...] »²¹⁶³ Puis « les analogies s'effacent, les étymologies cessent de transparaître sous les mots »²¹⁶⁴.

L'argot semble donc renvoyer à une origine obscure et pessimiste du Verbe. Il faut rappeler que dans *Les Contemplations* le poème « Réponse à un acte d'accusation », fictivement daté de 1834 mais réellement écrit en 1854, dénonce la monarchie lexicale qui s'était installée en s'inscrivant dans une tradition qui remonte à Rivarol. Pour Laurent Jenny, le poème promulgue « de fait une indifférence générique où le mot l'emporte sur l'acte discursif au sein duquel il apparaît. »²¹⁶⁵ Hugo libère le mot dans toute son opacité, cela est vrai, mais il ne renonce jamais à la « leçon » que le terme comporte et essaie de faire cohabiter les deux. C'est là que la thèse de Laurent Jenny doit être nuancée. Seulement, il est juste de parler de Terreur dans la mesure où « le mot émancipé et la Terreur partagent une origine obscure et insondable »²¹⁶⁶. Ainsi, Hugo écrit tout aussi bien : « Le mot, le terme, type on ne sait d'où venu »²¹⁶⁷ que « Quatrevingt-Treize – chiffre on ne sait d'où venu »²¹⁶⁸. Le

²¹⁵⁹ *Les Misérables*, IV, VII, 2, t. 3, p.17.

²¹⁶⁰ On se référera sur ce point aux ouvrages de Laurent Jenny, en particulier *La Terreur dans les signes*, *op. cit.*, et *Je suis la Révolution*, *op. cit.*

²¹⁶¹ *Les Misérables*, IV, VII, 2, t. 3, p. 19.

²¹⁶² *Ibid.*

²¹⁶³ [Les Traducteurs], p. 633.

²¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 634.

²¹⁶⁵ Laurent Jenny, *Je suis la Révolution*, *op. cit.*, p. 35.

²¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 42.

²¹⁶⁷ « Suite », *Les Contemplations*, I, 8, vol. Poésie II, p. 268.

²¹⁶⁸ « La Révolution », *Les quatre Vents de l'esprit*, IV, Le livre épique, vol. Poésie III, p. 1406.

parallèle entre l'origine obscure du verbe et celle de la Révolution est peut-être un peu court, mais il s'inscrit dans toute la démarche que nous venons d'évoquer.

Régénération : « la noirceur sublime de l'écrivoire » et l'amour

Pourquoi donc l'argot est-il ainsi présenté comme l'emblème du langage et de la création poétique ? Peut-être selon le principe de Ballanche, qu'il n'était pas le seul à penser :

Dans les sociétés en dissolution, le germe de l'indépendance et de la force se conserve longtemps au sein des repaires de brigands, et c'est là quelquefois le premier rudiment de la réorganisation sociale. Un pays sous le joug de la conquête, ou sous le joug de lois mauvaises, de lois sans accord avec les mœurs, de lois tombées en désuétude et non remplacées, un tel pays se régénère dans les asiles et la société peut s'y refaire comme elle a commencé.²¹⁶⁹

L'argot, dans un temps où le pays est sous le joug de l'impérialisme, peut valoir comme régénération de la langue.

Mais c'est aussi pour Hugo le moyen de revenir discrètement sur la « noirceur sublime de l'écrivoire ». Dans le chapitre consacré au « bas-fond », le troisième dessous de la société, il notait :

Cette cave ne connaît pas de philosophes ; son poignard n'a jamais taillé de plume. Sa noirceur n'a aucun rapport avec la noirceur sublime de l'écrivoire.²¹⁷⁰

La répétition « suffit à montrer ce qu'il y a de dénégation dans la distinction entre les mines lumineuses et les mines obscures »²¹⁷¹ comme le souligne Guy Rosa. Le poète entretient avec l'ombre des rapports parfois compromettants, *Les Contemplations* l'ont bien souligné, et la « prosaïsation » du langage est souvent assimilée à un obscurcissement : « J'ai jeté les vers nobles aux chiens noirs de la prose »²¹⁷², ou « Ils [les mots] roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses. »²¹⁷³

Il existe peut-être une tentation d'autonomiser le mot, non seulement en poésie – c'est l'idée de Laurent Jenny – mais aussi dans la prose romanesque. C'est ce qui ressort de la description que Hugo fait de l'argot, tout du moins dans sa période de création primitive : « mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans

²¹⁶⁹ Ballanche, *La Ville des expiations et autres textes*, op. cit., p. 120.

²¹⁷⁰ *Les Misérables*, III, VII, 2, t. 2, p. 278. L'écrivoire renvoie à la matérialité de l'écriture (c'est à l'époque un petit meuble qui contient tout le nécessaire pour écrire) mais aussi au « métier d'auteur ; art, action ou manière d'écrire », P. Larousse. *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Écrivoire ».

²¹⁷¹ *Ibid.*, t. 2, p. 278, note 2.

²¹⁷² « Réponse à un acte d'accusation », *Les Contemplations*, I, VII, vol. Poésie II, p. 267.

²¹⁷³ « Suite », *Les Contemplations*, I, VIII, op. cit., p. 269.

analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux, qui ont une singulière puissance d'expression et qui vivent ». L'exemple type que Hugo en donne est le « rabouin », le diable, comme pour mieux souligner les affinités du langage primitif avec la question du mal. Mais, plus que du mot en soi, il faudrait plutôt parler de l'obscurité barbare de l'écriture, qui provient elle-même de l'inspiration. Cette obscurité demeure irréductible au mythe progressiste d'un verbe qui serait lumineux et qui ne peut s'exprimer que sur le mode du pathétique : « les lumineux pleurent, ne fût-ce que sur les ténébreux. » Car l'inspiration du poète vient du « promontoire du songe » et n'est pas loin de la folie²¹⁷⁴.

Cependant le mouvement est double, car si l'argot est compris comme le creuset inquiétant de l'origine de la langue poétique, inversement, on peut dire que la littérature essaie de légitimer l'argot en l'intégrant au sein du roman. De même que Villon a fait, aux yeux de Hugo, un « vers exquis » avec de l'argot (« Mais où sont les neiges d'antan ») ou en usant du mot « décarade », aussi puissant et « énergique » qu'un vers de La Fontaine, de même Hugo, par l'insertion de l'argot au cœur du roman, redonne une dignité littéraire à cette langue socialement dévalorisée : « à cause de tout cela, ce patois étrange a de droit son compartiment dans ce grand casier impartial où il y a place pour le liard oxydé comme pour la médaille d'or, et qu'on nomme la littérature. »²¹⁷⁵ Dans le chapitre « Racines », les rapports semblent néanmoins s'inverser, et la partie, c'est-à-dire le « compartiment » argot vaut pour le tout, « le grand casier » de la littérature²¹⁷⁶.

Ce passage doit aussi être replacé dans le cadre plus général de la théorie romantique du langage poétique. Cette dernière constitue une des versions spécifiques du cratylisme, c'est-à-dire l'affirmation de la nature motivée du langage, mais ce cratylisme est mis à mal par la découverte de l'arbitraire du langage faite par la grammaire comparée, qui se met en place à cette époque. C'est donc par compensation, pour maintenir le cratylisme au niveau du langage comme tel, que le romantisme forge la notion de « langage poétique » capable de compenser le langage commun. La théorie romantique postule donc, comme le rappelle Jean-Marie Schaeffer, « que le langage poétique constitue “l'essence du langage” et cette théorie se double d'une théorie des origines : le langage à son origine aurait été motivé, mais cette

²¹⁷⁴ Cf. *infra*. On peut également se demander si l'expérience spirite des tables, de 1853 à 1855, n'a pas accentué durant l'exil des appréhensions antérieures.

²¹⁷⁵ *Les Misérables*, IV, VIII, 2, t. 3, p. 14.

²¹⁷⁶ Les « racines » naturels du langage et de l'esprit humain sont supérieures à l'« origine », qui peut être socialement et éthiquement mauvaise, comme c'est le cas avec l'argot : « Outre les origines philologiques qui viennent d'être indiquées, l'argot a d'autres racines plus naturelles encore et qui sortent pour ainsi dire de l'esprit même de l'homme. » (*Ibid.*, p. 16). Ce sont « la création directe des mots », « la métaphore », et « l'expédient ». L'argot est ainsi sauvé en tant que racines « qui sortent pour ainsi dire de l'esprit même de l'homme ». La formule « pour ainsi dire » est le seul reflet de la gêne du romancier devant la réalité qu'il énonce.

motivation se serait ensuite perdue. » Cette thèse des origines se joint à la théorie du langage poétique : « ce dernier est alors une résurgence du langage motivé des origines [...] »²¹⁷⁷. Or ces origines, par le biais de l'argot, sont présentées chez Hugo comme obscures, liées au mal et au crime. L'énergie poétique de l'argot comme essence du langage est au cœur du conflit qui oppose la monstruosité latente des « lois de l'art » à la « loi du progrès ».

Une échappée hors du royaume du Verbe devenu argot existe néanmoins, au sein de l'amour, qui est montré dans *Les Misérables* comme incompatible avec l'argot. Éponine ne peut plus parler argot après être tombée amoureuse de Marius :

Il était remarquable qu'Éponine ne parlait pas argot. Depuis qu'elle connaissait Marius, cette affreuse langue lui était devenue impossible.²¹⁷⁸

Ce n'est finalement pas la littérature qui légitime l'argot, mais l'amour qui sauve l'homme et avec lui sa langue, par un saut hors du livre (ou qui se veut tel, puisque ce sont tout de même les mots du poète qui l'expriment), au sein du cosmos, lorsqu'il n'y a « plus de paroles ». Il en va ainsi de la scène du premier baiser de Marius et de Cosette, scène de genre s'il en est et qui peut être considérée comme une des plus belles pages du roman, échappant à la mièvrerie parfois patente de la relation entre les deux jeunes gens :

Il tomba sur le banc, elle près de lui. Ils n'avaient plus de paroles. Les étoiles commençaient à rayonner. Comment se fit-il que leurs lèvres se rencontrèrent ? Comment se fait-il que l'oiseau chante, que la neige fonde, que la rose s'ouvre, que mai s'épanouisse, que l'aube blanchisse derrière les arbres noirs au sommet frissonnant des collines ?

Un baiser, et ce fut tout.

Tous deux tressaillirent, et ils se regardèrent dans l'ombre avec des yeux éclatants.²¹⁷⁹

Quand les « paroles » font défaut, seul le corps peut parler. La métaphore cosmique prend alors le relais pour suturer le réel et dire l'union organique du monde et de l'homme.

Il faut néanmoins noter que « l'innocence » du jeune couple est préservée car la sexualité, source d'énergie mais aussi de danger pour Hugo est reportée sur la description de la nature qui l'entoure. La nature cosmique devient nature panique et se nourrit de manière significative des paroles qu'elle entend :

La végétation lascive et vigoureuse tressaillait pleine de sève et d'ivresse autour de ces deux innocents, et ils disaient des paroles d'amour dont les arbres frissonnaient.²¹⁸⁰

²¹⁷⁷ Jean-Marie Schaeffer, « Romantisme et langage poétique », *Poétique*, n° 42, avril 1980, p. 179

²¹⁷⁸ *Ibid.*, IV, VIII, 4, t. 3, p. 47.

²¹⁷⁹ *Ibid.*, IV, V, 6, t. 2, p. 517-518.

²¹⁸⁰ *Ibid.*, IV, VIII, 1, t. 3, p. 35. Le propos n'est pas dépourvu de dimension humoristique, comme souvent chez Hugo. Le chapitre dans lequel les extraits précédents s'insèrent s'intitule en effet de manière savoureuse : « Les

Cette charge érotique, sublimée au sein de la nature et du langage des amoureux, est une autre « racine » plus ou moins bien assumée du verbe hugolien. De même que l'argot ne se dit qu'implicitement comme « racines » de l'écriture hugolienne, de même la sexualité sous-jacente à l'écriture hugolienne ne se dit que dans les interstices du texte romanesque, d'autant plus qu'elle recoupe la fascination pour cette société décadente qu'est l'aristocratie.

2. Autre origine ambiguë de l'écriture : le romanesque de l'aristocratie contre le sublime du peuple

L'ambivalence éthique de la conception de l'art hugolien s'enracine aussi curieusement dans les rapports ambigus qu'entretient Hugo, « vicomte et gueux », avec l'aristocratie. Celle-ci est le repoussoir idéologique, l'emblème d'une civilisation dégénérée, comme en témoigne *L'Homme qui rit*, et pourtant la duchesse Josiane est indirectement l'un des porte-parole esthétiques de Hugo et l'un des seuls portraits de femme civilisée de son œuvre qui joigne la culture et l'intelligence à la beauté. Car l'aristocratie pervertie est encore, envers et contre tout, le siège du romanesque, de la splendeur des apparences et de l'épanouissement magnifié de la chair. L'art selon Hugo a pour objectif l'âme, l'esprit, la civilisation, le progrès et l'idéal mais, on l'a vu tout au long de cette étude, la poésie demeure pour le poète du côté des « sensations comparées », des passions et de la matérialité du verbe.

L'aristocratie comme origine trouble de l'écriture

Myriam Roman remarque avec pertinence que, dans *L'Homme qui rit*, tout se passe « comme si Pan avait contaminé l'Olympe, ou plutôt comme si l'Olympe se confondait désormais avec le côté obscur de la matière, l'abîme de la chair »²¹⁸¹. L'Olympe n'est plus burlesque, mais terrifiant et cosmique : *Les Travailleurs de la mer*, avec la caverne de la pieuvre, le disait déjà à leur manière. Mais, par cette intimité avec le « côté obscur de la matière », l'aristocratie a aussi toute sa place du côté de l'art, soit en direction de l'origine

vieux sont faits pour sortir à propos ». La poétique romantique est fondamentalement réflexive, faite de pirouettes constantes qui prennent à contre-pied toute affirmation, mais aussi tout registre définitif. Le lyrisme le plus parfait n'est jamais bien loin de la comédie et de la scène de genre, et la matérialité obscure du « verbe » peut se renverser à tout moment en lumière. À condition de proposer un saut hors du livre.

²¹⁸¹ Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, op. cit., p. 314.

monstrueuse et obscure du verbe (on l'a vu avec le chapitre consacré à l'argot), soit dans l'exacerbation d'une certaine esthétisation du réel, dépourvue de toute utilité directe.

L'écriture de *L'Homme qui rit* rend ainsi compte de la fascination artistique pour le monde des apparences, le monde de la forme, des couleurs, en un mot, du terrestre et du charnel, par le biais du monde aristocratique. Ainsi l'énumération des possessions des lords, dans l'inscription qu'Ursus garde dans sa roulotte, tient-elle d'un langage en liberté qui amène presque (mais combien de choses tiennent pour Hugo dans un « presque »²¹⁸²) le lecteur, fait remarquable, à en oublier la dénonciation idéologique poursuivie par le narrateur. La description liminaire des possessions d'Henri-Auverquerque en témoigne :

C'est à Sa Seigneurie qu'appartient le palais Grantham-Terrace, bâti tout en marbre, et célèbre par ce qu'on appelle le labyrinthe des corridors, qui est une curiosité où il y a le corridor incarnat en marbre de Sarancolin, le corridor brun en lumachelle d'Astracan, le corridor blanc en marbre de Lani, le corridor noir en marbre d'Alabanda, le corridor gris en marbre de Staremma, le corridor jaune en marbre de Hesse, le corridor vert en marbre du Tyrol, le corridor rouge mi-parti griotte de Bohême et lumachelle de Cordoue, le corridor bleu en turquin de Gênes, le corridor violet en granit de Catalogne, le corridor deuil, veiné blanc et noir, en schiste de Murviedro, le corridor rose en cipolin des Alpes, le corridor perle en lumachelle de Nonette, et le corridor de toutes couleurs, dit corridor courtisan, en brèche arlequine.²¹⁸³

« Grantham-Terrace » est un nom qui n'est pas sans rappeler celui de la propre maison de l'exilé à Jersey, « Marine-Terrace ». La critique sociale (le « corridor courtisan ») est présente en arrière-plan, mais noyée sous le déferlement des couleurs, des substantifs incongrus et techniques et des contrées géographiques. Quant à l'utilité narrative du motif, elle est tout aussi indirecte (le corridor annonce ceux dans lesquels Gwynplaine se perdra à Corleone Lodge pour tomber dans la toile d'araignée Josiane). Tout au plus l'énumération peut-elle renvoyer à un monde d'où s'est exilé le sens²¹⁸⁴.

Hugo note dans ses reliquats le présupposé qui a présidé à la conception de *L'Homme qui rit* : « La monarchie à outrance a produit la révolution »²¹⁸⁵, c'est-à-dire que ses romans doivent faire la preuve de la Révolution. Mais monarchie ne veut pas dire aristocratie : il existe une outrance aristocratique qui a pu un temps, Hugo le souligne, faire pendant à la centralisation et au despotisme monarchique. Dans le chapitre intitulé « Impartialité », Hugo montre comment les lords « ont fait de l'aristocratie un mur, endiguant le roi d'un côté, abritant le peuple de l'autre. Ils rachètent leur arrogance envers le peuple par de l'insolence

²¹⁸² L'emploi de cet adverbe chez Hugo demanderait à lui seul une étude approfondie...

²¹⁸³ *L'Homme qui rit*, I, I-3, p. 359-360.

²¹⁸⁴ Sur cette question on se reportera avec profit à l'article stimulant de Max Milner : « De quoi rit-on dans *L'Homme qui rit* ? », art. cit.

²¹⁸⁵ Reliquat de *L'Homme qui rit*, Ébauche de Préface, I.N., p. 542.

envers le roi. »²¹⁸⁶ Et puis « l'oligarchie, c'est de l'indépendance à l'état barbare, mais c'est de l'indépendance. »²¹⁸⁷ Enfin, l'aristocratie anglaise fut « un point de départ ; en civilisation, c'est immense » et permet donc une rêverie sur l'origine. Mais la conclusion est la suivante : « Remercions-la, et enterrons-la ». On retrouve le même mouvement que dans le livre des *Misérables* consacré à l'institution monastique, livre qui n'est pas, lui aussi, dépourvu d'ambiguïtés²¹⁸⁸. Le « jadis » autorise la rêverie poétique, même idéologiquement condamnée, selon un processus de dénégation connu. La condamnation de la perversion de l'aristocratie n'est pas dissociable d'une certaine fascination, à la fois historique et esthétique.

La rêverie sur le nom associé à une terre relève également du privilège de l'aristocratie, comme le redira Lantenac dans *Quatrevingt-Treize*. Le nom de Lord David, « Lord Dirry-Moir » en témoigne :

Ce fut à cet avènement du duc d'York qu'il obtint la permission de s'appeler lord David Dirry-Moir, d'une seigneurie que sa mère, qui venait de mourir, lui avait léguée dans cette forêt d'Écosse où l'on trouve l'oiseau Krag, lequel creuse son nid avec son bec dans le tronc des chênes.²¹⁸⁹

Il s'agit d'une rêverie sur le nom maternel qui renvoie à l'origine primitive et celtique. La rêverie sur l'origine est l'occasion d'un mouvement d'expansion de la phrase, expansion qui procède par juxtaposition de relatives adjectivales de lieux, de moyens, et de compléments circonstanciels (« d'une seigneurie/que sa mère/qui venait de mourir/ venait de lui léguer/ dans cette forêt d'Écosse/ où l'on trouve l'oiseau Krag/ lequel creuse son nid / avec son bec/ dans le tronc des chênes ») aboutissant à un certain effet d'incongruité où la poésie légendaire prédomine sur le ton satirique et ironique normalement dévolu à la description de la cour.

Ce qui est plus inquiétant encore sont les rapprochements sémantiques qui peuvent être faits entre la capacité créatrice orgueilleuse des aristocrates et celle du génie décrit dans *Promontorium somnii*. Ursus énumère devant Gwynplaine les créations héraldiques des lords, afin de lui intimer le silence devant de telles puissances :

Ils ont la guivre, la licorne, la serpente, la salamandre, la tarasque, la drée, le dragon, l'hippogrieffe. Tout cela, terreur pour nous, leur est ornement et parure. Ils ont une ménagerie qui s'appelle le blason, et où rugissent les monstres inconnus. Pas de forêt comparable pour l'inattendu des prodiges à leur orgueil. Leur vanité est pleine de fantômes qui s'y promènent comme dans une nuit sublime, *armés*,

²¹⁸⁶ *L'Homme qui rit*, II, VIII, 2, p. 717.

²¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 718. L'aristocratie anglaise est en outre opposée à l'aristocratie française, ce qui permet de faire ressortir son importance : elle a l'Empire, « l'acte de navigation, le test, l'enrôlement de l'Europe au service de l'Angleterre, la domination des mers, l'expulsion des Stuarts, la guerre à la France », alors que l'aristocratie française ne règne que sur l'étiquette, « traverser la grand (*sic* ?) chambre diagonalement ou par les côtés, c'était la grosse affaire. » *Ibid.*, p. 719.

²¹⁸⁸ *Cf. infra*, dernier chapitre.

²¹⁸⁹ *L'Homme qui rit.*, II, I, 2, p. 481.

*casqués, cuirassés, éperonnés, le bâton d'empire à la main, et disant d'une voix grave : Nous sommes les aïeux ! Les scarabées mangent les racines et les panoplies mangent le peuple.*²¹⁹⁰

Le discours d'Ursus renvoie à la « tarasque », à la « drée », au « dragon » des légendes du *Rhin*, mais blasonnés et transformés de « terreur » en « ornement et parure ». Surtout, la capacité créatrice des aristocrates appelle le symbole du « scarabée », dont Hugo, dans une des proses philosophiques de l'exil, *Promontorium somnii*, a fait l'emblème du songe et du possible terrifiant propre à la création poétique du génie.

Les parallélismes de vocabulaire entre ce discours d'Ursus et *Promontorium somnii*, qui décrit le songeur dévoré par son songe, « rongé par une chimère »²¹⁹¹, sont ainsi éclairants :

Qui n'a vu dans les hautes herbes du printemps un drame horrible ? Le hanneton de mai, pauvre larve informe, a volé, voleté, bourdonné ; il a fait des rencontres, il s'est heurté aux murs, aux arbres, aux hommes, il a brouté à toutes les branches où il a trouvé de la verdure, il a cogné à toutes les vitres où il a vu de la lumière, il n'a pas été la vie, il a été le tâtonnement essayant de vivre. Un beau soir, il tombe, il a huit jours, il est centenaire. [...] Tout à coup, au détour d'un brin d'herbe, un monstre fond sur lui. C'est une bête qui était là embusquée, un nécrophore, la jardinière, un scarabée splendide et agile, vert, pourpre, flamme et or, une pierrerie armée qui court et qui a des griffes. C'est un insecte de *guerre casqué, cuirassé, éperonné, caparaçonné* ; le chevalier brigand de l'herbe. Rien n'est formidable comme de le voir sortir de l'ombre, brusque, inattendu, extraordinaire. Il se précipite sur ce passant [...] Alors c'est terrible. Le scarabée féroce lui ouvre le ventre, y plonge sa tête, puis son corselet de cuivre, fouille et creuse, disparaît plus qu'à mi-corps dans ce misérable être, et le dévore sur place, vivant. [...]

Ainsi est l'homme pris par une démence.²¹⁹²

La circulation des motifs et des expressions d'un texte à l'autre témoigne de leurs liens souterrains. Tout au plus passe-t-on du pluriel dans *L'Homme qui rit* : « Casqués, cuirassés, éperonnés » au singulier : « Casqué, cuirassé, éperonné ». L'acte de dévoration se retrouve de part et d'autre, l'un sur le plan social, l'autre artistique : « Les scarabées mangent les racines et les panoplies mangent les peuples ».

Il est alors tout à fait révélateur et logique que la suite du texte aborde, deux paragraphes après la description en style « symbolique »²¹⁹³ du songe sous la forme d'un scarabée, la question de l'Olympe, pour en faire l'incarnation même de cette chimère, de ce

²¹⁹⁰ *Ibid.*, II, II, 11, p. 563. – Je souligne. Michelet rappelle le pouvoir symbolique fondamental des blasons : « symbolisme d'orgueil, en face du symbolisme chrétien. [...] Quels animaux germeront dans ce champ d'orgueil ? Des lions sans doute, des dragons, des aigles, des monstres qui symbolisent le mélange des nobles familles. » Michelet, Introduction aux *Origines du droit français*, *op. cit.*, p. 616.

²¹⁹¹ *Promontorium somnii*, p. 652.

²¹⁹² *Ibid.*

²¹⁹³ Selon le sens de Pierre Leroux. Le phénomène stylistique est le même que pour la vieille ville espagnole de la préface des *Orientales*, étudiée dans notre première partie.

« promontoire du songe » terrifiant :

Ce promontoire du Songe, dont nous montrons l'ombre projetée sur l'esprit humain, l'Olympe antique l'avait presque fait visible. Dans l'Olympe, la cime du rêve apparaît. La chimère propre à la pensée de l'homme n'a jamais été plastique à ce point. Le songe mythologique est presque palpable par la détermination de la forme.²¹⁹⁴

Le songe doit être « fait visible » et devenir « plastique », « presque palpable par la détermination de la forme », car tel est l'enjeu de l'art poétique. Et pour Hugo cette représentation de l'Olympe est encore d'actualité pour un homme du XIX^e siècle : « L'empreinte laissée par l'Olympe au cerveau humain est telle qu'aujourd'hui encore, après deux mille ans d'empiétement chrétien sur les imaginations, nous avons grâce à l'utile éducation classique grecque et latine, peu d'effort à faire pour apercevoir distinctement au fond du ciel l'éternelle montagne ayant à son sommet la fête de la toute-puissance. Là sourient en plein azur les douze passions de l'homme, déesses. »²¹⁹⁵ L'éducation classique est revalorisée comme véhicule de connaissance « de la toute-puissance » olympienne et représentation des « passions » de l'homme.

Or, Josiane, dans *L'Homme qui rit*, est l'incarnation même de « l'Olympienne », avec quatre occurrences explicites du terme dans le roman, terme qui n'apparaît à notre connaissance nulle part ailleurs dans l'œuvre de Hugo (au contraire de « l'Olympe », qui lui essaime un peu partout, y compris naturellement dans *L'Homme qui rit*). Ainsi, Barkilphedro rêve de « faire ruisseler le sang de cette olympienne »²¹⁹⁶ et Gwynplaine aperçoit en elle « une femelle » et « en même temps une olympienne. / Une femelle de dieu. »²¹⁹⁷ Ce jugement est commun aux personnages et au narrateur qui la décrit ainsi : « elle avait la sécurité d'une olympienne qui se fait fille du gouffre, et qui peut dire à l'océan : Père ! [...] »²¹⁹⁸. Mais il s'agit d'une olympienne dégradée, comme en témoigne sa préciosité : « Quand on n'a pas l'Olympe, on prend l'hôtel de Rambouillet »²¹⁹⁹, car sur le plan idéologique l'Olympe est pour Hugo intrinsèquement symbole de dégradation et de perversion. Ce n'est pas tout à fait le cas sur le plan esthétique. Une partie du discours de Josiane face à Gwynplaine rejoint ainsi des points majeurs de l'esthétique hugolienne, par un effet « amphibologique »²²⁰⁰ mais aussi

²¹⁹⁴ *Promontorium somnii*, p. 653.

²¹⁹⁵ *Ibid.*

²¹⁹⁶ *L'Homme qui rit*, II, I, 9, p. 514.

²¹⁹⁷ *Ibid.*, II, III, 8, p. 593.

²¹⁹⁸ *Ibid.*, II, VII, 3, p. 692.

²¹⁹⁹ *Ibid.*, II, 1, 3 -2, p. 489.

²²⁰⁰ On consultera à ce sujet l'article de Claude Millet, « Amphibologie : le génie, le passant, la philosophie, l'opinion », art. cit. Le discours amphibologique témoigne, on le rappelle, des ressemblances qui peuvent s'établir entre le discours des personnages et celui de l'auteur.

parce que le pouvoir de fascination d'une Olympe aristocratique, ou d'une aristocratie olympienne, demeure.

Dans *L'Homme qui rit*, au-delà de la perversion généralisée des valeurs, souvent soulignée²²⁰¹, l'aristocratie dénoncée et raillée est en effet encore la classe qui maîtrise les signes et les légendes et qui continue à fasciner le peuple, Ursus et Gwynplaine les premiers. Ursus veut « monter à Londres » et prépare une place réservée à la « gentry », première erreur qui les perdra. Gwynplaine cède, seconde erreur, un instant au mirage fascinant, au conte de fée apparent²²⁰². Les « panoplies qui mangent le peuple » sont le témoin d'une dégradation, puisque le rêve s'est figé en une « panoplie » grotesque, mais elles gardent leur pouvoir esthétique intact, comme en témoigne la fascination qu'exerce sur tous les protagonistes la duchesse Josiane. Cela est d'autant plus troublant que cette dernière joint aux prestiges symboliques de l'aristocratie celui de la chair et du sexe : seule l'aristocrate semble pouvoir incarner la réalité charnelle de la Femme. Si bien que les frontières entre le beau et la dimension érotique de l'art apparaissent poreuses.

La femme aristocrate, l'Olympe païen, le sexe et l'art

Josiane, assistant à l'interlude d'Ursus, « Chaos vaincu », perturbe le bon déroulement du spectacle et renverse la fascination, abolissant les limites entre la scène et la salle, nouvelle actrice d'une nouvelle pièce : « cette fois, l'effet de vision revenait sur eux, la salle renvoyait au théâtre la surprise, et c'était à leur tour d'être effarés. Ils avaient le ricochet de la fascination. »²²⁰³ La voix populaire de l'aubergiste se fait alors porte-parole de l'ensemble des regards : « Maître Niclesse racontait cette magnificence de la chair blanche avec des veines bleues, ce cou, ces épaules, ces bras, ce fard partout, ces pendeloques de perles, cette coiffure poudrée d'or, ces profusions de pierreries, ces rubis, ces diamants. »²²⁰⁴

Cette chair représente une classe, l'aristocratie, buveuse du sang du peuple : « Les fantômes gras, qu'on nomme les vampires, existent. »²²⁰⁵ Mais elle représente aussi, on l'a vu, « la Femme », non son « ombre » que Gwynplaine retrouve « dans toutes les femmes du

²²⁰¹ Voir par exemple la thèse de Myriam Roman ou le seul recueil d'articles consacré entièrement à *L'Homme qui rit*, *L'Homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo, op. cit.*

²²⁰² Il faudrait approfondir le « romanesque » à l'œuvre dans *L'Homme qui rit*, notamment dans le rapport que la notion entretient avec l'aristocratie.

²²⁰³ *L'Homme qui rit*, II, III, 7, p. 589.

²²⁰⁴ *Ibid.*, p. 591.

²²⁰⁵ *Ibid.*, p. 590.

peuple » (et la remarque est d'importance), ni son âme qui est Dea :

Il n'avait jamais vu la Femme.

Il en avait vu l'ombre dans toutes les femmes du peuple, et il en avait vu l'âme dans Dea.

Il venait d'en voir la réalité.

Une peau tiède et vivante, sous laquelle on sentait couler un sang passionné, des contours ayant la précision du marbre et l'ondulation de la vague, un visage hautain et impassible, mêlant le refus à l'attrait, et se résumant en un resplendissement, des cheveux colorés comme d'un reflet d'incendie, une galanterie de parure ayant et donnant le frisson des voluptés, la nudité ébauchée trahissant le souhait dédaigneux d'être possédée à distance par la foule, une coquetterie inexpugnable, l'impénétrable ayant du charme, la tentation assaisonnée de perdition entrevue, une promesse aux sens et une menace à l'esprit, double anxiété, l'une qui est le désir, l'autre qui en est la crainte. Il venait de voir cela. Il venait de voir une femme. [...]

Ce mystère, le sexe, venait de lui apparaître.²²⁰⁶

Tout se passe donc curieusement comme si seule l'aristocratie avait le privilège d'incarner la « réalité » de « la Femme », sa réalité et non son âme, privilège qu'elle ne peut partager avec la femme du peuple²²⁰⁷. C'est pourquoi ce roman est condamné au dualisme de la chair et de l'esprit et à un manichéisme certain. À la fin de l'œuvre, Gwynplaine désespéré fait ainsi le point sur sa vie : « il avait quitté le réel pour le chimérique, [...], l'ombre où est Dieu pour le flamboiement où sont les démons, le paradis pour l'Olympe ! »²²⁰⁸. Or dans *Promontorium somnii*, la chimère est l'autre nom du songe pour dire le génie. L'Olympe peut bien être considéré comme l'autre nom du génie créateur sous son versant matérialiste, avant que la pensée du christianisme ne s'en mêle, et est associé par l'intermédiaire de Josiane à la chair, c'est-à-dire à « ce mystère, le sexe ». On a noté combien la création poétique pour Hugo relevait d'une certaine érotique.

Hugo explique la différence entre le christianisme et le paganisme par un rapport différent à l'humain : « Le christianisme est plus humain dans un sens, et moins dans l'autre que le paganisme. Le mérite du christianisme, c'est d'être humain du bon côté. Le paganisme ne choisit pas ; il s'approprie étroitement à l'humanité, à l'humanité toute, et telle qu'elle est. C'est là la qualité et le défaut du symbolisme payen. »²²⁰⁹ Cette postulation est bien incarnée par les personnages de *L'Homme qui rit* : Dea est explicitement présentée comme symbole de

²²⁰⁶ *Ibid.*, II, III, 8, p. 592.

²²⁰⁷ Quant à *Quatrevingt-Treize*, dernier roman de l'exil, il met en scène un personnage populaire sans pour autant redonner la réalité de « la Femme », puisqu'il s'agit avant tout d'une mère : « La Mère », La Flécharde qui n'existe que par sa maternité. On ne peut pas dire que Cosette, Éponine ou Déruchette représentent « la Femme » : il n'y a pas d'équivalent populaire de Josiane. Cosette et Déruchette sont adorées par des soupirants masculins, mais toujours idéalisées comme « âme ».

²²⁰⁸ *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 761.

²²⁰⁹ *Promontorium somnii*, p. 653.

l'âme, du côté du Paradis (« du bon côté » donc) mais elle a un défaut de chair, alors que l'Olympe réunit en lui la bête et l'homme. Ce passage de l'exil est donc curieusement à rebours de la Préface de *Cromwell*, qui fait du christianisme le révélateur de la double nature de l'homme, le « charnel » et « l'éthéré »²²¹⁰, et la source du drame, c'est-à-dire de la création poétique. Le paganisme se substitue ici au christianisme dans sa capacité à incarner l'humanité entière, à la fois bête et ange²²¹¹. L'Olympe figure cette contradiction tandis qu'une Josiane monstrueuse, « presque bête, presque déesse »²²¹², représente la porosité des frontières entre les extrêmes dont l'énergie et la fécondité heuristiques ont été étudiées dans la partie précédente.

Mais l'antre de Josiane et sa beauté sexuée²²¹³ ne surgissent pas *ex nihilo* dans l'œuvre hugolienne mais sont déjà présents dans la caverne de la pieuvre des *Travailleurs de la mer*.

De la caverne des Travailleurs de la mer à l'antre de Josiane

Charles Mauron a esquissé le parallèle entre ces deux passages dans une optique psychocritique et psychanalytique²²¹⁴. Le critique voit dans les paradigmes de l'araignée et de la femme nue (qui caractérisent tous les deux Josiane) une peur adolescente de la nudité féminine qui fait retour en 1866 : « le phantasme peut dater de l'adolescence et de l'enfance ». Mais il ajoute aussi, de manière selon nous plus intéressante : « il [le phantasme] peut aussi marquer la distinction entre le moi social et l'autre. »²²¹⁵ Cette dernière remarque rejoint le conflit entre idéologie et esthétique, dans la mesure où la première recoupe la pensée sociale progressiste de l'auteur, alors que la seconde fait retour vers les abîmes de la matière, de la chair, mais aussi de la beauté²²¹⁶ et relève plutôt d'un certain inconscient.

²²¹⁰ Préface de *Cromwell*, Vol. Critique, p. 16.

²²¹¹ Hugo souligne ainsi le défaut esthétique du christianisme, qui a parfois tendance à devenir trop « éthéré » dans ses représentations, et reprend en cela implicitement le point de vue développé explicitement par Montesquieu et Diderot. Cf. *supra*, partie III, chap. 3.

²²¹² *L'Homme qui rit*, II, IX, 2, p. 763.

²²¹³ Pierre Laforgue a traité des rapports entre amour, sexe et désir chez Hugo dans un ouvrage au titre explicite : *Hugo more erotico, L'amour, le sexe, le désir*, Eurédit, 2002.

²²¹⁴ Charles Mauron, « Les personnages de Victor Hugo », Massin, t. II, p. xxxvi-xxxviii.

²²¹⁵ *Ibid.*, p. xxxviii.

²²¹⁶ Car Josiane est le personnage incarnant de manière la plus flamboyante la beauté selon Hugo et fait penser à la beauté baudelairienne. Un parallèle avec l'analyse de Jérôme Thélot, commentant le poème célèbre « La Beauté » et le vers tout aussi célèbre « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris », peut être esquissé. J. Thélot rappelle que le sphinx est justement celui qui « accole monstrueusement dans l'unité de sa forme le corps de l'animal à celui de l'homme, et sa puissance de séduction dépend de cette collision. Croupe de bête et tête humaine : la Beauté représente le passage périlleux de l'animalité à l'humanité, de sorte que l'énigme de son origine coïncide avec celle du fondement de la société humaine. Mais le sphinx dévore ses victimes. Et tant que son équivoque demeure irrésolue, aussi longtemps qu'il impose ses énigmes, il vit de ses meurtres. La forme de

Il existe donc un parallèle manifeste entre la découverte de la grotte de la pieuvre par Gilliatt, dans *Les Travailleurs de la mer*, et les chapitres de *L'Homme qui rit* intitulés « Ève », « Satan », et « Ressemblance d'un palais avec un bois ». Ce dernier chapitre précède et laisse pressentir la découverte de Josiane nue par Gwynplaine :

Partout, sur les plafonds, sur les murs, sur les planchers même, il y avait des figurations veloutées ou métalliques d'oiseaux et d'arbres, des végétations extravagantes enroulées de perles, des bossages de passementerie, des nappes de jais, des guerriers, des reines, des *tritones cuirassées d'un ventre d'hydre*. Les biseaux des cristaux taillés ajoutaient des effets de prismes à des effets de reflets. Les verroteries jouaient les pierreries. On voyait étinceler des encoignures sombres. On ne savait si toutes ces facettes lumineuses, où des verres d'émeraudes s'amalgamaient à des ors de soleil levant et où flottaient des nuées gorge de pigeon, étaient des miroirs microscopiques ou des aigues marines démesurées. Magnificence à la fois délicate et énorme. C'était le plus mignon des palais, à moins que ce ne fût le plus colossal des écrins. Une maison pour Mab ou un bijou pour Géo. Gwynplaine cherchait l'issue.²²¹⁷

Le palais de l'aristocratie est la réécriture de la grotte de la pieuvre²²¹⁸ : Gwynplaine en cherche l'issue, et, happé par la femme araignée, n'en sortira que par un coup de théâtre, Gilliatt y parvient à deux reprises, non sans avoir échappé de justesse à la mort. La première fois, un résumé lapidaire témoigne de la situation de Gilliatt : « Cette cave ne lâchait pas aisément les gens. L'entrée avait été peu commode, la sortie fut plus obstruée encore. »²²¹⁹ La seconde fois, le marin doit affronter le génie du lieu, la pieuvre, pour pouvoir en sortir, de même que le bateleur se heurte à « la Femme ».

On peut de même relever la circulation de motifs et de termes identiques d'un texte à l'autre. L'évocation des « tritones cuirassées d'un ventre d'hydre » dans *L'Homme qui rit*, est un clin-d'œil assez explicite, de même que le symbole du « sphinx » et l'évocation de la lumière d'Aldébaran. Dans la grotte merveilleuse de l'océan, c'est « Le rayon du soleil, [qui] en traversant ce porche obstrué d'une épaisseur vitreuse d'eau de mer, devenait vert comme un rayon d'Aldébaran. »²²²⁰ Dans *L'Homme qui rit*, ce sont les yeux de Josiane qui appellent

la bête humaine, ce langage « incompris » de la Beauté, se nourrit de violence. » *Baudelaire, violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993, p. 382. Josiane est elle aussi un sphinx qui dévore ses victimes : « Le souvenir de Dea se débattait dans cette ombre avec de petits cris. Il y a un bas-relief antique qui représente le sphinx mangeant un amour [...]. » *L'Homme qui rit*, II, VII, 4, p. 700.

²²¹⁷ *L'Homme qui rit*, II, VII, 2, p. 688. – Je souligne.

²²¹⁸ Pour une analyse féconde des rapports entre le sexe, la pieuvre, Déruchette et Gilliatt, on se reportera à l'article de Claude Millet, « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour », art. cit., p. 19-23 notamment. La critique insiste notamment sur le fait que pour Gilliatt, le sexe n'est pas une épreuve si monstrueuse, puisqu'il sait en triompher. C'est Déruchette, la femme ange et la femme oiseau, à la sexualité sublimée, qui pose problème. La grande différence entre *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit*, c'est que dans le premier roman, comme le montre Claude Millet, il y a une unité profonde entre l'énigme « du mystère idéal » et l'énigme du « mystère bestial » (*ibid.*, p. 23), alors qu'elle se brise dans le second.

²²¹⁹ *Les Travailleurs de la mer*, II, II, 1, p. 227.

²²²⁰ *Ibid.*, II, I, 12, p. 221.

cette image : « Elle le regarda, fatale, avec ses yeux d'Aldébaran, rayon visuel mixte, ayant on ne sait quoi de louche et de sidéral. »²²²¹ L'image du sphinx est convoquée par la luminosité de la grotte des *Travailleurs* : « on eût dit la lueur glauque de la prune d'un sphinx »²²²², alors que Josiane est décrite indirectement comme tel : « Il y a un bas-relief antique qui représente le sphinx mangeant un amour ».²²²³

L'un et l'autre lieu représentent des espaces oxymoriques privilégiés de la création hugolienne, faisant notamment ressortir la lumière de l'obscurité, « soleil noir »²²²⁴ paradoxal : « C'était on ne sait quel resplendissement ténébreux » pour Gilliatt²²²⁵, « on voyait étinceler les encoignures sombres » pour Gwynplaine. Ou bien inversement, dans le palais de la pieuvre : « Toutes les splendeurs semblaient amalgamées là pour faire on ne sait quoi d'aveugle et de nocturne. »²²²⁶ Les mêmes jeux de lumière se retrouvent dans la résurgence des « prismes » : dans la grotte, « Chaque vague était un prisme »²²²⁷, dans le palais de Josiane, « Les biseaux des cristaux taillés ajoutaient des effets de prismes à des effets de reflets. »²²²⁸ De même que Corleone-Lodge est une « Magnificence à la fois délicate et énorme », avec des « miroirs microscopiques » ou des « aigues marines démesurées », « bijou pour Géo », de même la grotte de la pieuvre montre « les plus rares bijoux de l'écrin de l'océan », les cloches des patelles, « pareilles à des huttes microscopiques »²²²⁹, et évoque pour le songeur « des doigts de fées chatouillant des pieds de béhémoths ».

Josiane semble ainsi l'incarnation romanesque de ce qui n'était qu'une « apparition », « évoquée par la rêverie » pour Gilliatt : « un ovale visage olympien, des rondeurs de seins mystérieux, [...] des formes de nymphe, un regard de vierge, une Vénus sortant de la mer, une Ève sortant du chaos. »²²³⁰ Mais la description de la grotte finissait par faire apparaître, à quelques pieds au-dessous de Gilliatt, « dans la transparence charmante de cette eau qui était comme de la pierrerie dissoute », « quelque chose d'inexprimable » : « Une espèce de long haillon » qui « se mouvait dans l'oscillation des lames »²²³¹. De même le premier portrait de Josiane se termine par l'évocation d'une hydre cachée sous l'eau : « C'était une noble

²²²¹ *L'Homme qui rit*, II, VII, 4, p. 697.

²²²² *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 12, p. 221.

²²²³ *L'Homme qui rit*, II, VII, 4, p. 700.

²²²⁴ Sur l'image du « soleil noir », voir Claude Pichois, *L'image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963, p. 283.

²²²⁵ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 12, p. 221.

²²²⁶ *Ibid.*, II, I, 13, p. 224.

²²²⁷ *Ibid.*, II, I, 13, p. 223.

²²²⁸ *L'Homme qui rit*, II, VI, 2, p. 688.

²²²⁹ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 13, p. 222.

²²³⁰ *Ibid.*, p. 224-225.

²²³¹ *Ibid.*, p. 225.

poitrine, un sein splendide harmonieusement soulevé par un cœur royal, un vivant et clair regard, une figure pure et hautaine, et, qui sait ? ayant sous l'eau, dans la transparence entrevue et trouble, un prolongement ondoyant, surnaturel, peut-être draconien et difforme. »²²³² Cette vision est actualisée pour Gwynplaine dans le discours qu'elle lui tient.

On se reportera aussi avec profit aux annexes des *Travailleurs de la mer*, notamment à un texte intitulé « Serk », écrit sur une enveloppe datée du 6 juin 1858. Cette annexe à l'état d'ébauche développe en particulier ce thème de la femme nue :

Bal masqué

Alors on vit une chose étrange. Une femme nue, entièrement nue, chose terrible, apparut à la porte de la salle, et il y eut un cri, il sortait de ce corps splendide et sinistre un rayonnement dont n'approcherait aucune lueur du ciel ou de l'enfer, et en voyant ce spectre, cette déesse, cette fille publique, il y eut dans les yeux de la foule un + éclair fait de l'étonnement de cette beauté et de la stupeur de cette nudité. La statue blanche, pure, ineffable, [...] fit trois pas, les bras au ciel, jeta un éclat de rire lugubre et sauvage, et tomba évanouie en criant : les mille (Louis ?).²²³³

On mesure la distance avec Josiane : si celle-ci s'offre et se donne en pâture aux regards du public, lors de la représentation de la Green-box, en « se montrant magnifiquement le plus nu qu'elle pouvait »²²³⁴ ou devant Gwynplaine, c'est en cumulant aussi le statut de fille publique et de déesse : « Était-ce une fille ? Était-ce une vierge ? Les deux. Messaline présente peut-être dans l'invisible, devait sourire, et Diane devait veiller »²²³⁵ Mais elle agit par caprice, par ennui, sans aucune pudeur, et surtout pas pour de l'argent !

D'autres notes de 1860 annoncent de manière très nette le scénario de l'araignée-Josiane symbole d'une féminité inquiétante, tueuse d'hommes :

Araignée monstre. – toile palais – plafond de filets [...] hamacs de mousseline tamisant un jour livide à travers la poussière – [...] couloirs – antres – mouches mortes ça et là – les cadavres des deux maris de l'araignée aux deux derniers printemps pendus, l'un à l'entrée, l'autre au fond de la caverne – vidés, horribles.²²³⁶

Gwynplaine et Tom-Jim-Jack, tous les deux maris désignés de l'araignée Josiane (« vous êtes les deux maris, messeigneurs », leur annonce Barkilphedro²²³⁷) sont les personnages qui résultent de cette rêverie hugolienne macabre qui a pris forme dans la campagne d'écriture qui

²²³² *L'Homme qui rit*, II, I, 3 -1, p. 487.

²²³³ Ms. 24798, f° 278 (cote 180/228), typographie de Hugo. Cité par Yves Gohin dans *Les Travailleurs de la mer*, éd. cit., p. 1672. Schnitzler fera sur un scénario semblable, à la première personne, une nouvelle célèbre, *Fraülein Else*.

²²³⁴ *L'Homme qui rit*, II, III, 7, p. 589.

²²³⁵ *Ibid.*, II, VII, 3, p. 692.

²²³⁶ Ms. 24798, f° 226 (cote 151/209), avril 1860, *Les Travailleurs de la mer*, cité par Yves Gohin dans son édition, p. 1673.

²²³⁷ *L'Homme qui rit*, II, VII, 5, p. 704

précède la rédaction des *Travailleurs de la mer*. L'antre de la pieuvre est bien la première version, animalisée, de cette rêverie ; l'assimilation du combat de Gilliatt contre la pieuvre au combat contre la femme à la sexualité dévorante, assimilation qui pouvait sembler *a priori* quelque peu gratuite, en ressort légitimée. Josiane pourra prendre la place de l'araignée aux yeux de Gwynplaine : « Au centre de la toile, à l'endroit où est d'ordinaire l'araignée, Gwynplaine aperçut une chose formidable, une femme nue. »²²³⁸

Le palais de Josiane est donc lié aussi bien à la représentation de la splendeur, à l'irradiation de la Beauté, qu'au mystère de la chair, grâce à leur mise en facteur commun par l'aristocratie. Et Gwynplaine en fait les frais, lui qui veut s'évader du palais et se sent tout-puissant en pensant qu'il n'est confronté qu'aux splendeurs du conte et de la légende traditionnelle, assimilées dans le discours d'Ursus aux attributs de l'aristocratie²²³⁹ :

Malheur à qui voudrait m'empêcher de sortir ! Qu'est-ce que c'est que cette grande tour-là ? S'il y a un géant, un dogue d'enfer, une tarasque, pour barrer la porte dans ce palais ensorcelé, je l'exterminerais. Une armée, je la dévorerais. Dea ! Dea !²²⁴⁰

Mais il pénètre dans « l'inattendu »²²⁴¹ de « ce mystère, le sexe »²²⁴², symbolisé par une femme nue, et c'est lui qui manque de se faire dévorer, toute velléité d'héroïsme légendaire mise de côté. On voit la distance entre la note hugolienne compulsive, qui est une vision de cauchemar, et le travail de la fiction, qui permet à Gwynplaine de sortir finalement sain et sauf de l'antre de la femme-araignée. Et pourtant, il finira lui aussi en cadavre, mais pour l'amour de Dea. Telle est la seule sublimation que Hugo romancier concède à son héros.

En conclusion, la caverne de la pieuvre et l'antre de Josiane apparaissent comme des lieux de « points carrefours [...] du texte » où se redistribuent les liens entre idéologie et esthétique²²⁴³. Le mystère de la beauté, de la « chimère » et du songe hugoliens s'incarnent donc, selon une tradition poétique consacrée, dans une femme : « le contour souverain de la beauté est impérieux. Quand il sort de l'idéal et quand il daigne être réel, c'est pour l'homme une proximité funeste »²²⁴⁴. Mais cette femme est non seulement « presque bête, presque

²²³⁸ *Ibid.*, II, VII, 3, p. 690.

²²³⁹ *Cf. supra.*

²²⁴⁰ *L'Homme qui rit*, II, VII, 2, p. 689.

²²⁴¹ *Ibid.*

²²⁴² *Ibid.*, II, III, 8, p. 593. Dans les proses philosophiques, Hugo attribue au « goût » le rôle d'arriver à représenter ce mystère, qui passe par l'évocation d'un syncrétisme païen et chrétien : « c'est lui qui, au milieu du *Printemps* de Jordaëns, où se dresse debout une Ève qui est aussi une Hébé, assoit le satyre à terre, dirige étrangement ce regard sauvage, et révèle par l'éclair de l'œil d'un faune le mystère ineffable qui est dans la chair », *Le Goût*, p. 570.

²²⁴³ Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, op. cit., p. 19-20.

²²⁴⁴ *L'Homme qui rit*, II, VII, 3, p. 693.

déesse », dans une logique de compatibilité des contraires romantiques, elle est aussi le symbole de la chair, du sexe, et une puissance mortifère (« funeste »), qui a son origine sociale dans l'aristocratie perverse. Sexe et beauté ont pour centre un mal humain et un mal social.

Cependant, ultime retournement, la beauté, pour la femme comme pour l'art, tend finalement à sublimer le mal : chez Josiane cette « impudeur se dissolvait en rayonnement »²²⁴⁵, de même que pour Hugo, dans le texte intitulé *Utilité du beau*, « à travers le vice de l'artiste, la vertu de l'art rayonne. »²²⁴⁶ En comparant les visions cauchemardesques qui ont présidé à l'élaboration de *L'Homme qui rit* et le résultat final, on mesure le travail de sublimation (toujours au sens chimique de purification) opéré par le roman. Reste que dans *L'Homme qui rit*, quelque chose résiste à cette sublimation et ne passe pas, le rayonnement final n'est pas possible, peut-être en raison du pessimisme fondamental qui informe la vision de la femme, c'est-à-dire de la chair et de la beauté, emblématisée par une classe sociale devenue perverse, l'aristocratie. Peut-être aussi en raison du statut de l'inspiration poétique, qui s'ancre dans les profondeurs obscures des passions humaines.

Une solution est néanmoins rétrospectivement envisageable : il faudrait pouvoir revenir à la « chair » du peuple, telle qu'elle est décrite au théâtre dans *William Shakespeare*. La Green box et ses spectateurs témoignent encore de la possibilité d'une telle perspective. Les drames d'Ursus sont en effet les seuls à avoir un impact positif sur un peuple qui est encore à construire.

Le génie et la « chair » du peuple

Dans *William Shakespeare*, le peuple a pour originalité d'avoir les mêmes caractéristiques esthétiques et éthiques que la chair, telle qu'elle est présentée dans *L'Homme qui rit*. Ainsi au théâtre :

[1]a cohue tremble, rougit, palpite ; ses pudeurs sont inouïes ; la foule est une vierge.²²⁴⁷

Et il est tout à fait curieux et révélateur de retrouver ces trois mêmes verbes (trembler, rougir, palpiter) pour désigner, dans *L'Homme qui rit*, la chair qui caractérise la duchesse Josiane :

²²⁴⁵ *Ibid.*, p. 692.

²²⁴⁶ *Utilité du Beau*, p. 584. De même, il y a « de l'irradiation dans le beau, et par conséquent du mystère » (*ibid.*, p. 585), ce qu'incarne Josiane : « L'irradiation amplifiait cette figure » (*L'Homme qui rit*, II, III, 7, p. 589).

²²⁴⁷ *William Shakespeare*, II, V, 8, p. 396. – Je souligne.

L'antique comparaison de la chair avec le marbre est absolument fautive. La beauté de la chair, c'est de n'être point marbre ; *c'est de palpiter, c'est de trembler, c'est de rougir, c'est de saigner* ; [...] c'est d'être la vie, et le marbre est la mort.²²⁴⁸

La chair s'oppose au marbre, comme le peuple-spectateur aux courtisans de Louis XIV, ou encore comme Marius s'oppose à Gillenormand, symbole du passé (dans le chapitre intitulé à juste titre « Marbre contre granit »). Mais dans le roman de *L'Homme qui rit*, le sens a évolué, et s'est coloré d'une teinte négative, comme pour mieux problématiser l'interaction entre la beauté (les « lois de l'art ») et l'éthique. Car cette fois, la chair est du côté de l'aristocratie, elle est pour ainsi dire passée à l'ennemi et est le signe de la royauté de la femme perverse²²⁴⁹.

Le peuple est donc une autre « chair », une glaise que le génie doit pétrir. Ce phénomène est perceptible dans la cohue qu'il forme au théâtre. C'est quand il est foule qu'il devient une « grosse bête à mille têtes », Cerbère dont la violence est retournée non pour l'agressivité mais en vue d'une multiplication de l'attention : « une masse est une sensitive »²²⁵⁰. Car au contraire du courtisan de la littérature classique, le rapport entre le « poète » et le public est de l'ordre du charnel, il est le corps malléable dans lequel le génie peut insuffler le sublime et l'idéal :

La cour de Versailles admire comme un régiment fait l'exercice ; le peuple, lui, se rue dans le beau éperdument. Il s'entasse, se presse, s'amalgame, se combine, se pétrir dans le théâtre ; pâte vivante que le poète va modeler.²²⁵¹

Le peuple spectateur est ainsi, dans l'idéal théorique de *William Shakespeare*, le lieu de réconciliation des ambiguïtés éthiques et esthétiques.

Il permet notamment de réaliser la synthèse entre matérialistes et spiritualistes par l'inscription du corps. Ce rapport au corps est présent en particulier dans la métaphore de l'électricité, qui naît justement d'un frottement des corps, c'est-à-dire de l'échauffement de la salle :

tout à coup le sublime passe, et la sombre électricité de l'abîme soulève subitement tout ce tas de cœurs et d'entrailles²²⁵²

Le terme est ici ambivalent, car l'électricité renvoie tout aussi bien à l'origine obscure du sublime, par le biais du langage, qu'à la réception qui amène la continuité physique des corps à se prolonger en communauté morale²²⁵³. De toute manière, comme le souligne Michel

²²⁴⁸ *L'Homme qui rit*, II, I, 3, p. 486. – Je souligne.

²²⁴⁹ Voir *infra*.

²²⁵⁰ *Ibid.*

²²⁵¹ *Ibid.*, p. 395.

²²⁵² *William Shakespeare*, II, V, 7, p. 396.

²²⁵³ Voir à ce sujet Michel Delon, « *Électriser*, un mot d'ordre au siècle des Lumières », dans *L'Imaginaire de l'électricité*, textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau et Claude Jamain, *Revue des Sciences Humaines*, n° 281, 1/2006, p. 39-51. Il évoque notamment le désappointement de Mercier devant la suppression de l'ancien parterre debout où le public faisait masse, lorsqu'on a construit le nouveau Théâtre français, l'actuel Odéon, en 1782 (p.

Delon, l'intérêt de la métaphore électrique « est de dépasser les antagonismes habituels entre philosophes et antiphilosophes, matérialistes et spiritualistes. »²²⁵⁴ On retrouve cette volonté constante de dépasser ces deux postulats philosophiques.

La « sombre électricité de l'abîme », qui est une reformulation du sublime, permet aussi d'en préciser les enjeux. Car l'esthétique hugolienne est le témoin d'une double tradition du sublime, qui révèle, là aussi, tout le départ qui existe entre civilisation et barbarie. Baldine Saint Girons a ainsi mis en évidence comment, de Longin à Vico, le sublime a manifesté dans un premier temps « sa portée civilisatrice, fait l'objet d'une quête héroïque » et est apparu « comme la fin la plus haute de l'éducation. »²²⁵⁵ Il s'agit d'un sublime positif, celui des sentiments élevés, dans le sens étymologique du terme. On voit dans *William Shakespeare* combien ce sublime est important dans la réception de l'œuvre d'art, qui permet de transformer la « populace » en « peuple ».

Mais le réseau lexical de l'obscurité renvoie à la deuxième face sublime, apparue avec Burke et Kant et marquant un tournant dans l'histoire de la notion. Avec ces derniers, le sublime quitte la sphère de la pédagogie et joue « un rôle problématique au sein de la nouvelle science en voie de constitution que Baumgarten dénomme "esthétique". »²²⁵⁶ L'angoisse et la terreur l'emportent sur l'extase et le ravissement, la théorie du sentiment (passion et émotion) sur celle de la création. L'être humain « ne se laisse plus simplement emporter dans un ailleurs : il se sent blessé et entamé au vif par la prise de conscience du terrible. »²²⁵⁷ La Révolution française jouera, là aussi, le rôle d'un catalyseur, et le peuple se retrouve à l'intersection de ces deux domaines. Quoi qu'il en soit, le sublime reste synonyme d'énergie, « la sombre électricité de l'abîme » permet, par l'art, la mise en relation, entre les hommes aussi bien qu'entre auteur et lecteur. Le sublime confère la « force » nécessaire à l'acquisition de la connaissance et à la mise en pratique des données, mais là encore au prix de l'ambivalence éthique.

D'un côté se révèle donc un idéal théorique et populaire, la description de la foule dans *William Shakespeare*, chair que le génie travaille et qu'il ne subit pas : « [I]a *cohue tremble, rougit, palpite* ; ses pudeurs sont inouïes ; la foule est une vierge »²²⁵⁸. De l'autre se dessine une fascination, de l'ordre du phantasme, inspirée par le monde aristocratique et

46).

²²⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

²²⁵⁵ Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 93.

²²⁵⁶ *Ibid.*

²²⁵⁷ *Ibid.*

²²⁵⁸ *William Shakespeare*, II, V, 7, p. 396.

incarnée par la beauté sexuée de la virginale Josiane : « La beauté de la chair, c'est de n'être point marbre ; *c'est de palpiter, c'est de trembler, c'est de rougir, c'est de saigner* ; [...] c'est d'être la vie, et le marbre est la mort. »²²⁵⁹ Au moment de *L'Homme qui rit*, la chair de la femme aristocrate s'est substituée à celle du peuple, ce qui peut expliquer le pessimisme de l'œuvre, mais aussi son étrangeté, son symbolisme bizarre, outré, et fascinant. Car si l'écriture romanesque s'emploie à « sublimer » cette fascination, notamment par le biais de l'ironie et l'humour, particulièrement présents dans le roman, elle témoigne aussi de la récurrence de certains schémas qui se cherchent depuis *Les Travailleurs de la mer* au moins. On l'a vu avec l'étude comparée de la caverne de la pieuvre et du palais de Josiane.

La possibilité pour le génie d'agir sur le peuple subsiste par la présence fondamentale de la Green box, avec « l'œuvre capitale »²²⁶⁰ d'Ursus : *Chaos vaincu* et la permanence du public populaire. Seulement, l'interaction entre le créateur Ursus et le spectateur semble s'être rompue : on « allait à Gwynplaine comme on va au gin. On venait acheter pour deux sous d'oubli. »²²⁶¹ La misère dans *L'Homme qui rit* abrutit le peuple qui n'a plus la « beauté de la chair », mais demeure comme possibilité d'une régénération à venir.

3. Le génie et la barbarie cosmique et animale

À la fascination pour l'argot et pour le monde de l'aristocratie, qui apparaissent l'un et l'autre comme des creusets, des « racines » de la création esthétique et de l'inspiration poétique, à rebours de l'éthique hugolienne, il faut pour finir ajouter un troisième creuset : les lois du cosmos et du règne animal, en un mot, de la nature, qui s'apparentent presque à un modèle. Pour Hugo, les lois qui régissent l'espace poétique sont en effet identiques à celles qui régissent l'espace cosmique. Ainsi Shakespeare, emblème du génie poétique :

Il n'est pas de génie qui n'ait des vagues. Sauvage, ivre, soit. Il est sauvage comme la forêt vierge ; il est ivre comme la haute mer.²²⁶²

Hugo retourne la critique esthétique de « sauvagerie » en manifeste du génie et revendique par le biais des analogies son accointance avec une barbarie qui se décline aussi sous le sème de la monstruosité. Ce qui manque aux « esprits très-grands, moins grands », c'est qu'ils n'ont :

²²⁵⁹ *L'Homme qui rit*, II, I, 3, p. 486. – Je souligne.

²²⁶⁰ *Ibid.*, II, II, 9, p. 551.

²²⁶¹ *Ibid.*, II, II, 10, p. 557.

²²⁶² *William Shakespeare*, II, I, 5, p. 352.

ni exagération, ni ténèbres, ni obscurité, ni monstruosité. Que leur manque-t-il donc ? Cela.

Cela, c'est l'inconnu.

Cela, c'est l'infini.²²⁶³

Tels les barbares de Chateaubriand qui possèdent une exceptionnelle capacité d'ouverture au sacré, tirée des grandes forces de la nature²²⁶⁴, le génie poétique hugolien s'identifie aux éléments déchaînés dans leur tentative de cerner l'inconnu²²⁶⁵, mais aussi l'« obscurité » et la « monstruosité ». Il s'inscrit ainsi en droite ligne dans les écrits fondateurs de Schlegel, que Hugo a pu lire résumés dans Coleridge : François-Victor Hugo avait dû se procurer ses œuvres, qui se trouvent dans la bibliothèque de Hauteville House²²⁶⁶.

Or « l'obscurité » et la « monstruosité » qui caractérisent le génie se retrouvent incarnées dans la figure déjà évoquée du scarabée de *Promontorium somni*, figure sur laquelle nous voulons revenir en raison de son importance dans la représentation du génie hugolien. Le symbole animal permet en effet de rendre visible la violence monstrueuse de l'inconnu qui peut submerger le poète, en particulier la cruauté qui informe le « songe ». Hugo met ainsi en scène ce risque :

Seulement n'oubliez pas ceci ; il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte. Le possible n'aborde pas le réel sans on ne sait quelle mystérieuse colère. Un cerveau peut être rongé par une chimère.

Qui n'a vu dans les hautes herbes du printemps un drame horrible ? Le hanneton de mai, pauvre larve informe, a volé, voleté, bourdonné ; il a fait des rencontres, il s'est heurté aux murs, aux arbres, aux hommes, il a brouté à toutes les branches où il a trouvé de la verdure, il a cogné à toutes les vitres où il a vu de la lumière, il n'a pas été la vie, il a été le tâtonnement essayant de vivre. Un beau soir, il tombe, il a huit jours, il est centenaire. Il se traînait dans l'air, il se traîne à terre ; [...]. Tout à coup, au détour d'un brin d'herbe, un monstre fond sur lui. C'est une bête qui était là embusquée, un nécrophore, la jardinière, un scarabée splendide et agile, vert, pourpre, flamme et or, une pierrerie armée qui court et qui a des griffes. C'est un insecte de guerre casqué, cuirassé, éperonné, caparaçonné : le chevalier brigand de l'herbe. Rien n'est formidable comme de le voir sortir de l'ombre, brusque, inattendu, extraordinaire. Il se précipite sur ce passant. Ce vieillard n'a

²²⁶³ *Ibid.*, I, II, 5, p. 288.

²²⁶⁴ Voir son *Essai sur les Révolutions*, II, 37, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1978, p. 388, commenté en partie par Arlette Michel dans son article « Images des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand. Esthétique et religion », dans le *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998, p. 174-192.

²²⁶⁵ Ce sont des lieux communs de la pensée romantique, exposés par Schlegel et repris par Coleridge, mais Hugo les prend comme point de départ et en approfondit la portée, notamment dans la pensée du geste créateur lui-même.

²²⁶⁶ On peut certes penser qu'il l'a lu en diagonale, car il n'en retire qu'une critique à propos de Shakespeare, ce qui ne correspond pas du tout à ce que Coleridge a pu écrire par ailleurs (*William Shakespeare*, II, I, 2, p. 341). Mais le propos de Coleridge dans son livre *Sur Shakespeare* recoupe par bien des points celui de Hugo. François-Victor, qui a dû lire l'ouvrage de près, a pu en parler avec son père. De toute manière, Coleridge lui-même résume en grande partie des thèses de Schlegel, ce qui rend assez vain la recherche de sources pour des idées qui ont progressivement essaimé dans le domaine public.

plus de force, ses ailes sont mortes, il ne peut échapper. Alors c'est terrible. Le scarabée féroce lui ouvre le ventre, y plonge sa tête, puis son corselet de cuivre, fouille et creuse, disparaît plus qu'à mi-corps dans ce misérable être, et le dévore sur place, vivant. La proie s'agite, se débat, s'efforce avec désespoir, s'accroche aux herbes, tire, tâche de fuir, et traîne le monstre qui la mange.

Ainsi est l'homme pris par une démence. Il y a des songeurs qui sont ce pauvre insecte qui n'a point su voler et qui ne peut marcher ; le rêve, éblouissant et épouvantable, se jette sur eux et les vide et les dévore et les détruit.²²⁶⁷

Ce cauchemar, une plongée dans le « terrible », dramatise à nouveau le processus d'une implacable et cruelle dévoration. Mais ce qui est rongé, c'est un cerveau, une « pauvre larve informe », ce qui ronge, c'est le rêve « éblouissant et épouvantable ». La parabole qui doit illustrer la maxime, « il faut que le songeur soit plus fort que le songe », sous-entend en creux que le poète puissant, qui est la vie et non son tâtonnement, doit être plus beau et plus terrible même que « le chevalier brigand de l'herbe », dont la splendeur égale la férocité. Le poète par ce parallèle implicite s'apparente lui aussi à un guerrier barbare, « un insecte de guerre casqué, cuirassé, éperonné, caparaçonné », capable de lutter, conciliant esthétique et énergie, mais dont l'éthique disparaît dans la lutte à mort avec la chimère.

Pourtant cette conception du rêve comme phénomène monstrueux et destructeur s'inscrit à la fin de *Promontorium somnii* dans un ordre métaphysique qui légitime la création monstrueuse en invoquant le schéma divin, qui compare la création poétique à la création des monstres par Dieu : « La matière à l'état de cauchemar, c'est Béhémoth. Le chaos fait bête, c'est Léviathan. Nier ces êtres est difficile. Les ossements de ces songes sont dans nos musées »²²⁶⁸. Et après une longue énumération de tous les monstres de la nature (y compris la « singulière vitrine des monstres japonais de la galerie de La Haye »), Hugo de conclure :

le tâtonnement terrible du rêve est mêlé au commencement des choses, la création, avant de prendre son équilibre, a oscillé de l'informe au difforme, elle a été nuée, elle a été monstre, et aujourd'hui encore, l'éléphant, la girafe, le kangourou [...] nous montrent, fixée et vivante, la figure des ces songes qui ont traversé l'immense cerveau inconnu.

Tu rêves donc aussi, ô Toi ! Pardonne-nous nos songes alors.²²⁶⁹

Il s'agit d'une conception du monstre pensée selon l'ordre *métaphysique* de la théologie naturelle et des préformationnistes, qui réintègrent les monstres dans le Plan divin comme marques singulières d'un pouvoir infini de création originale (par opposition à l'ordre *médico-pathologique* des accidentalistes ou à l'ordre *classificatoire* d'un Geoffroy Saint-Hilaire)²²⁷⁰. Mais ce raisonnement, qui constitue la clause de *Promontorium somnii*, apparaît

²²⁶⁷ *Promontorium somnii*, p. 652.

²²⁶⁸ *Ibid.*, p. 668.

²²⁶⁹ *Ibid.*

²²⁷⁰ Nous reprenons une classification de Patrick Tort, dans *L'ordre et les monstres, Le débat sur l'origine des*

pourtant de l'ordre de l'argumentation oratoire qui tente de récupérer et de réinsérer dans un ordre divin la singulière et monstrueuse autonomie du songe, symbolisée par le scarabée, « vert, pourpre, flamme et or, une pierrerie armée qui court et qui a des griffes », « un insecte de guerre casqué, cuirassé, éperonné, caparaçonné ». Le rêve « éblouissant et épouvantable » et la narration qui en rend compte expliquent le surgissement au sein de l'écriture hugolienne de noyaux de poésie qui semblent parfois irréductibles à toute récupération par « les lois du progrès », c'est-à-dire une certaine idéologie.

Conclusion : la joie, revers de la barbarie de l'inspiration artistique

Sans verser dans une approche psychanalytique, que nous avons écartée, force est de constater chez Hugo les rapports nombreux établis par le texte entre la création poétique, perçue souvent comme un songe, et la perception d'un danger, qui passe par une mise en scène du beau et prend notamment l'aspect d'une figure féminine à la sexualité exacerbée, perverse et « castratrice ». La grotte merveilleuse et le palais superbe aboutissent au même résultat : « Toutes ces magnificences avaient pour centre l'horreur. »²²⁷¹ C'est peut-être pourquoi l'argot, langue de la misère, mais aussi « langue des ténébreux », est finalement plus à même de souligner l'origine poétique opaque de l'écriture. Mais c'est à la condition d'être sublimé de trois manières : par la langue des « lumineux », c'est-à-dire la littérature, le roman des *Misérables* qui l'enchâsse et l'encadre, par la représentation théâtrale et de la réception populaire, mise en abyme dans *L'Homme qui rit*, ou encore par le saut hors du livre que constitue la mise en scène de l'amour, qui abolit toutes les langues et laisse place à la comparaison cosmique.

En outre, la violence et la barbarie de la création artistique ont aussi comme revers paradoxal et fécond la joie, sur un plan thématique mais aussi poétique. Il existe en effet une joie reliée à la barbarie de l'inspiration dont elle apparaît comme le *verso* lumineux. Les génies, dans ce passage de *William Shakespeare*, en témoignent :

Ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme ; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaies voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides [...], tout cela peut être dans un esprit [...].²²⁷²

déviations anatomiques au XVIII^e siècle, Paris, Syllepses, coll. « *Matériologiques* », 1998.

²²⁷¹ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 3, p. 283.

²²⁷² *William Shakespeare*, I, I, 2, p. 247.

Les mots sur lesquels le texte pivote sont des mots clefs de ce que pourrait être une écriture de la barbarie : le « sang » au pouvoir fantasmatique particulièrement fort, symbole tout à la fois de vie et de mort, et « l'abîme » qui renvoie à une fin apocalyptique, entraînent naturellement, par le biais de l'analogie avec les éléments, la grâce, la fête, la gaieté, le chant, la splendeur, présentés comme leurs évidents corollaires. La barbarie et la joie ont en facteur commun l'énergie et la vitalité. Le rapport de chronologie (« puis ») est aussi un rapport de succession logique, puisque « *puis* » pour Hugo « marque les degrés d'un escalier » (alors que pour Hugo la conjonction « *Et* marque les anneaux d'une chaîne »²²⁷³). Le rapport de succession indique donc qu'il faut passer par la barbarie comme préalable nécessaire et génésiaque à la splendeur et à la joie. Comme pour les personnages hugoliens que nous avons étudiés, l'extrême violence de l'abîme se retourne en extrême du bien et de la joie.

De même dans une des proses philosophiques des années d'exil, Hugo avoue :

Shakespeare comme Léonidas, c'est l'imprévu. Mais le goût et la conscience tressaillent de joie à la minute violente et sereine où se font les grandes choses. Le chef-d'œuvre, comme l'héroïsme, sont les splendides coups d'état du génie et de la vertu dans les sens du beau et du vrai.²²⁷⁴

La barbarie de l'inspiration, si elle peut côtoyer les ombres de l'inhumain, révèle également sur sa face positive le lien intime qui s'établit entre la violence et la joie « dans les sens du beau et du vrai » (on notera à nouveau l'absence du « bien »). C'est au sein du processus de création même que Hugo parvient à la synthèse de l'esthétique et de l'idéal, de la violence et de la sérénité, au delà des apories irréductibles de l'Histoire. Le terme de « coups d'état » n'est évidemment pas neutre : pour contrer le coup d'état politique de Napoléon le Petit, le génie doit lui aussi faire son « coup d'état ». La poétique du renversement est constante chez Hugo, mais elle est légitimée durant l'exil par la situation historique et politique : la création poétique doit devenir le versant lumineux de la politique. Reste, on l'a vu, que ce n'est pas toujours le cas, et que c'est seulement au prix d'une lutte à mort avec l'inspiration poétique que le génie peut advenir et s'affirmer. Il lui faut entreprendre « un coup d'état » « dans les sens du beau et du vrai » pour renverser tout ce que l'inspiration poétique contient de « monstruosité » et d'« obscurité ».

Or ce versant obscur et monstrueux du génie hugolien a un espace géographique privilégié, l'Orient, et un représentant fondamental pour l'esthétique hugolienne, Eschyle, qui permet une réflexion sur les deux principes de l'art : l'idéal grec et la chimère orientale.

²²⁷³ Portefeuille, *Le Tas de Pierres*, de mai 1865 à décembre 1867, Massin, t. XIII, p. 702.

²²⁷⁴ *Le Goût*, p. 567.

CHAPITRE 4 : « ESCHYLE I » OU « SHAKESPEARE L'ANCIEN », LA CHIMÈRE ORIENTALE ET L'IDÉAL EUROPÉEN

1. Les deux pôles de l'art

À bien des égards, le « parti Révolution-Civilisation », qui nous sert de fil directeur depuis le début de cette étude, peut être considéré comme une chimère improbable. Hugo, ce faisant, tente de concilier les deux faces contradictoires de sa pensée et de son esthétique : la foi en un progrès civilisateur en pente douce d'une part, l'affirmation de la Révolution d'autre part. Cette opposition en recouvre une autre : le départ qui existe entre l'idée, le principe d'un côté, le fait, la nature sensible, le passé, dans toute leur variété et leur exubérance de l'autre. Cette distinction peut prendre bien d'autres formes, notamment celles qui séparent la loi de géométrie et la loi de poésie²²⁷⁵, la logique de la sagesse et celle de la vérité²²⁷⁶, mais aussi, et c'est sur cette dernière que nous nous arrêterons, « l'idée » et la « Chimère ». Ainsi, lorsque Hugo écrit en 1861 au capitaine Butler :

l'art a deux principes, l'idée, qui produit l'art européen, et la Chimère, qui produit l'art oriental. Le Palais d'Été était à l'art chimérique ce que le Parthénon est à l'art idéal.²²⁷⁷

Le midi se trouve élargi à l'Orient, mais on retrouve la même ligne de démarcation qui existe, dès la Préface des *Orientales*, entre la « belle ville d'Espagne », symbole du romantisme, et l'art classique qui se soutiendrait des seules idées générales et d'un idéalisme qui se situerait au-delà de la nature et du réel²²⁷⁸.

Or c'est le Palais d'été, et non le Parthénon, qui peut être considéré comme un

²²⁷⁵ Que l'on retrouve par exemple dans la description entre Napoléon et Wellington à Waterloo dans *Les Misérables*. Voir *supra*.

²²⁷⁶ Après l'exil, en 1878, lors du discours prononcé à l'inauguration du tombeau de Ledru-Rollin, Hugo rappelle la nécessaire conjonction de deux types d'orateur, Cicéron et Démosthène, « le philosophe et le tribun, l'un majestueux et paisible, l'autre fougueux [...] ; tous deux servent le progrès qui a besoin du rayonnement continu et tranquille de la sagesse, mais qui a besoin aussi, dans les occasions suprêmes, des coups de foudre de la vérité. » « Inauguration du tombeau de Ledru-Rollin », 24 février 1878, *Actes et Paroles IV. Depuis l'exil, 1876-1885*, vol. Politique, p. 981.

²²⁷⁷ « Au capitaine Butler », 25 novembre 1861, *Actes et Paroles II. Pendant l'exil, 1852-1870*, vol. Politique, p. 527.

²²⁷⁸ On peut distinguer deux définitions de l'idéal en art. L'une se propose de représenter une nature « choisie », l'autre va plus loin et, par peur du réalisme, se représente l'idéal comme un « au-delà de la nature », par son objet comme par ses méthodes – c'est cette deuxième définition que revendique un Quatremère de Quincy. (Voir René schneider, *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Paris, Hachette, 1910, p. 5). Quant à Hugo, on peut supposer que s'il rêve d'un idéal qui serait délivré de toute matière, au-delà de la nature organique, il ne peut adhérer esthétiquement à cette conception qui se coupe de la nature comme corps.

symbole de l'art hugolien, notamment durant l'exil : « c'était une sorte d'énorme modèle de la chimère, si la chimère peut avoir un modèle », « quelque chose comme un édifice lunaire ». On songe à *Promontorium somnii*, dont la description de la lune est aussi métonymique de la création hugolienne, et où l'on retrouve ce terme de « chimère » : « ce songe était une terre [...], on allait et venait dans cette chimère »²²⁷⁹. On songe au phare baroque du dix-septième siècle dans *L'Homme qui rit*, dont la fantaisie rappelle celle du Palais d'Été, « sorte d'éblouissante caverne de la fantaisie humaine »²²⁸⁰. On songe enfin à la caverne éblouissante de la pieuvre, dans *Les Travailleurs de la mer*, « antre qui se compliquait d'un alhambra », avec une roche damasquinée « comme un bouclier sarrazin », des « arabesques comme une porte de mosquée, puis, comme une pierre runique, des empreintes d'ongles obscures et improbables »²²⁸¹, demeure d'une chose qui a en elle « de la chimère »²²⁸².

Les contemporains de Hugo ne s'y sont d'ailleurs pas trompés. Ainsi, Paul Meurice, commentant le chapitre « ce qu'on y voit et ce qu'on y entrevoit », écrit dans une lettre à Hugo datée du 25 février 1866 : « c'est les *Mille et une Nuits* dans la plus saisissante réalité. »²²⁸³ De même la comparaison orientale vient-elle tout naturellement à l'esprit de Paul de Saint Victor qui considère que « l'édifice sous la mer » est une « vision matérielle, qui, dans sa réalité géologique, surpasse les rêves les plus éblouissants du conte oriental [...]. La transparence des morts réfléchit la limpidité des couleurs [...] ». Et quand il poursuit : « Cette Divinité, rêvée par le poète, n'est-ce pas sa muse elle-même, son imagination splendide et puissante qui transfigure tout ce qu'elle regarde et qui enchante tout ce qu'elle décrit ? »²²⁸⁴, il a en partie raison, s'il précisait toutefois que cette muse est problématique, et qu'elle n'est pas si enchanteresse dans la mesure où elle est une illusion qui a pour envers et réalité la pieuvre, que Gilliat perçoit ainsi la première fois : « Il y avait de la chimère dans cette chose ; c'était un être, à moins que ce ne fût une apparence. »²²⁸⁵ La grotte chimérique a pour génie du lieu un être ou une apparence, c'est-à-dire un être chimérique. Et « le mot chimère a deux sens, il signifie rêve et il signifie monstre »²²⁸⁶ déclare Lantenac à Gauvain au cachot. La chimère est un organisme à la fois duel et unique, aux parties dédoublées qui manifestent une indépendance pouvant aller jusqu'à l'opposition. Son côté monstrueux ou féérique vient de là.

²²⁷⁹ *Promontorium somnii*, p. 640.

²²⁸⁰ « Au Capitaine Butler », *Actes et Paroles II. Pendant l'exil*, vol. Politique, p. 527.

²²⁸¹ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 13, p. 223.

²²⁸² *Ibid.*, p. 225

²²⁸³ Lettre de Paul Meurice à Victor Hugo, 25 février 1866, Massin, t. XIII, p. 766.

²²⁸⁴ Paul de Saint-Victor, *Victor Hugo*, Paris, Calmann-Lévy, 1892, p. 166-167.

²²⁸⁵ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 13, p. 225.

²²⁸⁶ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 1, p. 1045.

Des notes de travail échappées de *William Shakespeare* confirment l'importance de cette double polarité idéal/Orient, matrice de l'esthétique romanesque et notamment du « goût », que Hugo définit comme le « sens » du génie :

C'est ce souverain goût, omnipotent comme le génie même dont il est le sens, qui partage l'Orient en deux, donnant à la moitié caucasienne pour point de départ l'Idéal et à la moitié thibétaine pour point de départ le Chimérique. De là deux poésies immenses. Ici Apollon, là le Dragon. Le groupe du Pythien, ce symbole de la création même, jette dans l'esprit humain deux ombres, chacune à l'image de l'une de ses deux figures, et, de cette ombre double qui se bifurque, naissent dans l'art deux mondes. Ces deux mondes appartiennent au goût suprême, et marquent ses deux pôles. À l'une des extrémités de ce goût, il y a la Grèce, à l'autre la Chine.²²⁸⁷

Le « chimérique » s'oppose à l'idéal comme la Chine à la Grèce, le Dragon à Apollon, mais, ce qui est nouveau, dans une optique de complémentarité dans la mesure où l'Orient est leur mère commune. Le goût, au fondement de toute écriture « géniale », a pour origine *l'Orient, qui légitime tout aussi bien le pôle idéal que le pôle chimérique.*

Il nous faut alors nous intéresser à ce grand nom de l'exil qui semble faire la synthèse entre ces deux postures, il s'agit d'Eschyle, ou plutôt « Eschyle I », également appelé « Shakespeare l'ancien ». Le nom du génie n'est pas un « modèle » (l'écrivain romantique n'en a pas pour Hugo²²⁸⁸) mais permet de nier l'impersonnalisation de la création, qui mène à l'abstraction. Il s'agit d'une tentation de l'époque, comme le souligne Edgar Quinet, dans *De l'Histoire de la Poésie* (1857), qui s'insurge contre les théories qui, depuis Wolf²²⁸⁹ et Vico, ont tenté de nier l'existence d'un être qui s'appelait Homère, « triomphantes hypothèses qui, partout mettant des forces abstraites à la place de l'homme, abolissaient partout la vie dans l'histoire et dans l'art »²²⁹⁰. Raymond Schwab dans *La Renaissance orientale* a expliqué la méfiance de Hugo envers les grandes épopées indiennes par cette absence d'auteurs reconnus. Eschyle, oriental et grec à la fois, est garant de la personnalisation de la civilisation dans sa complexité tout en concourant à son unité temporelle, reliant les origines orientales à la construction contemporaine de la société.

²²⁸⁷ *Le Goût*, notes de travail, « Marges de *William Shakespeare* », Massin, t. XII, p. 419.

²²⁸⁸ « Comme le déclarait il y a quarante ans tout à l'heure celui qui écrit ces lignes : *les poètes et les écrivains du dix-neuvième siècle n'ont ni maîtres, ni modèles.* Non, dans tout cet art vaste et sublime de tous les peuples, dans toutes ces créations grandioses de toutes les époques, non pas même toi, Eschyle, pas même toi, Dante, pas même toi, Shakespeare, non, ils n'ont ni modèles ni maîtres. Et pourquoi n'ont-ils ni maîtres ni modèles ? C'est parce qu'ils ont un modèle, l'Homme, et parce qu'ils ont un maître, Dieu. » *William Shakespeare*, III, II, p. 437. – C'est Hugo qui souligne, car il se cite lui-même (il s'agit d'un extrait de la Préface de *Cromwell*, comme il l'indique en notes).

²²⁸⁹ Quinet cite notamment les *Prolégomènes* de Wolf (1795).

²²⁹⁰ *De l'histoire de la Poésie*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, reproduisant le tome 9 des *Œuvres complètes*, [Pagnerre, 1857], 1986, p. 9.

2. Eschyle et l'Orient : parenté et réversibilité de la Grèce et de l'Orient

« Eschyle était d'autant plus grec qu'il était un peu phénicien »²²⁹¹

Pendant l'exil, c'est au *William Shakespeare* et à la théorie des génies qu'est impartie la fondation d'une universalité qui ne ferait plus appel à la langue française²²⁹². Peu de génies proprement français, si l'on excepte Rabelais et, en creux, l'auteur même de l'ouvrage²²⁹³. Mais ce qui unit les nombreuses figures « géniales », depuis Isaïe et Job jusqu'à Shakespeare en passant par Dante, c'est leur ouverture à l'infini et à l'illimité, qui désarçonne les critiques :

Ces génies sont outrés.

Ceci tient à la quantité d'infini qu'ils ont en eux.

En effet ils ne sont pas circonscrits.

Ils contiennent de l'ignoré.²²⁹⁴

Pour la critique « bourgeois de lettres »²²⁹⁵, cette caractéristique fait de Shakespeare un « barbare » ou un « sauvage », voire un « échevelé ». Pour Hugo, cet illimité a une origine : l'Orient.

L'Orient pour les romantiques est avant tout un discours global, une transposition de l'enthousiasme qui avait été ressenti au début de la Renaissance face à la redécouverte de l'Antiquité grecque et latine : « Au siècle de Louis XIV, écrit Hugo dans la Préface des

²²⁹¹ *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 317.

²²⁹² La soi-disante universalité de la langue française, qui s'appuie sur l'art classique, est problématique dans la mesure où elle arase les différences nationales ; on connaît ainsi les revendications des romantiques allemands contre la langue française et cette prétendue aptitude à l'universalité. Hugo entretient, dans ce domaine également, une position complexe et ambiguë. Avant l'exil il loue cette universalité, notamment dans la conclusion du *Rhin*, mais, comme le souligne Franck Laurent, ce rayonnement français donne souvent lieu, dans son œuvre antérieure comme dans le *Rhin*, à des représentations plutôt négatives. Ainsi les porte-parole de la suprématie de la culture française sont-ils, dans *Han d'Islande*, l'efféminé et arrogant Frédéric d'Ahlefeld – non le preux Ordener Guldenlew, et dans le *Rhin*, le *Constitutionnel* et sa prose insipide. Il n'est pas sûr, comme le souligne le critique, qu'il ne s'agisse que de désigner en Frédéric d'Ahlefeld l'Ancien régime aristocratique aboli par la Révolution et le romantisme. Et de noter la « relative discrétion » du français langue universelle dans le projet pour les États-Unis d'Europe : « Cette relative discrétion révèle peut-être surtout la conscience d'une difficulté sérieuse, qui ne peut commencer d'être levée qu'avec la constitution d'un patrimoine littéraire commun, du catalogue raisonné de la bibliothèque idéale de l'Européen. » Franck Laurent, « Langue et nation », dans *Victor Hugo et la langue*, *op. cit.*, p. 536.

²²⁹³ Les critiques ne manqueront pas de reprocher à Hugo cette présence en creux : « Le vrai titre de cet ouvrage serait *À propos de Shakespeare*, dit M. Victor Hugo en tête de ce volume ; le vrai titre de cet article devrait être : *À propos de Victor Hugo*, car c'est bien plus le poète français du dix-neuvième siècle que l'auteur anglais du seizième qui sera l'objet de notre examen. » Amédée Rolland dans *La Nouvelle Revue de Paris*, 1^{er} mai 1864, repris dans *William Shakespeare, Revue de la Critique*, I.N., p. 438-439.

²²⁹⁴ *William Shakespeare*, I, II, 5, p. 288.

²²⁹⁵ *Ibid.*, II, III, 6, p. 375.

Orientales, on était helléniste, maintenant on est orientaliste ». L'Orient, comme le Moyen-âge sur le plan temporel, est donc pour lui à la source du nouveau romantique, machine de guerre contre le classicisme²²⁹⁶. En cela, Edward W. Saïd n'a pas tort de dire que ce mot d' « oriental » « était un merveilleux synonyme d'exotique, de mystérieux, de profond, de séminal »²²⁹⁷. Mais pour Hugo durant l'exil, tout se passe comme si l'Orient devenait un des pôles fondateurs de sa conception de la création artistique, de son esthétique. Hugo est assez loin des principaux lieux communs sur l'Orient, telle « la vaste et amorphe mollesse asiatique » qu'il s'agirait de dominer ou le « danger insinuant »²²⁹⁸ que son caractère excessif ferait courir à la rationalité. Ces derniers sont largement dépassés par la dialectique féconde qui s'instaure avec la Grèce eschyléenne. Quant aux limites de l'Orient, elles sont à l'époque confuses, le terme est vague. Les orientalistes au XIX^e siècle ont en effet étendu leurs études à l'Afrique tout entière et à l'Océanie, tandis que le commerce méditerranéen, réservant le nom de Levant aux pays qui baignent la méditerranée, ont renoncé à comprendre sous le terme d'Orient l'Égypte, la Turquie, l'Asie mineure et la Perse elle-même. Au-delà de ces deux conceptions, l'une trop extensive, l'autre trop réductrice, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* comprend dans l'ensemble sous le nom d'Orient l'Asie tout entière, à l'exception de la partie sibérienne, et y ajoute l'Égypte²²⁹⁹. Hugo ajoute l'Inde pour définir l'Orient eschyléen.

Enfin il faut rappeler que la figure d'Eschyle créée par Hugo n'est pas en soi une originalité, elle est caractéristique de l'hellénisme romantique. Ce qui est plus curieux est le caractère tardif de cette figure qui se maintient et retrouve une vie nouvelle pendant l'exil²³⁰⁰. Dès les années 1820, l'Orient inscrit en effet la prééminence d'une pensée intuitive et poétique sur la pensée rationnelle, d'inspiration classique et antique (en particulier grecque et romaine) qui s'était érigée en norme depuis Descartes. Eschyle est une occasion pour Hugo de penser, non sans peine, leur nécessaire parenté.

²²⁹⁶ En 1855, dans le compte-rendu de l'exposition universelle des Beaux-arts que Maxime du Camp délivre hebdomadairement dans *La Revue de Paris*, Delacroix ne sera excusé qu'au nom de ce principe. Et encore, pour du Camp, le parallèle avec Hugo n'est pas fondé, dans la mesure où Hugo, lui au moins, a de hautes idées... Voir *La Revue de Paris*, 1855, t. 26, p. 334-364.

²²⁹⁷ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, 2005, [Penguin Books, 1978, titre original : *Orientalism*], p. 68.

²²⁹⁸ *Ibid.*, p. 73.

²²⁹⁹ P. Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, entrée « Orient ».

²³⁰⁰ Voir Pierre Albouy, préface de *William Shakespeare*, Massin, t. XII, p. 136-137. On se reportera également à sa thèse, *La Création mythologique de Victor Hugo, op. cit.*, p. 78.

La complémentarité féconde de l'Orient et de la Grèce : la nécessité de la barbarie

William Shakespeare introduit Eschyle en le présentant comme le « seul exemple de l'âme athénienne mélangée d'Égypte et d'Asie ». Eschyle devient par là-même le symbole des modalités ambiguës de complémentarité entre la Grèce et l'Orient :

Eschyle est disproportionné. Il a de l'Inde en lui. La majesté farouche de sa stature rappelle ces vastes poèmes du Gange qui marchent dans l'art du pas de mammoths, et qui, parmi les iliades et les odyssées, ont l'air d'hippopotames parmi des lions. Eschyle, admirablement grec, est pourtant autre chose que grec. Il a le démesuré oriental. [...].

Eschyle est, dans toute la littérature hellénique, le seul exemple de l'âme athénienne mélangée d'Égypte et d'Asie. Ces profondeurs répugnaient à la lumière grecque. Corinthe, Épidaure, Oedepsus, Gythium, Chéronée, où Plutarque devait naître, Thèbes, où était la maison de Pindare, Mantinée, où était la gloire d'Épaminondas, toutes ces villes dorées repoussaient l'Inconnu qu'on entrevoyait telle une nuée derrière le Caucase. Il semblait que le soleil fût grec. Le soleil, habitué au Parthénon, n'était pas fait pour entrer dans les forêts diluviennes de la Grande-Tartarie, sous la moisissure gigantesque des monocotylédones, sous les fougères hautes de cinq cent coudées où fourmillaient tous les premiers modèles horribles de la nature, et où vivaient dans l'ombre on ne sait quelles cités difformes telles que cette fabuleuse Anarodgurro dont l'existence fut niée jusqu'au jour où elle envoya une ambassade à Claude. Gagasmira, Sambulaca, Maliarpha, Barygaza, Caveripatnam, Sochoth-Benoth, Théglath-Phalazar, Tana-Serim, tous ces noms presque hideux effarèrent la Grèce, quand ils y arrivèrent rapportés par les aventuriers de retour, d'abord par ceux de Jason, puis par ceux d'Alexandre. Eschyle n'avait pas cette horreur. Il aimait le Caucase. Il y avait fait la connaissance de Prométhée. On croit sentir, en lisant Eschyle, qu'il a enjambé les grands halliers primitifs, houillères aujourd'hui, et qu'il a fait des enjambées massives par-dessus les racines reptiles et à demi vivantes des anciens monstres végétaux. Eschyle est une sorte de béhémoth parmi les génies.

Disons-le pourtant, la parenté de la Grèce avec l'Orient, parenté haïe des grecs, était réelle. Les lettres de l'alphabet grec ne sont autre chose que les lettres de l'alphabet phénicien, retournées. Eschyle était d'autant plus grec qu'il était un peu phénicien.²³⁰¹

Quelles sont les caractéristiques de l'Orient eschyléen ? La démesure en tout premier lieu, au prix du grotesque et de la difformité, comme en témoignent les « vastes poèmes du Gange », à l'image de ces « mammoths » qui « parmi les iliades et les odyssés, ont l'air d'hippopotames parmi des lions ». L'Orient en tant que « démesuré oriental » est ce qui permet à Eschyle de s'ouvrir à l'étrangeté, à l'ailleurs qui lui confère son universalité : « Eschyle, admirablement grec, est pourtant autre chose que grec ». Tout écrivain, tout génie doit en effet incarner à la fois le siècle qu'il représente, être « admirablement grec », admirablement civilisé, et en même temps « autre chose que grec »²³⁰².

²³⁰¹ *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 316-317.

²³⁰² Claude Millet le rappelle, l'écrivain ou l'artiste doit être « à la fois totalement inscrit dans son temps et

L'Orient d'Eschyle, c'est ensuite l'Inconnu : « [...] toutes ces villes dorées repoussaient l'Inconnu qu'on entrevoyait telle une nuée derrière le Caucase ». La majuscule (« Inconnu ») révèle la signification quasi métaphysique de ce concept dont on a vu l'importance chez Hugo, tout particulièrement durant l'exil, comme élément essentiel de la constitution des génies. Cet « Inconnu » prend pourtant la forme d'une nature primitive monstrueuse : les « premiers modèles horribles de la nature », voilà ce qu'on trouve dans ce « démesuré oriental ». Nulle source de civilisation *a priori* si ce n'est sous la forme d'ébauches « difformes ».

Mais cette difformité ne fait pas pour autant de l'Orient le lieu de la fatalité, c'est-à-dire, comme chez Michelet, un espace opposé à l'esprit de civilisation ; pour Hugo au contraire, l'Orient est à penser en termes de complémentarité, de réversibilité, sur un mode synchronique et non diachronique. Faire de l'alphabet grec l'équivalent en miroir de l'alphabet phénicien permet de mettre en lumière l'irréductible identité des deux territoires : « Disons-le pourtant, la parenté de la Grèce avec l'Orient, parenté haïe des grecs, était réelle. Les lettres de l'alphabet grec ne sont autre chose que les lettres de l'alphabet phénicien, retournées. Eschyle était d'autant plus grec qu'il était un peu phénicien. » Mais cette parenté irréductible se fait par l'intermédiaire d'un génie, qui, là encore, permet d'opérer en son sein le renversement du négatif en positif.

Michelet débute son *Introduction à l'histoire universelle* par ces mots, souvent cités : « Avec le monde a commencé une guerre qui doit finir avec le monde, et pas avant ; celle de l'homme contre la nature, de l'esprit contre la matière, de la liberté contre la fatalité. L'histoire n'est pas autre chose que le récit de cette interminable lutte. »²³⁰³ Pour Hugo, il n'est pas question dans *William Shakespeare* d'« interminable lutte » : l'Orient devient au contraire la concrétisation géographique et esthétique du *verso* complémentaire et réversible de l'occident²³⁰⁴. Chez Michelet, l'Inde « *the womb of the world* » est comme « l'enivrement [...] de la nature »²³⁰⁵, une toute-puissance qui écrase l'homme. Chez lui aussi le vocabulaire de la monstruosité est prédominant :

Sous ces végétaux monstrueux vivent des monstres. Le tigre y veille au bord du fleuve, épiant l'hippopotame qu'il atteint d'un bond de dix toises ; ou bien un

intempestif », *Le Romantisme, op. cit.*, p. 86. L'Orient pour Hugo est la métaphore spatiale d'un enjeu historique ou temporel.

²³⁰³ Michelet, *Introduction à l'histoire universelle, op. cit.*, t. II, p. 229.

²³⁰⁴ Quand Michelet compare l'Europe et l'Asie, c'est pour insister sur le caractère massif de l'Asie et l'aptitude au mouvement qu'annonce à l'œil au contraire l'Europe, mais c'est aussi pour rendre hommage à « la féconde barbarie de l'Asie » : « Sa tête est la France, ses pieds plongent dans la féconde barbarie de l'Asie. » *Ibid.*, p. 232.

²³⁰⁵ *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 230.

troupeau d'éléphants sauvages vient en fureur à travers la forêt, pliant, rompant les arbres à droite et à gauche. Cependant des orages épouvantables déplacent des montagnes, et le choléra-morbus moissonne les hommes par millions.²³⁰⁶

Hugo reprend les mêmes termes, mais pour en faire des images, mieux, des symboles de l'esthétique et du génie, le terme de « symbole » étant entendu au sens de Leroux. Les « hippopotames » renvoient dans *William Shakespeare* aux poèmes de l'Inde, et la monstruosité de l'éléphant est dépassée pour en faire le symbole du géant bon. Eschyle est l'éléphant qui n'est plus uniquement « en fureur », dévastant la forêt, mais, par son alliance avec la Grèce, il assure la protection de la Grèce par l'Orient :

Dans l'Inde, on donne volontiers les enfants à garder aux éléphants. Ces bontés énormes veillent sur les petits. Tout le groupe des têtes blondes chante, rit et joue au soleil sous les arbres. [...] Ces beaux arbres sont des traîtres. Ils cachent sous leur épaisseur des épines, des griffes et des dents. Le cactus s'y hérissé, le lynx y rôde, la vipère y rampe. Il ne faut pas que les enfants s'écartent. Au-delà d'une certaine limite, ils seraient perdus. Eux cependant vont et viennent, s'appellent, se tirent, s'entraînent, quelques-uns bégayant à peine et tout chancelant encore. Parfois un d'eux va trop loin. Alors une trompe formidable s'allonge, saisit le petit, et le ramène doucement à la maison.²³⁰⁷

Eschyle, « d'autant plus grec qu'il était un peu phénicien », « seul exemple de l'âme athénienne mélangée d'Égypte et d'Asie »²³⁰⁸, permet de transcender par son œuvre protectrice le clivage fatalité/liberté. La réalité qui est ici décrite sous forme de symbole, c'est la situation des colonies grecques, préservées du « contact barbare » par Eschyle. *Or celui qui les en préserve, c'est celui qui a intégré la barbarie, pour mieux la transcender* : il est l'éléphant monstrueux devenu bon et protecteur. En Inde, écrit encore Michelet, « rencontrant partout des forces disproportionnées, l'homme accablé par la nature n'essaie pas de lutter. » Il n'est pas question de lutte pour l'Eschyle de Hugo, mais de protection par intégration et contournement²³⁰⁹. On retrouve ainsi le processus que nous avons mis en évidence dans la poétique romanesque des personnages, dans notre quatrième partie. Pour Michelet, l'homme a

²³⁰⁶ *Ibid.*

²³⁰⁷ *Ibid.*, I, IV, 9, p. 324. Eschyle, comparé au « Brahme de la création », est associé à l'éléphant par ce biais également, car « brahme » est le nom que les Indous donnaient à l'éléphant, à cause de son intelligence. Michelet, qui ne parle à ce moment plus de l'Inde, se fait l'écho de cette opinion : « Tout animal, et surtout le plus sage, le brahme de la création, l'éléphant, salue le soleil et le remercie à l'aurore. » *L'Oiseau, Œuvres complètes, op. cit.*, vol. XVII, deuxième partie, « La lumière, la nuit », p. 112

²³⁰⁸ *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 317.

²³⁰⁹ Le génie italien, par son artificialité, symbolisé par la cité, est pour Michelet celui de la civilisation : « Ce n'est point le monde naturel de la famille, de la tribu, c'est le monde artificiel de la cité. Circonscrit par la nature dans les vallées de l'Apennin, isolé par des fleuves peu navigables, il s'enferme encore dans des murs. Il y règne loin de la nature dans des palais de marbre, où il vit d'harmonie, de rythme et de nombre [...]. » *Introduction à l'Histoire universelle, op. cit.*, p. 242. On retrouve chez Hugo un même souci de protection, de démarcation vis-à-vis de la nature, symbolisée par l'Asie, mais qui se fait par le biais de l'art, et non de la cité : c'est l'art qui construit la nation, qui construit la cité, qui édifie des protections culturelles, par le biais d'un génie, Eschyle, qui a su se faire aussi lumineux que sombre, aussi barbare que classique.

« rompu peu à peu avec le monde naturel de l'Asie, et s'est fait, par l'industrie, par l'examen, un monde qui relève de la liberté. » L'homme hugolien n'a pas rompu « avec le monde naturel de l'Asie »²³¹⁰, mais il apprend peu à peu à s'en servir à bon escient, en retournant l'obstacle en sa faveur.

C'est exactement l'image, on s'en souvient, développée par *Les Misérables* au moment de l'épopée des barricades, comme si l'insurrection avait besoin d'évoquer cette terre de barbarie et de monstruosité, mais domptée par l'esprit :

L'esprit moderne, c'est le génie de la Grèce ayant pour véhicule le génie de l'Inde ;
Alexandre sur l'éléphant.²³¹¹

Or cette monture renvoie curieusement à la science : « L'art, qui est le conquérant, doit avoir pour point d'appui la science, qui est le marcheur. La solidité de la monture importe. »²³¹² On peut l'expliquer par le fait que pour Hugo la science doit se ressourcer à l'Orient, dans ce pôle oriental emblématisé dans *William Shakespeare* par Eschyle, dans cet Orient d'où viennent les symboles selon la pensée de Michelet dans le premier tiers du siècle. La science n'est acceptable que par cette reconfiguration symbolique, qui lui restitue une ambiguïté par la figure de Pythagore, à la fois savant et mage²³¹³. Avec Eschyle, Hugo choisit l'Orient des brahmanes, de Pythagore et des magiciens, qui tentent de maîtriser la profusion du réel, et non l'Orient bouddhique, qui est celui du néant. Son Orient est un Orient monstrueux, mais aussi le revers permanent et complémentaire de l'idéal grec.

Eschyle, la « renaissance orientale », et les « étranges lueurs [du] style »

Hugo peut sembler proche de Quinet et des théories qu'il avait exposées en 1841 dans le chapitre « De la Renaissance orientale », extrait de son ouvrage *Du génie des religions*²³¹⁴. Les deux auteurs accordent à Eschyle une attention particulière. On le voit chez Quinet, qui en 1857 l'associe à Orphée, au « mystère des origines » et aux « profondeurs » :

Les poètes grecs ont tous les traits d'Homère ; ils sont de la même famille. Un seul d'entre eux est marqué d'un type différent et appartient à une autre lignée. C'est

²³¹⁰ *Ibid.*, p. 238.

²³¹¹ *Les Misérables*, V, I, 20, t. 3, p. 295.

²³¹² *Ibid.*

²³¹³ *Cf. infra.*

²³¹⁴ Edgar Quinet, *De la Renaissance orientale*, (chapitre du *Génie des Religions*, parue en 1841), Montpellier, L'Archange Minotaure, 2003, préface de Jean-Michel Cornu, p. 6. Quinet avait abondamment fréquenté les écrits de Herder et de Schelling. Il s'était rendu à Heidelberg où il avait pu converser avec le professeur Creuzer. Il s'était lié avec Hugo au temps des *Orientales* et le fréquenta durant l'automne 1833.

Eschyle. Celui-là remonte à Orphée. Jamais la tradition d'Homère ne suffirait pour l'expliquer. Il possède, lui seul, le mystère des origines ; comme Électre, il porte l'urne et les cendres du passé, pendant que la maison est remplie de la joie des convives. Quant aux autres, ils sont aussi étrangers qu'Homère à toute intention de mysticisme. S'il est des profondeurs cachées sous leur polythéisme, ils l'ignorent [...].²³¹⁵

Eschyle pour Quinet représente « le mystère des origines », qui permet de « porte[r] » l'urne et les cendres du passé, pendant que la maison est remplie de la joie des convives. » Ce génie permet donc de réaliser aux yeux de Quinet la synthèse temporelle qui allie le souvenir douloureux du passé à la joie du présent et rappelle, sous les apparences, le sens du monde par son ouverture au « mysticisme » et son souci « des profondeurs. » En outre, à l'exemple des romantiques d'Iéna, et comme le demandait le baron d'Eckstein, Quinet complète l'alliance de la Grèce archaïque et du Moyen Âge en les coalisant avec l'Orient. Dans la préface de son *Prométhée*, il déclare en 1838 Eschyle « à demi-oriental ». À son tour, Hugo affirme qu'il a de l'Inde en lui.

Mais ressemblance n'est pas équivalence. Hugo ne réunit pas, du moins dans *William Shakespeare*, la Grèce archaïque et le Moyen Âge. En outre, selon Jean-Michel Cornu, Quinet partagerait avec Hugo, mais aussi avec Nerval, ou Vigny, la croyance en un Orient qui permettrait une régénération ; le critique pointe du doigt leur quête en Orient « d'une foi nouvelle, d'une religion à venir et sans église ». Mais pour Hugo la renaissance orientale mise en avant par Quinet ne semble pas correspondre à « une réformation nouvelle du monde religieux et civil »²³¹⁶. L'Orient est un des pôles permanents de la civilisation et doit être pensé dans une relation de complémentarité avec l'Occident, et non considéré comme le seul lieu d'où viendrait la régénération.

Hugo semble rejoindre Quinet par un autre biais, celui de la figure du poète comme lieu d'union entre l'Orient et l'Occident. Ainsi, pour Quinet, Camoens est le premier qui témoigne de l'alliance entre Orient et Occident par la place fondamentale qu'il accorde au poète :

Mais ce qui fait le lien de tout cela, est-il besoin de le dire, c'est le cœur du poète ; c'est ce cœur magnanime qui embrasse les deux mondes et les unit dans une même étreinte de poésie, dans une même humanité, un même christianisme. Vous retrouvez partout une âme aussi profonde que l'Océan, et, comme l'Océan, elle unit les deux rivages opposés.²³¹⁷

Ce rapprochement des points de vue n'est pourtant là aussi qu'apparent, dans la mesure où il repose sur deux visions fondamentalement différentes de l'Orient. Pour Quinet, l'Orient n'est

²³¹⁵ *De l'Histoire de la poésie, op. cit.*, p. 23.

²³¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

²³¹⁷ *Ibid.*, p. 34.

qu'harmonie idéale, « horizons hamonioux de l'Orient, nobles sépulcres du passé, où tout est redevenu silence, repos, douceur, enchantement »²³¹⁸. L'Orient est en effet souvent conçu comme un espace solaire pour de nombreux romantiques, lieu mystérieux propice aux révélations mystiques, lieu qui « s'ouvre sur la conquête du surnaturel, saisi intuitivement dans la plénitude de la lumière »²³¹⁹. Pour Hugo, au contraire, l'Orient est source d'effroi, origine du monde certes, mais surtout lieu des « premiers modèles horribles de la nature » et des « cités difformes ». L'Orient et son soleil semblent liés plus particulièrement au monstrueux, comme dans cet autre passage de *William Shakespeare* où est évoqué « cet affreux soleil arabe, éleveur de monstres, exagérateur de fléaux » qui change « le lézard en crocodile » ou « le miasme en peste »²³²⁰. Cette divergence de vue repose peut-être sur une divergence de définition : pour Quinet, l'Orient par son harmonie, s'oppose aux pensées troublées de l'Occident dans la mesure où ce territoire englobe pour lui l'Attique, les Cyclades, l'Asie mineure, alors que Hugo les fait jouer « l'un par l'autre », comme la Révolution avec la Civilisation. La Grèce ne cesse de s'opposer à l'Asie, pareille aux « lettres de l'alphabet phénicien, retournées » et toute la fécondité, l'intuition extraordinaire, mais aussi l'effroi que suscite Eschyle reposent sur cet antagonisme permanent.

L'Orient est attirant pour Hugo dans la mesure où il ne renvoie pas, comme dans la conception classique sur la Grèce, à « la comparaison heureuse de l'ordre moral avec l'ordre physique », pour reprendre les mots de Madame de Staël. Au contraire de la Grèce, le « merveilleux arabe attache davantage la curiosité »²³²¹, car il semble « le rêve de l'effroi ». Pour Hugo, le merveilleux oriental est un élément constitutif de son esthétique et permet de faire « contraster ce qui doit être avec ce qui est »²³²², tout en conservant un potentiel d'inconnu propre à l'épanouissement de la civilisation. En parallèle, l'Orient joue un rôle esthétique par le biais de sa langue, puisqu'elle contribue à donner au style une « étrange lueur » :

Saumaise le déclare plein d'hébraïsmes et de syrianismes, *hebraïsmis et syrianismis*. [...] Saumaise, du reste, a raison. Les jeux de mots, si fréquents dans la langue phénicienne, abondent dans Eschyle [...]. Il aime cette langue de Tyr et de Sidon, et parfois il lui emprunte les étranges lueurs de son style ; la métaphore

²³¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

²³¹⁹ Marc Eigeldinger, « L'espace solaire de l'Orient chez les voyageurs romantiques », *Espaces du texte*, Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca, édité par Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Felix Thürlemann, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1990, p. 150. Hugo ne fait d'ailleurs par partie du corpus de l'auteur, qui se concentre sur Chateaubriand, Lamartine, Nerval et Flaubert.

²³²⁰ *William Shakespeare*, I, II, 2, p. 265.

²³²¹ « le merveilleux arabe attache davantage la curiosité ; l'un semble le rêve de l'effroi, l'autre la comparaison heureuse de l'ordre moral avec l'ordre physique », Madame de Staël, *De la littérature*, op. cit., I, 10, p. 164.

²³²² *William Shakespeare*, II, VI, 4, p. 407. Cf. *infra*.

« Xerxès aux yeux de dragon » semble une inspiration du dialecte ninivite où le mot *draka* voulait dire à la fois *le dragon* et le *clairvoyant*. Il a des hérésies phéniciennes ; sa génisse Io est un peu la vache Isis ; il croit, comme les prêtres de Sidon, que le temple de Delphes a été bâti par Apollon avec une pâte faite de cire et d'ailes d'abeilles. Dans son exil de Sicile, il va souvent boire religieusement à la fontaine Aréthuse, et jamais les pâtres qui l'observent ne l'entendent nommer Aréthuse autrement que de ce nom mystérieux, *Alphaga*, mot assyrien qui signifie *source entourée de saules*.²³²³

On retrouve dans ce passage le lien intime qui se tisse entre l'origine de la langue poétique et l'Orient. Les « jeux de mots », les métaphores et autres « nom[s] mystérieux » ont à voir avec la langue phénicienne qui confère à Eschyle « les étranges lueurs de son style ». L'étrangeté géographique, ouverte sur « l'Inconnu », a une incidence directe sur la langue littéraire qui lui est ici consubstantiellement liée.

En outre Eschyle, en tant que synthèse de la Grèce et de l'Asie, permet le développement d'une réflexion sur les liens qu'entretiennent la « poésie » (par le biais du « magisme ») et la « philosophie » dans le passé oriental, la passé étant encore pensé par Hugo comme le lieu de réverbération de l'avenir.

Eschyle, philosophe « terrestre » et mage, ou savoir et imagination mêlés

Hugo resitue Eschyle dans une filiation qui débute avec Pythagore. La figure de ce dernier apparaît assez tôt, dans le chapitre de *William Shakespeare* consacré à l'art et à la science, dans la mesure où elle cumule en elle l'extrême poésie, par le biais de l'imagination la plus délirante, et l'exemple de la plus grande rigueur mathématique. L'un semble comme le revers de l'autre :

Si vous essayiez d'insinuer à Pythagore qu'il est peu probable qu'il ait été blessé au siège de Troie, lui Pythagore, par Ménélas, deux cent sept ans avant sa naissance, il vous répondrait que le fait est incontestable, et que la preuve, c'est qu'il vous reconnaît parfaitement, pour l'avoir déjà vu, le bouclier de Ménélas suspendu sous la statue d'Apollon, à Branchide, quoique tout pourri, hors la face d'ivoire, [...] que tout cela est évident et clair, aussi clair qu'il est clair qu'il a été présent le même jour et à la même minute à Métaponte et à Crotone, aussi évident qu'il est évident qu'en écrivant avec du sang sur un miroir exposé à la lune, on voit dans la lune ce qu'on a écrit sur le miroir ; et qu'enfin, lui, il est Pythagore, logé à Métaponte rue des Muses, l'auteur de la table de multiplication et du carré de l'hypoténuse, le plus grand des mathématiciens, le père de la science exacte, et que vous, vous êtes un imbécile.²³²⁴

Par son père Euphorion, disciple de Pythagore, l'âme de ce dernier, « ce philosophe demi-

²³²³ *Ibid.*, I, IV, 7, p. 316-317.

²³²⁴ *William Shakespeare*, I, III, 4, p. 299.

mage et demi-brahme, semblait être entré à travers Euphorion dans Eschyle ». Le philosophe est du côté de la raison et de la pensée, le mage et le brahme du côté de la religion ou de la superstition, la frontière est floue et dépend des dictionnaires. Quoiqu'il en soit, la bipartition de la figure pythagoricienne, partagée chez les romantiques entre vision scientifique du nombre et vision mystique, a été clairement mise en lumière par Myriam Roman²³²⁵. La suite du texte se charge de lever les ambiguïtés qui pourraient subsister.

Les descriptions géographiques et les descriptions de la faune sont ainsi le reflet de la double nature du pythagoricien, à la fois chimériques (renvoyant au brahme et au mage) et exactes (si l'on considère que la recherche d'exactitude appartient à la démarche philosophique). Mais la grandeur reste en facteur commun, presque comme un ciment garant de l'unité de la personnalité : « Quand cette géographie cesse d'être chimérique, elle est exacte comme un itinéraire. Elle devient vraie et *reste démesurée*. »²³²⁶ Et Hugo d'en donner la preuve textuelle :

Rien de plus réel que cette grandiose transmission de la nouvelle de la prise de Troie en une nuit par des fanaux allumés l'un après l'autre, et se répondant de montagne en montagne, du mont Ida au promontoire d'Hermès, du promontoire d'Hermès au mont Athos, du mont Athos au mont Macispe, du Macispe au Messapius, du mont Messapius, par-dessus le fleuve Asopus, au mont Cythéron, du mont Cythéron, par-dessus le marais Gorgopis, au mont Égiplanctus, du mont Égiplanctus au cap Saronique (plus tard Spiréum), du cap Saronique au mont Arachné, du mont Arachné à Argos. Vous pouvez suivre sur la carte cette traînée de flamme annonçant Agamemnon à Clytemnestre.

La précision délirante du vocabulaire met en relation la carte du géographe et « la carte du tendre » élargie aux dimensions mythiques, ou encore l'histoire intime et l'histoire politique et littéraire fondues en une seule et même image : « Vous pouvez suivre sur la carte cette traînée de flamme annonçant Agamemnon à Clytemnestre. » Le feu, symbole des passions humaines comme du châtement divin²³²⁷, fond en son creuset la grande et la petite histoire. Voilà ce que permet l'espace oriental.

En outre, Hugo insiste particulièrement sur l'association qui est à établir entre le caractère « terrestre » et non céleste d'Eschyle et la géographie asiatique. On se rappelle que cette association d'un espace géographique à son substrat terrestre caractérise le symbole selon Michelet, et est selon lui la marque même de l'Asie. Or « Eschyle était terrestre » :

Nous l'avons dit, dans la profonde et mystérieuse querelle entre les dieux célestes et les dieux terrestres, guerre intestinale du paganisme, Eschyle était terrestre. Il était

²³²⁵ « L'Art et la science au temps de William Shakespeare. Des chiffres et des lettres ». *Victor Hugo 4 : Science et technique, op. cit.*, p. 19-41.

²³²⁶ – Je souligne.

²³²⁷ Voir par exemple « Le Feu du ciel » dans *Les Orientales*, I, vol. Poésie I.

de la faction des dieux de la terre. [...] Il adorait Cérès. « O toi, Cérès, nourrice de mon âme ! » et Cérès, c'est Déméter, c'est Gé-méter, c'est la terre-mère²³²⁸

Or l'Asie et la terre, c'est tout un : « De là sa vénération pour l'Asie. Il semblait alors que la Terre fût plutôt en Asie qu'ailleurs. L'Asie est en effet une sorte de bloc presque sans caps et sans golfes, comparativement à l'Europe, et peu pénétrable à la mer. »²³²⁹

Mais cet aspect « terrestre » d'Eschyle ne l'empêche pas d'être également « mage » – et cela signifie que seul le poète qui est d'abord « terrestre » et adore Cérès a le droit d'être « mage », comme s'il lui fallait d'abord être lesté de toute la matière possible avant de pouvoir s'élever vers d'autres sphères. Quoi qu'il en soit, lorsque « le mage apparaît », le « poète officie », et c'est cette dimension du « magisme » d'Eschyle qui lui permet de renommer la réalité : « Eschyle voit par moments la nature avec des simplifications empreintes d'un dédain mystérieux. Ici le pythagoricien s'efface, et le mage apparaît. Toutes les bêtes sont la bête. »²³³⁰ Il s'agit d'une remontée aux principes, qui procède toujours, dans l'esthétique hugolienne, du plus concret de la réalité. Et cette renomination est souvent inséparable de l'acte de dénonciation. Qu'elle concerne les signes de destruction pure que sont la poussière et la fumée (« à l'une il dit : “Sœur altérée de la boue”, et à l'autre : “Sœur noire du feu” ») ou la barbarie de la mer (« marâtre des vaisseaux »), la métaphore permet de recatégoriser la réalité. Mais la plus belle reformulation est la conclusion du paragraphe : « Quant aux dieux, il va jusqu'à incorporer Apollon à Jupiter. Il nomme magnifiquement Apollon “la conscience de Jupiter.” »

Eschyle, d'Apollon à Dionysos : complexification progressive de la figure du génie

L'acte de nomination eschyléen renvoie à une vérité essentielle pour l'artiste qu'est Hugo : la beauté qu'incarne Apollon doit être non seulement une « conscience », mais encore celle de Jupiter, c'est-à-dire du pouvoir dans son incarnation la plus représentative et la plus « olympienne ». Apollon, « conscience de Jupiter » est une reformulation poétique par Eschyle de l'expression « utilité du beau », titre d'une prose philosophique de l'exil non publiée par Hugo et qui vient s'opposer implicitement au chapitre de *William Shakespeare* intitulé : « Le Beau serviteur du vrai ». La beauté, dit Hugo, parce qu'elle est la beauté, civilise à elle seule, quelle que soit l'amoralité, voire l'immoralité de son auteur et de son

²³²⁸ *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 317.

²³²⁹ *Ibid.*

²³³⁰ *Ibid.*, p. 318-319.

propos.

La beauté de l'art et la conscience se trouvent ainsi intimement imbriquées, pour le meilleur et non pour le pire. La conscience est pour Hugo, notamment durant l'exil, l'organe suprême, qui lui permet de justifier un engagement autant politique qu'humaniste. Il s'agit d'une variation hugolienne autour du philosophe comme conseiller du Prince, tradition qui subit dans ce passage un net déplacement. Au philosophe se trouve ainsi substitué « Apollon », symbole complexe qui subsume à la fois la beauté comme notion, l'art comme valeur et le poète comme figure.

Eschyle permettrait ainsi une synthèse idéale, « incorporer Apollon à Jupiter », la conscience du beau à la toute puissance. Mais quelques pages plus loin, Apollon est renommé « Loxias » :

Loxias signifie tortueux, et l'on nommait Apollon *le Tortueux*, à cause de ses oracles toujours indirects et pleins de méandres et de replis. Agathon demanda à Apollon si le nouveau genre n'était pas impie, et si la comédie existait de droit aussi bien que la tragédie. Loxias répondit : *La poésie a deux oreilles*.²³³¹

Que peut donc faire Jupiter avec des « oracles toujours indirects et pleins de méandres et de replis » ? Le conseiller du dieu n'est ainsi pas univoque et permet de mettre en relief la complexité de la conscience et du beau.

Reste que là aussi, le narrateur propose une échappatoire, qui n'a de clarté qu'apparente :

Cette réponse, qu'Aristote déclare obscure, nous semble fort claire. Elle résume la loi entière de l'art. Deux problèmes, en effet, sont en présence : en pleine lumière, le problème bruyant, tumultueux, orageux, tapageur, le vaste carrefour vital, toutes les directions offertes aux mille pieds de l'homme, les bouches contestant, les querelles, les passions avec leurs pourquoi ? le mal, qui commence la souffrance par lui, car être le mal c'est pire que le faire, les peines, les douleurs, les larmes, les cris, les rumeurs ; dans l'ombre, le problème muet, l'immense silence, d'un sens inexprimable et terrible. Et la poésie a deux oreilles : l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort.²³³²

Les deux faces de l'esthétique eschyléenne selon Hugo, l'appréhension de la réalité dans sa singularité et diversité chimérique d'un côté, sa simplification par le « magisme » de l'autre, s'appuient donc en profondeur sur cette conception de la poésie, prise au sens général d'art. « En pleine lumière », la prolifération des noms, le plus souvent opaque et « barbares » ; « dans l'ombre », des « simplifications empreintes d'un dédain mystérieux », car tentant de s'approcher, malgré les mots, au plus près du « problème muet ».

Le caractère idéal du rôle d'Apollon comme conscience univoque est ainsi mis à

²³³¹ *Ibid.*, I, IV, 8, p. 321.

²³³² *Ibid.*, I, IV, 8, p. 321-322.

distance et retourné par deux constatations. La première est son surnom de « *Tortueux* », qui, s'appuyant sur l'obscurité de ses oracles, l'apparente au serpent mauvais de la Genèse. La seconde est la « claire » reformulation hugolienne de ce qui n'est tortueux qu'en apparence : « *La poésie a deux oreilles* ». Car si le narrateur de *William Shakespeare* semble dans un premier temps vouloir convaincre son lecteur que les messages d'Apollon n'ont pas de « méandres » (« Cette réponse, qu'Aristote déclare obscure, nous semble fort claire »), il ne fait en réalité que déplacer la réponse en la ramenant à sa forme problématique originelle, mais binaire : « Deux problèmes, en effet, sont en présence », l'une « en pleine lumière », l'autre « dans l'ombre ».

On retrouve ce manichéisme du jour et de la nuit, ce goût de l'antithèse, mais au prix d'une problématisation et d'une mise en perspective inédites qui trouvent toute leur profondeur dans l'opposition entre la Grèce et l'Orient développée dans les pages précédentes. La Grèce, pays du soleil, de la lumière, en un mot, de la civilisation, s'oppose et s'appuie à la fois sur l'Orient, territoire d'ombre et de terreur. Mais la manière dont le texte opère progressivement le passage d'Apollon, conseiller de Jupiter, à Apollon « *Loxias* » doit aussi être étudiée, car cette nouvelle nomination est amenée progressivement par l'introduction d'une nouvelle figure, celle d'Aristophane, et de nouveaux thèmes, celui « du rut universel » et celui du rire. Ou comment le texte nous fait glisser successivement, par le biais de la description du génie eschyléen, d'Apollon, « conscience de Jupiter », à « Apollon le *Tortueux* », pour aboutir à la figure de Dionysos, faisant de l'ensemble des étapes d'une même et seule réalité : le poète. Ce processus s'inscrit au cours d'une même section du *William Shakespeare* (I, IV, 8).

Ce qui sépare ainsi la caractérisation d'Apollon comme « conscience de Jupiter » de celle de « *Tortueux* » et de la figure de Dionysos, c'est l'introduction des liens d'Eschyle avec, successivement, Aristophane, Bacchus, le thème du rire, puis à nouveau Bacchus. Eschyle, par le biais d'Aristophane, confine au « sombre Orient extatique et bestial ». Aristophane « tenait pour les mystères », « pour le profond rêve pensif », assimilé à un sphinx : « Ce sphinx a été une muse, la grande muse pontificale et lascive du rut universel »²³³³, et Aristophane a par moments « Bacchus aux lèvres en écume », avec « l'obscénité sacerdotale ». « Eschyle, par son côté oriental, y confinait, mais il gardait la chasteté tragique. »²³³⁴ Eschyle permet ainsi de maintenir l'ambivalence fondatrice de l'écriture hugolienne, entre paganisme (celui du « rut universel ») et idéal d'ordre spiritualiste, auquel

²³³³ *Ibid.*, p. 319.

²³³⁴ *Ibid.*, p. 320.

peut renvoyer la notion de « chasteté tragique ». Cette position toujours en marge des génies les fait participer à tous les règnes, jusqu'à en faire des « monstres » conceptuels, mais leur évite aussi de tomber dans le fanatisme, qui va souvent de pair avec le monolithisme de la croyance.

L'Orient est donc du côté de la nature organique et sexuée, présentée comme la « grande muse pontificale du rut universel ». Mais cette muse, qui est sphinx, est également associée aux mystères. Ainsi, Aristophane « tenait pour les mystères, pour la poésie cécropienne, pour Éleusis, pour Dodone, pour le crépuscule asiatique, pour le profond rêve pensif »²³³⁵. La gradation des termes permet de mieux comprendre la pensivité du texte à l'œuvre : ce sont les mystères d'Éleusis qui sont associés à la poésie, puis par métonymie qui sont rapportés à leur origine asiatique, laquelle est caractérisée par un moment du jour cher aux romantiques : le crépuscule. Ce moment indéterminé représente le lever du jour *ou* la tombée de la nuit, en soulignant l'ambiguïté de la position historique du XIX^e siècle mais aussi de l'homme dans la série des siècles, attendant, comme le dit Hugo dans la Préface des *Chants du crépuscule*, « que ce qui est à l'horizon s'allume tout à fait ou s'éteigne complètement »²³³⁶. Cette attitude est associée directement à l'Asie, laquelle trouve finalement sa légitimité dans « le profond rêve pensif » qu'elle situe géographiquement.

Puis, le texte aborde le « rire inquiétant de l'art », lié à Aristophane et à la question des rapports entre l'art et la matière : « Son problème, la matière, l'amuse. Il la formait, il la déforme. »²³³⁷ Il le fait en premier lieu par l'évocation de la farce scatologique et obscène puis par la question du rire sacré, celui de l'Église (« *L'Église rit volontiers* » fait-il dire par un évêque qu'il présente indirectement comme le modèle des *Misérables*), rire sacré qui s'élargit ensuite à l'art, car « L'art, qui est un temple, a son rire » : « La poésie, chargée d'anxiétés, bafoue, qui ? elle-même. Une joie, qui n'est pas la sérénité, jaillit de l'incompréhensible. »²³³⁸ C'est alors seulement que peut intervenir, en fin de section, amenée par tout ce qui précède, la figure d'Apollon Loxias, « le *tortueux* », précédemment étudiée.

Enfin, la section qui suit tout ce développement, la neuvième, traite des origines dionysiaques d'Eschyle, qui semblent comme l'aboutissement d'un parcours. On constate à nouveau l'intégration de la barbarie poétique pour lutter contre la barbarie géographique et historique :

²³³⁵ *Ibid.*, I, IV, 8, p. 319.

²³³⁶ *Ibid.*

²³³⁷ *Ibid.*, p. 321.

²³³⁸ *Ibid.*

Eschyle était pour la Grèce le poète autochtone. Il était plus que grec, il était pélasgique. Il était né à Éleusis, et non-seulement éleusien, mais éleusique, c'est-à-dire croyant. C'est la même nuance qu'anglais et anglican. L'élément asiatique, déformation grandiose de ce génie, augmentait le respect. *Car on contait que le grand Dionysius, ce Bacchus commun à l'Occident et à l'Orient, venait en songe lui dicter ses tragédies.*²³³⁹

L'élément asiatique est une « déformation grandiose » qui confère le respect : l'éloignement des formes apolliniennes bien délimitées et garantes de stabilité, comme l'a montré Nietzsche, permet la reconnaissance du génie, qui a sa patrie en Orient et « en » Dionysos sa muse, s'il faut en croire la légende – « on contait ». Et ce sur quoi le narrateur insiste est l'aptitude de la double identité d'Eschyle, grecque et « éleusique », à lui conférer le statut de « poète autochtone ». Car Éleusis et ses mystères orientaux apparaissent comme un approfondissement de la nature grecque, le revers du soleil qui réside en son sein et non dans un territoire perse éloigné et étranger. *L'Orient dionysiaque est le nom de la barbarie cachée au sein de la civilisation comme son revers régénérateur, esthétique et religieux, telle une oreille qui « écoute la mort » pour mieux se retourner vers la vie*²³⁴⁰. Mais cette barbarie esthétique ne cesse d'être juxtaposée à la barbarie géographique et historique dont elle n'est distinguée que pour mieux s'en nourrir.

Le côté dionysiaque d'Eschyle n'est ainsi nommé qu'après avoir été dissocié des barbares géographiques, qu'il s'agisse des Gaulois, reconnaissables à « la grande pierre toute rouge de sang » qu'ils dressent devant leur ville de Sens, ou surtout des barbares habitant les marches de la civilisation grecque :

Beaucoup de ces colonies, situées loin, étaient fort exposées. Dans l'île de Sardaigne, que les grecs nommaient Ichnusa à cause de sa ressemblance avec la plante du pied, Calaris, qui est Cagliari, était en quelque sorte sous la griffe punique ; Cibalis, en Mysie, avait à craindre les triballes ; Aspalathon, les illyriens ; Tomis, futur tombeau d'Ovide, les scordisques ; Milet, en Anatolie, les

²³³⁹ *Ibid.*, I, IV, 9, p. 323.

²³⁴⁰ Il faut comparer en cela Hugo à A. W. Schlegel qui fait le lien entre l'obscurité du langage et la description des « forces ténébreuses de la nature encore en désordre ». On retrouverait notamment chez les deux auteurs une opposition entre romantisme et classicisme dans le jeu qui s'établit entre clarté et obscurité : « La manière dont il [Eschyle] présente le Destin est véritablement terrible, on voit cette Divinité inflexible planer au-dessus des mortels avec une sombre majesté. La Tragédie d'Eschyle semble marcher sur un cothurne d'airain. Des formes gigantesques apparaissent de partout aux regards. Il a l'air de se contraindre lorsqu'il ne peint que des hommes, il se plaît à nous montrer des Dieux, et surtout des Titans, ces Divinités plus anciennes, qui désignent les forces ténébreuses de la nature encore en désordre, et qui, dès long-tems plongées dans le Tartare, sont retenues enchaînées au-dessous d'un monde lumineux et bien ordonné. Le langage qu'il prête à ces êtres fantastiques est grand et surnaturel comme eux ; de là résultent de brusques transitions, un entassement d'épithètes, souvent dans la partie lyrique des figures entremêlées, et par conséquent une grande obscurité. Il paroît se rapprocher du Dante et de Shakespeare par l'originalité bizarre de l'ensemble de ses images, et l'on retrouve chez ces deux poètes ces beautés sévères et ces grâces un peu sauvages, que les anciens admiraient dans Eschyle. » A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Albertine-Adrienne Necker de Saussure, Paris, Genève, J.J. Paschoud, 1814, p. 151-152. (Titre original : *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*). L'orthographe est celle de l'édition citée.

massagètes ; Dénia, en Espagne, les cantabres ; Samydessus, les molosses ; Carsine, les tauro-scythes ; Gélonus, les sarmates arymphées, qui vivaient de glands ; Apollonia, les hamaxobiens rôdants sur leurs chariots ; Abdère, patrie de Démocrite, les thraces, hommes tatoués. Toutes ces villes, à côté de leur citadelle, avaient un théâtre. Pourquoi ? c'est que le théâtre maintenait allumée cette flamme, la patrie. Ayant les barbares aux portes, il importait de rester grecs. L'esprit de nation est la meilleure muraille.²³⁴¹

La juxtaposition de la citadelle, des barbares géographiques et du théâtre où l'on représentait « de préférence » le sauvage Eschyle, brouille à nouveau toute catégorie bien délimitée. Le barbare non civilisé est à l'extérieur mais dans une inquiétante contiguïté géographique, tandis qu'Eschyle le sauvage semble tenir son pouvoir de toute l'étrangeté orientale dont il se nourrit. Comme pour les personnages romanesques, par exemple la goule Éponine, le génie n'a d'efficacité qu'à proportion de la barbarie qu'il a intégrée. Pour Eschyle, la barbarie s'appelle l'Orient et Dionysos, pour les personnages romanesques comme Éponine, elle rejoint « l'inconnu » spectral, qui a à voir avec la mort²³⁴².

Ce qui apparaît également comme caractéristique de la poétique hugolienne est la multiplication des oppositions dont les lignes de partage se modifient sans cesse, et dont le modèle apparaît être « les deux oreilles » de la poésie, selon la formule d'Apollon Loxias. Ainsi, l'accumulation de l'onomastique barbare dans la citation précédente peut être interprétée comme figure du « problème bruyant, tumultueux, orageux, tapageur » de la diversité du réel, mais du côté de la mort, alors que le « théâtre », la « flamme », « la patrie », « l'esprit de nation » sont comme l'équivalent unitaire d'un sens « inexprimable et terrible », mais du côté de la vie. L'inversion des catégories d'Apollon Loxias illustre l'impossibilité de figer les catégories hugoliennes dans un sens quelconque.

Le développement sur le génie eschyléen est finalement pour Hugo l'occasion d'une interrogation sur ce personnage emblématique de la poésie et de l'art qu'est Apollon. Ce dernier, d'abord désigné comme conscience du pouvoir, « conscience de Jupiter », est mis à distance par la figure du « *Tortueux* », avant de disparaître pour laisser place à son rival ténébreux, Dionysos, qui figure la synthèse ultime de l'Orient et de l'Occident. Dans cette substitution du dionysiaque à l'apollinien se donne à lire un des enjeux de l'esthétique hugolienne, qui interroge l'ambiguïté des liens que l'art entretient avec le pouvoir mais aussi avec une nature brutale et sexualisée, symbolisée par ce « sombre Orient extatique et bestial »²³⁴³.

²³⁴¹ William Shakespeare, I, IV, 9, p. 323.

²³⁴² Cf. *supra*, quatrième partie.

²³⁴³ Le narrateur maintient néanmoins un contrepois nommé pour Eschyle « chasteté tragique », chasteté qui nie

En outre, si Eschyle est grand, c'est surtout par son « côté terrestre », c'est-à-dire par le côté qui relève du « poète » et non du prophète, bien que son talent puisse s'épanouir jusqu'au « magisme ». Il est grand également par son accointance avec le « mystérieux naturalisme [qui] était l'antique Génie de la Grèce »²³⁴⁴ et qui « s'appelait Poésie et Philosophie ». Le côté oriental, dionysiaque et poétique d'Eschyle est reversé *in fine* au profit du maintien de la civilisation, les « lois de poésie » se retrouvent mises au service de « la loi du progrès ». On retrouve le schéma selon lequel seul l'être qui a de la sauvagerie ou de la barbarie en lui (génie créateur ou personnages romanesques) peut contribuer à promouvoir la civilisation, dans la mesure où cette barbarie et cette sauvagerie ont pour origine la nature, d'une part sous son côté terrestre, de l'ordre du symbolique (selon le vocabulaire de Michelet), et d'autre part sous la forme du « profond rêve pensif », à l'origine inconnue, et qui interroge la mort.

La question du symbolique se retrouve également en conclusion du livre consacré à Eschyle. Hugo évoque le mode de diffusion de ses ouvrages par le biais d'un paradoxe qui lui fait une nouvelle fois contredire le mouvement « désymbolisateur » du progrès. La dernière section du livre IV de « Shakespeare l'ancien » se conclut sur la figure de Gutenberg, « rédempteur » de l'humanité par le sauvetage du patrimoine culturel qu'il permet. Mais ce sauvetage de la pensée universelle se fait par une distinction entre le « corps » et « l'insaisissable » :

Désormais l'insaisissable règne. Rien ni personne ne saurait appréhender la pensée au corps. Elle n'a plus de corps. Le manuscrit était le corps du chef-d'œuvre. Le manuscrit était périssable et emportait avec lui l'âme, l'œuvre. L'œuvre, faite feuille d'imprimerie, est délivrée. Elle n'est plus qu'âme.²³⁴⁵

Le progrès suit la marche de la désymbolisation, qui libère l'âme au prix d'une perte de substance : n'être plus qu'âme, alors que, depuis la Préface de *Cromwell*, Hugo proclame, on le sait, l'indissociabilité du corps et de l'âme. Or Eschyle, on l'a vu, est grand surtout par son côté terrestre, par son côté dionysiaque ; peut-on également considérer qu'il l'est aussi, nouveau paradoxe, par son morcellement textuel ? Certes Gutenberg est « à jamais l'auxiliaire de la vie », le « collaborateur permanent de la civilisation en travail », mais de manière concomitante et permanente, « à jamais » elle aussi, la poésie « écoute la mort ».

la sexualité « panique » relevant du paganisme. La « chasteté tragique » relève à la fois du schéma antique de la virginité sacrée et du contexte romantique. Pour Hugo, la virginité est ainsi une des caractéristiques du génie : « La femme veut l'homme ; sinon l'homme, au lieu de la poésie humaine, aura la poésie spectrale. Quelques êtres pourtant résistent à la germination universelle, et alors ils sont dans cet état particulier où l'inspiration monstrueuse peut s'abattre sur eux. L'Apocalypse est le chef-d'œuvre presque insensé de cette chasteté redoutable. » Hugo donne pour modèle de ce génie Jean, le « vieillard vierge ». *William Shakespeare*, I, II, 2, § IX, p. 274. La monstruosité peut être tragique et est liée à cette « chasteté ».

²³⁴⁴ *Ibid.*, I, IV, 8, p. 320.

²³⁴⁵ *Ibid.*, I, IV, 10, p. 325.

Car la dispersion et l'inachèvement d'Eschyle ne sont pas une catastrophe, au contraire : « Où est Eschyle ? en morceaux partout. »²³⁴⁶ Le fragmentaire fait signe vers le délitement et la mort, mais pour mieux se retourner en profusion féconde, disséminement relevant de l'ubiquité : « Eschyle est épars dans vingt textes. Sa ruine, c'est dans une multitude d'endroits différents qu'il faut la chercher. Athénée donne la dédicace *Au Temps*, Macrobe le fragment de *l'Etna* et l'hommage aux dieux Paliques, Pausanias l'épitable, le biographe anonyme, Goltzius et Meurius ; les titres des pièces perdues. »²³⁴⁷ L'énumération se poursuit pendant tout un paragraphe, pour finir sur une citation fondamentale, déjà citée²³⁴⁸ : « Maintenant ôtez du drame l'Orient et mettez-y le Nord, ôtez la Grèce et mettez l'Angleterre, ôtez l'Inde et mettez l'Allemagne, cette autre mère immense [...] et vous avez Shakespeare »²³⁴⁹. Le monde symbolique de l'Orient a pour continuation le Nord de Shakespeare, et la Révolution selon Hugo : « Reste le droit de la Révolution française, créatrice du troisième monde, à être représenté dans l'art. L'Art est une immense ouverture, béante à tout le possible »²³⁵⁰.

En conclusion : le symbole oriental dans le roman ou l'exemple du couvent dans *Les Misérables*

Nous voudrions pour terminer donner un exemple romanesque de ce conflit entre le mouvement désymbolisateur de la civilisation et le maintien du symbolique par le biais de l'image orientale. L'exemple du couvent du « Petit-Picpus » dans *Les Misérables*, et tout particulièrement le début du livre intitulé « Parenthèse », est sur ce point passionnant. La poésie, dont l'origine orientale se révèle progressivement, vient perturber, comme pour les phares des Casquets dans *L'Homme qui rit*²³⁵¹, l'orientation argumentative de l'énoncé dans laquelle elle s'insère, au sein d'une série de quatre chapitres : « Le couvent, idée abstraite », « Le couvent, fait historique », « À quelle condition on peut respecter le passé », et enfin « Le couvent au point de vue des principes »²³⁵². Partant de l'abstraction de l'idée, le texte devient prose poétique et file la métaphore orientale pour rendre compte de l'atrocité du passé, pour

²³⁴⁶ *Ibid.*, p. 326.

²³⁴⁷ *Ibid.*

²³⁴⁸ Voir notre première partie.

²³⁴⁹ *William Shakespeare*, I, IV, 10, p. 326.

²³⁵⁰ *Ibid.*

²³⁵¹ Voir *infra*, deuxième partie.

²³⁵² *Les Misérables*, II, VII, 1, 2, 3 et 4, t. 2.

aboutir à la vraie civilisation : celle des principes, mais lestée de tout de ce qui la précède.

Le très court chapitre introducteur au livre « Parenthèse » traite tout d'abord de l'« idée abstraite » du couvent dans une optique désymbolisatrice, qui use de la réflexion pour nuancer et distinguer. Le couvent est en effet « propre à l'orient, à l'occident, à l'antiquité comme aux temps modernes, au paganisme, au bouddhisme, au mahométisme, comme au christianisme. » Et Hugo de poursuivre : « il y a dans la synagogue, dans la mosquée, dans la pagode, dans le wigwam, un côté hideux que nous exécrons et un côté sublime que nous adorons. »²³⁵³ L'exotisme des noms étrangers colore et incarne « l'idée abstraite » tout en suggérant son universalisme, selon un principe ethnologique qui tente de faire jaillir l'unité de la diversité.

Quant au « fait historique », second chapitre, il est d'emblée rejeté et condamné avec fermeté, poursuivant le mouvement de civilisation et de désymbolisation : « Au point de vue de l'histoire, de la raison et de la vérité, le monachisme est condamné »²³⁵⁴. Mais cette affirmation initiale ne rend pas compte du contenu du chapitre, car s'il est un point où le monachisme n'apparaît pas comme condamné, c'est bien celui de l'art. Le cloître, « point d'intersection des terreurs »²³⁵⁵ a pour emblème le couvent espagnol, ce qui n'est pas un hasard, car le texte entame à partir de là un mouvement inverse de resymbolisation, qui insiste particulièrement sur la figure du corps meurtri, souffrant, mais sublimé par l'art, dans la description des crucifix²³⁵⁶ :

Le couvent espagnol surtout est funèbre. Là montent dans l'obscurité, sous des voûtes pleines de brume, sous des dômes vagues à force d'ombre, de massifs autels babéliques, hauts comme des cathédrales ; là pendent à des chaînes dans les ténèbres d'immenses crucifix blancs ; là s'étalent, nus sur l'ébène, de grands Christs d'ivoire ; plus que sanglants, saignants, *hideux et magnifiques*, les coudes montrant les os, les rotules montrant les téguments, les plaies montrant les chairs, couronnées d'épines d'argent, cloués de clous d'or, avec des gouttes de sang en rubis sur le front et des larmes en diamants dans les yeux. Les diamants et les rubis semblent mouillés, et font pleurer en bas dans l'ombre des êtres voilés qui ont les flancs meurtris par le cilice et par le fouet de fer, les seins écrasés par des claies d'osier, les genoux écorchés par la prière ; des femmes qui se croient des épouses ; des spectres qui se croient des séraphins. Ces femmes pensent-elles ? non. Veulent-

²³⁵³ *Ibid.*, II, VI, 1, p. 43.

²³⁵⁴ *Ibid.*, II, VII, 2, p. 44.

²³⁵⁵ *Ibid.*, II, VI, 2, p. 44.

²³⁵⁶ Voir à ce sujet l'article de Frank Paul Bowman sur « Les caractères du romantisme français ». Il y écrit qu'il fut longtemps tenté d'intituler son livre sur le christ romantique *Ébène et ivoire*, parce que « les crucifix de l'époque présentent un corps d'ivoire sur une croix d'ébène, et parce que le discours développe souvent « les deux pages » de la vie de Jésus, montrant tantôt la figure de souffrance et de douleur du Vendredi Saint [...], tantôt la figure de gloire de celui qui annonce un message nouveau d'espérance et de salut, souvent conçu en terme de progrès [...]. Parfois les deux images se combinent [...]. Les deux figures reçoivent une expression exacerbée ; certaines descriptions du Christ souffrant semblent venir de la plume de Sade [...]. » *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, P.U.P.S., coll. « Colloque de la Sorbonne », 2002, p. 90.

elles ? non. Aiment-elles ? non. Vivent-elles ? non. Leurs nerfs sont devenus des os ; leurs os sont devenus des pierres. Leur voile est de la nuit tissée. Leur souffle sous le voile ressemble à on ne sait quelle tragique respiration de la mort. L'abbesse, une larve, les sanctifie et les terrifie. L'immaculé est là, farouche. Tels sont les vieux monastères d'Espagne. Repaires de la dévotion terrible, antres de vierges, lieux féroces.²³⁵⁷

Le texte devient prose poétique pour rendre compte de la conjonction de l'horreur et de la magnificence, marque du sublime depuis Burke : c'est un véritable tableau qui est brossé, encadré par un *incipit* et une clause qui délimitent avec précision le lieu, « le couvent espagnol surtout est funèbre », « Tels sont les vieux monastères d'Espagne ». L'encadrement confère au passage une certaine autonomie poétique à l'intérieur du texte des *Misérables*. La description est extrêmement travaillée et s'ouvre sur un rythme ternaire qui met en place un tableau dynamique, traversé de tensions contradictoires qui finissent par s'équilibrer de manière symbolique dans la représentation des « Christs » : « Là montent [...] de massifs autels », « là pendent [...] d'immenses crucifix blancs », « là s'étalent [...] de grands Christs d'ivoire ». Les mouvements vers le haut et le bas trouvent une stabilisation horizontale dans l'étalement de ces « grands Christs d'ivoire », à l'intersection du monde céleste et du monde terrestre, de la poussée vers le haut et de la poussée vers le bas.

La description de ces Christs, « hideux et magnifiques », apparaît comme une mise en abyme de la tonalité globale du passage, traversé de tensions oxymoriques rendues par un jeu d'ombre et de lumière. Dans « les ténèbres » pendent des « crucifix blancs » et « sur l'ébène » noir s'étale la nudité des corps « d'ivoire », c'est-à-dire blanc. Il y a un certain flou au niveau sémantique (Hugo veut-il parler successivement de crucifix en ivoire puis en ébène, ou les « crucifix blancs » annoncent-ils déjà par métonymie ce qu'ils portent, c'est-à-dire des « Christs d'ivoire » ?) mais l'important est ailleurs et porte sur l'effet de clair-obscur esthétique à la Rembrandt que le texte convoque²³⁵⁸. Cet arrière-plan une fois posé, un autre rythme ternaire précise la description qui relève d'un expressionnisme baroque : « les coudes montrant les os, les rotules montrant les téguments, les plaies montrant les chairs ». La violence des précisions anatomiques est mise à distance par le rythme, puis stylisée par les références à des éléments d'orfèvrerie : « couronnés d'épines d'argent, cloués de clous d'or, avec des gouttes de sang en rubis sur le front et des larmes en diamants dans les yeux. » Argent, or, rubis et diamants transfigurent et « subliment » la douleur des épines, des clous, du sang et des larmes. Les multiples rappels phoniques contribuent à l'extrême stylisation du propos : les rimes internes « couronnés »/« cloués », sont doublées de rimes en nasales

²³⁵⁷ *Les Misérables*, II, VII, 2, t. 2, p. 45. – Je souligne.

²³⁵⁸ L'image des clichés photographiques et de leurs négatifs doit également être présente en arrière-plan.

–« argent », « sang », « diamants » – et d'une figure de dérivation qui fait tableau : « cloués de clous d'or ».

Et ce sont ces diamants et ces rubis qui font pleurer, comme en miroir, des « êtres voilés », « les seins écrasés par des claies d'osier, les genoux écorchés par la prière ». On retrouve la même structure en participe passé, qui contribue à un effet de rime interne, pour évoquer le lien de réversibilité qui les unit : aux christes « couronnés » d'épines d'argent, cloués de clous d'or », répondent « les seins écrasés », « les genoux écorchés ». La description de l'horreur dessine une poésie spectrale : quatre questions/réponses (« Ces femmes pensent-elles ? non. Veulent-elles ? non. Aiment-elles ? non. Vivent-elles ? non. ») renvoient à la négation de l'essence de l'humanité (la pensée, la volonté, l'amour, la vie), suivies d'une nouvelle structure à quatre termes :

Leurs nerfs sont devenus des os ; leurs os sont devenus des pierres. Leur voile est de la nuit tissée. Leur souffle sous le voile ressemble à on ne sait quelle tragique respiration de la mort.

Il y a répétition d'une même structure possessive (« leurs nerfs », « leurs os », « leur voile », « leur souffle ») pour illustrer curieusement une dépossession mortifère. La figure de l'anadiplose (la reprise, en tête d'un groupe syntaxique, d'un mot qui était situé à la fin dans le groupe précédent) est caractéristique du style hugolien et contribue à un effet d'enchaînement. La répétition-variation illustre une recherche dynamique de la vérité qui ne se conclut que sur la mort : « nerfs », « os », « os », « pierres », puis « voile », « souffle sous le voile », « tragique respiration de la mort ». Au passage, Hugo livre des images de poésie brute, comme ce « voile » qui est « de la nuit tissée ». La profondeur de l'image vient de la référence au tissage, puisqu'on sait que le mot « texte » provient étymologiquement du « tissu » et que le morceau de prose poétique noire que Hugo livre dans ce passage est, comme le voile de ces malheureuses, de la « nuit tissée ».

Or la clef de lecture de la description de « ces lieux féroces » est donnée quelques lignes plus loin grâce au parallèle oriental qui est longuement développé :

Le couvent espagnol était par excellence le couvent catholique. On y sentait l'orient. L'archevêque, kislar-aga du ciel, verrouillait et espionnait ce sérail d'âmes réservé à Dieu. La nonne était l'odalisque, le prêtre était l'eunuque. Les ferventes étaient choisies en songe et possédaient Christ. La nuit, le beau jeune homme nu descendait de la croix et devenait l'extase de la cellule. De hautes murailles gardaient de toute distraction vivante la sultane mystique qui avait le crucifié pour sultan. Un regard dehors était une infidélité. L'*in-pace* remplaçait le sac de cuir. Ce qu'on jetait à la mer en orient, on le jetait à la terre en occident. [...] Parallélisme monstrueux.²³⁵⁹

²³⁵⁹ *Ibid.*

Le parallèle se veut dénonciation, mais la métaphore filée de l'Orient confère au passé une présence poétique, sous le sésame du « jadis ». Le symbole oriental fait encore signe vers un monde de poésie sensuelle, concret, tyrannique et monstrueux. Ce monde est condamné, comme il l'était dès le début du recueil des *Orientales* par le poème initial, « Le feu du ciel », qui raconte la destruction de Sodome et Gomorrhe, mais il en est d'autant plus fascinant. On remarquera que la conjonction de l'horreur et de la magnificence désigne, comme pour Josiane, des « antres de vierges » tournant autour de la question d'une sexualité dénaturée, bien que dénuée de perversité²³⁶⁰.

L'interprétation de Nicole Savy sur ce point, ne voyant dans cette utilisation comparative de l'Orient qu'une utilisation négative, n'est pas tout à fait exacte. Selon elle, « L'Orient permet [à Hugo], par l'établissement d'une analogie, de montrer le scandale qu'est le couvent espagnol : il ne l'utilise que comme critère du pire [...]. »²³⁶¹ Sur le plan idéologique, cela est juste, mais est paradoxalement plus contestable sur le plan esthétique, celui de l'écriture qui devient prose poétique – on retrouve la logique qui préside à la clause de *L'Archipel de la Manche*. C'est oublier que l'Orient est terre de symboles, « mer de poésie » à l'égal du Moyen-âge, comme le rappelle la Préface des *Orientales*. C'est ici que perce un érotisme funèbre et tragique qui rappelle *Le Moine* de Lewis ou les *Chroniques italiennes* de Stendhal, alors que dans tout le reste de « Parenthèse », la sexualité n'est abordée que sous l'angle innocent de l'enfance et de ses « mots » pleins de naïveté et de fraîcheur.

La dénonciation est sans ambiguïté dans le paragraphe suivant, qui revient aux seuls « faits » qui sont atroces dans le présent, dans la mesure où ils « s'obstinent » : « chacun de ses cachots a un reste de porte de fer, une latrine, et une lucarne grillée qui, dehors, est à deux pieds au-dessus de la rivière, et, dedans, à six pieds au-dessus du sol »²³⁶². Reste que les lignes que l'on retiendra sont les lignes « chimériques », bien que renvoyées à un passé barbare.

²³⁶⁰ La mention de « l'abbesse » dans la citation précédente fait par ailleurs penser à un roman de Diderot comme *La Religieuse*, qui évoque la terreur et les désirs homosexuels qui peuvent s'instaurer entre ces femmes.

²³⁶¹ Nicole Savy, *Le Couvent, la Femme, le Roman, Étude de l'épisode du Petit-Picpus des « Misérables »*, thèse de III^e cycle de l'Université Paris VII, sous la dir. de Jacques Seebacher, 1984, p. 119. Le problème vient de la méthode, qui lui fait citer des termes sortis de leur contexte : Hugo « se fait terrible dans sa révolte contre ce monde de l'antiquité, cet in-pace ruisselant de souffrances. Dans les chapitre 2 et 3 le champ des métaphores est d'une cohérence remarquable ; “sombres concrétions”, “phtisie”, Christ “plus que sanglants, saignants”, “larves”, “parfum ranci”, “poisson gâté”, “baisers de cadavres”, “fourmillement vermineux”, tout dit un dégoût obsédant. » *ibid.*, p. 115 L'interprétation apparaît bien sûr soutenable quand on relève ainsi les termes sortis de leur contexte, termes qui appartiennent par ailleurs à des chapitres différents, mais elle l'est moins si l'on étudie l'insertion de ces termes au sein d'une prose poétique extrêmement travaillée. Voir notre troisième partie, livre I, chapitre I, pour l'étude de « parfum ranci », « poisson gâté », ou « baisers de cadavres », expressions qui n'existent qu'au sein d'une structure comparative qui les rend à leur beauté originelle, mais sous le sceau du « jadis » comme sésame poétique.

²³⁶² *Les Misérables*, II, VII, 2, p. 46.

Comme l'écrit Laurent Jenny, « L'écriture hugolienne sera donc pratique des *restes*, traitement symbolique des résidus de la rationalité scientifique. Les aberrations idéologiques, les difformités sociales, les monstruosité naturelles. »²³⁶³ Nous avons là un exemple du traitement d' « aberrations idéologiques ».

Le chapitre « À quelle condition on peut respecter le passé » insiste alors sur le processus de dénégation qui le permet : seul le sésame du « jadis » permet à la poésie de se déployer sans mauvaise conscience éthique, donnant rétrospectivement la clef de lecture du chapitre précédent, qui traitait de « faits historiques » sur un mode poétique²³⁶⁴. On peut s'abandonner à la poésie du passé, du moment que cette poésie relève du « jadis » et que le passé auquel elle renvoie a été explicitement condamné dans une optique désymbolisatrice. De même l'énigmatique et destructeur « feu du ciel », qui inaugure *Les Orientales*, permet avant l'exil à la poésie violente et sensuelle de l'Orient de se déployer en toute bonne conscience. Quelle que soit la portée subversive de cet Orient, il est présenté d'emblée comme un monde détruit et puni dont on peut recueillir les débris poétiques. Le chapitre intitulé « Le couvent, fait historique » permet donc, sous prétexte d'historicité, de redonner un poids symbolique, c'est-à-dire légendaire, charnel et poétique, aux faits décrits.

Enfin, dans le livre consacré au couvent, un dernier chapitre procède à un dépassement de « l'idée abstraite » et du « fait historique » par un troisième terme, celui des principes : « le couvent au point de vue des principes. » On retrouve le principe de la série, qui permet un dépassement de l'opposition par le retour aux origines : de même que le troisième phare barbare revenait à l'essence technique du phare, au principe fondateur du feu et du fer contre la mer et le vent, le couvent, « au point de vue des principes », évoque la « question religieuse ». Non plus la question sociale, si présente dans *Les Misérables*, ni la question morale et économique, mais bien la subsistance d'une quatrième question, qui « a de certains côtés mystérieux, presque redoutables ; qu'il nous soit permis de la regarder fixement ». Le « couvent possible », c'est-à-dire selon Hugo « idéal »²³⁶⁵ (le premier terme renvoie à la création littéraire, le deuxième permet la remontée aux principes), est à prendre en compte.

Il s'agit de dépasser le cosmopolitisme malsain des faits, de « ces pays où les fakirs, les bonzes, les santons, les caloyers, les marabouts, les talapoins et les derviches pullulent jusqu'au fourmillement vermineux »²³⁶⁶. Le dépassement de ce qui apparaît comme de la

²³⁶³ *La Terre et les signes. Poétiques de rupture*, Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 93.

²³⁶⁴ *Les Misérables*, II, VII, 3, t. 2, p. 47.

²³⁶⁵ « Vous m'arrêtez, et vous vous écriez : – Mais c'est là le couvent idéal ! / Il suffit que ce soit le couvent possible, pour que j'en doive tenir compte. » *Ibid.*, II, VII, 3, p. 50.

²³⁶⁶ *Ibid.*, p. 49.

« vermine » intervient par la renonciation à l'exotisme du vocabulaire et à la multiplication des références étrangères pour permettre à la narration de se recentrer sur l'homme, c'est-à-dire l'individu, hors de toute classe sociale, noyé dans la masse des anonymes. Comme pour le vieux phare barbare, Hugo remonte aux principes, à ce qui constitue le centre de la « question religieuse ». Le rôle du pronom de la troisième personne du pluriel et du singulier est à cet égard fondamental :

Des hommes se réunissent et habitent en commun. [...] Ils parlent bas, ils baissent les yeux ; ils travaillent. Ils renoncent au monde, aux villes, aux sensualités, aux plaisirs, aux vanités, aux orgueils, aux intérêts. Ils sont vêtus de grosse laine ou de grosse toile. Pas un d'eux ne possède en propriété quoi que ce soit. [...] Celui qui était ce qu'on appelle noble, gentilhomme et seigneur, est l'égal de celui qui était paysan. La cellule est identique pour tous. [...] Ils ont dissous la famille charnelle et constitué dans leur communauté la famille spirituelle. Ils n'ont plus d'autres parents que tous les hommes. Ils secourent les pauvres, ils soignent les malades. Ils élisent ceux auxquels ils obéissent. Ils se disent l'un à l'autre, mon frère.²³⁶⁷

L'irruption de la poésie au sein de la prose, par le biais du rythme notamment, montre le surgissement d'une beauté qui procède du dénuement : « Ils parlent bas, ils baissent les yeux ; ils travaillent ». On retrouve le schéma d'un alexandrin (4/5/3). Un peu plus loin se trouve un alexandrin au rythme « classique » (6/6) : « Ils secourent les pauvres, // ils soignent les malades. » La prose poétique est rythmée par l'anaphore du pronom « ils », en attaque de la plupart des phrases, comme autant d'oppositions aux particularismes historiques des religions convoqués par les « fakirs », « bonzes », « santons », « caloyers », « marabout », « talapoins » et autres « derviches » qui clôturaient l'énumération des « faits » du chapitre précédent. Les principes renvoient à l'essence de l'humanité, unie dans ce « ils » républicain : « Le monastère est le produit de la formule : Égalité, Fraternité. Oh ! que la Liberté est grande ! et quelle transfiguration splendide ! la liberté suffit à transformer le monastère en république. »

Le rythme prend une dimension encore plus « spectaculaire », au sens étymologique du terme, lorsqu'on aborde un dernier domaine, celui de la prière :

Mais ces hommes, ou ces femmes, qui sont derrière ces quatre murs, ils s'habillent de bure, ils sont égaux, ils s'appellent frères ; c'est bien ; mais ils font encore autre chose ?

Oui.

Quoi ?

Ils regardent l'ombre, ils se mettent à genoux, et ils joignent les mains.

Qu'est-ce que cela signifie ?

V

²³⁶⁷ *Ibid.*, II, VII, 4, p. 49-50.

La prière

Ils prient.

Qui ?

Dieu.

Prier Dieu, que veut dire ce mot ?²³⁶⁸

Aucun rythme poétique traditionnel bien défini n'est discernable dans cette prose déstructurée et pourtant fortement rythmée par les blancs du texte. Cette typographie est la marque, dans les romans de l'exil, du surgissement de ce que Hugo appelle « l'inconnu », ou bien, « l'ombre ». Le procédé se généralisera dans *L'Homme qui rit*. L'« ombre » est cette fois, contrairement au chapitre précédent, dépourvue de toute dimension sexuée et monstrueuse. L'ombre est du côté du dépouillement du langage, du silence. Elle laisse planer la question de l'indicible qui ne peut être approché que par une série de questions/réponses d'ordre monosyllabique, sur fond de page blanche.

La poésie a deux oreilles déclare Hugo dans *William Shakespeare*, « l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort »²³⁶⁹. Le couvent idéal écoute indubitablement la mort, « le problème muet, l'immense silence »²³⁷⁰. Et tout porte à penser que le cruel couvent espagnol écoute plutôt, et c'est là tout son problème éthique, « la vie », mais une vie présentée sous un aspect négatif, puisque Hugo lui associe, dans la même définition, les « passions », les « souffrances », le « mal », ainsi que « les peines, les douleurs, les larmes ». La description des christs d'ivoire, « plus que sanglants, saignants », insiste en effet sur la matérialité exacerbée et terrestre de la souffrance christique, souffrance doublée par celle masochiste de ces femmes qui s'agenouillent devant les crucifix : les « diamants et les rubis semblent mouillés, et font pleurer en bas dans l'ombre des êtres voilés qui ont les flancs meurtris par le cilice et par le fouet aux pointes de fer », le tout compliqué de la dimension sexuelle : « Les ferventes étaient choisies en songe et possédaient Christ. »²³⁷¹

Le couvent des *Misérables*, entre « idée abstraite », « fait historique » et « principes » est donc révélateur d'un mouvement de dépassement ternaire et dialectique par la littérature, conservant en son sein des noyaux de poésie. Cette poésie peut être du côté de la vie, c'est-à-dire de la matière, de la sexualité, mais aussi de la douleur et du mal, faisant appel à toutes les

²³⁶⁸ *Les Misérables*, II, VII, 4 et 5, t. 2, p. 50.

²³⁶⁹ *William Shakespeare*, I, IV, 9. C.f. *infra*, chapitre précédent.

²³⁷⁰ *Ibid.*

²³⁷¹ *Les Misérables*, II, VII, 2, p. 45.

ressources poétiques du langage – énumération, comparaison, métaphore. Cette poésie tente de « sublimer » le sujet qu'elle décrit, en laissant toutefois transparaitre la fascination parfois trouble pour le « côté terrestre » de l'existence. Mais il existe une autre forme de poésie au sein de la prose romanesque hugolienne et cette poésie, qui surgit lors de la description du couvent « idéal » ou « possible », « écoute la mort » – qui peut être source de vie, dans l'ouverture des possibles. La prose doit alors se trouver un autre langage, qui fait davantage appel aux blancs du texte qu'aux ressources de la poétique traditionnelle. D'une certaine manière, la distorsion entre « sublime des sens » et « sublime de l'esprit » (ou, dans ce contexte, « sublime de l'âme »), qui éclatera dans *L'Homme qui rit*²³⁷², est déjà latente.

²³⁷² Voir troisième partie, chapitre 3.

CONCLUSION DE LA CINQUIÈME PARTIE

Le pouvoir fascinant et dangereux de la beauté et de la féminité était emblématisé durant l'Antiquité par le chant des sirènes, qui amenait les marins à se fracasser sur les rochers. La poésie, reflet du « côté terrestre » du génie (présenté comme le côté du poète et non du prophète) est décrite dans les romans et les proses philosophiques de l'exil sous un angle similaire. On entre dans les cavernes merveilleuses de la mer « fasciné » par la « beauté du lieu », on en ressort « terrifié »²³⁷³. Le mouvement d'attraction/répulsion est le même pour le palais féérique et aristocratique de Josiane. Le palais emprisonne Gwynplaine « comme dans une glu de merveilles »²³⁷⁴ avant de révéler son centre fascinant : la beauté d'une femme dont la monstruosité, qui n'est pas immédiatement saisissable, symbolise la chair, le sexe et une poésie de l'ordre du dionysiaque : Josiane est une bacchante vierge.

Le poète narrateur n'arrive pas à être en phase avec sa « poésie » ; le prophète et le poète, le « côté terrestre » du génie et son « côté cosmique » vont dans des directions parfois opposées, mais les romans et les proses philosophiques tentent de les faire se rejoindre au sein du style – à l'échelle de la phrase – ou de la composition romanesque ou narrative. Si Eschyle est l'autre grand nom du *William Shakespeare*, c'est aussi parce qu'il est « terrestre »²³⁷⁵ et qu'il représente cette terre de symboles qu'est l'Orient, en montrant comment cette obscurité concrète de la terre, lieu de poésie, peut être dépassée : « Eschyle était d'autant plus grec qu'il était un peu phénicien »²³⁷⁶. La barbarie poétique du génie hugolien doit être pleinement assumée par le poète (mais modalisée comme en témoigne la locution adverbiale « un peu ») pour pouvoir être renversée en son contraire et permettre au prophète d'advenir.

Nietzsche a reproché à Schopenhauer de ne pas avoir osé voir l'immoralité foncière du génie, sa parenté avec l'instinct, qui se situe par-delà le bien et le mal, bref son caractère tyrannisant. Le « côté terrestre » du génie hugolien a bien des points communs avec ce génie nietzschéen, entité barbare entretenant des liens obscurs avec la puissance tyrannique, l'inspiration chimérique, monstrueuse, et les « profondeurs » de la conscience qui ne se rattachent pas encore à « l'inconscient ». Mais Hugo se différencie de la démarche nietzschéenne par une conception du génie qui demeure toujours orientée par son « côté cosmique », c'est-à-dire prophétique, qui la resitue dans une démarche dialectique. Le côté

²³⁷³ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 279.

²³⁷⁴ *L'Homme qui rit*, II, VII, 3, p. 688.

²³⁷⁵ *William Shakespeare*, I, IV, 7, p. 317.

²³⁷⁶ *Ibid.*, p. 316-317.

barbare du génie est sublimé par l'écriture et permet d'intégrer la barbarie interne au génie pour mieux combattre la barbarie extérieure. Reste que des noyaux obscurs demeurent dans les réseaux d'images du texte, ce qu'on a appelé des « noyaux de poésie brute » dont l'origine est souvent noire (le cosmos barbare, le sexe présenté comme pervers ou dénaturé) ; la « littérature » romanesque et philosophique hugolienne n'arrive pas toujours à les expliquer et à les canaliser.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« J'ai violé la nuit pour lui faire une étoile »

Les quatre Vents de l'esprit (I, XXXII)

On sait que l'écrivain Hugo est également un dessinateur. Au temps de l'exil, de nombreux croquis et eaux-fortes ont accompagné sa production littéraire et témoigné de l'intime rapport de l'esthétique hugolienne aux images. Or, trois dessins de phares, contemporains de la rédaction de *L'Homme qui rit* témoignent plus particulièrement de ses fascinations et rappellent la description successive des phares des Casquets²³⁷⁷ : un premier dessin représente un phare dont l'extravagance et le composite fragile évoque celui du dix-septième siècle, un autre s'apparente au « simple vieux phare barbare », le dernier... est une esquisse de la seule cage de fer et de feu, une étude flamboyante pour le précédent²³⁷⁸. De « phare moderne », point. Il n'est peut-être de meilleure preuve pour constater l'impuissance de la modernité à susciter l'adhésion esthétique, à l'opposé du phare barbare qui ne cesse de stimuler l'imagination.

En effet le phare moderne résulte de la stricte logique du progrès scientifique et ne s'inspire pas du pôle de la révolution qui intègre barbarie et violence, permettant la fusion de l'éthique et de l'esthétique, de la modernité et de la beauté, en un mot, pour reprendre la terminologie hugolienne, des « lois de l'art » et de « la loi du progrès », au sein de la catégorie du sublime. Si, comme l'écrit Dominique Peyrache-Leborgne, Hugo semble parfois n'avoir « de cesse qu'il puisse recomposer un sublime moins déchiré et plus proche du beau »²³⁷⁹, cela s'inscrit dans une logique superficielle du discours et non dans la logique profonde de l'art. Car un tel sublime, s'apparentant pour l'écrivain au progrès scientifique non violent et à la froide blancheur du beau, perdrait son nom et son sens, et signerait l'arrêt de mort de l'écriture. D'une certaine manière, Hugo recherche un nouveau sublime, qui unirait le progrès au beau, et *ce rapport consubstantiel du progrès aux lois de l'art, seule la logique de la Révolution le permet*, dans son rapport au génie. La Révolution devient autant un fait de pensée qu'un fait de poésie.

L'exil est une période de création artistique féconde pour Hugo dans la mesure où la période met au jour et légitime involontairement cette recherche. En 1834, dans un texte consacré à Mirabeau, Hugo divise fermement le « parti de l'avenir » en deux classes : « les hommes de révolution, les hommes de progrès » et conclut : « Mirabeau, c'est le grand

²³⁷⁷ Voir notre deuxième partie, chapitre 2.

²³⁷⁸ Les reproductions de ces dessins sont données en annexe. Les dessins intitulés *Le Phare d'Eddystone* et *Le Phare des Casquets* s'imposent par leurs dimensions exceptionnelles. Ce sont des pièces maîtresses de la collection de la Maison de Victor Hugo. *Le Phare d'Eddystone* se caractérise par une architecture extravagante (voir « Dessins et lavis II », Massin, t. XVIII, n° 780) alors que *Le Phare des Casquets* est davantage noyé dans l'obscurité, d'où émerge une cage de lumière (*ibid.*, n° 781). Il faudrait prolonger dans notre optique la comparaison entre le texte romanesque et l'image.

²³⁷⁹ Dominique Peyrache-Leborgne, *La Poétique du sublime*, op. cit., p. 407.

homme de révolution. Il nous faut maintenant le grand homme de progrès »²³⁸⁰. L'exil amène Hugo à retourner son propos et permet de légitimer le « génie » – dont *William Shakespeare* est le manifeste – en tant que nouveau Mirabeau, nouveau « grand homme de révolution », variante civilisationnelle d'une barbarie qui entrerait dans un schéma dialectique, au détriment de « l'homme de progrès ». La raison de ce retournement est autant historique qu'esthétique. La lutte contre le Second Empire légitime le recours à la violence verbale et justifie des appréhensions préexistantes sur le despotisme et le non-humanisme des lois du progrès scientifique, comme en témoignent les réalisations urbanistiques d'Hausmann. Elle permet également d'approfondir, dans les proses philosophiques de l'exil comme dans les romans, l'origine obscure de la création poétique, notamment les rapports entre l'art et la violence.

Pendant l'exil, le concept de Révolution, ou ce que Hugo appelle « l'esprit de Révolution », par opposition à « l'esprit de progrès » ou « l'esprit de civilisation »²³⁸¹, tend à devenir, dans l'écriture romanesque, le principe génésiacque d'un réenchâtement éthique et esthétique du monde grâce au sens qu'elle donne à l'Histoire, à l'énergie qu'elle confère au progrès, à la réflexion sur le geste poétique qu'elle convoque. Ce que Hugo nomme « L'esprit de Révolution » est en effet au cœur du principe d'écriture de l'Histoire, et plus particulièrement du passé, sous la forme de séries romanesques : « La révolution, c'est hier, c'est aujourd'hui et c'est demain. / De là, disons-le, la nécessité et l'impossibilité d'en faire l'histoire. »²³⁸² La Révolution légitime l'énergie, attribut du peuple et du génie barbares, leur conférant visibilité et efficacité. La Révolution enfin, par un jeu d'analogies inter et intratextuelles (l'image de la comète notamment), pose la question de l'origine du beau, oscillant entre un sublime de l'idéal et un sublime plus proche des sens, partagé entre l'Olympe aristocratique, le sexe et la chair du peuple.

Ces trois facettes du « clairon » révolutionnaire, qui tend à se substituer à la « lyre » de la paix, rejoignent peu ou prou les trois catégories regroupées par Max Milner sous le terme de « ressourcement romantique » – le « culte de l'énergie », « l'attitude des romantiques vis-à-vis du temps et de l'histoire », et enfin « la poésie, l'imagination, la religion »²³⁸³. La

²³⁸⁰ « Sur Mirabeau », *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 235. Pendant l'exil, les circonstances historiques font que l'affirmation se renverse.

²³⁸¹ Les formules à l'emporte-pièce se multiplient : dans *Les Misérables*, « l'esprit de révolution » est celui qui préside aux barricades de 1848, V, I, 1, t. 3, p. 227. Dans *Napoléon le petit*, Hugo nomme plus exactement sa source : « l'esprit de la révolution française », Conclusion, I-3, vol. Histoire, p. 138.

²³⁸² *Le Droit et la loi*, XI, introduction au livre *Actes et Paroles, avant l'exil*, 1875, vol. Politique, p. 84.

²³⁸³ Max Milner, *Le Romantisme I, 1820-1843*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française » 1973, p. 76-78, chapitre intitulé « Le ressourcement romantique ». La citation précédente a été amputée de moitié dans la réédition GF-Flammarion, 1996.

Révolution pour Hugo synthétise les différents aspects d'un réenchancement du monde en faisant bouger, par une conception de la révolution qui lui est propre, les lignes de pensée de son temps.

On l'a vu tout au long de cette étude, Histoire et esthétique sont intrinsèquement nouées au XIX^e siècle, et tout particulièrement dans l'écriture hugolienne. Pour un homme comme Hugo, à la fois homme politique engagé dans les luttes de son temps et écrivain particulièrement conscient du pouvoir des mots, n'ayant de cesse de théoriser et de revenir dans les proses philosophiques de l'exil sur la nature effrayante du génie et du « promontoire du songe », les deux démarches sont consubstantiellement liées et échangent sans cesse leur mode de fonctionnement et leurs interrogations. 93 est l'année fatale où se rejoignent les interrogations du poète et du politique : l'origine obscure du « mot » peut être présenté comme son quatrevingt-treize de même que cette date figure le retournement historique de l'humanité autour de ce pivot sombre²³⁸⁴. La révolution n'est donc pas une.

Malgré la volonté hugolienne affichée de prendre la Révolution comme un bloc, son écriture, traversée de pulsions antithétiques, ressasse des rythmes conflictuels qui renvoient à cette division originaire. La Révolution est écartelée, dans l'imaginaire collectif et plus encore dans l'écriture hugolienne, mais de manière implicite, entre ces deux pôles : ou 93, du côté de la Terreur et de l'installation de la République (et on a vu les liens troubles qu'entretiennent génie et République, l'un et l'autre du côté du progrès mais toujours hantés par le despotisme de leurs origines)²³⁸⁵, ou 89, du côté d'un progrès moins tourmenté, placé sous la bannière rayonnante des droits de l'homme. La terreur poétique, le « promontoire du songe », est plutôt du côté de 93 et l'idéologie de la Civilisation comme domaine de la raison, des Lumières, de la science, du côté de 89, si bien que la Révolution est en elle-même une synthèse du parti « Révolution-Civilisation ». Le « parti Révolution-Civilisation » est surtout pour Hugo une formule commode qui met au jour les contradictions historiques mais aussi esthétiques de la Révolution elle-même.

Notre étude rejoint une histoire littéraire qui pointe du doigt les contradictions du mouvement romantique, contradictions qui fondent selon Frank Paul Bowman « les caractères du romantisme français », à savoir pour lui « exotisme et retour à la tradition nationale ; innovation dans les formes et recherches des contraintes formelles, culte de la nature et culte

²³⁸⁴ Voir *supra*, partie V, chapitre 3, « L'argot, emblème de l'énergie poétique du verbe : énergie et barbarie ».

²³⁸⁵ En cela, le génie n'est pas loin du despote oriental et on peut comprendre pourquoi Hugo, partant d'une image relativement réaliste de Marine-Terrace, provenant probablement d'une photographie de Jersey, était parvenu à une composition très différente qui représente une sorte de despote oriental abrité sous un dais, comme le souligne Pierre Georgel. Voir discussion au « Groupe Hugo » autour de la communication de Victoria Tebar, « Image intériorisée et quête picturale chez Hugo », 12 décembre 2008.

de la ville ; pessimisme et croyance au progrès ; irrationalisme et quête d'un système rationnel universel. » Le tout étant lié à « la nature éminemment politique du débat littéraire en France »²³⁸⁶. Il faudrait nuancer pour Hugo ces oppositions, qui ne le concernent pas toute directement (en particulier la question de la « tradition nationale » ne se pose pas en ces termes chez lui), mais qui cernent bien le cadre du débat²³⁸⁷.

Néanmoins, ce qui caractérise la démarche hugolienne, au sein de ce mouvement déchiré en deux tendances contradictoires, est la volonté de trouver un moyen de conciliation. La conciliation n'est pas la paix et les antithèses hugoliennes ne doivent pas être résolues, mais sans cesse recommencées²³⁸⁸. Les romans et les proses philosophiques hugoliennes de l'exil s'efforcent de toujours maintenir en tension les contradictions qui la fondent et qui lui confèrent son énergie. Le conflit est vital pour la pensée, pour l'art²³⁸⁹, pour la société, et une certaine violence peut être autre chose qu'une régression.

Ce conflit repose en particulier chez Hugo sur le jeu qui s'établit entre deux principes de civilisation. Herder, dans ses *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, avait ainsi distingué sans les différencier deux moyens d'éducation de l'espèce : « Soit que nous nommions cette seconde création, *culture*, de l'action de cultiver le sol, ou que nous disions que l'homme est *éclairé*, en empruntant cette expression au phénomène de la lumière, peu importe ; la chaîne de la lumière et de la culture s'étend jusqu'à l'extrémité de la terre »²³⁹⁰. Hugo s'inscrit dans cette double démarche par la distinction qu'il établit, dans *Le Rhin*, entre la pensée grecque, rayonnement qui éclaire, et la pensée romaine, qui s'inscrit dans une pensée du local et du territoire. Mais alors que Herder tend à réduire la tension entre les deux moyens d'éducation de l'espèce (« peu importe »), Hugo l'exacerbe et en souligne le potentiel

²³⁸⁶ « Les caractères du romantisme français », dans *La Vie romantique. Hommage à Loïc Chotard*, art. cit., p. 73.

²³⁸⁷ Considérer que les thèmes romantiques sont traversés de pulsions antithétiques implique un positionnement dans l'histoire littéraire. On peut reprocher à cette position d'entretenir l'hésitation mais, comme le souligne Frank Paul Bowman, celle-ci est la base de la critique et de l'enseignement.

²³⁸⁸ De même que, selon Georg Simmel, « l'esprit de paix » s'oppose en quelque sorte à « l'esprit de réconciliation ou de pardon », qui prend acte des hybridations complexes de la vie et permet le progrès. Voir Georg Simmel, *Le Conflit*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, préface de Julien Freund, Paris, Circé, 1992. Cf. p. 149 et *sqq.*

²³⁸⁹ Barbey d'Aurevilly ne disait pas autre chose quand il affirmait : « D'ailleurs, il n'y a de beau que la force, la force qui s'insurge et qui brise ; car celle qui fonde et éternise n'a point été donnée à l'homme ». Texte inédit signé J. B., daté de février 1833, cité dans la notice du *Cachet d'onyx, Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, 1964, t. 1, p. 1231. Pour Hugo, cette « force qui s'insurge et qui brise » s'appelle Révolution, et c'est celle en laquelle il semble croire, durant l'exil, le plus. De même, toute son écriture porte à croire qu'il aurait pu cautionner cette autre affirmation de Barbey d'Aurevilly : « Du jour où il n'y aura plus lutte, l'art sera tué. Que les utopies des philosophes se réalisent, et il faudra renvoyer les poètes, ou plutôt plus besoin de les renvoyer ; il ne pourront naître, ce qui épargnera les frais des fleurs et les couronnes ». *Ibid.*

²³⁹⁰ Herder, *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité*, traduit par Quinet, livre IX, chap. 1, t. 2, *op. cit.*, p. 147.

conflictuel mais aussi fécond. Il s'agit pour lui de montrer que les deux sont liés, sans pour autant être mis sur le même plan.

Car la culture est étymologiquement « culture du sol » et nécessite un effort qui peut être violent et qui implique la sueur de l'homme et la lutte avec la matière et les éléments, alors que le rayonnement est celui de la pensée universaliste. Les œuvres romanesques et les proses de l'exil sont l'occasion pour Hugo de faire jouer les deux notions l'une par l'autre, d'un point de vue métaphorique : écrire est pour l'écrivain une lutte avec la matérialité des langages et des mots, à l'origine inconnue et obscure, ancrés dans une nature organique, pour mieux faire surgir, à partir de ce soubassement nécessaire, de cette « culture », la pensée qui est un rayonnement spirituel. Il faut par exemple, dans *Les Misérables*, traverser la poésie noire mais extrêmement concrète du vieux couvent espagnol, « de nuit tissée », pour mieux aboutir aux « principes » éternels du couvent « idéal ».

Or le rappel de ce soubassement matériel de l'art est une nécessité historique au XIX^e siècle, qui fait du spiritualisme et de l'idéalisme le parangon du bon goût des œuvres artistiques, qu'elles soient picturales ou littéraires. La critique d'art Eugénie de Keyser, dans un chapitre stimulant de *L'Occident romantique*, a souligné cette séparation entre « la main » et « l'esprit »²³⁹¹ au dix-neuvième siècle. L'époque de la révolution industrielle fut celle du mépris de la main ; or, on « ne peut oublier le contact direct avec la matière et la saveur du métier sans mettre en péril la création artistique et mutiler l'homme. »²³⁹² Dans la première moitié du dix-neuvième siècle, et plus spécifiquement de 1789 à 1850, le mépris des valeurs artisanales est pourtant général et se retrouve par exemple au niveau de la sculpture, qui nie la manifestation de la présence de la main. Canova « triomphe avec des marbres parfaits, [dont] la maîtrise tue la sensibilité et la vie. »²³⁹³ Hegel prophétise la mort de l'art, « simple étape dans un processus qui a pour but l'intégration de plus en plus complète du monde, lequel perd son extériorité et devient forme pour l'esprit »²³⁹⁴. Si la poésie est pour Hegel au sommet de la hiérarchie des arts, c'est parce qu'elle est affranchie de tout contact avec la matière pesante. Au contraire, pour Hugo, Eschyle est un génie d'autant plus grand qu'il est explicitement qualifié de « terrestre », ne devenant « mage » qu'à partir de ce terreau initial.

Hugo refuse que l'art se sépare de l'artisanat, au prix d'une spiritualisation

²³⁹¹ Eugénie de Keyser, « La main et l'esprit », dans *L'Occident romantique, 1789-1850*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1965, p. 21-23.

²³⁹² *Ibid.*, p. 21.

²³⁹³ *Ibid.*

²³⁹⁴ *Ibid.*

excessive²³⁹⁵. L'écrivain crée ses meubles de Hauteville House et ses dessins en artiste et en artisan, sculptant parfois lui-même le bois qui est souvent de récupération, expérimentant dans ses dessins des matériaux inusuels²³⁹⁶. La matière et son maniement est à la base de la création hugolienne. Dans ses romans, cela se retrouve dans la notion de « bricolage », de génie « métique »²³⁹⁷ analysée par David Charles et dont témoignent sur le plan narratif les réalisations d'un Gilliatt dans *Les Travailleurs de la mer*, l'édification de la barricade Saint-Antoine dans *Les Misérables* ou les « imaginations » d'un forçat comme Jean Valjean, imaginations qui « ne sont pas autre chose que les sauvages et téméraires inventions du bagne »²³⁹⁸ et qui seules permettent d'éviter les « solutions de continuité » narratives, et, par extension, historiques. Cet affrontement avec la matière se rencontre également au cœur de l'écriture du génie, qui admet le corps à corps avec les éléments et la lutte avec le matériau du langage, comme nous l'avons montré par une étude croisée des *Travailleurs de la mer* et de certaines proses philosophiques de l'exil. L'art hugolien recherche la résistance, comme indice suprême de vie et rappel du « côté terrestre » du prophète, « côté terrestre » qui est pour Hugo l'attribut nécessaire du « poète »²³⁹⁹.

Il rejoint par là une des caractéristiques du sublime romantique en philosophie, puisque, selon Baldine Saint-Girons, l'apport essentiel du romantisme à une philosophie du sublime « tient à l'art avec lequel il a su lui donner corps, dans un souci moins d'élucidation conceptuelle que d'enfoncement dans les problèmes. »²⁴⁰⁰ Ce qui ressort en particulier du traitement de la tempête dans *Les Travailleurs de la mer* : « De ce besoin de corps à corps avec des forces concrètes et obscures témoigne la mutation d'attitude face à la tempête : longtemps simple spectacle, vu à distance, la tempête se transforme en menace effective, sollicitation au travail et symbole de la création artistique. »²⁴⁰¹ Si le motif était depuis

²³⁹⁵ C'est ce qu'un critique, pourtant assez défavorable, B. Jouvin, qui écrit au *Figaro*, constate mi-figue mi raisin dans l'article qu'il consacre aux *Travailleurs de la mer*. On y sent les reliquats du sempiternel reproche de « matérialisme », mais tournés cette fois-ci plus du côté de l'admiration que de la critique : « Ouvrier en vers et praticien consommé en fait de rimes et de rythmes, M. Victor Hugo, tout grand poète qu'il soit, est moins un grand poète encore qu'un grand artiste en poésie ; il y a en lui de l'écrivain, du peintre, du statuaire et du joaillier ; il y a même – et c'est par là où il excède ses qualités – de l'enlumineur, du tailleur de pierre et du marchand de bric-à-brac ; c'est un maître qui a transporté l'atelier dans le sanctuaire. » *Revue de la critique*, I, N., vol. Roman VII, p. 537-538.

²³⁹⁶ Voir à ce sujet la communication de Victoria Tebar, « Image intériorisée et quête picturale chez Hugo », « Groupe Hugo », 12 décembre 2008.

²³⁹⁷ Au sens de la *metis* grecque, qui est « la ruse de l'intelligence ». Voir Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les Ruses de l'intelligence. La métis chez les Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1978.

²³⁹⁸ *Les Misérables*, II, VIII, 4, t. 2, p. 83.

²³⁹⁹ [Les Traducteurs], p. 622. Voir l'introduction de la cinquième partie.

²⁴⁰⁰ Baldine Saint-Girons, *Fiat lux, une philosophie du sublime*, op. cit., p. 129.

²⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 130. La critique oppose ainsi Gilliatt à Achab. Melville est selon elle plus proche d'un sublime moderne : « La tempête confronte violemment à l'incompréhensible, mais elle exaspère les forces vives chez Hugo, tandis que chez Melville, elle nous jette l'inconnu à la face et le fait crouler sur nous. En ce sens, Melville

l'Antiquité la métaphore du destin et l'emblème du sublime, c'était uniquement du point de vue d'un sujet éternel et serein, alors que Gilliatt affronte les éléments. On rappellera qu'il en va de même du combat avec l'Histoire, dont la nature déchaînée des *Travailleurs de la mer* peut être lue comme la mise en abîme.

Le cœur de l'esthétique hugolienne réside ainsi dans le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre »²⁴⁰², c'est-à-dire dans la nécessité de joindre dans un même geste indéfiniment répété chaos et genèse, dans la volonté de maintenir toujours en tension le terreau du sol, c'est-à-dire « tous les sauvages, tous les barbares, et tous les ignorants », et la statue qui en résulte, « la civilisation » : c'est pour y parvenir que le poète doit « sacrifie[r] à la canaille »²⁴⁰³. Le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre » suppose donc la permanence nécessaire du chaos génésiaque comme matière première à travailler et devient la condition d'existence même des génies. Dans un fragment probablement daté de 1866, Hugo écrit : « je ne sais pourquoi je trouve du charme à regarder un champ inculte. Cela représente le possible. »²⁴⁰⁴ L'inculte, c'est le sol à cultiver, une terre en friche, et c'est aussi l'ignorant, le peuple, qui représente le possible, riche de toutes les virtualités de l'avenir. On notera que Hugo fait à nouveau appel à l'image du sol à « cultiver » et non à celle de l'homme à « éclairer », pour reprendre la distinction de Herder.

Ce geste de création poétique rejoint la nécessité historique de ressourcement de la civilisation « désymbolisante », dans la mesure où le développement de cette dernière est pensé, selon le vocabulaire de Michelet, comme un éloignement progressif de son substrat concret et matériel, en particulier naturel, selon un schéma universaliste et évolutionniste qui nie les particularités d'une culture et d'un territoire. Le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre » concerne aussi bien le geste d'écriture que la recherche de nouveaux symboles pour la civilisation. Dans la formule synthétique de la « Révolution-Civilisation », c'est moins l'arrivée à l'ordre qui compte, que le mouvement qui écartèle Révolution et Civilisation et les conduit de l'un à l'autre, rocher de Sisyphe indispensable à l'énergie de l'Histoire – et de l'écriture. L'antithèse conduit à un arrêt sur image souvent tragique²⁴⁰⁵, soulignant le mouvement perpétuel et indéfiniment répété du chaos vers l'ordre, et la recherche d'un

introduit au sublime moderne dont il est plus proche que du sublime romantique. » *Ibid.*, p. 132.

²⁴⁰² *Les Génies appartenant au peuple*, p. 594.

²⁴⁰³ *William Shakespeare*, II, IV, 6, p. 388.

²⁴⁰⁴ « La création – la nature », manuscrit 24 796, F° 74, 151/96, 1966 ?, vol. Océan, p. 53.

²⁴⁰⁵ L'antithèse se caractérise selon Catherine Fromilhague par son « caractère tragique », au contraire de l'oxymore dont la « dimension paradisiaque [...] harmonise les contraires ». *Les Figures de style*, Paris, Nathan, 1995, p. 54.

impossible point d'intersection.

Les idées de « Révolution » et « civilisation » renvoient à cette opposition structurante qui permet de distinguer l'homme « cultivé » de l'homme « éclairé ». La « Révolution », s'attaquant aux faits historiques mauvais du passé, sur le modèle de la Révolution française, relève du domaine de la culture : de même que le sol, dans l'agriculture archaïque, est souvent brûlé pour que les cendres puissent le féconder, la Révolution est symbolisée par la flamme régénératrice, à ceci près que sur le plan social, « un grain de cendre est du néant »²⁴⁰⁶ et fait courir à la société le risque de la désagrégation. La « civilisation » au contraire est un idéal qui relève toujours du vocabulaire du « rayonnement » constitutif du principe éducatif de « l'homme éclairé » et non « cultivé ». Les deux sont liés, mais appartiennent à des plans différents.

Chez Hugo, on trouve d'un côté, la *pensée* civilisatrice, qui relève du rayonnement lumineux, solaire, qui fait descendre la lumière de haut en bas et dissipe le chaos, selon un schéma de pensée quasi religieux (c'est celui du « fiat lux » qui dissipe les ténèbres). De l'autre, *l'écriture* révolutionnaire relève de la flamme, qui sort du chaos et émane des profondeurs sensibles et concrètes de l'écrivain qui affronte le monde et le langage, selon un schéma d'ordre plus philosophique et matérialiste. La pensée et l'écriture recourent ainsi chez Hugo deux conceptions de l'énergie, l'une d'origine spiritualiste, l'autre d'origine matérialiste et révolutionnaire.

L'énergie d'ordre révolutionnaire est celle que l'on retrouve dans l'écriture romanesque et philosophique de l'exil : chez Hugo, elle rend compte de la recherche d'un universalisme jaillissant des particularismes, comme nous l'a montré l'étude de *L'Archipel de la Manche*. C'est au sein des traditions concrètes, modelées par la nature et l'Histoire, que se construisent les principes de la nouvelle civilisation, et non à partir d'un idéal qui fait descendre la lumière de haut en bas. Hugo rejoint par là le cœur du mouvement romantique, car, comme le souligne Max Milner, ce qui est à coup sûr une des caractéristiques les plus irrécusables du romantisme est « cette valeur tout à coup accordée à ce qui est individuel, différent de la norme, original, à ce qui exprime, par conséquent, la diversité infinie de la nature et son infinie fécondité plutôt que la régularité de ses productions et leur conformité à un idéal éternel. »²⁴⁰⁷ Mais c'est aussi contredire la pensée évolutionniste et universaliste de la civilisation européenne, qui s'appuie sur les droits de l'homme et la pensée scientifique et rationaliste.

²⁴⁰⁶ « Chantiers – dossier des *Misérables* –II », Ébauches classées- quatrième partie, 13421 f° 262, 128/111, vol. Chantiers, p. 793. Vers 1855.

²⁴⁰⁷ Max Milner, *Littérature française, le romantisme I, 1820-1843, op. cit.*, p. 87.

C'est pourquoi l'évolution des romans, des *Misérables* à *Quatrevingt-Treize*, montre que l'idéal, pour faire avancer l'Histoire, ne peut se séparer du réel dans son acception la plus concrète, la plus organique. Cette évolution contredit toutes les déclarations de principe de Hugo, qui revendique le plus souvent l'éloignement le plus radical avec la matière pour mieux approcher l'idéal. *L'Homme qui rit* est le plus pessimiste des romans hugoliens parce qu'il marque cet éloignement et témoigne d'une situation bloquée : le sublime de l'idéal et le sublime des sens ne parviennent plus à se rejoindre. La sexualité et le domaine de la chair en ressortent pervers et l'Histoire, monde des hommes, arrêtée. *Quatrevingt-Treize*, écrit après la Commune, fait à nouveau appel au sublime des sens pour débloquer la situation historique et l'on peut se demander si la relance violente de l'Histoire – par la guerre et une Révolution – ne joue pas un rôle. Ce sublime des sens passe par une maternité animale, qui transforme la mère en « femelle » et lui permet de retrouver et sauver ses enfants : c'est la sauvagerie de son cri de désespoir (et non un éloquent discours) qui fait revenir Lantenac sur ses pas ; ce sublime des sens s'attache à la sauvagerie innocente et humorisée des enfants, qui massacrent par le menu l'ouvrage magnifique qui rendait compte du « Massacre de Saint-Barthélemy » ; ce sublime s'épanouit enfin dans les personnages de Gauvain et de Cimourdain, tous les deux guerriers, celui qui croyait à la hache et celui qui n'y croyait pas. Le « dialogue de l'épée et de la hache », quelle que soit son issue fatale, maintient le récit au niveau d'un sublime concret qui aura fait avancer l'Histoire.

Mais pour l'exilé, l'« éloignement vers » la nature organique et le passé – nous avons repris l'expression à Peter Szondi et à Claude Millet – n'est pas sans risque idéologique. Certes, lorsque Hugo écrit que le génie doit être « primitif », il le définit par le rapprochement d'une source de vérité et de vie (« l'humanité » ou la « nature ») et non par la volonté de perpétuer ce qui se recommande par son ancienneté. Mais le retour sur le passé n'est pas, pendant l'exil, dénué d'une dimension nostalgique aggravée par la situation biographique de l'exilé. La « nostalgie », étymologiquement celle du pays, dans un sens clinique que le terme conserve au XIX^e siècle, est par ailleurs un motif réactualisé pendant l'exil ; il devient parfois nostalgie du passé et, de manière générale, critique du mouvement de la civilisation tel qu'il va.

Bien que Hugo se présente d'emblée, durant l'exil, comme le chantre du progrès, sa prose romanesque a des failles qui remettent en cause cette foi absolue en une civilisation en marche vers un éternel printemps. « L'éloignement vers » le passé et la nature en vue d'une

refondation du futur devient aussi le prétexte à la déploration, certes fugitive mais néanmoins réelle, d'un éloignement irrémédiable et amène, comme chez Leconte de Lisle, le sentiment plus ou moins implicite d'une certaine décadence. C'est ainsi la poésie, « conscience malheureuse de la mythologie »²⁴⁰⁸ selon Marcel Détiennne, qui devient le légitime véhicule linguistique de cette nostalgie.

Dans les parenthèses romanesques, coupées de la narration²⁴⁰⁹, surgissent ainsi des passages de prose poétique qui contredisent l'idée progressiste et rationaliste de la civilisation, arc-boutée sur les seuls principes universalistes, comme par exemple au cours de la description de la presqu'île de Portland, dans *L'Homme qui rit*. Ces parenthèses romanesques permettent la critique d'une pensée strictement désymbolisatrice qui refuserait de s'attacher à tout ce qui fait référence au passé, à la nature et à leur poésie concrète, faisant appel aux sens et non à l'esprit. Elles désignent à la civilisation un autre mouvement, qui se décentre temporellement et géographiquement. Ces passages traitent ainsi de thèmes que les historiens des idées ont pu rassembler au XIX^e siècle sous le terme de « primitivisme » : goût de la montagne et de la mer (que l'on retrouve dans la rêverie sur les montagnards basques dans *L'Homme qui rit* et dans la description de la civilisation de l'Archipel de la Manche), rêverie plus négative sur les peuples de la forêt (la Vendée), intérêt porté aux civilisations orientales, considérées comme le berceau de l'humanité (mais essentiellement par le prisme du génie, notamment eschyléen, dans *William Shakespeare*), problème de l'origine des langues (mais sous l'angle paradoxal de l'argot dans *Les Misérables*).

La poésie n'est pas seulement le véhicule d'une nostalgie historique mais témoigne également de l'origine obscure des « lois de l'art » hugoliennes. Le livre des *Misérables* sur l'argot, qui fait du mode de formation argotique l'emblème du processus de création poétique, soulève en particulier la question. L'esprit de progrès et de civilisation, revendiqué par l'idéologie et le discours explicite de la prose, est ainsi contredit en profondeur par les lois de l'esthétique hugolienne, processus barbare qui n'entre pas toujours dans un schéma dialectique. La poésie est assimilée à une logique du caprice et de la violence, au combat contre le « chevalier brigand », symbolisé par le scarabée, « pierrerie armée qui court et qui a des griffes »²⁴¹⁰. Au-delà même de « l'esprit de révolution », pris en sa globalité (89 et 93 mêlés) qui permet à la barbarie de concilier l'éthique et l'esthétique, cette poésie s'épanouit dans la sauvagerie brute et gratuite, représentée par les forces destructrices du cosmos ou la

²⁴⁰⁸ Marcel Détiennne, *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, p. 252.

²⁴⁰⁹ Avec toutes les nuances que nous avons dégagées lors de cette étude, puisque la « parenthèse est l'île du discours » pour Hugo.

²⁴¹⁰ Voir Cinquième partie, chapitre 3.

beauté sombre du passé barbare ; elle s'accommode du désenchantement et côtoie résolument le mal absolu, l'inhumanité d'un Macbeth, « énergie inconsciente se ruant farouchement vers le mal ».

Mais Hugo, dans le même temps, propose les conditions d'un dépassement réussi de cette tentation de pessimisme historique et poétique. La « surhumanité » barbare de l'ethos poétique du génie, particulièrement développée dans *William Shakespeare* et les proses philosophiques de l'exil, est nécessaire pour ne pas se laisser déborder par cette inhumanité du songe, développée dans *Promontorium somnii*. Car seul le génie barbare semble susceptible de pouvoir contrer la barbarie, de même que seuls les « barbares de la civilisation » sont susceptibles de pouvoir renverser les « civilisés de la barbarie »²⁴¹¹. Cet ethos barbare du génie se déploie chez Hugo dans la littérature romanesque, au sein d'une prose qui ne cesse de mettre en perspective les éléments de barbarie du réel et de l'art, par le biais de séries qui juxtaposent ou hiérarchisent temporellement les pôles d'abjection, de fascination et d'idéaux hugoliens ou au cours de récits qui entrelacent les enjeux éthiques et esthétiques dans des combinaisons sans cesse renouvelées. Les deux pôles de la barbarie et de la civilisation écartèlent ainsi l'œuvre romanesque, au niveau macrostructural, dans la succession des chapitres et se retrouvent ponctuellement dans des nœuds textuels que constituent, par exemple, les descriptions architecturales ou paysagères, ou encore jaillissent, au détour d'une phrase, du choc de deux mots, au sein de formules elliptiques (« le viol d'une idée la consacre ») ou de syntagmes oxymoriques construits par juxtaposition (« Révolution-Civilisation », « religion-science »).

Sur le plan historique, l'« idée locale » et « l'idée universelle »²⁴¹², ainsi nommées dans *Quatrevingt-Treize*, échangent leurs valeurs en fonction de la situation d'énonciation : quand « l'idée universelle » de la Civilisation est au despotisme, « l'idée locale » géographiquement circonscrite, devient un réservoir critique qui maintient ensemble le local et l'idée, c'est-à-dire le particulier et le général. Ainsi l'orientation argumentative de la prose romanesque et philosophique peut-elle être contredite en profondeur par l'émergence d'un lyrisme relevant du « local », associé au « jadis » et à la poésie de la nature comme cosmos, mais dans le cadre d'une pensée réflexive qui le met en perspective. La clause de *L'Archipel de la Manche* est tout à fait révélatrice de cette démarche. Inversement, quand « l'idée universelle » est celle de 89, la révolte de « l'idée locale », par exemple vendéenne, est éthiquement problématique.

²⁴¹¹ Il faudrait d'ailleurs étudier sous cet angle cette figure stylistique si récurrente qu'est la figure de dérivation chez Hugo.

²⁴¹² C'est très net dans *Quatrevingt-Treize*, III, I, 6, p. 925.

Mais au temps du Second Empire, « l'idée universelle » de la Civilisation est entachée par le soutien que lui accorde le régime de Napoléon III, soutien rendu manifeste par les expositions universelles et l'implication des Saint-simoniens dans le gouvernement, et autorise tous les excès verbaux susceptibles de redonner une vraie légitimité à l'idée universelle, fût-ce au prix du détour par « l'idée locale » de l'Archipel de la Manche.

On a ainsi pu dégager un double mouvement de l'écriture romanesque (mouvement qui se retrouve dans la figure eschyléenne du génie dans les proses philosophiques de l'exil) : d'une part la rêverie et le retour vers une barbarie idéale et primitive qui permettrait, par son association avec les éléments, de régénérer une civilisation moderne problématique – c'est souvent le rôle des digressions d'ordre poétique – et d'autre part, l'insertion de cette rêverie primitive dans un faisceau de rapports qui la problématise et en font percevoir les dangers – c'est la part de la littérature romanesque. On pourrait reformuler la chose et dire inversement que la signification historique et intellectuelle (l'idéologie et ses discours), délibérément progressiste, est régulièrement contredite par l'expression poétique et ses réseaux d'images (le texte, « de nuit tissu[...] », comme le voile des religieuses des monastères espagnols), ainsi que par une certaine dimension fantasmatique (fascination et terreur)²⁴¹³. Dans ces conditions, un discours cohérent sur la civilisation semble intenable pour Hugo, perpétuellement remis en cause par les énergies plus ou moins inconscientes à l'œuvre dans l'Histoire, dans l'homme *et* dans l'art.

C'est donc par le spectacle de leur propre lutte avec des mots entêtants, révélateurs d'obsessions comme ceux de la dévoration ou des « faits de frontière » comme la pieuvre, que la littérature romanesque et les proses philosophiques de l'exil inscrivent dans leur chair une poésie témoignant de la persistance des énergies inconscientes du cosmos, de l'homme, d'un ailleurs qui s'apparente au sacré, partagé entre une origine chaotique et céleste. Cette lutte, qui prend souvent des formes antithétiques, n'en recherche pas moins le point d'intersection quasi alchimique où pulsions négatives et pulsions positives se rejoignent, comme en témoigne Shakespeare revu par Hugo :

Il tire de la conscience tout l'imprévu qu'elle contient [...]. Il fait savamment sentir la simplicité du fait métaphysique sous la complication du fait dramatique. Ce qu'on ne s'avoue pas, la chose obscure qu'on commence par craindre et qu'on finit par désirer, voilà le point de jonction et le surprenant lieu de rencontre du cœur des vierges et du cœur des meurtriers, de l'âme de Juliette et de l'âme de Macbeth ; l'innocente a peur et appétit de l'amour comme le scélérat de l'ambition [...].²⁴¹⁴

²⁴¹³ Ce que Pierre Albouy nomme « l'attitude existentielle primordiale » dans « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », art. cit., p. 153.

²⁴¹⁴ *William Shakespeare*, II, I, 2, p. 344-345.

On a vu combien les personnages romanesques hugoliens sont représentatifs de cette recherche d'un point trouble et tensif, cette « chose obscure qu'on ne s'avoue pas ». Ainsi Javert, symbole de ces ambiguïtés qui conjoignent la mère et le tigre : « Il y a dans ce monde deux êtres qui tressaillent profondément : la mère qui retrouve son enfant, et le tigre qui retrouve sa proie. Javert eut ce tressaillement profond. »²⁴¹⁵ D'où la recherche chez Hugo d'une humanité qui passe par la définition des extrêmes et la déstabilisation qui en résulte pour le lecteur, lorsque ces deux sentiments se rejoignent dans les profondeurs, comme en témoigne Josiane : « Était-ce une fille ? Était-ce une vierge ? les deux. »²⁴¹⁶ On ne peut être les deux qu'au niveau d'un « point de jonction surprenant » et énigmatique, qui remet en cause les canons des discours classiques et officiels tenus sur le progrès et la morale²⁴¹⁷. C'est la recherche de ce « point » qui permet d'une certaine manière de conférer au barbare, génie ou personnage, une efficacité sur la barbarie, mais au prix d'une confrontation violente²⁴¹⁸.

Le point d'intersection s'oppose aussi au parallélisme, dans la mesure où il permet de produire du « dramatique » et du « pittoresque ». Il relève donc de la création poétique hugolienne, comme le montre *a contrario* le fragment suivant, daté du début de l'exil :

Serio (le peintre)

Le mariage est un parallélisme ; de là son peu de valeur dramatique et pittoresque. Que diable voulez-vous que je fasse, moi peintre, d'un mariage heureux et de la rue de Rivoli ?²⁴¹⁹

Au terme de notre parcours, on retrouve le motif de la rue de Rivoli comme exemple même de motif non-poétique, justifiée par le manque de croisements, de points d'intersection

²⁴¹⁵ *Les Misérables*, II, V, 10.

²⁴¹⁶ *L'Homme qui rit*, II, VII, 3, p. 692.

²⁴¹⁷ Il faudrait prolonger ce point en étudiant les discours des contemporains de Hugo sur ce sujet. Ce nœud était déjà présent dans la Préface de *Cromwell* (pour désigner l'homme comme le « point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels », vol. critique, p. 7). Il se retrouve dans *Notre-Dame de Paris*, par exemple dans la bouche de Frollo : « Le feu est l'âme du grand tout. Ses atomes élémentaires s'épanchent et ruissellent incessamment sur le monde par courants infinis. Aux points où ces courants s'entrecoupent dans le ciel, ils produisent la lumière ; à leurs points d'intersection dans la terre, ils produisent l'or. – La lumière, l'or, même chose. Du feu à l'état concret. » (*Notre-Dame de Paris*, VII, 4, p. 685.) On voit que le terme de « point d'intersection » permet dans ce cas de mettre en parallèle le concret, le fait, la matière (l'or) et l'impalpable, l'idéal (la lumière). Le romancier recherche cette jonction idéale qui produit la fulgurance de l'énergie : « La lumière, l'or, même chose. Du feu à l'état concret ».

²⁴¹⁸ La démarche de Hugo est ainsi tout à fait contraire à celle de son ami Nodier, dont la poétique peut s'apparenter à une tentative continue de la tangente, comme le suggère Roselyne de Villeneuve dans sa thèse. Elle commente ainsi la démarche de Nodier : « dans son article “sur les auteurs du XVI^e siècle qu'il conviendrait de réimprimer”, Nodier, après avoir constaté une fois de plus le dépérissement de la civilisation et la décadence de la langue, affirme s'être « depuis long-temps juché » sur « la tangente de notre monde civilisé » agonisant, « en désespoir de cause ». De même, son écriture se situe à la « tangente » du gouffre, figure désespérante de la mort de la civilisation, de l'insondable vacuité de ses productions et de l'inéluctable pourrissement de la langue. C'est pourquoi le voyage de fantaisie déploie ses détours à la périphérie de l'abîme frénétique pour éviter, finalement, d'y sombrer. » *La Représentation de l'espace instable chez Nodier*, thèse cit., p. 529.

²⁴¹⁹ *Tas de Pierres- plans et projets*, manuscrit 24798, f° 204, 180/196, 1855-1856, vol. Océan, p. 499.

susceptibles de produire des drames et du pittoresque.

Mais chez Hugo les « lois de l'art » cherchent toujours à se rapprocher de « la loi du progrès » ; la jonction idéale est aussi sociale et permet de définir la société comme « point d'intersection de toutes ces souverainetés qui s'agrègent », contrepoids à la hantise d'une société souvent perçue, depuis la Révolution française, comme agrégat dépourvu de liens²⁴²⁰. La rêverie autour du point d'intersection est une autre manière pour Hugo de penser et refonder la civilisation du XIX^e siècle. L'antithèse est moins importante que la recherche asymptotique²⁴²¹, et, parfois, la découverte au sein du langage de ce point quasi alchimique qui permet de faire advenir l'extrême du bien par l'extrême du mal, sans parvenir pour autant à réduire la tension de cette écriture écartelée.

²⁴²⁰ De même la barricade est-elle envisagée par Enjolras comme « le lieu de jonction de ceux qui pensent et de ceux qui souffrent », lieu où « la misère [...] rencontre l'idéal », mise en abyme du principe d'écriture du roman.

²⁴²¹ C'est cette quête asymptotique qui permet, à partir de l'exil surtout, d'insister sur l'instabilité des phénomènes, toujours en fuite. Mais elle trouve pour Hugo une réalisation inattendue au sein de l'amour ou au sein du langage. Cf. *Les Fleurs*, p. 553.

ANNEXE



Figure 1 Plume, lavis, gouache, 1866. [Maison Victor Hugo. 256. Cl. Bulloz], Massin, « Dessins et lavis », t. II, n° 781. Ce phare correspond au « simple vieux phare barbare » des Casquets.



Figure 2. Plume, lavis, gouache, 1866. [Maison Victor Hugo. 256. Cl. Bulloz], Massin, « Dessins et lavis », t. II, n° 781. Ce phare correspond au « simple vieux phare barbare » des Casquets.

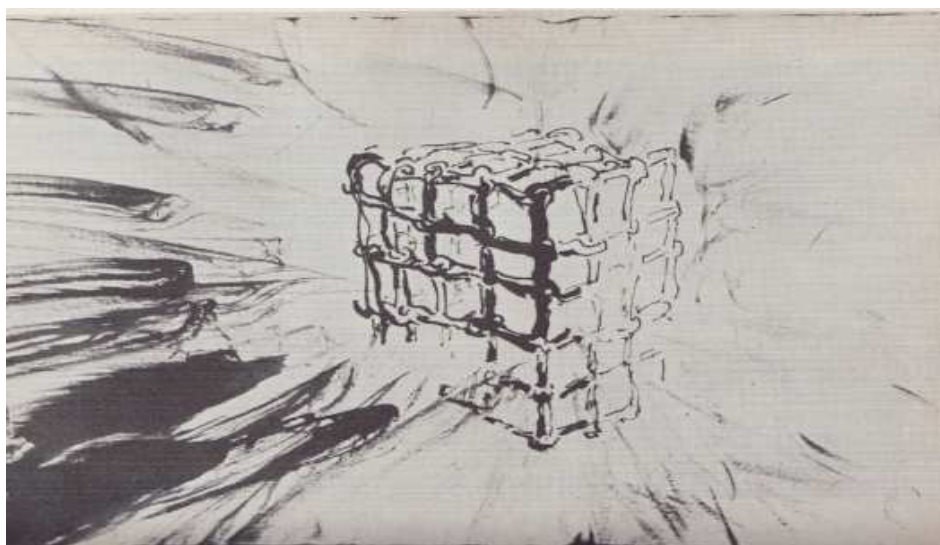


Figure 3 Plume, 1866. Étude pour le « treillis de fer » du phare des Casquets [Bibliothèque nationale. Ms Album 13.342, fol. 17 V. Cl. B.N.], Massin, « Dessins et lavis », t. II, n° 782.

BIBLIOGRAPHIE

En raison de l'organisation de cette bibliographie, qui repose sur un double parti pris méthodologique (approche générique et approche thématique), certaines références bibliographiques ont pu exceptionnellement être dédoublées.

1. Œuvres de Victor Hugo

Éditions de référence

- *Œuvres complètes*, éd. établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 15 vol., 1985-1991. Exceptés *Les Misérables* et sauf indications contraires, toutes nos références sont données dans cette édition.

Le volume n'est pas précisé lorsqu'il s'agit des textes de notre corpus d'étude :

- *William Shakespeare* (1864), *Proses philosophiques des années 1860-1865*, vol. Critique.

Les proses philosophiques comprennent : *Philosophie*, *Les Fleurs*, *Du Génie*, *Le Goût*, *Utilité du beau*, *Les Génies appartenant au peuple*, [*La Civilisation*], [*La Question sociale*], [*Le Tyran*], [*Les Traducteurs*], *Promontorium somnii*, *Les Choses de l'infini*, [*La Mer et le vent*], *Les Déluges*, *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*.

- *Les Travailleurs de la mer* (1866), *L'Homme qui rit*, (1869), *Quatrevingt-Treize* (1874), vol. Roman III.

- *Les Misérables*, Préface de Vercors, commentaires de Nicole Savy, notes de Guy Rosa, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985, 3 tomes.

- *Œuvres complètes*, 45 vol. imprimés par l'Imprimerie Nationale et édités par la Librairie Ollendorf, 1901-1952, [abréviations : I.N.].

- *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1967-1969, 18 vol. [abréviations : Massin].

Autres éditions utilisées

- *Notre-Dame de Paris.1482* et *Les Travailleurs de la mer*, textes établis, présentés et annotés par Jacques Seebacher et Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1975.

- *Les Misérables*, édition critique et génétique par Guy Rosa, 2008, mise en ligne sur le site

du « Groupe Hugo » à l'adresse suivante : <http://groupugo.div.jussieu.fr/>

- *Le manuscrit des « Misérables »*, René Journet et Guy Robert, Les Belles Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 61, 1963.
- *Les Misérables*, notes et variantes de Maurice Allem, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951.
- *William Shakespeare*, édition de Bernard Leuilliot, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973.
- *William Shakespeare*, édition de Dominique Peyrache-Leborgne, Paris, GF-Flammarion, 2003.
- *Quatrevingt-Treize*, édition présentée, établie et annotée par Yves Gohin, Paris, Gallimard, « Folio », 1979.
- *Choses vues*, texte présenté, établi et annoté par Hubert Juin, Paris, Quarto Gallimard, 2002.

2. Bibliographie critique hugolienne générale

Victor Hugo écrivain

Collectifs :

Victor Hugo, *L'Arc*, n° 57, 1974.

Hugo le fabuleux. Actes du colloque « Hugo mêlé, Hugo dans la mêlée » qui s'est tenu au centre culturel international de Cerisy-la-salle, du 30 juin au 10 juillet 1984, sous la dir. de Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, Paris, Seghers, 1985.

Victor Hugo et la langue. Actes du colloque de Cerisy, 2-11 août 2002, textes réunis et présentés par Florence Naugrette et Guy Rosa, Paris, Bréal, 2005.

Choses vues à travers Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa, sous la dir. de Claude Millet, de Florence Naugrette et d'Agnès Spiquel, Presses universitaires de Valenciennes, 2007.

Volumes et articles :

ALBOUY (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963.

ALBOUY (Pierre), *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976.

BARRÈRE (Jean-Bertrand), *La Fantaisie de Victor Hugo*, vol. I (1802-1851), et II (1852-

- 1885), [José Corti, 1949 et 1950], Paris, Klincksieck, 1972 et 1973.
- BAUDOIN (Charles), *Psychanalyse de Victor Hugo*, [Éditions du Mont-Blanc, 1943], Préface et bibliographie remaniée de Pierre Albouy, Paris, Éditions Imago, 2008.
- DEGOUT (Bernard), *Le Sablier retourné, Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Champion, 1998.
- GAUDON (Jean), *Le Temps de la Contemplation, l'œuvre poétique de Victor Hugo des Misères au Seuil du gouffre, (1845-1856)*, Paris, Flammarion, 1969.
- GOHIN (Yves), *Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo*, Paris, Archives des Lettres modernes, Minard, « archives hugoliennes » 6, 1968, n° 94.
- GOHIN (Yves), « Une écriture de l'immanence », *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 19-37.
- HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo et le Parnasse*, thèse de doctorat, sous la dir. de Guy Rosa, soutenue à Paris VII en 1999. Microforme, Lille : Atelier national de Reproduction des Thèses, 2001.
- ROBERT (Guy), « Chaos vaincu », *Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Paris, Les Belles-Lettres, 1976.
- SEEBACHER (Jacques), *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., coll. « Écrivains », 1993.
- UBERSFELD (Anne), *Le Roi et le bouffon, Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, 1974.
- UBERSFELD (Anne), *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1985.

Victor Hugo penseur et politique

Collectifs :

Hugo et l'Histoire, textes édités par Léon-François Hoffmann et Suzanne Nash, articles présentés les 3 et 4 mai 2002 au cours d'un colloque à l'université de Princeton, pour le bicentenaire de la naissance de Victor Hugo, Schena editore, Presses de l'université de Paris Sorbonne, Fasano, Paris, 2005.

Hugo politique. Actes du colloque internat. de Besançon (11-13 déc. 2002), sous la dir. de Jean-Claude Carron et d'Annie Stora-Lamarre, Besançon, Presses univ. de Franche-Comté, 2004.

Volumes et articles :

- ALBOUY (Pierre), « La "Préface philosophique" des *Misérables* », *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 121-137.
- AGULHON (Maurice) et RÉBÉRIOUX (Madeleine), « Hugo dans le débat politique et social », dans *La Gloire de Hugo*, sous la dir. de Pierre Georgel, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.
- AREF (Mahmoud), *Les Idées sociales de Victor Hugo dans son œuvre romanesque*, Genève, Slatkine, 1977.
- CALAME (Christophe), « Anankè narrative et fatalité philosophique », Colloque de Cerisy, dans *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p.116-124.
- GOHIN (Yves), « L'exil de Hugo en 1867 », *Europe*, mars 1985, n° 671, p. 151-167.
- GRANET (Michel), *L'Évolution de la pensée politique et sociale de Hugo d'après son œuvre postérieure à 1848*, thèse de l'université de Paris X, 1973.
- GRIVEL (Charles), « Les Han de l'écriture », dans *Hugo dans les Marges*, sous la dir. de Lucien Dällenbach et Laurent Jenny, Genève, Zoé, 1985, p. 139-165.
- LAFORGUE (Pierre), « Hugo et 93, ou penser la Révolution, écrire la Terreur », dans Pierre Laforgue, *Romantisme et Révolution*, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Littéraires », diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 2001, p. 209-224.
- LAURENT (Franck), *Victor Hugo. Espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- LAURENT (Franck), « La Civilisation, le discours impossible », Colloque de Thionville-Vianden (8, 9 et 10 oct. 93) / textes réunis et prés. par Françoise-Faugeras, Paris, Nizet, 1995, p. 155-168.
- LE DREZEN (Bernard), *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine. Pratiques et théorie de la parole publique chez Victor Hugo*, Préface de Robert Badinter, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2005.
- LEUILLIOT (Bernard), *Victor Hugo et le XIX^e siècle*, thèse de Doctorat ès lettres, sous la direction de Jacques Seebacher, université de Paris VII, 1986.
- LEY-DEUTSCH (Maria), *Le Gueux chez Victor Hugo*, Paris, Droz, 1936.
- MILLET (Claude), « Charles Renouvier lecteur de Victor Hugo », dans *Romantisme*, n° 88, 1995, p. 101-113.
- OZOUF (Mona), « Le mot monarchie et la chose république », dans *Hugo politique, op. cit.*, p. 113-129.
- PAULSON (William), « L'anankè des choses : capitalisme et sacrifice dans *Les Travailleurs*

- de la mer* », dans *Les Modernités de Victor Hugo*, textes édités par David Ellison et Ralph Heyndels, Fasano, Schena Editore, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2005. Ce volume reprend les textes des contributions présentées lors du colloque *Les Modernités de Victor Hugo* organisé par David Ellison, Ralph Heyndels et Roselyne Pirson au Musée d'Art Lowe de l'Université de Miami, les 15 et 16 novembre 2002, p. 27-39.
- POULET (Georges), « Hugo et la pensée indéterminée », *Territoires de l'imaginaire. Pour Jean-Pierre Richard*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Paris, Seuil, 1986.
- REYNAUD (Jean-Pierre), « L'esthétique du prodige », *L'Arc*, n° 57, 1974, p. 15-22.
- ROMAN (Myriam), « Rendre la justice dans les romans de Hugo : de quel droit ? », *Choses vues à travers Victor Hugo, op. cit.*, p. 167-176.
- ROMAN (Myriam), « Le Progrès selon Hugo », *Romantisme*, 2000, p. 75-90.
- ROSA (Guy), « Comment on devient républicain, ou Hugo représentant du peuple », *Revue des sciences humaines*, oct.-déc. 1974, p. 635-671.
- ROSA (Guy), « Politique de l'exil », dans *Hugo politique, op. cit.*, p. 41-54.
- ROSA (Guy), « La République universelle : paroles et actes de Victor Hugo », communication au « Groupe Hugo », 26 septembre 1992.
- ROSA (Guy), « Histoire vécue, histoire écrite », dans *Hugo et l'Histoire, op. cit.*, p. 11-35.
- STEIN (Marieke), « Un homme parlait au monde », *Victor Hugo orateur politique (1846-1880)*, Paris, Champion, 2007.
- STEIN (Marieke), « Un paradoxe de la conversion républicaine de Hugo : Révolution idéologique et expression spirituelle », dans « La Conversion. Expérience spirituelle, expression littéraire. Actes du colloque de Metz (5-7 juin 2003), éd. Bicolos Brucker, Bern (et al.), Lang, 2005, p. 269-284.
- TROUSSON (Raymond), *Le Tison et le Flambeau, Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985. En particulier le chapitre V, L'exil et l'élaboration des mythes, p. 153-202.
- UBERSFELD (Anne), « Hugo et la parole du peuple », *Hugo politique, op. cit.*, p. 107-111.

Sur l'ensemble des romans : Victor Hugo romancier

Collectif : *Victor Hugo. Romancier de l'abîme*, sous la dir. de J.A. Hiddleston, European Humanities Research Centre of Oxford, coll. « Legenda », 2002.

- BROMBERT (Victor), *Victor Hugo et le roman visionnaire*, P.U.F., coll. « écrivains », 1985.
- BUTOR (Michel), *Victor Hugo romancier*, dans *Répertoire II*, Éditions de Minuit, 1964, p. 215-242.
- GAUDON (Jean), « Digressions hugoliennes », Massin, t. XIV, p. I à XVII.
- GRANT (Richard B.), *The perilous Quest. Image, myth and Prophecy in the narratives of Victor Hugo*, Durham, DUP, 1968.
- KIRSCH (Fritz Peter), *Probleme der Romanstruktur bei Hugo*, Verl. der Österreichischen Akad. der Wissenschaften, Wien, 1973.
- MESCHONNIC (Henri), *Pour la poétique IV. Écrire Hugo*, t. II, Paris, Gallimard, 1977.
- PIROUÉ (Georges), *Victor Hugo romancier ou les dessus de l'inconnu, Essai*, Paris, Denoël, 1964.
- ROMAN (Myriam), *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1999.
- THOMPSON (C.W.), « Victor Hugo rôdeur de barrières et de frontières », *Victor Hugo. Romancier de l'abîme*, p. 179-196.

Classement par romans

Les Misérables

Collectifs :

Le Centenaire des Misérables, 1862-1962. Hommage à Victor Hugo. Actes du colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par la faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962.

Numéro spécial de la revue *Europe* consacré au *Misérables*, févr.-mars 1962.

Lire « Les Misérables », textes réunis et présentés par Anne Ubersfeld et Guy Rosa, Paris, José Corti, 1985.

Hugo, « Les Misérables », « la preuve par les abîmes ». Actes du colloque d'agrégation du 3 déc. 1994, textes réunis par José-Luis Diaz, Paris, Sedes, Société des Études romantiques, coll. « Romantisme Colloques », 1994.

« *Les Misérables* ». *Nommer l'innommable*, textes réunis par Gabrielle Chamarat, Orléans, Paradigme, coll. « Références », 1994.

Hugo, « *Les Misérables* », [éd. InterUniversitaires, 1994], textes réunis par Pierre Brunel, Eurédit, 2004.

Hugo / « *Les Misérables* », textes réunis par Guy Rosa, Paris, Klincksieck, coll. « Parcours critiques », 1995.

Volumes et articles :

BROCHU (André), *Hugo, amour, crime, révolution, Essai sur Les Misérables*, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1974.

CADET-GANGATE (Christine), « Le moi et le gouffre ou la critique de l'identité dans *Les Misérables* », dans *Hugo, « Les Misérables ». Actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, op. cit.*, p. 17-34.

CELLIER (Léon), « Chaos Vaincu. Victor Hugo et le roman initiatique », dans *Hommage à Victor Hugo. Centenaire des Misérables, op. cit.*, p. 213-223.

DELABROY (Jean), « "L'accent de l'histoire". Sur 1848 et *Les Misérables* de Victor Hugo », *Lendemain*, Berlin, Pahl-Rugenstein Verlag, n° 28, oct. 1982, p. 59-66. Repris dans *Hugo / « Les Misérables », op. cit.*, p. 156-65.

GAUDON (Jean), « Je ne sais quel jour de soupirail... » (Automne 1845-Printemps 1847), dans *Centenaire des Misérables, op. cit.*, p. 149-160.

GUSDORF (Georges), « Quel horizon on voit du haut de la barricade », *Centenaire des Misérables. 1862-1962, op. cit.*, p. 175-196.

JOURNET (René) et ROBERT (Robert), *Le Mythe du peuple dans Les Misérables*, Paris, Éditions sociales, 1964.

KALIFA (Dominique), « Javert enquêteur », dans *Hugo politique, op. cit.*, p. 85-93.

LAFORGUE (Pierre), « Mythe, révolution et histoire. La reprise des *Misérables* en 1860 », dans *Gavroche. Études sur Les Misérables*, Paris, Sedes, 1994, p. 25-48.

LEUILLIOT (Bernard), Présentation des *Misérables*, Massin, t. XI, p. 3-48.

LEUILLIOT (Bernard), « Philosophie(s) : commencement d'un livre », dans *Lire « Les Misérables », op. cit.*, p. 59-75.

PICH (Edgar), « *Les Misérables* ou la rupture », dans *Écrire la rupture ; [Coll internat. Univ. Lumière- Lyon II et Univ. de Lodz, 16-17 sept. 2002]*, sous la dir. de Christine Queffélec et de René-Pierre Colin, Tusson, éditions du Lérot, 2003, p. 141-160.

REYNAUD (Jean-Pierre), « Progrès et calvaire », dans *Hugo, « Les Misérables », textes réunis par Pierre Brunel, op. cit.*, p. 97-113.

- RICATTE (Robert), « *Les Misérables*, Hugo et ses personnages », dans *Hugo / « Les Misérables »*, *op. cit.*, p. 84-103.
- RIFFATERRE (Michael), « Fonctions de l'humour dans *Les Misérables* », *Modern language Notes*, vol. 87, n°6, nov. 1972, p. 71-82.
- ROMAN (Myriam) et BELLOSTA (Marie-Christine), *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, coll. « lettres Sup », 1995.
- ROSA (Guy), « Histoire sociale et roman de la misère », dans *Hugo / « Les Misérables »*, *op. cit.*, p. 166-182.
- ROSA (Guy), « Jean Valjean (I, I, 6) : Réalisme et irréalisme des *Misérables* », dans *Lire Les Misérables*, *op. cit.*, p. 205-238.
- ROSA (Guy), « Le vaisseau, la mine, l'égout : images de la société dans *Les Misérables* », dans *Victor Hugo, « Les Misérables », « La preuve par les abîmes »*, *op. cit.*, p. 91-102.
- SAVY (Nicole), *Le Couvent, la femme, le roman. Étude de l'épisode du Petit-Picpus des « Misérables »*, Thèse de III^e cycle de l'Université Paris VII, sous la dir. de Jacques Seebacher, 1984.
- SAVY (Nicole), « Cosette, un personnage qui n'existe pas », dans *Lire « Les Misérables »*, *op. cit.*, p. 173-190.
- UBERSFELD (Anne), « Une lettre... », dans « *Les Misérables* », « *La preuve par les abîmes* », *op. cit.*, p. 7-14.

Les Travailleurs de la mer et L'Archipel de la Manche

- CARLSON (Marianna), *L'Art du romancier dans Les Travailleurs de la mer. Les techniques visuelles*, Paris, Minard, 1961
- CHARLES (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo. Le Bricolage de l'infini*, Paris, P.U.F., 1997.
- CHARLES (David), « L'episteme du liminaire : la religion des *Travailleurs de la mer* », dans *Roman et religion en France (1713-1866)*, textes réunis, présentés et édités par Jacques Wagner, Paris, Champion, 2002, p. 231-240.
- GLEIZE (Delphine) « Genèse des formes. Textes et dessins autour des *Travailleurs de la mer* », *Victor Hugo, Romancier de l'abîme*, *op. cit.*, p. 95-118.
- LAFORGUE (Pierre), « Les barricades de l'océan. Une lecture sociocritique des *Travailleurs de la mer* », dans *Choses Vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, *op. cit.*, p. 121-131.

- LETELLIER (Claude), « Le merveilleux insulaire à travers *Les Travailleurs de la mer* de Hugo », dans *Île des merveilles. Mirages, miroir, mythe*. Colloque de Cerizy / textes réunis et pres. par Daniel Reig, Paris, L'Harmattan, 1997.
- LEUILLOT (Bernard), « Science / Fiction » (*Les Travailleurs de la mer*) », « Groupe Hugo », 15 mai 1993.
- LEUILLOT (Bernard), « Travailleurs de la mer, travailleurs de l'abîme », dans *Pratiques d'écriture*, Mélanges de littérature et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon, textes réunis sous la dir. de Pierre Laforgue, Paris, Klincksieck, 1996, p. 237-249.
- LEUILLIOT (Bernard), « La loi des tempêtes », dans *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 84-97.
- LUREAU (Serge), « *Les Travailleurs de la mer*, une utopie scientifique ? », dans *L'Écriture du savoir. Actes du colloque de Bagnoles-de-L'Orne*, 7 avril 1990, Association Diderot, 1991, *Cahiers Diderot*, n° 3, p. 77-84.
- MILLET (Claude), « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour », *Romantisme*, n° 115, 2002, p. 13-23.
- NEEFS (Jacques), « Penser par la fiction (*Les Travailleurs de la Mer*) », dans *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 98-107.
- NEEFS (Jacques), « L'espace démocratique du roman », dans *Lire Les Misérables, op. cit.*, p. 77-95.
- ROMAN (Myriam), « Les îles anglo-normandes, insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* », *Victor Hugo 6*, textes réunis et présentés par Lüdmila Charles-Würtz, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 2006, p. 223-240.
- ROMAN (Myriam), « Le personnage effacé par le texte, la configuration réflexive dans *Les Travailleurs de la mer* », communication au « Groupe Hugo », 16 octobre 1993.
- ROSA (Guy), « *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit* », *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Éditions sociales, t. V, 1977, p. 191-96.
- VADÉ (Yves), « Persée, Gilliatt, Œdipe », *Stanford French Review*, Fall-Winter, 1982, p. 145-73.
- WULF (Judith), « L'esthétique romanesque des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo. S'engager "chemin faisant" ». Dans *L'Engagement littéraire*, cahiers du groupe φ , 2005. Actes du colloque de Rennes, oct. 2003, sous la dir. d'Emmanuel Bouju, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 231-241.

L'Homme qui rit

Collectif : *L'Homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo*, Société des Études romantiques, Paris, SEDES-CDU, 1985.

COLLOT (Michel), « L'esthétique baroque dans *L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 99-121

FOURCAUT (Laurent), « La parole du monstre dans *L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 180-198.

FRIEDEMANN (Joë), « *L'Homme qui rit*. Un chaos non vaincu de rires noirs », *Littératures*, n°16, 1987, p. 23-35.

FRIEDEMANN (Joë), « De Melmoth à Gwynplaine, aspects du rire noir romantique », *Littératures*, n° 22, 1990, p. 65-81.

LAFORGUE (Pierre), « Le romanesque et l'écriture de l'histoire dans *L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 231-250.

LEUILLOT (Bernard), « *L'Humour dans L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole-monstre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 71-82.

MILNER (Max), « De quoi rit-on dans *L'Homme qui rit* ? », dans *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, *op. cit.*, p. 289-297.

NOETINGER (Élise), « L'Art du costume : *L'Homme qui rit* ou le drame de l'apparence », dans *Victor Hugo. Romancier de l'abîme*, *op. cit.*, p. 137-155.

PEYRACHE-LEBORGNE (Dominique), « L'érotique hugolienne dans *L'Homme qui rit* », *Romantisme*, n° 103, 1999, p. 19-29.

REYNAUD (Jean-Pierre), « Le rire monstre », dans *L'Homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 169-180.

ROSA (Guy), « *Les Travailleurs de la mer et L'Homme qui rit* », *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Paris, Éditions sociales, t. V, 1977, p. 191-96.

ROSA (Guy), « Critique et autocritique dans *L'Homme qui rit* », dans *L'Homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo*, *op. cit.*, p. 5-23.

Quatrevingt-Treize

BERNARD (Claudie), *Le Chouan romanesque. Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris,

P.U.F., 1989.

BROMBERT (Victor), « Sentiment et violence chez Victor Hugo : l'exemple de *Quatrevingt-Treize* », *Cahiers de l'association internationale des Études françaises*, n° 26, mai 1974, p. 251-267.

CHAMARAT (Gabrielle), « Langue, parole et savoir dans *Quatrevingt-Treize* », dans *Hugo et la langue, op. cit.*, p. 279-297.

GEORGEL (Pierre) « Vision et imagination plastique dans *Quatrevingt-Treize* », *Les Lettres romanes*, t. XIX, février 1965, p. 3-27.

GOHIN (Yves), « Alternance et adhérence des contraires dans *Quatrevingt-Treize* », dans *Victor Hugo. Romancier de l'abîme, op. cit.*, p. 156-178.

LAFORGUE (Pierre), « *Quatrevingt-Treize*, famille, roman familial et mythe de soi », dans Pierre Laforgue, *Romantisme et Révolution*, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Littéraires », diffusé par Les Belles Lettres, Paris, 2001, p. 235-248.

LEUILLOT (Bernard), « Le "reliquat" de *Quatrevingt-Treize* », dans *Hugo, de l'écrit au livre*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1987, p. 67-76.

ROSA (Guy), « Présentation de *Quatrevingt-Treize* », Massin, t.XV-XVI/1, 1970, p. 229-240.

ROSA (Guy), « Massacrer les massacres », *L'Arc*, n° 57, *Victor Hugo*, 1974, p. 72-80.

ROSA (Guy), « *Quatrevingt-Treize* ou la critique du roman historique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 229-243.

RASER (Timothy), « Revolution and aesthetics in Hugo's *Quatrevingt-Treize* », *L'Esprit créateur*, t. XXIX, n°2, 1989, Minneapolis, p. 50-61.

William Shakespeare et les proses philosophiques de l'exil

ALBOUY (Pierre), Introduction au *William Shakespeare*, Massin, t. XII, 1969, p. 127-148.

ALBOUY (Pierre), « La "Préface philosophique" des *Misérables* », *Centenaire des Misérables. Hommage à Victor Hugo, op. cit.*, p. 103-116.

BROMBERT (Victor) « Hugo's *William Shakespeare* : The Promontory and the Infinite », *Hudson Review*, vol. XXXIV, n° 2, 1981, p. 249-57.

DUFIEF (Véronique), « De la littérature comme accès intuitif au réel – V. Hugo, Proses philosophiques des années 1860-1865 », Communication au « Groupe Hugo », 23 mars 1991.

FRIEDEMANN (Joë), « "Cet inquiétant rire de l'art" : *William Shakespeare* et l'œuvre critique de Victor Hugo », *Lettres romanes*, t. XLIX, n° 3-4, août-nov. 1995, p. 263-278.

- GAUDON (Jean), « Victor Hugo : Mesure et Démesure », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°2, 1980, p. 222-230. Élargissement d'un article antérieur qui s'appuyait sur des analyses de *William Shakespeare* : « Vers une rhétorique de la démesure, *William Shakespeare* », *Romantisme*, n° 3, 1972, p. 75-85.
- GENGEMBRE (Gérard), « Alpha et Oméga ou le XIX^e siècle dans le *William Shakespeare* de Victor Hugo », *Les Cahiers de Fontenay*, n° 44-45, déc. 1986, p. 17-24.
- JASENAS (Éliane F.), « La Cohérence d'un texte : *William Shakespeare* de Victor Hugo », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n° 1 et 2, Fall-Winter 1991-1992, p. 85-96.
- LAFORGUE (Pierre), « Comment peut-on être Ézéchiél ? (*William Shakespeare*, I, II, 3, paragraphe 5) », *Année Victor Hugo : Revue internationale des études hugoliennes*, 1, 2002, p. 183-196.
- LEULLIOT (Bernard), Introduction à *William Shakespeare*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque romantique », 1973, p. 1-24.
- MALLET (Nicole), *Victor Hugo : bibliographie commentée de William Shakespeare (critique 1864-1995)*, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Victor Hugo », 1999.
- MESCHONNIC (Henri), « Portrait de Victor Hugo en homme siècle », *Romantisme*, n° 60, 1988, p. 57-70.
- RÉTAT (Laudyce), « Hugo et l'inspiration, d'après *William Shakespeare* », dans *G. comme Hugo*, textes réunis par Antoine Court et Roger Bellet. Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression contemporaine, 1987, p. 95-105.
- ROMAN (Myriam), « Mots contre mots, corps à corps : [*Les Traducteurs*] de Victor Hugo », Communication au « Groupe Hugo », 23 octobre 1999.
- ROMAN (Myriam), « L'Art et la science au temps de *William Shakespeare*. Des chiffres et des lettres », *Science et technique, Victor Hugo 4* : textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 1999, coll. « Victor Hugo », p. 19-41.
- SEEBACHER (Jacques), « Esthétique et politique chez Victor Hugo : *L'utilité du beau* », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°19, p. 233-246. Repris dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., 1993, p. 17-29.

3. Bibliographie critique thématique : sciences humaines et littérature

Enjeux historiques et littéraires : barbarie et civilisation

1. Textes littéraires, essais et textes philosophiques des XVIII^e et XIX^e siècles

BALLANCHE (Pierre-Simon), *Du sentiment dans ses rapports avec la littérature*, Lyon/Paris, Imprimerie de Ballanche et Barret, 1801.

BALLANCHE (Pierre Simon), *Essais de palingénésie sociale*, t. I : *Prolégomènes*, t. II : *Orphée*, Paris, Jules Didot Ainé, 1827-1829.

BALLANCHE (Pierre-Simon), *La Ville des expiations et autres textes*, éd. préparée par l'ERA 447 du C.N.R.S., sous la dir. de J. R. Derré, introduction et notes de Pierre Michel, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981.

BALLANCHE (Pierre-Simon), *Essai sur les institutions sociales dans leur rapport avec les idées nouvelles*, [1818], dans *Œuvres*, Paris, Bureau de l'encyclopédie des connaissances utiles, 1833, t. II.

BALZAC (Honoré de), *Les Chouans* [Vimont, 1834 sous son titre définitif], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », sous la dir. de P.-G. Castex, 1977, t. VIII, *Études de mœurs, scènes de la vie militaire*.

BALZAC (Honoré de), *Splendeurs et misères des courtisanes*, [publié de 1838 à 1847], publiée sous la dir. de Georges Castex, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1977, t. VI.

BALZAC (Honoré de), « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal [sic]) », dans *Balzac, Écrits sur le roman, anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 2000, p. 193-274.

BARBEY-D'AUREVILLY (Jules), *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, 1964, 2 tomes.

BARBEY-D'AUREVILLY (Jules), *Le XIX^e siècle, des œuvres et des hommes*, choix de textes établi par Jacques Petit, Paris, Mercure de France, 1966, 2 tomes.

BARBEY d'AUREVILLY (Jules), *Les Prophètes du passé*, Paris, L. Hervé, 1851.

BARBEY d'AUREVILLY (Jules), critique de *L'Homme qui rit*, *Nain Jaune*, 25 et 23 mai 1869, dans *Victor Hugo*, Paris, Les Éditions G. & Cie, 1922, p. 203-221.

- BARBEY-D'AUREVILLY (Jules), « La Légende des siècles par Victor Hugo », [*Le Pays*, Journal de L'Empire, 29 nov. 1859], repris dans les Actes du colloque de la Sorbonne sur *La Légende des siècles*, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 259-266.
- BATAILLARD (Paul), « Les bohémiens ou tsiganes à Paris », dans *Paris-Guide*, Bruxelles, Leipzig, Livourne, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1867, deuxième édition, t. III, p. 1107-1123.
- BAUDELAIRE (Charles), « Réflexions sur quelques uns de mes contemporains », [*L'Art romantique*, 1869], Paris, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « La Pléiade », texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, 1976, t. II.
- BLÉMONT (Émile) dir., *Le Livre d'or de Victor Hugo*, Paris, H. Launette, 1883.
- BONALD (Louis, Vicomte de), *Mélanges historiques et littéraires*, *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, A. Le Clère, 1819.
- BONALD (Louis, Vicomte de), *Pensées sur divers sujets et discours politiques*, Paris, A. Le Clère, 2 vol., 1817.
- BUCKLE (Henry Thomas), *Histoire de la civilisation en Angleterre*, trad. par A. Baillot, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, 5 tomes.
- BURKE (Edmund), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [*A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1757, trad. française, 1765], Paris, Vrin, avant-propos, traduction et notes par Baldine Saint-Girons, 1998.
- CHAMPCEIX (Grégoire), « Barbare et civilisé », *La Revue Sociale*, juin 1846.
- CHATEAUBRIAND (François-René de), *Les Martyrs*, [Le Normant, 1809], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », *Œuvres romanesques et Voyages*, présentées et annotées par Maurice Regard, 1969.
- CHATEAUBRIAND (François-René de), *Le Génie du Christianisme* [1802], texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Éditions Gallimard, coll. « La Pléiade », 1978,
- CHATEAUBRIAND (François-René de), *Mémoires d'outre-tombe*, t. 1, [*La Presse*, 1848 et *La Société*, 1849], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951, éd de Maurice Levaillant et Georges Moulinier
- COLERIDGE, *Sur Shakespeare*, [1808-1812], trad. R. Pépin, préface de J.-L. Curtis, Lausanne, Rencontre, 1970.
- CONSTANT (Benjamin), *Mélanges de littérature et de politique*, [1829], Bruxelles-Londres,

Librairie romantique, 1840, t. 1.

COUSIN (Victor), *Cours de philosophie, Introduction à l'histoire de la philosophie*, [Pichon et Didier, 1828], Paris, Librairie Arthème Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1991.

CREUZER (Georg Friedrich), *Religions de l'Antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, [*Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig und Darmstadt, 1810], traduit de l'allemand du Dr. Frédéric Creuzer, refondu et développé par J.-D. Guigniaut. Tome premier, Première partie, Paris, Treuttel & Würtz, 1825. La publication de cet ouvrage au complet (4 tomes en 10 vol.) s'échelonnent de 1825-1851.

CUSTINE (Astolphe, Marquis de), *Résumé du Voyage en Russie en 1839*, [Amyot, 1843], Paris, édition Allia, 1995. Le *Résumé du voyage* forme l'essentiel de la trente-sixième et dernière des lettres qui composent *La Russie en 1839*.

DIDEROT (Denis), *Discours sur la poésie dramatique, Œuvres complètes*, édition chronologique, Le Club français du livre, 14 tomes, 1970, t. 3, [Source et première édition : *Le Père de famille, comédie en cinq actes et en prose, avec un Discours sur la poésie dramatique*, Amsterdam, 1758].

DIDEROT (Denis), *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 2007.

FERRARI (Giuseppe), *Histoire de la raison d'État*, Paris, Michel Lévy frères, 1860.

FIGUIER (Louis), *Vie des savants illustres depuis l'Antiquité jusqu'au XIX^e siècle, avec l'appréciation sommaire de leurs travaux*, Librairie internationale, Lacroix-Verboeckhoven, publiée en cinq grands volumes entre 1866 et 1870.

FLAUBERT (Gustave), *Œuvres complètes*, Paris, Club de l'Honnête Homme, XVI volumes, 1975. En particulier le volume III (*L'Éducation sentimentale*) et le volume XVI (*Correspondance*).

FORTOUL (Hippolyte), « Souvenirs romantiques », *La Revue encyclopédique*, t. LX, oct.-déc. 1833, p. 264-298.

GAUTIER (Théophile), Préface de *Mademoiselle de Maupin*, [Eugène Renduel, 1834], Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », éd. établie sous la direction de Pierre Laubriet, 2000.

GIRARDIN (Émile de), *La Révolution légale par la présidence d'un ouvrier, solution démocratique de 1852*, Paris, Librairie nouvelle, 1851.

GUIZOT (François), *Histoire générale de la civilisation en Europe depuis la chute de*

- l'empire romain jusqu'à la révolution française*, [1828], Paris, Didier, 1840.
- GUIZOT (François), *Histoire de la civilisation en France*, [1830], Paris, Didier, 1840, 4 volumes.
- GUIZOT (François), *Notice biographique et littéraire sur Shakespeare*, dans *Œuvres complètes* de Shakespeare, (Préface de la Traduction de Letourneur, revue par Guizot), Ladvocat, 1821.
- HEGEL (G. W. F.), *La Raison dans l'Histoire*, trad. K. Papaioannou, UGE, coll. « 10/18 ».
- HEGEL (G. W. F.), *Esthétique*, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1979, 4 t., en particulier le t. 2, consacré à « L'art symbolique », « L'art classique » et « L'art romantique ».
- HERDER (Johann Gottfried), *Idées sur la philosophie de l'histoire*, traduction d'Edgar Quinet, Paris, F.-G. Levrault, 1827-1828.
- HUGO (François-Victor), Introduction aux œuvres de Shakespeare, notamment « Sur les tyrans », signé de Hauteville House, mars 1859, Massin, t. XII, p. 1593-1595.
- JANIN (Jules), *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, Michel Lévy, 1853, t. 1.
- JANIN (Jules), *L'été à Paris*, Paris, L. Curmer, t. II, 1843
- JOUFFROY (Théodore), « Comment les dogmes finissent », dans *Le Globe*, 1825.
- JOUFFROY (Théodore), *Mélanges philosophiques*, 1833, Paulin, rééd. Librairie de Ladrange, 1838.
- JOUSSERANDOT (Louis), *La Civilisation moderne*, Paris, Didier et Cie, 1866 (2^e édition), cours professé à l'Académie de Lausanne pendant l'hiver de 1864.
- KAUFFMANN (Achille), « Exposition universelle. Produits de l'industrie », *Revue de Paris*, 1855, juillet-août, t. XXVI et XXVII.
- LAMARTINE (Alphonse de), *Le Civilisateur, Histoire de l'humanité par les grands hommes*, Journal historique, Paris, Au bureau d'abonnement, oct. 1852-1854, 3 vol.
- LAMARTINE (Alphonse de), *Cours familier de littérature*, Entretiens 83, 84, 85, 86 et 87, *Considérations sur un chef-d'œuvre ou le danger du génie*, « *Les Misérables* par Victor Hugo (Extraits) », dans Massin, t. XII, p. 1607-1621.
- LAMARTINE (Alphonse de), *Cours familier de littérature*, Entretien XVI, Paris, abonnement chez l'auteur, 43, rue de la Ville-l'Évêque, de 1856 à 1869.
- LECONTE DE LISLE (Charles Marie René), *Poèmes antiques*, [Marc Ducloux, 1852], éd. de Cl. Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.
- LECONTE DE LISLE (Charles Marie René), *Poèmes barbares*, [Paris, Poulet-Malassis,

- 1862], éd. de Cl. Gothot-Mersch, Gallimard, « Poésie », 1985.
- LECONTE DE LISLE (Charles Marie René), *Articles, préfaces, discours*, textes recueillis, présentés et annotés par Edgard Pich, Paris, Les Belles Lettres, 1971.
- LECONTE DE LISLE (Charles Marie René), Traduction de l'*Illiade*, [Lemerre, 1867], Paris, A. Lemerre, 1938.
- LEMONNIER (Ch.), « Système philosophique et religieux de M. Victor Hugo », *La Revue philosophique et religieuse*, juillet 1856, t. 1, p. 468-478.
- LEROUX (Pierre), « LITTÉRATURE. Du style symbolique », [*Le Globe* du 8 avril 1829], dans *Aux philosophes, aux artistes, aux politiques. Trois discours et autres textes*, texte établi et préfacé par Jean-Pierre Lacassagne, postface de Miguel Abensour, Paris, éd. Payot & Rivages, 1994.
- MACPHERSON (James), *The Poems of Ossian*, [London, J. Becket and P. H. Dehondt, 1765], [Traduction française par Le Tourneur : Ossian, fils de Fingal, barde du III^e siècle, Poésies gaulloises, Musier fils, 1777, 2 vol.], *Ossian / Macpherson, Fragments de poésie ancienne*, Ed. François Heurtematte, Paris, José Corti, 1990. Éd. bilingue avec les premières trad. françaises des fragments.
- MAGNIN (Charles), « Ahasvérus, mystère, et de la nature du génie poétique », [*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1833, p. 533-576], reprise dans *Œuvres complètes* d'Edgar Quinet, *Ahasvérus, Les Tablettes du juif errant*, Paris, Pagnerre, 1858, p. 5-50.
- MAISTRE (Joseph de), *Les Soirées de Saint-Pétersbourg, ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence*, [Librairie grecque, latine et française, 1821], *Œuvres complètes*, V-VI, vol. 5, Slatkine Reprints, Genève, 1972, Réimpression de l'édition de Lyon, Librairie générale catholique et Classique, Vitte et Perrussel, Editeurs-Imprimeurs, Lyon, 1884.
- MAISTRE (Joseph de), *Éclaircissements sur les sacrifices, Soirées de Saint-Pétersbourg, Deuxième et Neuvième Entretiens*, Introduction et commentaire de Jean-Louis Sheffer, Pockett, col. Agora, 1994 pour la présentation et les notes.
- MARX (Karl), *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, [1852], trad. fr. anonyme, Paris, Éditions sociales, 1976.
- MÉRIMÉE (Prosper), *Mélanges historiques et littéraires*, Paris, Michel-Lévy, 1855.
- MÉRIMÉE (Prosper), « Ballades et chants populaires de la Roumanie recueillis et traduits par M. Alexandrini », dans *Le Moniteur universel*, n°17, 1^{er} janvier 1856.
- MÉRIMÉE (Prosper), *Chronique du règne de Charles IX*, [Alexandre Mesnier, 1829], présentation par Thierry Ozwald, Paris, Flammarion, 2007.

- MICHELET (Jules), *Introduction à l'histoire universelle*, [Librairie classique de L. Hachette, 1831], *Œuvres complètes*, éd. de Paul Viallaneix, t. II, Paris, Flammarion, 1972.
- MICHELET (Jules), *Introduction aux Origines du droit français cherchées dans les symboles et formules du droit universel*, [Louis Hachette, 1837], *Œuvres complètes*, éd. de Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1973, t. III, p. 603-648.
- MICHELET (Jules), *Le Peuple*, [édition conjointe : Hachette et Paulin et Comptoir des Imprimeurs réunis, 1846], introduction et notes par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1992.
- MICHELET (Jules), *Le Prêtre, la femme et la famille*, [1845], Paris, Chamerot, 1861.
- MICHELET (Jules), *Histoire de la Révolution française*, [1847-1853], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », t. 1, Présentation de Claude Mettra, 2002.
- MICHELET (Jules), *L'Oiseau*, [Hachette, 1856], *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. XVII.
- MICHELET (Jules), *La Sorcière*, [Dentu et Hetzel, 1862], Paris, Julliard, 1964.
- MICHELET (Jules), *La Bible de l'humanité*, [Chamerot, 1864], Paris, Éditions Complexe, 1998.
- MICHELET (Jules), *Cours au Collège de France, II, 1845-1851*, publiés par Paul Viallaneix avec la collaboration d'Oscar A. Haac et d'Irène Tieder, Paris, Gallimard, 1995.
- MICHELET (Jules), *Tableau de la France*, [Livre III de *L'Histoire de France*, 1833], Préface de Georges Duby, Paris, Éditions Complexe, 1995.
- MONTESQUIEU, *L'Esprit des lois*, [1748], *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1951, t. II.
- MONTESQUIEU, *Mes Pensées*, [édition posthume, Bordeaux, 1899-1901], *Œuvres complètes*, texte présenté et annoté par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1949, t. I.
- MORGAN, (Lewis H.), *La Société archaïque*, [*Ancient Society*, 1877], traduit de l'américain par J. Jaouiche, présentation et introductions par Raoul Makarius, Paris, éditions Anthropos, 1971.
- MORIN (Frédéric), *La France au Moyen-Âge, Histoire de l'affranchissement des communes et des premières luttes du Tiers-État contre la royauté*, Paris, Dubuisson, 1859. Sa version remaniée s'intitule : *Les Origines de la démocratie, la France au Moyen-Âge*, Paris, Pagnerre, 1864.
- MURGER (Henry), *Le Bonhomme Jadis*, comédie en un acte et en prose, Paris, Lévy frères, 1852.
- MUSSET (Alfred de), *Poésies nouvelles*, [1840, dans *Poésies complètes*], présentations, notes

chronologie et bibliographie par Jacques Bony, Paris, G.F., 2000.

NODIER (Charles), *Œuvres complètes* de Charles Nodier, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 12 vol., réimpression de l'édition de Paris (1832-1837). En particulier, « Notions élémentaires de linguistique », t. XII.

NODIER (Charles), *Jean Sbogar*, [1818], texte établi et présenté par Jean Sgard et les étudiants du DEA de Poétique et Didactique de l'Université de Grenoble 3, Paris, Champion, 1987 (à partir du texte de l'édition de 1832, corrigée et augmentée par Nodier après 1818).

PELLARIN (Charles), « Qu'est-ce que la civilisation ? » lecture faite à la Société d'anthropologie de Paris dans la séance du 18 juillet 1867, Paris, Librairie des Sciences sociales, 1868.

PROUDHON (Pierre-Joseph), *La Guerre et la paix. Recherches sur le principe et la constitution du droit des gens*, [Dentu, 1861], nouvelle édition sous la dir. de C. Bouglé et H. Moysset, *Œuvres complètes*, t. VI, Introduction et notes d'Henri Moysset, Slatkine Genève-Paris, 1982.

QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, [1806], Paris, éditeur, imprim. de Crapelet, 1815.

QUINET (Edgar), *Histoire de la poésie, suivie des Épopées françaises du xii^e siècle*, [Pagnerre, 1857], rééd. Plan-de-la-Tour : Éd. d'Aujourd'hui, 1986.

QUINET (Edgar), *De la Renaissance orientale*, [chapitre du *Génie des Religions*, parue en 1841], Montpellier, L'Archange Minotaure, Éditeur au plein midi, préface de Jean-Michel Cornu, 2003.

QUINET (Edgar), Introduction aux *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, trad. de Quinet, [1825], Strasbourg, F.G. Levrault, 1834, t. 1, p. 1-65.

QUINET (Edgar), Introduction aux *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* de Herder, [1825], *Œuvres complètes* (26 vol.), Genève, Slatkine Reprints, 1990, vol. VIII.

RENAN (Ernest), « Essai sur la Poésie des races celtiques », dans *Essais de morale et de Critique*, *Œuvres complètes*, t. II, Calmann-Lévy, 1947-1961, p. 252-263.

RENAN (Ernest), *L'Avenir de la science*, [Calmann-Lévy, 1890, rédigé en 1848], *Histoire et parole*, *Œuvres diverses*, choisies et présentées par Laudyce Rétat, Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 1984.

RENOUVIER (Charles), *Victor Hugo, le poète*, Paris, Armand Colin, 1893.

RENOUVIER (Charles), *Victor Hugo, le philosophe*, [Armand Colin, 1900], Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, présenté par Claude Millet, p. v-xxviii.

- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Discours sur les sciences et les arts*, [Genève, 1750], texte établi et annoté par François Boucharly, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1964.
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Rousseau juge de Jean-Jacques, Dialogues*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1959.
- SACY (Le Maistre de), traducteur des *Évangiles de notre seigneur Jésus-Christ selon Saint Matthieu, Saint Marc, Saint Luc, Saint-Jean*, Paris, J.-J. Dubochet et Cie, 1837.
- SAINTE-BEUVE (Charles Augustin), *Vie, Poésie et Pensées de Joseph Delorme*, [1829], *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1840.
- SAINT-SIMON, (Claude-Henri de), *De la Physiologie sociale*, [1813], dans *La Physiologie sociale, Œuvres choisies*, avec introduction et notes de Georges Gurvitch, Paris, Presses universitaires de France, 1965.
- SAINT-VICTOR (Paul de), *Victor Hugo*, Paris, Calmann-Lévy, 1892.
- SCHILLER (Friedrich von), *Mélanges philosophiques, esthétiques et littéraires de F. Schiller*, trad. pour la première fois par F. Wege, Paris, Hachette, 1840.
- SCHILLER (Friedrich von), *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, [1795], éd. bilingue établie par R. Leroux, Aubier, 1943.
- SCHLEGEL (A. G.), *Leçons sur l'histoire et la théorie des Beaux arts*, suivies des articles du *Conversations-Lexicon, concernant l'architecture, la sculpture, la peinture*, traduites par A.F. Couturier de Vienne, Paris, Pichon et Didier, 1830. [à partir de cours donnés en 1827 à Berlin, insérés dans le journal de Berlin intitulé *Conversations Blatt*]
- SCHLEGEL (A. W.), *Cours de littérature dramatique*, [Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur] traduit de l'allemand par Albertine –Adrienne Necker de Saussure, Paris ; Genève, J. J. Paschoud, 1814.
- SHELLEY (P. B.), *The Defense of poetry*, [1821] ; Complete Works, Julian Edition, Londres, New-york, 1927-1930, vol. 7.
- SISMONDI (J.C.L. Simonde de), *De la littérature du midi de l'Europe*, [1818], Paris, Treuttel et Würtz, 1819.
- STAËL (Madame de), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, [Maradan, 1800], édition Axel Blaeschke, Paris, Classiques Garnier, 1998.
- STAËL (Madame de), *De l'Allemagne*, [Londres, Murray, 1813], Hachette, 1958, Les Grands Écrivains de France, 5 vol.
- THIERRY (Augustin), *Lettres sur l'histoire de France*, Paris, Sautetlet, 1827.
- VACQUERIE (Auguste), *Les Miettes de l'Histoire*, Paris, Pagnerre, 1863.

VICO (Giambattista), *Vie de Giambattista Vico écrite par lui-même avec Lettres. La méthode des études de notre temps*, Paris, Grasset, 1981.

VIGNY (Alfred de), *Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Louis Conard, 1935, notes et éclaircissements de M. Fernand Baldensperger, t. 1 (1823-1841).

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, t. 1, introduction et bibliographie de René Pomeau, Paris, Éd. Garnier Frères, 1963.

2. Sur les concepts : barbarie, civilisation, culture, révolution

Collectifs :

Civilisation. Le mot et l'idée. 1930. Contributions de Lucien Febvre, Marcel Mauss, Alfredo Nicefero, Louis Weber...

Civilisation chrétienne. Approche historique d'une idéologie, XVIIIe-XXe siècle, sous la dir. de Jean-René Derré, Jacques Gadille, Xavier de Montclos, Bernard Plonger, Paris, Éditions Beauchesne, 1975.

Barbares et sauvages. Images et reflets de la culture occidentale. Actes du colloque de Caen – 26, 27 février 1993, recueillis et présentés par Jean-Louis Chevalier, Mariella Colin et Ann Thompson, Presses univ. de Caen, 1994.

Le Barbare, le primitif, le sauvage, neuf études réunies par Jacques Boulogne et Jacques Sys, dans *Études Inter-Ethniques*, Nouvelle Série, 10, revue du Centre d'Études supérieures et de recherches sur les relations ethniques et le racisme (C.E.S.E.R.E), Univ. Charles de Gaulle-Lille III, 1995.

Volumes et articles :

BÉNÉTON (Philippe), *Histoire de mots, culture et civilisation*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1975.

BENVENISTE (Émile), « Civilisation, contribution à l'histoire du mot », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, t. 1, p. 336-345 [première publication dans *Hommage à Lucien Febvre*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 47-54].

BENVENISTE (Émile), *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, 3 tomes, t. 1 : Économie, parenté, société ; t. 2 : Pouvoir, droit, religion, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

BIANCHI (Serge), « Le vandalisme révolutionnaire ou la naissance d'un mythe », dans *La*

- Légende de la révolution. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (juin 1986)*, recueillis et présentés par Christian Croisille et Jean Ehrard, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Blaise-Pascal (Clermont II), 1988.
- BINOCHE (Bertrand), « Introduction. Civilisation : le mot, le schème et le maître-mot », dans *Les Équivoques de la civilisation*, sous la dir. de Bertrand Binoche, Paris, Champ Vallon, coll. « milieux », 2005, p. 9-30.
- BRAHIMI (Denise), *Voyageurs français du XVIII^e siècle en Barbarie*, Atelier reproduction des Thèses, Université Lille III, Lille, Diffusion Champion, 1976.
- BRAUDEL (Fernand), *Civilisation matérielle. Économie et capitalisme, XVe-XVIIe siècles*, [1967], Paris, Armand Colin, 1979.
- CARR (Edward Hallett), *Qu'est-ce que l'histoire ?* [1^{ère} éd. anglaise, 1961], trad. fr. M. Sissung, Paris, La découverte, 1988.
- CHEVALIER (Louis), *Classes laborieuses et Classes dangereuses à Paris, pendant la première moitié du XIX^e siècle*, [Plon, 1958], Paris, Perrin, 2002.
- CROUZET (Denis), « Sur le concept de barbarie au XVI^e siècle », dans *La conscience européenne au XV^e et au XVI^e siècle. Actes du Colloque international et pluridisciplinaire organisé à l'École normale supérieure de Jeunes Filles avec l'aide du CNRS du 30 sept. au 3 oct. 1980*, École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1982, (Collection de l'École normale supérieure de Jeunes Filles, 22), p. 103-126.
- CURTIUS (Ernst Robert), *The Civilization of France*, an introduction by Ernst Robert Curtius, [*Die Französische Kultur*, 1930], translated by Olive Wyon, London, George Allen & Unwin Ltd, 1932.
- DESROCHES (Henri), *Les Dieux rêvés, théisme et athéisme en utopie*, Paris, Desclée, 1972.
- DUBOIS (Jean), *Le Vocabulaire politique et social en France, de 1869 à 1872, à travers les œuvres des écrivains, les revues et les journaux*, Paris, Larousse, 1962.
- ELIAS (Norbert), *Sur le processus de civilisation*, [*Über den Prozess der Zivilisation*. Première édition : 1939], vol. 1 : *La Civilisation des mœurs*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer, Paris, Calmann-Lévy, 2002
- FEBVRE (Lucien), *Civilisation. Le mot et l'idée*, publications du centre International de Synthèse, Paris, 1930, p. 1-55. Exposé fait au centre de synthèse en mai 1929.
- GUSDORF (Georges), *Les Principes de la pensée au siècle des lumières*, Paris, Payot, 1971, notamment les chapitres « Progrès », p. 310-333 et « Civilisation », p. 333-348.
- HALL (Edith), *Inventing the Barbarian, Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford,

Clarendon Press, 1980.

LAROUSSE (Pierre), *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Slatkine, Genève-Paris, 1982, réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879, entrées « Barbare » et « Civilisation ».

LEVI-STRAUSS (Claude), *Race et Histoire*, [Unesco, 1952], notamment le chapitre V « L'idée de progrès », le chapitre VII, « Place de la civilisation occidentale », et surtout le chapitre X « Le double sens du progrès », dossier et notes réalisés par Jean-Baptiste Scherrer, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus Philosophie », 2007.

LOCHORE (R. A.), *History of the idea of civilisation in France (1830-1870)*, Bonn, 1935.

MICHEL (Pierre), *Un Mythe romantique. Les Barbares, 1789-1848*, Presses universitaires de Lyon, 1981.

MICHEL (Pierre), « Civilisation chrétienne et barbarie dans l'œuvre d'Ozanam », *Civilisation chrétienne, approche historique d'une idéologie, XVIII^e -XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 267-280.

MORAS (Joachim), *Ursprung und Entwicklung des Begriffs der Zivilisation in Frankreich (1756-1830)*, Seminar für Romanische Sprachen und Kultur, Hamburg, 1930.

MOREAU (Pierre-François), « Société civile et civilisation », dans *Les Idéologies*, Verviers, Marabout, 1981, p. 15-24.

MOREAU (Pierre-François), « Nature, Culture, Histoire », dans *Les Idéologies, op. cit.*, p. 25-47.

PRÉVOTAT (Jacques), « Remarques sur la notion de civilisation catholique dans la revue "L'Action française" (juillet 1899 – mars 1908) », dans *Civilisation chrétienne, approche historique d'une idéologie, XVIII^e -XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 349-365.

STAROBINSKI (Jean), « Le mot civilisation », dans *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 11-59.

TAGUIEFF (Pierre-André), *Le Sens du progrès. Une approche historique et philosophique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004.

TAYLOR (Anne-Christine), « Les modèles d'intelligibilité de l'histoire », dans *Les Idées de l'anthropologie*, Philippe Descola, Gérard Lenclud, Carlo Severi, Anne-Christine Taylor, Paris, Armand Colin, 1988, p. 153-192

THOMPSON (Anne), « Sauvages, barbares, civilisés. L'histoire des sociétés au XVIII^e siècle », dans *Barbares et sauvages. Images et reflets de la culture occidentale. Actes du colloque de Caen – 26, 27 février 1993*, recueillis et présentés par Jean-Louis Chevalier, Mariella Colin et Ann Thompson, Presses univ. de Caen, 1994, p. 79-89.

VADÉ (Yves), « Retour du primitif, permanence de l'archaïque », *Le Retour de l'archaïque*, textes réunis et présentés par Yves Vadé, *Modernités*, n° 7, 1996, Presses universitaires de Bordeaux, p. 3-17.

3. Violence et paix, Histoire et littérature : Hugo et les autres

La Paix, introd, choix de textes, commentaires, *vade-mecum* et bibliogr., de Mai Lequan, Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 1998.

Collectifs :

Hugo et la guerre, textes réunis par Claude Millet, préface de Madeleine Rebérioux. *Actes* d'un colloque qui s'est tenu à l'Université de Paris VII les 6, 7 et 8 juin 2002, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

« Utopie et Terreur », *Cadmos*, 1980, n° 9.

Révolution française. Peuple et littérature, Images du peuple révolutionnaire, Théâtralité sans frontières. *Actes* du XXIIe Congrès de la société Française de Littérature Générale et Comparée (Nantes-Angers 1989), recueillis par André Peyronie, Avant-propos d'Yves Chevrel, Paris, Klincksieck, 1991.

Terreur et représentation, sous la dir. de Pierre Glaudes, Grenoble, ELLUG – Université Stendhal, 1996.

Napoléon, Stendhal et les romantiques - l'armée, la guerre, la gloire. *Actes* du colloque organisé par le musée de l'armée, Stendhal aujourd'hui et *HB*, Paris, 16-17 novembre 2001, textes réunis par Michel Arrous, Paris, Eurédit.

Triomphe et mort du héros, catalogue de l'exposition, musée des beaux-arts de Lyon, 1983.

La Paix. Esthétiques d'une éthique, textes réunis et présentés par Sylvain David, François-Emmanuel Boucher et Janusz Przychodzen, Berne, Peter Lang, printemps 2007. *Actes* d'un colloque qui s'est tenu à Montréal, Université Concordia, 27 et 28 avril 2006.

Volumes et articles :

ARASSE (Daniel), *La Guillotine et l'imaginaire de la terreur*, [1987], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1993.

ARON (Raymond), *Paix et guerre entre les nations*, Paris, Calmann-Lévy, 1962.

BARRETO (Junia), « Le monstre par-delà le bien et le mal », *Actualité[s] de Victor Hugo*,

op. cit., p. 51-65.

BÉGORRE-BRET (Cyrille), « Toute-puissance et impuissance des représentations de la paix », dans *La Paix. Esthétiques d'une éthique*, *op. cit.*, p. 3-18.

BOLTANSKI (Luc), *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Éditions Métailié, 1993.

BOWMAN (Franck Paul), *Le Christ des barricades, 1789-1848*, Paris, Cerf, 1987.

CHOUILLET (Jacques), *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, P.U.F., 1984.

COULET (Henri), « La violence du texte romanesque », dans *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, textes édités par Martine Debaisieux et Gabrielle Verdier, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1998, p. 465-480.

DELON (Michel), *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières, (1770-1820)*, Paris, P.U.F, coll. « Littératures modernes », 1988.

DELON (Michel), « Les diables blonds et les dieux noirs du romantisme », *Europe*, n° 642, oct. 1982, p. 195-199.

DESCOTES (Maurice), *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Lettres modernes Minard, 1967.

DUMÉZIL (Georges), « Les trois péchés du guerrier », dans *Heur et malheur du guerrier, aspects mythiques de la fonction guerrière chez les indo-européens*, [1969], Paris, Flammarion, 1985, Deuxième édition, remaniée.

ESTÈVES (A.) « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'époque cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », *L'Information littéraire*, 58^e année, 2006, n° 2, p. 27-32.

FABRE (Jean), *Lumières et Romantisme. Énergie et Nostalgie, de Rousseau à Mickiewicz*, Paris, Klincksieck, 1963.

FAIRLIE (Alison), *Leconte de Lisle's poems on the Barbarian races*, University Press of Cambridge, 1947.

GIRARD (René), *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1972.

GIRARD (René), « Monstres et demi-dieux dans l'œuvre de Hugo », dans *Critiques dans un souterrain*, Librairie Générale Française, coll. « Livre de Poche », p. 187-197.

GLEIZES (Delphine), « Mirabeau : parole et révolution », *Écriture/Parole/Discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, sous la dir. d'Alain Vaillant, Saint-Étienne, Éditions Printer, coll. « Lieux Littéraires », 1997.

JAMES (A.R.W.), « Le bonnet rouge de Victor Hugo », dans *Littérature et Révolutions en*

- France*, textes réunis par G.T. Harris et P. M. Wetherill, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi, 1991, p. 133-155.
- JENNY (Laurent), *Je suis la Révolution, Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, 2008.
- JULLIOT (Caroline), « De Torquemada à Cimourdain : “Un coin non trempé dans le Styx” », exposé au « Groupe Hugo » du 20 septembre 2008.
- JULLIOT (Caroline), *La Naissance du Grand Inquisiteur. Émergence et métamorphoses d'un mythe moderne au XIX^e siècle*, thèse de Littérature française dirigée par Françoise Mélonio, Université Paris IV, soutenue le 26 novembre 2008. À paraître chez Champion.
- LAURENT (Franck), « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo », dans *Romantisme*, n°100 (1998-2), p. 63-95.
- LEULLIOT (Bernard), « Les barricades mystérieuses », *Europe*, n° 671, mars 1985, p. 127-136.
- LION (Jérôme), *La Hache et l'épée, politique et poétique de la guerre chez Victor Hugo 1870-1878*, thèse dirigée par Jean Delabroy. Université Charles de Gaulle Lille 3, 2004.
- MARCANDIER-COLARD (Christine), *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence*, Paris, P.U.F., 1998.
- MAUDUIT (Christine), « Le sauvage et le sacré dans la Tragédie grecque », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, XLVII, 1988/4, p. 303-317.
- MAZALEYRAT (Jean), « Hugo et l'art de l'invective. À propos d'un passage des *Châtiments* », dans *Études de Langue et de Littérature françaises offertes à André Lanly*, Public. de l'Université de Nancy-II, 1980.
- MICHEL (Arlette), « Image des Barbares dans l'œuvre de Chateaubriand. Esthétique et religion », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998, p. 174-192.
- MILLET (Claude), « La dernière fanfare », dans *Hugo et la guerre*, sous la dir. de Claude Millet, *op. cit.* p. 419-432.
- MILLET (Claude), « “Commençons donc par l'immense pitié” Victor Hugo », *Romantisme*, n° 142, 2008, p. 9-23.
- MILNER (Max), « Signification politique de la figure de Satan dans le romantisme français », dans *Romantisme et politique (1815-1851)*, colloque de l'École Normale Supérieure de Fontenay-Saint-Cloud (1966), Paris, Armand colin, 1969, p. 157-163.
- MILNER (Max), *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, [1971], Paris, José Corti, 2007.

- NICOLAS (Anne), « Une économie de la violence », dans *La Description. Nodier, Sue, Flaubert, Hugo, Verne, Zola, Alexis, Fénelon* ; Lille : Univ de Lille III ; Éds universitaires 1974, p. 61-80.
- PERRIN (Marie), « La paix chez Hugo : aspiration éthique, contradiction esthétique », dans *La Paix. Esthétiques d'une éthique, op. cit.*, p. 87-100.
- PETITIER (Paule), « Après la bataille, changement de champ de la guerre », dans *Hugo et la guerre*, sous la dir. de Claude Millet, *op. cit.*, p. 377-393.
- PETREY (Sandy), « Hugo and revolutionary violence. The example of *Claude Gueux* », dans *Studies in romanticism XXVIII*, Boston University, 1989, p. 623-641.
- PEYRACHE-LEBORGNE (Dominique), *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Champion, 1997.
- RÉTAT (Laudyce), « La mort de Cambronne : le mot et la mort du héros chez Victor Hugo », dans *La Mort du héros dans la littérature française (du Moyen-Age à nos jours). Actes du colloque organisé à l'université Jean Moulin Lyon-3 les 13-14 déc. 1996*, p. 139-143.
- RIEGER (Dietmar), « “la lueur de sang” qui se mêle à l'aurore. Les bibliothèques en feu chez Hugo. » Dans *RHLF*, 1997, p. 1031-1055.
- ROSA (Guy), « Politique du désastre, Hugo durant “l'année terrible” », *Europe*, n° 671, 1985, p. 170-187.
- ROSA (Guy), « Le *Quid obscurum* des batailles : Waterloo chez Hugo et Stendhal », *Elseneur*, n° 10, 1995, p. 115-131.
- ROSA (Guy) « Le preux, le soldat et le militaire : genèse et formes du pacifisme de Hugo », dans *Hugo et la guerre, op. cit.*, p. 349-372.
- ROSA (Guy), « Hugo et la Révolution », communication au « Groupe Hugo », 26 juin 2004.
- SAINT GIrons (Baldine), *Les Monstres du sublime, Victor Hugo, le génie et la montagne*, Paris, éd. Paris-Méditerranée, 2005.
- SHELLER (Max), *L'Idée de paix et le pacifisme, [Die Idee des Friedens und der Pazifismus, 1931]*, trad. R. Tandonnet, Aubier, 1953.
- SEEBACHER (Jacques), « Capitale de la violence. Le Paris de Hugo ». Dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 42, 1990, p. 31-46.
- SEEBACHER (Jacques), « La polémique chez Hugo », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XXXI, mai 1979, p. 207-222, avec une discussion, p. 272-274.

SIMMEL (Georg), *Le Conflit*, [Berlin, 1908], traduit de l'allemand par Sibylle Muller, préface de Julien Freund, Paris, Circé, 1992.

THÉLOT (Jérôme) : « Hugo, rhétorique et violence », dans *Poésie et rhétorique. La conscience de soi de la poésie*. Colloque de la Fondation HUGO du collège de France. Actes rassemblés par Odile Bombarde, Paris, Lachenal et Ritter, 1997.

UBERSFELD (Anne), « L'Ananke du discours », dans *Hugo le fabuleux, op. cit.*, p. 297-307.

VARGA LLOSA (Mario), « Les civilisés de la barbarie (sur *Les Misérables*) », *Romantisme*, n°134, 2006, p. 95-105. Traduction de l'espagnol par Albert Bensoussan et Anne-Marie Casès.

VISSIÈRE (Jean-Louis), « “le schéma romain” du mythe barbare : politique et prophétie dans *Germinal* », dans *Les Cahiers Naturalistes*, n° 20, 1962, p. 166-167.

ZUMTHOR (Paul), *Victor Hugo poète de Satan*, Paris, Laffont, 1946.

Symbolisation/désymbolisation : poésie, Histoire, géographie, science

1. Ouvrages et articles consacrés à Hugo, entièrement ou en partie

Histoire et géographie

Autour des Orientales. 5 : Victor Hugo, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, coll. « Victor Hugo », 2002.

BANN (Stephen), « Hugo's inkblots. Indeterminacy and indentification in the representation of the past », dans *Stanford Literature Review* VI, 1989, p. 95-114.

CHAMARAT (Gabrielle), *Un voyage dans le voyage, L'Orient dans Le Rhin*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

CHARLES-WURTZ (David et Lüdmila), « L'avenir et le lendemain : *Les Misérables*, V, I, 4 », dans *Choses vues à travers Victor Hugo. Hommage à Guy Rosa, op. cit.*, p. 109-120.

COLLOT (Michel), *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2005.

DEDEYAN (Charles), *Victor Hugo et l'Allemagne* de Charles, Paris, Minard, 1964, 2 tomes.

HAMEL (Jean-François), « Les uchronies fantômes, Poétique de l'histoire et mélancolie du

- progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo », *Poétique*, XXXVI, 2005, p. 429-441.
- HOVASSE (Jean-Marc), « *Les Orientales* et le Parnasse », *Autour des Orientales*, *op. cit.*, p. 139-168.
- LAFORGUE (Pierre), « Les Zigzags de l'histoire, ou modernité et mélancolie chez Hugo (1848-1886) », *Victor Hugo ou les frontières effacées*, textes réunis et présentés par Dominique Peyrache-Leborgne et Yann Jumelais, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2002, p. 187-195.
- LAURENT (Franck), *Le Territoire et l'océan. Europe et civilisation, espace et politique dans l'œuvre de Victor Hugo des Orientales au Rhin (1829-1845)*, thèse dirigée par Jean Delabroy, Université Lille III, 3 vol., 1995.
- LAURENT (Franck), « Langue et nation », dans *Victor Hugo et la langue*, *op. cit.*, p. 525-548.
- LESTRINGANT (Franck), « "L'Archipel de la Manche" ou l'Insulaire de Hugo », *Studi francesi* 47, Victor Hugo hier et aujourd'hui, 2003, n° 140, p. 267-274
- MILLET (Claude), *Le Mur des siècles. La nouvelle série de la Légende des siècles de Victor Hugo*, thèse sous la dir. de Guy Rosa, Paris VII, 1991 (micro-fiches).
- MILLET (Claude), *Victor Hugo*, « *La Légende des siècles* », Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1995
- MILLET (Claude), « Bloc, événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », Communication au « Groupe Hugo », 2 avril 2006, repris dans *Choses vues à travers Victor Hugo, hommage à Guy Rosa*, *op. cit.*, sous le titre « Bloc, événement », p. 93-108.
- MILLET (Claude), « Histoire de la langue », dans *Victor Hugo et la langue*, *op. cit.*, p. 549-562.
- PERRIN (Marie), « *L'Archipel de la Manche* comme laboratoire de la civilisation idéale : du passé à la nature, le détour par l'archaïque », dans les *Mélanges pour Gabrielle Chamarat*, sous la dir. de Guy Barthélémy et Jean-Louis Cabanès. À paraître courant 2009.
- PETITIER (Paule), « Îles d'avant l'exil », dans *Choses vues à travers Victor Hugo, hommage à Guy Rosa*, *op. cit.*, p. 67-78.
- RICHARD (Jean-Pierre), « Paysage et langage chez Victor Hugo », dans *Études sur le Romantisme*, [Seuil, 1970], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1999, p. 171-211.

Science

Science et technique, Victor Hugo 4, textes réunis et présentés par Claude Millet, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

ALBOUY (Pierre), « Raison et science chez Victor Hugo », [Conférence prononcée à la Sorbonne le 29 avril 1952], *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 98-120.

CHARLES (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo. Le Bricolage de l'infini*, Paris, P.U.F., 1997.

DELON (Michel), « *Électrifier*, un mot d'ordre au siècle des Lumières », dans *L'Imaginaire de l'électricité*, textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau et Claude Jamain, *Revue des Sciences Humaines*, n° 281, 1/2006, p. 39-51.

MILLET (Claude) « Bateau à vapeur et aéroscaphe. Les chimères de l'avenir dans la première série de *La Légende des siècles* », dans *Science et technique, Série Victor Hugo 4, op. cit.*, p. 117-128.

PETITIER (Paule), « Le nombre dans *Les Misérables* », dans *Les Misérables. Nommer l'innommable*, sous la dir. de Gabrielle Chamarat, *op. cit.*, 1994, p. 15-42.

ROMAN (Myriam), « L'Art et la science au temps de William Shakespeare. Des chiffres et des lettres », *Science et technique, Victor Hugo 4, op. cit.*, p. 19-41.

Poésie

BOUCHET (André du), « L'infini et l'inachevé », dans *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Paris, Seghers, 2001, p. 69-95.

GAUDON (Jean), « Ambiguïtés hugoliennes », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 19, mars 1967, p. 195-203.

GLAUSER (Alfred), *Hugo et la poésie pure*, Paris-Genève, Droz-Minard, 1957.

JENNY (Laurent), *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1982.

LAFORGUE (Pierre), *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*, Saint-Denis, Presses univ. de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 2001.

LAISNEY (Vincent), « "Victor Hugo est un poète primitif", *La Légende des siècles* lue par Barbey d'Aurevilly ». *Actes du colloque de la Sorbonne consacré à La légende des siècles*, Première série, édités par André Guyaux et Bertrand Marchal, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 161-177.

- MAURICE (Jean), « Langue et signes du Moyen Âge dans *Mangeront-ils ?* et dans *Welf Castellant d'Osbor* », dans *Victor Hugo et la langue, op. cit.*, p. 129-147.
- MILLET (Claude) « Amphibologie : le génie, le passant, la philosophie, l'opinion », dans *Les Misérables, Nommer l'innommable, op. cit.*, p. 123-149.
- MILLET (Claude), *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1997.
- MILLET (Claude), « Le Philosophe et le primitif », introduction et présentation de *Victor Hugo le Philosophe* de Charles Renouvier, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, p. v-xxviii.
- PERRIN (Marie), « Hugo, la Vérité entre instinct esthétique et raison éthique, ou le Poète et le Prophète », dans le cadre des *Mélanges pour Monique Gosselin*, sous la dir. de Yves Baudelle et Jacques Deguy, à paraître courant 2009.
- RÉGNIER (Philippe), « Le poète, les prêtres et le prophète : Victor Hugo et les Saintsimoniens, une lettre inédite de Pierre Leroux (1831), dans *G comme Hugo*, textes réunis par Antoine Court et Roger Bellet, Université de Saint-Etienne, 1987, p. 17-30
- RIEBEN (Pierre-André), *Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989.
- RIOUX (Jean-Claude), « L'argot dans *Le Dernier Jour d'un condamné* », contribution à l'étude de la mythologie romantique du crime et du criminel, dans *Crimes et criminels dans la littérature française. Actes du colloque international 29 nov.-1^{er} déc. 1990*, Univ. Jean Moulin, Lyon III, CEDIC, 1991, p. 129-141.
- ROMAN (Myriam), « *Le Dernier jour d'un condamné* : le style contre la rhétorique », dans *Victor Hugo et la langue, op. cit.*, p. 35-50.
- ROSA (Guy), « Hugo, vicomte et gueux », dans *Romantisme*, n° 70, Paris, 4^e trim. 1990, p. 7-24.
- ROSA (Guy), « Essais sur l'argot. Balzac (*Splendeurs et Misère des courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, 7) » dans *Hugo, « Les Misérables »*, Textes réunis par Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 149-164.
- SEEBACHER (Jacques), « Le symbolique dans les romans de Hugo », dans *Lectures de Victor Hugo*, colloque franco-allemand de Heidelberg. Textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe, Paris, Nizet, 1986, p. 67-76.
- SEEBACHER (Jacques), « Envers du langage, envers de la société dans le roman hugolien », dans *La lecture sociocritique du texte romanesque*. Introduction de Claude Duchet ; Édit. par Graham Falconer et Henri Mitterand. Toronto, Samuel Stevens, Hakkert and Co., 1975. *Actes*

d'un colloque à Toronto en nov. 72.

VAILLANT (Alain), « Le vers de Victor Hugo "comme un lambeau sonore" », dans *Hugo et la langue*, *op. cit.*, p. 485-507

ZENKINE (Serge), « Culture *versus* rhétorique : la poésie de Victor Hugo et de Théophile Gautier », dans *Lieux littéraires / La Revue*, Revue du centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, Université Paul-Valéry, Montpellier, juin 2000, n° 1, p. 9-30.

Autres

ALBOUY (Pierre), « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », *Mythographies*, *op. cit.*, p. 138-153.

ALBOUY (Pierre), « Des hommes, des bêtes et des anges », *Mythographies*, *op. cit.*, p. 154-163.

BERTRAND (Éric), *Le Mythe celtique de la ville engloutie dans Les Travailleurs de la mer et L'Homme qui rit*, Thèse de 3e cycle, Univ. de Lyon II, 1990 (microfiches).

LAFORGUE (Pierre), *Hugo more erotico. L'amour, le sexe, le désir*, Eurédit, 2002.

LEJEUNE (Philippe), *L'Ombre et la lumière dans Les Contemplations*, Paris, Lettres modernes, 1968.

MILLET (Claude), « Aspects du féminin dans *La Légende des siècles* », *Femmes, Victor Hugo 3*, textes réunis par Danièle Gasiglia-Laster, Paris ; Caen, Lettres modernes Minard, 1991, p. 125-158.

SEEBACHER (Jacques), « Victor Hugo en 1843 : Le voyage aux Pyrénées », dans *Hugo moderne ?*, textes réunis et présentés par Bernard Leuilliot, *Elseneur*, n° 10, Presses universitaires de Caen, 1995.

SPIQUEL (Agnès), *La Déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Champion, 1997.

SPIQUEL (Agnès), « La dissémination du mythe d'Isis dans les romans hugoliens de l'exil », dans *Mythe et récit poétique / sous la dir. de Véronique Gély-Ghédira*. Publ. de la fac. des Lettres et des Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1998.

WARD (Patricia A.), « Encoding in romantic description of the Renaissance. Hugo and Michelet on the sixteenth century », *French Forum III*, Lexington, 1978, p. 132-146.

2. Critiques non consacrées de manière directe à Hugo

Collectifs :

Mort du paysage, philosophie et esthétique du paysage, Paris, Champ Vallon, 1982 (Préface François Dagognet, Fr. Guéry, Odile Marcel.)

La Politique des poètes. Pourquoi des poètes en temps de détresse, sous la direction de Jacques Rancière, Paris, Albin Michel, « Bibliothèque du Collège international de Philosophie », 1992.

Actes du colloque Images de la magie, Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle, publiés par les Annales littéraires de l'Université de Besançon, Les Belles Lettres, 1993

Écriture/Parole/Discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle, sous la dir. d'Alain Vaillant, Saint-Étienne, Éditions Printer, coll. « Lieux Littéraires », 1997.

Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain, textes réunis et publiés par Jean-Michel Wittmann, Paris, Champion, 2000. Actes du colloque international organisé par le Centre « Michel Baude - Littérature et spiritualité » de l'Université de Metz, les 26 et 27 mars 1998.

Éthique et littérature, XIX^e –XX^e, textes réunis par Éléonore Roy-Reverzy et Gisèle Séginger, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000. Actes du colloque « Éthique, esthétique : avenir de la spiritualité », qui s'est tenu à Strasbourg les 10 et 11 décembre 1998.

La Fantaisie post-romantique, textes réunis et présentés par J.-L. Cabanès et J.-P. Saïda, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003.

Romantisme. Littérature et philosophie mêlées, n° 124, 2004.

La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle, sous la dir. de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Champion, 2006.

Volumes et articles :

BALCOU (Jean), *Renan et la Bretagne*, Paris, Champion, 1992. En particulier le chapitre VIII, « Le merveilleux celtique ».

BALCOU (Jean), *Renan, un celte rationaliste*, Presses universitaires de Rennes, 1997.

BARBERIS (Pierre), *Balzac et le mal du siècle, Contribution à une physiologie du monde moderne*, t. I, 1799-1829, *Une expérience de l'absurde : aliénation et prise de conscience*, t. II ; 1830-1833, *Une expérience de l'absurde : de la prise de conscience à l'expression*,

- [Gallimard, 1970], Genève, Slatkine Reprints, 2002.
- BARBERIS (Pierre), « À propos de Lux : la vraie force des choses (sur l'idéologie des *Châtiments*) », dans *Littérature*, n° 1, 1971, p. 92-105.
- BARNY (Roger), *Les Contradictions de l'idéologie révolutionnaire des droits de l'homme (1789-1796), droit naturel et Histoire*, 1993, Paris, Les Belles Lettres, annales littéraires de l'université de Besançon (texte remanié d'une thèse d'État, Paris-X, 1977).
- BORIE (Jean), *Un siècle démodé. Prophètes et réfractaires au XIX^e siècle*, Paris, Essais Payot, 1989.
- BOULANGER (Alison), « "Donner corps" à l'Histoire, *Le Jeu des Perles de Verre* d'Hermann Hesse », dans *Les formes du temps. Rythme, Histoire, temporalité*, textes réunis et présentés par Paule Petitier et Gisèle Séginger, Presses universitaires de Strasbourg, 2007, p. 283-292.
- BOWMAN (Frank Paul), « Symbole et désymbolisation », dans *Romantisme*, n° 50, 1985, p. 53-59.
- BOWMAN (Frank Paul), « Du romantisme au positivisme : Alfred Maury », dans *Romantisme*, n°22, 1978.
- BOWMAN (Frank Paul), « Michelet et les métamorphoses du Christ », *RHLF*, n° 5, 1974, p. 824-844.
- BRIDENNE (Jean-Jacques), *La Littérature française d'imagination scientifique*, Paris, Dassonville, 1950.
- BURGELIN (Pierre), « Sur le passage du sacré au profane », *Diogène*, n° 33, 1961, p. 122-131 .
- CAILLOIS (Roger), *La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris, La Table Ronde, coll. « La Mémoire », n°2, 1975.
- CASSAGNE (Albert), *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, [Paris, 1906], Slatkine Reprints, Genève, 1993.
- CASTEX (Pierre-Georges), « Nodier et l'école du désenchantement » [communication au colloque Nodier, Besançon, 1980] repris dans *Horizons romantiques*, Paris, José-Corti, 1983, p. 35-43.
- CHAMBERS (Ross), *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987.
- CHARLTON (Donald Geoffrey), *Positivist Thought in France during the Second Empire, 1852-1870*, Oxford, Clarendon press, 1959.

- CORBIN (Alain), *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage, 1750-1840*, Paris, Aubier, 1988.
- DAHAN (Jacques-Rémi), « Nodier et la mort du livre ». *Actes du colloque du deuxième centenaire de Charles Nodier, Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles-Lettres, 1981.
- DAUNAIS, Isabelle, « Autonomie de la pensée littéraire au XIX^e siècle : le cas du récit de voyage en Orient », dans *Fiction & connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, textes réunis par Catherine Coquio et Régis Salado, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures », 1998, p. 295-307.
- DÉTIENNE (Marcel), *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981.
- EICHNER (Hans), « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. 97, janvier 1982, p. 8-30.
- EIGELDINGER (Marc), « L'espace solaire de l'Orient chez les voyageurs romantiques », dans *Espaces du texte, Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, édité par Peter Fröhlicher, Georges Güntert, Felix Thürlemann, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1990, p. 149-170.
- FABRE (Michel), *Le Problème et l'épreuve. Formation et modernité chez Jules Verne*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- FRANCO (Bernard), « Langue barbare, génie de la langue : le français et l'allemand de Frédéric II à Mme de Staël », dans *Discours sur le primitif*, textes réunis et présentés par Fiona McIntosh-Varjabédian, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III, 2002, p. 45-57.
- FUMAROLI (Marc), *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Éditions de Fallois, 2003.
- GAUCHET (Marcel), *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1985.
- GENGEMBRE (Gérard), *La Contre-Révolution ou l'histoire désespérante*, Paris, Imago, 1989.
- GENGEMBRE, (Gérard) « Pour une littérature républicaine : des idéologues à Madame de Staël », dans *Littérature et Révolutions en France*, textes réunis par G.T. Harris et P. M. Wetherill, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B.V., GA 1991, p. 13-39.
- GUNTAU (Martin), « The emergence of geology as a scientific discipline », *History of science, Science history publications*, vol. 16, 1978, p. 280-290.

- KAPLAN (Edward K.), « Michelet's Revolutionary Symbolism : From Hermeneutics to Politics », *The French Review*, vol. L, n° 5, Baltimore, avril 1977.
- KLIEMANN (Hendriette), « Climat nordique et perspectives européennes : Montesquieu-Mallet-Herder », dans *Le prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, textes réunis par Michel Espagne, Tusson, Du Lérot, coll. « Transferts », 2006, p. 11-31.
- KLINCK (D.), « Aux origines intellectuelles du catholicisme social : la critique de la révolution industrielle par Bonald et Lamennais ». *Actes du colloque de Bastia de l'Association française des historiens des idées politiques*, 1984, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1984.
- KORINMAN (Michel) et RONAI (Maurice), « Les Idéologies du territoire », dans *Les Idéologies*, sous la dir. de François Châtelet et Gérard Mairet, Paris, Hachette, 1978, t. 3, p. 211-239.
- LUKACS (Georges), *Le Roman historique*, [*Der historische Roman*, Berlin, Aufbau Verlag, 1956], Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000, traduit de l'allemand par Robert Saille, Préface de Claude-Edmonde Magny.
- MAAG (Georges), « "Les machines ne sont rien sans l'art". De l'union des arts et de l'industrie, du comte de Laborde, et les réactions dans la presse », dans *Romantisme*, n° 41, 1983.
- MARCUSE (Herbert), *Eros et Civilisation, Contribution à Freud*, [*Eros and Civilization, A philosophical Enquiry into Freud*, 1955, Beacon Press, Boston], Paris, Éditions de Minuit, coll. « Points », 1970, trad. de l'anglais par Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, revue par l'auteur.
- MICHEL (Alain), *La Parole et la beauté, rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, [Les Belles Lettres, 1982], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 1994.
- MICHEL (Arlette et Alain), « La parole et la beauté chez Joubert, Jouffroy et Ballanche », *Revue d'Histoire littéraire*, LXXX, 1980, p. 195-207, avec une discussion p. 208.
- MILLET (Claude), « Chateaubriand et la poésie : les ambivalences de "l'Enchanteur" », dans *La Poésie en Procès*, textes réunis par Claude Millet, *Revue des sciences humaines*, n° 276, 4/2004, p. 117-141.
- MOUCHARD (Claude), *Un grand désert d'hommes, 1855-1885. Les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, 1991.
- MOZET (Nicole), « Yvetot vaut Constantinople. Littérature et géographie en France au XIX^e

- siècle », *Romantisme*, n° 36, 1982.
- MÜNCH (Marc-Mathieu), « Pluriel du beau, morales plurielles, Essai de typologie des fonctions de la littérature », dans *Amoralité de la littérature, morales de l'écrivain, op. cit.*, p. 135-149.
- NOIRAY (Jacques), *Le Romancier et la machine*, Paris, José Corti, 2 vol., 1981-1982.
- OEHLER (Dolf), *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, [1988, Suhrkamp Verlag, Francfort], trad. française par Guy Petitdemange avec le concours de Sabine Cornille, Paris, Payot et Rivages, 1996.
- OZOUF (Mona), *Les Aveux du roman, Le XIX^e siècle entre ancien régime et révolution*, Paris, Fayard, 2001,
- PANOFSKY (Erwin), *Essais d'icônologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, [Oxford University Press, 1939], Paris, Gallimard, 1967, trad. par Claude Herbette et Bernard Teyssède.
- PETIT (Annie), « Le Prospero d'Ernest Renan : savant et enchanteur ». *Actes du colloque Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, publiés par les *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- PETITIER (Paule), *La Géographie de Michelet. Territoire et modèles naturels dans les premières œuvres de Michelet*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences humaines », 1997.
- PETITIER (Paule), « Progrès et reprise dans l'histoire de Michelet », *Romantisme*, 2^e trim. 2000, p. 65-74.
- PEYRAS (Jean), « L'île et le sacré dans l'Antiquité », dans *L'Insularité, thématique et représentations. Actes du colloque international de Saint-Denis de la Réunion, avril 1992*, textes réunis par Jean-Claude Marimoutou et Jean-Michel Racault, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 27-35.
- PICHOIS (Claude), *Littérature et progrès. Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 1973.
- POMIAN (Krzysztof), « Catastrophes et déterminisme », [1977], *Libre*, n°4, Paris, Payot, 1978, p. 115-136.
- PSICHARI (Henriette), *La Prière sur l'Acropole et ses mystères*, éd. du CNRS, 1956.
- RANCIÈRE (Jacques), *Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1992.
- RICHIR (Marc), *Du Sublime en politique*, Paris, Payot, 1991.

- RITTER (Joachim), « Le Paysage », traduit par Gérard Raullet, *Argile*, n° 16, 1978, p. 27-58.
- SAÏD (Edward W.), *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, [Penguin Books, 1978, titre original : *Orientalism*], Seuil, 2005.
- SCHLANGER (Judith E.), *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971.
- SCHWAB (Raymond), *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.
- SZONDI (Peter), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, II, [Insel Verlag, 1974], Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, trad. dirigée par Jean Bollack.
- TAYLOR (Anne-Christine), « Les modèles d'intelligibilité de l'histoire », dans *Les Idées de l'anthropologie*, Philippe Descola, Gérard Lenclud, Carlo Severi, Anne-Christine Taylor, Armand Colin, 1988, p. 153-192.
- THÉLOT (Jérôme), « La littérature comme légende du politique », in *RHLF*, avril-juin 2005, p. 313-327.
- THÉLOT (Jérôme), *Baudelaire, violence et poésie*, Paris, Gallimard, 1993.
- TODOROV (Tzvetan), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- TORT (Patrick), *L'Ordre et les monstres, Le débat sur l'origine des déviations anatomiques au XVIII^e siècle*, [Le Sycomore, 1980], Paris, Syllepses, coll. « Matériologiques », 1998.
- VADÉ (Yves), *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990.
- VAN TIEGHEM (Paul), *Ossian en France*, 2 vol., Paris, Rieder, 1917.
- VETÖ (Miklos), « Le cristal et la pyramide : l'art symbolique selon Hegel », dans *L'Esthétique de Hegel*, textes réunis et présentés par Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 145-161.
- VISSIÈRE (Jean-Louis), « Politique et Prophétie dans Germinal », *Cahiers naturalistes*, 1962, p. 166-167.
- VIVÈS (Vincent), *La Beauté et sa part maudite : essai sur la poétique post-romantique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Textuelles littérature », 2005.
- WALZER (Michael), « Les deux universalismes », *Esprit*, n° 187, 1992, p. 114-133.
- ZARD (Philippe), *La Fiction de l'occident, Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Cohen*, Paris, P.U.F., 1999, coll. « Littératures européennes ».

*Architecture, urbanisme***1. Bibliographie critique hugolienne**

ALBOUY (Pierre), « Le mythe de Paris et la Commune », *Mythographies, op. cit.*, 1976, p. 353-364.

BELLOSTA (Marie-Christine), « Les rues des *Misérables* », *Magazine littéraire*, « Paris des écrivains », n° 332, 1995, p. 36-39.

BRIÈRE (Chantal), *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, Champion, 2007.

GIOVANELLI (Jean-Pierre), « Les idéologies hugoliennes. L'œuvre de Hugo, l'architecture et l'urbanisme de son temps, vision moderne ou passéiste ? », *Idéologies hugoliennes. Actes du colloque organisé par Anne-Marie Amiot*, 23, 24 et 25 mai 1985, SERRE, Nice, 1985, p. 123-131.

GROSSMAN (Kathryn M.), « Narrative Space and Androgyny in *Les Misérables* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 20, n°1 et 2, 1991-1992.

LEFEBVRE (Henri), *Le Langage et la société*, Paris, Gallimard, 1970.

MALLION (Jean), *Victor Hugo et l'art architectural*, Grenoble, Imprimerie Allier, 1962.

NASH (Suzanne), « Couler Hugo dans l'histoire », *Hugo et l'Histoire, op. cit.*, p. 137-154.

PERRIN (Marie), « Les parcours parisiens des *Misères* aux *Misérables*, ou le passage du flâneur au rôdeur », dans *Le voyage à Paris*, textes réunis et présentés par Gabrielle Chamarat et Claude Leroy, *RITM*, n° 37, printemps/été 2007. Actes d'un colloque qui s'est tenu à Nanterre les 8, 9, 10 décembre 2005.

RASER (Thimoty), « Narrative evasions of esthetics : Victor Hugo's appreciations of architecture », *French Forum*, n° 13, Lexington, 1988, p. 339-350.

WARD (Patricia A), « The political evolution of Hugo's gothic vision », *Modern Language Quaterly XXXIV*, Seattle, 1973, p. 272-282.

2. Ouvrages généraux

Romantisme, « La ville et son paysage », n° 83, 1994.

La Ville, art et architecture en Europe, 1870-1993, sous la dir. de Jean Dethier et Alain Guiheux, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée du 10 février au 9 mai 1994

- dans la grande galerie du Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, 1994.
- Paris-Guide*, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Editeurs, Bruxelles, Leipzig, Livourne, 1867, deuxième édition, 3 tomes, (t. 1 et t. 2 : « la science-l'art », t. 3 « La vie »).
- BARDET (Gaston), *Naissance et méconnaissance de l'urbanisme : Paris*, Paris, S.A.B.R.I., 1951.
- BENJAMIN (Walter), *Paris, capitale du XIX^e siècle (le livre des passages)*, Paris, Le Cerf, 1989.
- BERNARD (Jean-Pierre A.), *Les deux Paris. Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Champ Vallon, coll. « Époques », 2001.
- CAVINA (Anna Ottani), *Les Paysages de la Raison, La ville néo-classique de David à Humbert de Superville*, traduit par Maria Teresa Caracciolo, Paris, Actes Sud, 2005. [Titre original : *I paesaggi della ragione*, Giulio Einaudi editore, Turin, 1994].
- CITRON (Pierre), *La Poésie de Paris, dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, 2 t.
- DU CAMP (Maxime), *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 6 tomes, 1969-1875.
- FOURNEL (Victor), *Paris nouveau et Paris futur*, [1865], Paris, Jacques Lecofffre, 1868.
- HAMON (Philippe), *Expositions. Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1989.
- HAZAN (Éric), *L'Invention de Paris : il n'y a pas de pas perdus*, [2002], Paris, Seuil, 2004.
- KAGIS MC EWEN (Indra) « Figures de l'Observatoire de Paris, préfiguration d'un "Etat" moderne ? », dans *Figures de la ville et Construction des savoirs*, Architecture, urbanisme, géographie, sous la dir. de Frédéric Pousin, CNRS Editions, 2005, p. 42-52.
- LAPOUGE (Gilles), « Utopie et Hygiène », dans *Cadmos*, « Utopie et Terreur », n° 9, 1980, p. 97-121.
- LOYER (François), *Paris au XIX^e siècle, L'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987.
- LEFEBVRE (Henri), *Le Langage et la société*, Paris, Gallimard, 1970.
- QUINET (Edgar), « Les églises et les temples », « Le Panthéon », dans *Paris-guide, op. cit.*, p. 659-670.
- RAGON (Michel), *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, t. 1. Idéologies et pionniers : 1800-1910*, [1986], Paris, Point Essais, 1991.
- TESSE (Sarah), « Les "villes à la Descartes" sont-elles imputables à Descartes ? », *La Ville*

au pluriel, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document528.php>

VIDLER (Anthony), *L'Espace des Lumières. Architecture et philosophie de Ledoux à Fourier*, [The Writing of the World, 1987], trad. de l'anglais par Catherine Fraixe, Paris, Picard, coll. « Villes et sociétés », 1995. Voir en particulier la conclusion qui s'appuie sur la description de la Convention par Hugo : « Architecture des Lumières ou architecture révolutionnaire ? », p. 316-322.

YRIARTE (Ch.), « Les types parisiens –les clubs », dans *Paris-Guide, op. cit.*, t. 2, p. 929-p. 937.

4. Ouvrages de contextualisation générale et autres instruments critiques

Histoire, théories et critiques littéraires

ALBOUY (Pierre), *Mythes et mythologie dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

ALBOUY (Pierre), « Quelques gloses sur la notion de mythe littéraire », *Mythographies, op. cit.*, p. 267-272.

AMOSSY (Ruth) et ROSEN (Elisheva), *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes et CDU, 1982.

AMOSSY (Ruth) et DELON (Michel), *Critique et légitimité du préjugé, xviii^e-xx^e siècle*, édité par Ruth Amossy et Michel Delon, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1999.

ANDRÉOLI (Max), *Le Système balzacien. Essai de description synchronique*, Atelier national, reproduction des thèses, université Lille III, diffusion aux amateurs de livres, 1984, 2 tomes.

BACKÈS (Jean-Louis), *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, P.U.F., 2003.

BARBERIS (Pierre), « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », *Romantisme et politique, op. cit.*, p. 164-182.

BARTHES (Roland), *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

BECQ (Annie), *Genèse de l'esthétique française moderne, de la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814*, [1984], Paris, Albin Michel, 1994.

BÉGUIN (Albert), *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

BÉNICHOU (Paul), *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir*

- spirituel laïque dans la France moderne*, [José Corti, 1973], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1996.
- BÉNICHOU (Paul), *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1977.
- BÉNICHOU (Paul), *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988.
- BÉNICHOU (Paul), *L'École du désenchantement, Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1992. Une autre édition a été parfois utilisée : *Romantismes français II*, Paris, Quarto Gallimard, 2004. Dans ce cas, la référence est rappelée dans son intégralité.
- BENREKASSA (Georges), *Le Langage des Lumières. Concepts et savoir de la langue*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1995.
- BERNARD (Claudie), *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.
- BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, [1959], Paris, Gallimard, Folio Essais, 1989.
- BOWMAN (Frank Paul), « Les caractères du romantisme français », dans *La vie romantique, Hommage à Loïc Chotard*, Paris, PUPS, coll. « Colloque de la Sorbonne », 2002, p. 73-91.
- CABANÈS (Jean-Louis) dir., *Romantismes, l'esthétisme en acte. Actes du deuxième congrès international de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes*, Presses universitaires de Paris Ouest, 2009.
- COMBE (Dominique), *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.
- COMPAGNON (Antoine), *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 2005.
- COSTE (Didier), « Pour une éthique du signifiant », dans *Revue des Sciences Humaines*, « la Valeur », n°283, juillet-septembre 2006, p. 149-160.
- DENIS (Benoît), *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.
- DIAZ (José-Luis), « Balzac-oxymore : logiques balzaciennes de la contradiction », *Revue des sciences humaines*, t. XLVII, n° 175, juillet-septembre 1979, p. 33-47.
- DUCROT (Oswald), *Les Mots du discours*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980. En particulier le chapitre 6 : « D'ailleurs ou la logique du camelot ».
- DÜRRENMATT (Jacques), *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 1998.

- DÜRRENMATT (Jacques), *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Édition Kimé, coll. « détours littéraires », 2001.
- EGLY (Edmond), *Schiller et le romantisme français*, [1927], Genève, Slatkine Reprints, 2 tomes.
- EICHNER (Hans), « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, vol. 97, janvier 1982, p. 8-30.
- FIZAINE (Jean-Claude), « Les aspects mystiques du romantisme français », *Romantisme*, n°11, 1976.
- GOSSELIN (Monique), « Sur la poétique romanesque de Jean Sbogar », *Colloque du deuxième centenaire*, tenu à Besançon, les 28-30 mai 1980, *Annales littéraires de l'université de Besançon*, Paris, Les Belles-lettres, 1981, p. 133-152.
- GROJNOWSKI (D.), « Moralités légendaires », dans *Critique*, n° 368, 1968.
- GUSDORF (Georges), *Fondements du savoir romantique. Les Sciences Humaines et la pensée occidentale*, t. IX, Paris, Payot, 1982.
- GUSDORF (Georges), *Du Néant à Dieu dans le savoir romantique. Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. X, Paris, Payot, 1983.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, [1984], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1997.
- HAMON (Philippe), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- HAMON (Philippe), *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo. Tome II. Pendant l'exil I, 1851-1864*, Paris, Fayard, 2008.
- JACOUBET (Henri.), *Le Genre troubadour et les origines françaises du romantisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
- JOLLES (André), *Formes simples*, [1958], traduit de l'allemand par Antoine-Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.
- JUDEN (Brian), *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1805)*, [Paris, 1971], Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1984.
- KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), *L'Implicite*, Paris, A. Colin, 1986.
- KEYSER (Eugénie de), *L'Occident romantique, 1789-1850*, Genève, éditions d'art Albert Skira, 1965.

- KOSELLECK (Reinhart), « “Historia magistra vitae”. La dissolution du “topos” dans l’histoire moderne », dans *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, [1979], trad. J. et M.-C. Hoock, Paris, Éditions de l’École des hautes études en science sociales, 1990, p. 37-62.
- LOISELEUR-FOGLIA (Aurélië), *L’Harmonie selon Lamartine, utopie d’un lieu commun*, Paris, Champion, 2005.
- MACHEREY (Pierre), « Autour de Victor Hugo, figures de l’homme d’en bas », dans *À quoi pense la littérature ? Exercice de philosophie littéraire*, Paris, P.U.F., coll. « Pratiques théoriques », 1990.
- MARTINO (Pierre), *Parnasse et Symbolisme*, [1925], Paris, A. Colin, coll. « U2 », 1967.
- MAULPOIX (Jean-Michel), *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- MAUZI (Robert), *L’Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, [Armand Colin, 1979], Paris, Albin Michel, 1994.
- MILLET (Claude), *L’Esthétique romantique. Une anthologie*, textes choisis et présentés par Claude Millet, Presses Pocket « Agora », 1994.
- MILLET (Claude), *Le Romantisme, du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2007.
- MILNER (Max) et PICHOS (Claude), *Histoire de la littérature française, De Chateaubriand à Baudelaire, 1820-1869*, [Les Éditions Arthaud, 1985], Flammarion, 1996.
- MILNER (Max), *Le Romantisme I, 1820-1843*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française » 1973. Voir notamment son chapitre intitulé « Le ressourcement romantique », mutilé dans les éditions ultérieures (notamment en format de poche GF-Flammarion, 1996).
- MOLINO (Jean), « Qu’est-ce que le roman historique ? », *Revue d’histoire littéraire de la France*, n° spécial *Le Roman historique*, mars-juin 1975, p. 195-234.
- NEEFS (Jacques) et ROPARS (Marie-Claire) dir., *La Politique du texte – enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*, Lille, P.U.L., coll. « problématiques », 1992.
- PICHOS (Claude), *Le Romantisme, II, 1843-1869*, Paris, Arthaud, 1979.
- PICHOS (Claude), *L’image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, José Corti, 1963
- POUILLARD (Raymond), *Le Romantisme, III, 1869-1896*, Paris, Arthaud, 1968.
- RICOEUR (Paul), *De l’Interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit, I*, Paris, Seuil, 1983.
- ROSA (Anette), *Victor Hugo, l’éclat d’un siècle*, Paris, éd. Messidor / La Farandole, 1988.

- ROSEN (Elisheva), *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1991.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), *La Naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1983.
- SCHAEFFER (Jean-Marie), « Romantisme et langage poétique », *Poétique* 42, avril 1980, p. 177-194.
- SÉGINGER (Gisèle), *Naissance et métamorphose d'un écrivain, Flaubert et les Tentations de Saint-Antoine*, Paris, Champion, 1997.
- SOURIAU (Maurice), *Histoire du Parnasse*, [Spes, 1929], Genève, Slatkine reprints, 1977.
- VACHON (Stéphane) dir., *Balzac, Une poétique du roman*, XYZ éditeur, Montréal / PUV, Paris, 1996.
- VADÉ (Yves), *Le Poème en prose*, Paris, Lettres Belin Sup, 1996.
- VAILLANT (Alain), *La Crise de la littérature, Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2005.
- VILLENEUVE (Roselyne de), *La Représentation de l'espace instable chez Nodier : stylistique, esthétique, ontologie*, thèse de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, sous la direction de Gabrielle Chamarat, novembre 2005, à paraître chez Champion en 2009/2010.
- WELLECK (René), « The Concept of romanticism in literary history », *Concepts of Criticism*, [première édition dans *Comparative Literature*, 1 1949], New Haven : Yale Univ. Press, 1963, p. 128-198.

Philosophie et sciences humaines

- ARISTOTE, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1990.
- BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. [1942], José Corti, coll. « Le Livre de poche », 1998.
- CHÂTELET (François) et MAIRET (Gérard), *Les Idéologies, de Rousseau à Mao*, t. 3, [Hachette, 1978], Verviers, Marabout, 1981.
- DESCARTES (René), *Discours de la méthode*, [1637], Paris, Vrin, 1992.
- D'HONT (Jacques), « La littérature de Hegel », *Europe, Littérature et philosophie*, janv-février 2000, n° 849-850, p. 208-227.
- DURAND (Gilbert), *L'Imagination symbolique*, Paris, P.U.F., coll. « Initiation

philosophique », 1968.

FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. En particulier « le recul et le retour de l'origine » (chapitre X).

GIRARDET (Raoul), *Mythes et Mythologies politiques*, Paris, Seuil, 1986.

HEGEL, *La Raison dans l'Histoire*, trad. K. Papaioannou, UGE, coll. « 10/18 ».

HEGEL, *Esthétique*, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, « Champs », 1979, 4 t., en particulier le t. 2, consacré à « L'art symbolique », « L'art classique » et « L'art romantique ».

JACOB (François), *La Logique du vivant. Une histoire de l'hérédité*, Paris, Gallimard, 1970.

LACOUÉ-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

MEYER (Michel), *Langage et littérature*, Paris, P.U.F., coll. « Quadriges », 1992.

MIJOLLA-MELLOR (Sophie de), *La Sublimation*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2005.

RICOEUR (Paul), *L'Idéologie et l'utopie*, [*Lectures on Ideology and Utopia*, Columbia University Press, 1986], trad. de l'anglais par Myriam Revault d'Allonnes et Joël Roman, Ed. du Seuil, 1997 pour la traduction française.

RUYER (Raymond), *L'Utopie et les utopies*, [P.U.F., 1950], Brionne, Gérard Montfort, 1988.

SAINT GIRONS (Baldine), *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005.

SAINT GIRONS (Baldine), *Fiat Lux. Une philosophie du Sublime*, Paris, Quai Voltaire, Edima, 1993.

SAINT GIRONS (Baldine), Article « sublime » de l'*Encyclopædia universalis, Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopædia universalis & Albin Michel, 1997, p. 757-770.

SCHNEIDER (René), *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy, 1805-1823*, Paris, Hachette et Cie, 1910.

YANKÉLÉVITCH (Wladimir), *Le Pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960.

Histoire

Histoire de la France. Les formes de la culture, sous la dir. d'André Burguière et Jacques Revel, Paris, Seuil, 1993.

Les Lieux de mémoire, sous la dir. de Pierre Nora, avec la collab. de Maurice Agulhon, Paris, Gallimard, 1992.

- AGULHON (Maurice), *1848 ou l'apprentissage de la République*, [Seuil, 1973], Paris, Seuil, coll. « Points Histoire », 1992.
- AGULHON (Maurice), « Le problème de la culture populaire en France autour de 1848 », *Romantisme*, n°9, 1975.
- AGULHON (Maurice), *Marianne au combat, l'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980.
- BARNY (Roger), *Les Contradictions de l'idéologie révolutionnaire des droits de l'homme (1789-1796), droit naturel et Histoire*, 1993, Paris, Les Belles Lettres, annales littéraires de l'université de Besançon (texte remanié d'une thèse d'État, Paris-X, 1977).
- BEN-AMOS (Avner), « Les Funérailles de Victor Hugo », dans *Les Lieux de Mémoire*, t. 1, *op. cit.*, p. 425-464.
- BOURRICAUD (François), *Le Bricolage idéologique. Essai sur les intellectuels et les passions démocratiques*, Paris, P.U.F., 1980.
- CARON (François), *La France des patriotes (1851-1918)*, Paris, Fayard, coll. « Le Livre de poche », 1993.
- DARNTON (Robert), *La Fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution*, trad. M.-A. Revellat, Paris, Librairie académique Perrin, coll. « Pour l'histoire », 1984.
- FRITZ (Gérard), *L'Idée de peuple en France du XVII^e au XIX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1988.
- FURET (François), *La Révolution française*, t. 1 : de Turgot à Napoléon (1770-1814) ; t. 2 : Terminer la Révolution, de Louis XVIII à Jules Ferry (1814-1880), Paris, Hachette, 1988.
- FURET (François), *La Gauche et la Révolution française au milieu du XIX^e siècle., Edgar Quinet et la question du jacobinisme, 1865-1870*, Paris, Hachette, 1986.
- GEARY (Patrick J.), *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Ricard, [*The myth of nations. The medieval origins of Europe*, 2002], Paris, Aubier, 2004.
- GUENIFFEY (Patrice), *Le Nombre et la raison, la Révolution française et les élections*, préface de François Furet, Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1993.
- GUIGNARD (Laurence), « Les supplices publics au XIX^e siècle, l'abstraction du corps », dans *Le Corps violenté, du geste à la parole*, études réunies et présentées par Michel Porret, Genève, Droz, 1998, p. 157-184.

- HENNING (Ian Allan), *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique*, Paris, Champion, 1929.
- HUARD (Rémond), *Le Mouvement républicain, 1848-1881*, Paris, F.N.S.P., 1982.
- MÉNAGER (Bernard), « Autorité et liberté », dans *Histoire des droites en France*, sous la dir. de Jean-François Sirinelli, Paris, Gallimard, 1992.
- NICOLET (Claude), *L'Idée républicaine en France*, Paris, Gallimard, 1982.
- OZOUF (Mona), *La Fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976.
- OZOUF (Mona), *L'Homme régénéré*, Paris, Gallimard, 1990.
- PESSIN (Alain), *Le Mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle*, Paris, P.U.F., 1992.
- RIALS (Stéphane), *Révolution et contre-révolution au XIX^e siècle*, Paris, Albatros, 1987.
- ROSANVALLON (Pierre), *Le Sacre du citoyen*, Paris, Gallimard, 1992.
- ROSANVALLON (Pierre), *Le Peuple introuvable, histoire de la représentation démocratique en France*, [1997], Paris, Gallimard, 1998, particulièrement la première partie : « L'âge de l'abstraction. »
- SCHNAPPER (Dominique), *La Communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1994.
- WINOCK (Michel), *Les Voix de la liberté*, Paris, Seuil, 2001.

Dictionnaires, encyclopédies et sites internet

- *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, sous la dir. de Pierre Larousse, Slatkine, Genève-Paris, 1982, réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879.
- *Dictionnaire de la langue française*, Paul-Émile Littré, Versailles, 1877, Encyclopædia Britannica France, 1996.
- *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Le Robert, 1992.
- *Trésor de la langue française*, (abrév. TLF), Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), publié sous la dir. de Paul Imbs, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1977.
- *Dictionnaire du dix-neuvième siècle européen*, sous la dir. de Madeleine Ambrière, Paris, P.U.F., 1997.
- *Dictionnaire des symboles*, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », [1969], 1982.

- *Encyclopédie de la Philosophie*, (*Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Garzanti, 1981 193, 1995), traduction et adaptation, sous la dir. de Jean Montenot, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2002.
- *Dictionnaire critique de la République*, sous la dir. de Vincent Duclert et Christophe Prochasson, Paris, Flammarion, 2002.
- *Dictionnaire des genres et des notions littéraires*, Paris, Encyclopædia universalis & Albin Michel, 1997.

Pour finir, nous renvoyons à cet outil de travail indispensable qu'est le site internet du Groupe Hugo, créé par Guy Rosa. Le site permet d'accéder à de nombreux articles mis en lignes, ainsi qu'à une bibliographie quasi exhaustive de l'œuvre et des critiques hugoliens.

Adresse « Groupe Hugo » : <http://groupugo.div.jussieu.fr/>

INDEX DES NOMS

A

Abel.....67
 Alexandre le Grand.....310, 481
 Apollon. 80, 221, 487, 605, 614, 616, 617, 618, 619,
 621
 Aristophane.....500, 618, 619
 Aristote.....451, 526, 617, 618
 Athénée.....623

B

Baldwin (James).....469
 Ballanche (Pierre-Simon). 13, 15, 27, 136, 287, 461,
 480, 537, 577, 579
 Balzac (Honoré de).....9, 30, 31, 124, 288, 409, 419,
 448, 468, 553, 565, 567, 568, 570
 Banville (Théodore de).....5, 42
 Barbey d'Aurevilly (Jules).....165, 448, 488, 639
 Barrot (Odilon).....547
 Bataillard (Paul).....391
 Baudelaire (Charles).....199, 247, 436, 470, 590
 Baumgarten (Alexander).....42, 596
 Bayard (Pierre Terrail LeVieux, seigneur de). 75, 76
 Beattie (James).....514
 Bessarion (Jean).....378
 Biré (Edmond).....9
 Blanc (Louis).....116, 145
 Blémont (Emile).....6
 Bonald (de) (Louis Gabriel Ambroise, Vicomte). 287,
 513, 518
 Bonnet (Charles).....391, 452
 Bossuet (Jacques Bénigne).....142, 222, 373
 Bouchet (André du).....509, 510
 Brantôme (Pierre de Bourdeille, dit).....76
 Bruneseau (Pierre Emmanuel).....189, 207, 208, 209
 Buchez (Philippe).....92
 Burke (Edmund)..225, 259, 450, 451, 518, 528, 596,
 625
 Byron (lord).....527

C

Caïn.....64, 67, 357, 393, 470
 Cambronne (général).....175, 207
 Camoens (Luís Vaz de).....612
 Campistron (Jean Galbert de).....561
 Canova (Antonio).....640

Carnot (Lazare).....76
 Carnot (Sadi).....496
 Cavaignac (Jean-Baptiste).....304
 Cervantès (Miguel de).....453, 553
 Champollion (Jean-François).....58
 Charles-Quint.....75, 76
 Chassan (Pierre).....27
 Chateaubriand (François-René de)....11, 13, 38, 41,
 50, 72, 86, 87, 95, 140, 141, 147, 203, 208, 229,
 244, 287, 366, 514, 598, 613
 Chénier (André).....29, 30, 41, 537, 552, 554
 Chrysispe (de Tarse).....231, 233, 280
 Cicéron.....83, 378, 603
 Clausewitz (Carl von).....483
 Coleridge.....598
 Comte (Auguste).....92, 287
 Condorcet (marquis de).....13
 Constant (Benjamin)...287, 379, 437, 438, 439, 511,
 549
 Cousin (Victor).....26, 33, 44, 47, 527
 Couturier de Vienne (A.F.).....42
 Creuzer.....31, 611
 Cuvier (Frédéric).....98, 262, 264

D

Dacier (Bon Joseph).....58
 Dante. 108, 129, 130, 428, 429, 486, 487, 553, 560,
 605, 606, 620
 David d'Angers.....44, 45
 Defoe (Daniel).....320
 Delacroix (Eugène).....75, 313, 336, 607
 Delille (Abbé).....29, 30
 Démosthène.....603
 Diderot (Denis).....8, 129, 259, 299, 300, 342, 451,
 462, 463, 478, 486, 487, 499, 505, 506, 517,
 551, 627
 Dionysos.....616, 618, 620, 621
 Du Camp (Maxime).....134, 200, 210, 211, 607
 Dupont de Nemours (Pierre Samuel du).....74

E

Eckstein (Ferdinand, baron d').....612
 Eschyle130, 131, 137, 330, 454, 456, 520, 553, 576,
 602, 603, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611,
 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620,
 621, 622, 623, 632, 640

Ézéchiél.....136, 297, 303

F

Faure (Philippe).....495

Fenimore Cooper (James).....320

Ferrari (Costanzo).....532, 669

Figuier (Louis).....231

Flaubert (Gustave).....10, 17, 226, 307, 468, 613

Fontenelle.....14

Fortoul (Hippolyte).....44

Fourier (Charles).....129

Frédéric II.....552

Freud (Sigmund).....35, 249, 364, 469, 518

G

Gautier (Théophile).....41, 42, 108, 361

Genlis (Félicité, comtesse de).....470

Girardin (Émile de).....121, 300, 426, 534, 547

Goethe.....31, 34, 469, 553

Goltzius (Hubert).....623

Greuze (Jean-Baptiste).....463

Guizot (François Pierre Guillaume).....7, 19, 25, 47,
73, 79, 127, 303, 423, 435, 518

Guizot François Pierre Guillaume.....25, 73, 79, 92,
126, 130, 287, 303, 423, 547, 577

Gutenberg (Johannes).....65, 66

H

Hegel (Georg Wilhelm Friedrich). 16, 37, 38, 61, 71,
262, 311, 362, 431, 469, 496, 640

Helvétius (Claude-Adrien).....129

Hercule.....82, 468, 486

Herder (Johann Gottfried).....26, 158, 160, 248, 340,
412, 519, 611, 639, 642, 673

Hésiode.....66

Hesse (Hermann).....181

Hetzl (Pierre-Jules).....428, 429, 430, 431, 495

Homère. 87, 416, 417, 456, 482, 484, 519, 550, 560,
605, 611

Horace.....9, 10, 44, 83, 500, 537

Hugo (Adèle I, née Foucher).....347, 453

Hugo (Adèle, née Foucher).....453

Hugo (François-Victor) 304, 305, 306, 307, 310, 319,
518, 556, 598

Huxley (Aldous).....240

I

Isaïe...129, 130, 136, 224, 296, 297, 303, 429, 553,
606

J

Janin (Jules).....199, 537, 562

Job.....64, 270, 606

Joyce (James).....318

Juvénal.....111, 129, 130, 224, 351, 428, 524, 525,
526, 528

K

Kant (Emmanuel).....12, 15, 37, 38, 466, 482, 485,
518, 596

Kauffmann (Achille).....134

L

La Fontaine (Jean de).....236, 500, 574, 580

La Harpe (Jean-François de).....229

La Marck (Guillaume de).....75

La Marck (Robert II de).....76

Lacroix (Albert).....145, 231, 263

Lahorie (Victor Fanneau de).....519

Lamartine (Alphonse de) 5, 102, 112, 116, 225, 229,
284, 288, 289, 295, 411, 527, 559, 613

Lamennais (Félicité Robert de).....44, 287

Larousse (Pierre). 6, 29, 58, 66, 75, 80, 98, 99, 118,
136, 147, 156, 157, 158, 161, 175, 201, 203,
204, 215, 216, 218, 230, 239, 262, 263, 335,
381, 386, 423, 424, 465, 471, 482, 483, 500,
505, 535, 552, 573, 579, 607

Leconte de Lisle.....42, 136, 482, 645

Ledru-Rollin (Alexandre-Auguste).....488, 603

Leroux (Pierre).....28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 41, 92,
389, 512, 517, 529, 586, 610

Lewis (Matthew).....51, 627

Littré (Émile). 42, 336, 343, 368, 431, 468, 482, 562

Longin.....518, 596

Louis XI.....47, 57, 538, 547, 595, 606

Louis XIV.....57, 538, 595, 606

Louis XV.....34, 95, 145, 284, 289, 536

Louis-Philippe.....215, 377, 419

Lucrèce.....66, 224, 234, 235

Lyell (Charles).....98, 262, 264

M

Macrobe.....623

Maistre (Joseph de).....39, 129, 294, 378, 410

- Malesherbes (Chrétien-Guillaume de Lamoignon de)
.....74
- Marx (Karl Heinrich).....61, 252, 431
- Melville (Herman).....317, 641
- Mercier (Louis-Sébastien).....14, 596
- Meurice (Paul).....17, 18, 310, 457, 604
- Michelet (Jules)...13, 16, 17, 18, 27, 50, 51, 53, 54,
55, 56, 58, 59, 62, 68, 69, 86, 114, 116, 132,
134, 136, 141, 145, 152, 153, 159, 160, 182,
221, 254, 259, 266, 267, 289, 293, 310, 311,
321, 338, 340, 345, 364, 381, 382, 384, 388,
406, 416, 417, 421, 427, 428, 433, 476, 521,
522, 541, 573, 585, 609, 610, 611, 615, 622, 642
- Milton (John).....172, 435, 436, 486, 487
- Mirabeau (Honoré Gabriel Riqueti, comte de).....45,
89, 526, 528, 636, 637
- Montalembert.....29, 41, 49
- Montégut (émile).....5
- Montesquieu (Charles de Secondat, baron de la
Brède et de)...141, 155, 159, 311, 362, 426, 435,
491, 519
- Montlosier (de).....438
- Morgan (Lewis).....154
- Morin (Frédéric).....92, 287
- Murger (Henry).....358
- Musset (Alfred de).....361, 527
- N**
- Napoléon Ier.....299, 301, 434, 445, 484, 499, 541
- Napoléon III...90, 95, 134, 138, 202, 205, 252, 253,
299, 307, 377, 383, 390, 410, 411, 423, 424,
452, 481, 485, 491, 523, 526, 527, 548, 601
- Néron.....74, 252
- Nerval (Gérard de).....361, 553, 612, 613
- Newton.....262, 263, 501
- Nietzsche.....360, 518, 620, 632
- Nodier (Charles).....43, 136, 229, 361, 436, 478, 648
- O**
- Orwell (George).....240
- Ossian.....130, 131, 328, 329, 512
- Ovide.....148, 316, 484, 552, 553, 555, 620
- P**
- Paracelse.....66
- Paul (Saint). 101, 169, 264, 265, 266, 267, 268, 269,
413, 550
- Pausanias.....623
- Pavie (Victor).....45
- Pellarin (Charles).....123
- Pérec (Georges).....226
- Perrault (Charles).....14
- Pindare.....13, 608
- Planche (Gustave).....9, 29, 44
- Platon.....241, 500, 576
- Plutarque.....505, 608
- Pythagore.....280, 420, 611, 614
- Q**
- Quincy (Quatremère de).....45, 603
- Quinet (Edgar)..26, 27, 92, 116, 124, 145, 158, 167,
267, 364, 412, 427, 522, 605, 611, 612, 639
- R**
- Régulus.....463
- Rembrandt (Harmenszoon van Rijn).....200, 625
- Renan (Ernest).....136, 332, 391
- Renouvier (Charles).....5, 151, 432
- Rodin (Auguste).....46
- Rouinat (Charles de la).....554
- Rousseau (Jean-Jacques).....12, 41, 145, 199, 236,
288, 296, 397, 472, 504, 511, 512, 554, 555, 576
- Royer-Collard (Pierre Paul).....287, 547
- S**
- Sabatier de Castres (Antoine, dit l'abbé Sabatier
de Castres).....229
- Sade (Donatien Alphonse François de).....129, 624
- Saint-Martin (Louis-Claude de).....171, 178, 356
- Saint-Pierre (Bernardin de).....41, 178, 350
- Saint-Simon (Louis de Rouvroy, comte de). 92, 252,
287, 410, 492, 507
- Saint-Victor (Paul de).....604
- Sainte-Beuve (Charles Augustin).....28, 29, 30, 361,
384
- Sand (George).....468
- Scheler (Max).....482
- Schelling (Friedrich Wilhelm Joseph).....17, 37, 38,
248, 611
- Schiller (Friedrich von).....137, 257, 259, 349, 512,
553, 561
- Schlegel (A. W.).....42, 472, 473, 508, 620

- Schlegel (Friedrich).....502, 508, 561, 598
 Schnitzler (Arthur).....592
 Shakespeare (William).....12, 31, 43, 130, 131, 137,
 234, 304, 305, 306, 307, 518, 550, 553, 554,
 555, 556, 558, 560, 562, 597, 598, 601, 603,
 605, 606, 615, 620, 623, 647
 Sismondi (Jean Charles Léonard Simonde de).....42
 Soulié (Jean-Baptiste).....514
 Stäel (Germaine de).....12, 13, 28, 29, 42, 72, 114,
 153, 222, 287, 426, 466, 511, 512, 519, 541,
 552, 553, 557, 560, 613
 Stendhal (Henri Beyle)...14, 21, 129, 448, 468, 476,
 478, 627
- T**
- Tacite.....83, 111, 141, 224, 428, 429, 550
 Thierry (Augustin).....182
 Tibère.....111, 141, 550
 Tocqueville (Alexis de).....140, 287
 Turgot (Anne Robert Jacques, baron de l'Aulne)...74
- V**
- Vacquerie (Auguste).17, 18, 91, 115, 317, 319, 321,
 322, 323
 Vauban (Sébastien Le Prestre, marquis de)...75, 76
 Verne (Jules).....317
 Vico (Gambattista).....55, 58, 596, 605
 Vigny (Alfred de).....13, 612
 Villon.....574, 580
 Villon (François).....574
 Virgile.....10, 44, 83, 175, 235, 484
 Voltaire.....30, 53, 101, 145, 236, 547, 554
- W**
- Walpole (Horace).....378
 Watt (James).....491
 Wellington (Arthur Wellesley, 1er duc).....191, 223,
 542, 603
 Winckelmann (Johann Joachim).....45
 Wolf (Friedrich).....605
- Z**
- Zola (Émile).....124, 468

TABLE DES MATIÈRES

L'ÉCRITURE ÉCARTELÉE : BARBARIE ET CIVILISATION DANS LES ROMANS ET LA PROSE PHILOSOPHIQUE DE VICTOR HUGO.....	1
*	1
COMBINER « LES LOIS DE L'ART » ET LA « LOI DU PROGRÈS » : DES MISÉRABLES À QUATRE-VINGT-TREIZE.....	1
REMERCIEMENTS.....	2
SOMMAIRE.....	3
INTRODUCTION.....	5
L'écriture, entre barbarie et civilisation.....	8
Poésie, philosophie, littérature.....	11
La critique des fondements de la civilisation : histoire, mémoire, nature.....	14
Symbolisation et désymbolisation.....	16
État des lieux de la critique, corpus, méthode	18
PARTIE I	
RÉVOLUTION, CIVILISATION ET DÉSYMBOLISATION : LES CONTRADICTIONS DE L'ART ET DU PROGRÈS.....	24
CHAPITRE 1 : AVANT L'EXIL, LA THÉORIE DU SYMBOLE ET LA PENSÉE DÉSYMBOLISATRICE.....	25
<u>1. Les enjeux du symbole et sa dynamique oscillatoire</u>	<u>25</u>
« Du style symbolique »	28
La vieille ville et le symbole dans la préface des Orientales	32
Processus interprétatif et mouvement historique désymbolisateur	35
Hugo, David d'Angers et le néoclassicisme.....	44
<u>2. Notre-Dame de Paris.....</u>	<u>46</u>
L'anankè du désir : le corps, le cœur et la poésie.....	47
« Ceci Tuera Cela ».....	51
Les « sérieux avantages » du symbole.....	68
<u>3. Le Rhin, premier « laboratoire » de la Civilisation : universalisme et particularisme.....</u>	<u>70</u>
Contre la barbarie révolutionnaire d'une raison universaliste et abstraite.....	70
« La civilisation, le discours impossible ».....	75
Universalisme des principes, mémoire et topographie des traditions.....	79
Pensée historique et anhistorique.....	84
<u>Conclusion</u>	<u>85</u>
CHAPITRE 2 : TOURNANT DE L'EXIL : DU PARTI DE LA CIVILISATION AU « PARTI RÉVOLUTION-CIVILISATION ».....	89
<u>1. L'émergence d'un nouveau « parti ».....</u>	<u>89</u>
Résurgences de formes « ultra » : radicalisme et souveraineté du génie.....	94
La Révolution comme verbe de la civilisation : combiner « les lois de l'art » et la « loi du progrès »..	96
Révolution/Civilisation : une plasticité des concepts féconde	97
<u>2. Le « parti Révolution-Civilisation » ou l'alliance intenable du rayonnement et de la flamme</u>	<u>100</u>
De la lumière rationaliste et progressiste à la flamme révolutionnaire et artistique.....	101
Figurations romanesques d'un mouvement de désymbolisation contrarié.....	105
Terreur historique, terreur poétique.....	110
<u>3. Révolution-Civilisation : rupture, Genèse, continuité.....</u>	<u>117</u>

La Révolution et la « solution de continuité » dans Les Misérables, entre affirmation et déni.....	118
Le détour par l'origine et les figures de « barbares »	121
La Révolution, conscience de la civilisation.....	123
4. La « question morale et intellectuelle » comme énergie cosmique : Révolution et écriture	124
Conclusion : l'Orient, le Nord, la Révolution ou le maintien du symbole.....	130
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	133
PARTIE II	
LA RÉVOLUTION COMME VERBE (I), REFONDER LA CIVILISATION DÉSYMBOLISATRICE.....	135
INTRODUCTION : « L'ÉLOIGNEMENT VERS » LE PASSÉ ET LE « GÉNIE PRIMITIF ».....	136
CHAPITRE 1 : L'ESPACE, LE TEMPS ET LE POÉTIQUE AU SECOURS DE L'UNIVERSALISME ABSTRAIT	140
1. Les « lois de l'art » et la « loi du progrès » ou les idées générales au prisme du poétique.....	140
2. Le Temps et l'Histoire dans l'écriture de la « Révolution-Civilisation ».....	144
Mémoire et Révolution : l'écriture et la recherche d'une nouvelle architecture symbolique.....	144
Temps créateur et temps rongeur : idéologie et imagination.....	148
Histoire et poésie, le verbe de la Civilisation et le sésame du « Jadis ».....	149
3. L'Espace et la « Révolution-Civilisation » : le roman et le conflit entre territoire, espace et universalisme	
151	
La remise en cause du concept désymbolisateur de civilisation unitaire	153
Droits de l'homme, Histoire et territoire : Lantenac et les provinces ou l'échec d'une autre	
République.....	166
4. Les difficultés éthiques de « l'éloignement vers » la nature comme matière.....	170
Dangers : pessimisme et fatalité de la matière.....	170
L'abstrait et le concret, ou de l'immanence.....	173
De la matière grotesque et fatale à la nature organique et créatrice.....	177
Conclusion : Histoire, nature et création poétique entre fatalité et liberté.....	181
CHAPITRE 2 : L'ARCHITECTURE ET L'URBANISME, TRESSAGE DES TEMPORALITÉS ET SÉRIES ROMANESQUES.....	184
1. Le phare des Casquets : écriture de la mémoire et principe des séries.....	185
Le phare du dix-neuvième siècle : chronique d'un échec esthétique et éthique.....	186
Le phare du dix-septième siècle : l'ostentation poétique et civilisatrice.....	190
Le « simple vieux phare barbare » : poésie et horreur ou les deux faces de la barbarie.....	193
Conclusion : « l'art et la science », configurations romanesques.....	196
2. Un urbanisme antiprogessiste ? Contre la ligne droite, le Paris des Misérables.....	198
De l'architecture de la raison à l'architecture du despotisme : politique et « poétique de la rue de	
Rivoli ».....	201
Un égout anticlassique et antimoderne : les séries et le poids du passé.....	207
Hygiénisme de la ligne droite : morale officielle, moralité hugolienne.....	210
Le Paris des Misérables : le passé contre l'incertitude du présent.....	214
Des faubourgs parisiens ou méandres du discours sur la civilisation.....	218
3. Ultimes dépassements : le passé architectural et la joie.....	220
Conclusion : sortir de l'antithèse aporétique.....	222

CHAPITRE 3 : CONCILIER LA SCIENCE ET L'ART : LES TRAVAILLEURS DE LA MER ET WILLIAM SHAKESPEARE.....	228
1. Quelle écriture de la science pour réenchanter et responsabiliser le progrès ?	228
2. La légende et les aberrations du savoir dans William Shakespeare : l'écriture comme mémoire	230
3. L'écriture des limites de la raison scientifique	235
« Questions de la raison » et « questions de la rêverie ».....	236
La science et l'éthique : l'horizon du clonage.....	238
Comprendre la nature : discours scientifique et populaire.....	240
De la légende au discours scientifique : les mots du progrès.....	246
4. Travailler la mer, reforger la civilisation : du « travail » à la « lutte »	247
Se rendre « maîtres et possesseurs de la nature »	248
Du « parasite » des Misérables aux Travailleurs de la mer : le marin et l'écrivain.....	252
Contre l'ordre répressif de la raison civilisatrice.....	256
Le bonheur de la « cité domestique »	259
5. La révolution contre le « scientisme », ou la permanence de la « puissance merveilleuse des causes » ..	261
Paul et le « chemin de Damas » : quitter « la ligne droite de l'horreur ».....	264
Chemins de Damas romanesques.....	267
Fatalité du cœur et fatalité de la lettre : le rôle du processus interprétatif comme « esprit »	271
Conclusion : la Révolution comme critique romantique des lois scientifiques	277
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	280
PARTIE III	
LA RÉVOLUTION COMME VERBE (II), RÉGÉNÉRER LA SOCIÉTÉ	283
INTRODUCTION : LA SOCIÉTÉ, LA NATURE ET LE RÔLE DU PASSÉ.....	284
CHAPITRE 1 : LA REFOUNDATION DE LA SOCIÉTÉ PAR « L'ÉLOIGNEMENT VERS » LE PASSÉ ET LE BRICOLAGE RÉVOLUTIONNAIRE.	286
1. Le « grain de sel » et « le grain de cendre » : une nouvelle définition de la famille	286
2. Le retour du sacrifice antique au sein de la civilisation moderne	292
3. La société sans la société : barbarie primitive contre barbarie dégénérée	295
4. La « question sociale » et la pyramide de la civilisation dans Les Misérables : la perte de la base populaire	297
5. En guise de conclusion, le « tyran primitif » et la nature contre le « despote moderne »	303
CHAPITRE 2 : UNE SOCIÉTÉ À LA CROISÉE DE LA NATURE ET DE L'HISTOIRE : L'ARCHIPEL DE LA MANCHE.....	309
1. L'Archipel de la Manche, ou l'archipel comme second laboratoire de civilisation	309
2. Le détour par l'archaïque : faire de la singularité un creuset d'universalité	314
La civilisation par le souvenir et le maintien des particularismes.....	315
« L'avenir dans le passé ».....	319
Hugo et Michelet : l'interaction entre discours du « centre » et discours de la « périphérie ».....	321
« L'obstacle est devenu l'aide » et Les Miettes de l'Histoire d'Auguste Vacquerie.....	321
L'exacerbation des extrêmes : faire jouer un (certain) passé contre un (certain) présent.....	324
3. Une nouvelle lecture des rivages	327
Du granit, ou les apories du discours sur le progrès	329
« La nature y répercute l'histoire » : le rôle du processus interprétatif	333
4. « Paysage et océan mêlés » (VII) : l'églogue et la bucolique comme socle fondateur	335

L'océan, critique du « paysage »	335
Un urbanisme naturalisé et humanisé.....	337
La société, entre nature, liberté et Histoire.....	340
L'esthétique du paysage : fantaisie de l'écriture et manifestation du progrès.....	341
<u>Conclusion : discours du « centre » idéologique et « périphérie » poétique.....</u>	<u>344</u>
CHAPITRE 3 : NATURE ET SOCIÉTÉ, LE PESSIMISME DE L'HOMME QUI RIT	349
<u>1. Un dualisme fataliste et pessimiste</u>	<u>349</u>
État de nature et état de société, monde de l'âme et monde du corps.....	350
La fin de la matière, du corps et de Pan	354
L'aristocratie de L'Homme qui rit, entre satanisme social et satanisme métaphysique.....	358
Le dévoiement de l'idéal d'une civilisation raffinée et urbaine	359
D'un sublime des sens à un sublime de l'esprit	362
<u>2. Des rivages (suite) ou l'exacerbation du refus d'une certaine modernité</u>	<u>363</u>
<u>Conclusion : désenchantement et enchantement, tension idéologique et tension poétique.....</u>	<u>367</u>
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	371
PARTIE IV	
REPRÉSENTATION ET VIOLENCE DU PEUPLE BARBARE.....	375
INTRODUCTION : LE CORPS DU PEUPLE.....	376
CHAPITRE 1 : REPRÉSENTER LE PEUPLE AU XIXE SIÈCLE.....	381
<u>1. Le peuple, figure sociale ou figure politique ?.....</u>	<u>381</u>
<u>2. Pitié et fraternité.....</u>	<u>385</u>
Mutation conceptuelle : de la civilisation à l'humanité, ou la non-rationalité « barbare » contre la fatalité	386
Le bois de la Saudraie, creuset fictionnel de la citoyenneté.....	390
La pitié contre la fatalité	394
Pitié de l'homme et pitié de l'abîme	398
<u>3. La violence comme cristallisation des principes.....</u>	<u>407</u>
« Le viol d'une idée la consacre » : ou l'universalité incarnée par la violence.....	408
Du viol idéologique à la violence du texte : la Révolution comme synthèse de l'esthétique et de l'éthique.....	413
L'insurrection ou la visibilité de l'événement	414
Résurgence du symbole : la représentation de la violence, entre roman moderne et épopée antique.....	416
<u>Conclusion : un retour au symbole épique encadré.....</u>	<u>420</u>
CHAPITRE 2 : LE BARBARE CONTRE LA BARBARIE, EFFICACITÉ ET DANGERS HISTORIQUES ET POÉTIQUES.....	423
<u>1. Le peuple, force barbare.....</u>	<u>423</u>
<u>2. La violence, reliquat du mythe du barbare : les interactions entre Histoire et écriture.....</u>	<u>425</u>
Éléments de mise au point sur le mythe barbare au dix-neuvième siècle	425
L'exil et le modèle révolutionnaire ; violence de l'écrivain, violence du peuple.....	428
Évolution de la figure du barbare romanesque chez Hugo.....	434
Conclusion : menacer l'ordre en même temps que le fonder ou l'énergie du sublime : peuple, misère, amour.....	449

3. Axiologie des extrêmes et poétique des personnages.....	451
Du grotesque au monstrueux, la réversibilité dangereuse des extrêmes.....	452
Théorie des personnages et vision du monde, le mal comme accès à la conscience.....	458
« Choses de la nuit » : pour faire reculer le loup, mieux vaut en être la fille.....	463
Civilisation et culture : le processus de « sublimation » de la violence.....	466
Figurations romanesques : c'est dans l'état de guerre qu'apparaît l'homme moral.....	469
Conclusion : l'ambiguïté féconde de l'énergie créatrice, personnages et auteur mêlés.....	475
CHAPITRE 3 : GUERRE ET PAIX	480
1. Guerre et paix ou le conflit d'intérêts, esthétique et éthique.....	481
2. La paix de la civilisation, ou d'un idéal sans drame.....	485
3. « La grande guerre, c'est le commerce », ou les images comme forces.....	490
Conclusion : la lyre et le clairon.....	493
CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE.....	495
PARTIE V	
SAUVAGERIE DE L'ÉCRITURE, SAUVAGERIE DU GÉNIE.....	498
INTRODUCTION : DU GRAND HOMME IMPÉRIAL AU GÉNIE.....	499
CHAPITRE 1 : LE GÉNIE BARBARE, IDÉOLOGIE ET ESTHÉTIQUE	
.....	503
1. Avant et après l'exil : rupture et continuité.....	503
Le génie barbare avant l'exil : le modèle impérial.....	503
Pendant l'exil. Génie et Révolution, entre déflagration de l'énergie et continuité de la civilisation..	505
Mise en tension de la liberté et de la fatalité : le génie et son style.....	507
« Poésie » barbare et « littérature » civilisée.....	511
2. Du « moi » barbare au génie	518
Redéfinitions généalogiques du moi barbare	519
Le génie « canaille » et « peuple » ou le « perpétuel épanouissement du chaos en ordre ».....	521
Civilisation et satire	523
3. La Révolution comme transfiguration de la violence : Révolution, République et Génie.....	525
De l'orléanisme à la Révolution : un nouveau rapport aux passions.....	525
Naturalisation du vrai et de la colère.....	527
Hugo, la République et le génie ou la question du despotisme.....	530
Le génie et la tyrannie : une situation d'énonciation complexe.....	535
Napoléon, héraut du génie romantique et « du progrès avec effraction »	538
Conclusion : l'origine tyrannique du génie.....	543
CHAPITRE 2 : « POÉSIE » BARBARE ET « LITTÉRATURE » CIVILISÉE, DU BON USAGE DU CLICHÉ	545
1. Contre la barbarie : la surface du discours.....	546
« Barbare » et « barbarie » : l'injure face à l'urgence du réel. L'exemple de Napoléon le petit.	546
La barbarie monologique ou du bon usage du cliché.....	549

2. Le « mythe barbare du poète », retournement esthétique d'un cliché.....	551
Avant l'exil : barbarie du langage et incorrection.....	552
Pendant l'exil : Shakespeare, « histrion barbare ».....	553
La traduction et la métaphore de l'invasion barbare.....	556
Une esthétique de la résistance : de la traduction à l'interprétation.....	559
La barbarie du génie contre la mimesis classique et l'ordre politique.....	561
3. Conclusion : le mythe barbare et la traduction.....	562
CHAPITRE 3 : LES CREUSETS ROMANESQUES DE L'ÉCRITURE DU GÉNIE : ARGOT, ARISTOCRATIE, SEXUALITÉ, PEUPLE, COSMOS. .	565
1. « Rouscailler bigorne ». L'argot, ou l'origine subversive de la langue	565
L'argot dans Le Dernier Jour d'un condamné : de la langue du crime à la langue de la misère.....	566
Les Misérables et l'argot : de la langue de la misère à la « langue des ténébreux »	569
L'argot, creuset de l'esthétique romantique.....	572
L'argot, emblème de l'origine poétique du Verbe : énergie et barbarie.....	575
Régénération : « la noirceur sublime de l'écritoire » et l'amour.....	579
2. Autre origine ambiguë de l'écriture : le romanesque de l'aristocratie contre le sublime du peuple.....	582
L'aristocratie comme origine trouble de l'écriture.....	582
La femme aristocrate, l'Olympe païen, le sexe et l'art.....	587
De la caverne des Travailleurs de la mer à l'ancre de Josiane.....	589
Le génie et la « chair » du peuple.....	594
3. Le génie et la barbarie cosmique et animale.....	597
Conclusion : la joie, revers de la barbarie de l'inspiration artistique	600
CHAPITRE 4 : « ESCHYLE I » OU « SHAKESPEARE L'ANCIEN », LA CHIMÈRE ORIENTALE ET L'IDÉAL EUROPÉEN.....	603
1. Les deux pôles de l'art.....	603
2. Eschyle et l'Orient : parenté et réversibilité de la Grèce et de l'Orient	606
La complémentarité féconde de l'Orient et de la Grèce : la nécessité de la barbarie.....	608
Eschyle, la « renaissance orientale », et les « étranges lueurs [du] style ».....	611
Eschyle, philosophe « terrestre » et mage, ou savoir et imagination mêlés.....	614
Eschyle, d'Apollon à Dionysos : complexification progressive de la figure du génie.....	616
En conclusion : le symbole oriental dans le roman ou l'exemple du couvent dans Les Misérables.....	623
CONCLUSION DE LA CINQUIÈME PARTIE.....	632
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	634
ANNEXE.....	650
BIBLIOGRAPHIE.....	654
1. Œuvres de Victor Hugo.....	655
Éditions de référence	655
Autres éditions utilisées	655
2. Bibliographie critique hugolienne générale.....	656
Victor Hugo écrivain	656
Victor Hugo penseur et politique.....	657

Sur l'ensemble des romans : Victor Hugo romancier.....	659
Classement par romans.....	660
William Shakespeare et les proses philosophiques de l'exil	665
<u>3. Bibliographie critique thématique : sciences humaines et littérature.....</u>	<u>667</u>
Enjeux historiques et littéraires : barbarie et civilisation.....	667
Symbolisation/désymbolisation : poésie, Histoire, géographie, science.....	682
Architecture, urbanisme.....	693
<u>4. Ouvrages de contextualisation générale et autres instruments critiques.....</u>	<u>695</u>
Histoire, théories et critiques littéraires.....	695
Philosophie et sciences humaines.....	699
Histoire.....	700
Dictionnaires, encyclopédies et sites internet.....	702
INDEX DES NOMS.....	704
TABLE DES MATIÈRES.....	709