

„ÊTRE CHATEAUBRIAND OU RIEN”
ASPECTS SOCIO-CULTURELS DE LA RECHERCHE
D’ABSOLU CHEZ VICTOR HUGO

FRITZ PETER KIRSCH

Université de Vienne
fritz.peter.kirsch@univie.ac.at

If observed from far (from Eastern Middle Europe, for instance), Victor Hugo’s work might seem depending only and absolutely on French culture history. The author of this article shows that at the light of the theory of the civilisation process (N. Elias) this literature is born in the context of the monachic centralism when the renewal is necessary after the Revolution’s pains, and so a new élite is emerging.

Hugo, celui dont le nom s’impose (nonobstant le „hélas” de Gide) lorsqu’on cherche un „poète national” français, n’a pas joui d’une gloire à peu près constante et incontestée, comme ce fut le cas pour Dante en Italie ou Goethe en Allemagne. Les hugophobes se sont manifestés tout au long du XIX^e siècle, et encore après, mais ils ont changé d’argumentation. On a commencé par détester Hugo le vandale romantique iconoclaste, on a fini par mépriser le bourgeois au style pompier. Au cours des premières décennies du siècle suivant, la critique a eu tendance à apprécier Hugo en tant qu’artiste du verbe tout en se méfiant de ses idées politiques et de ses dons poétiques. Hugo, pendant longtemps, a été réduit au rôle de formaliste grandiloquent qu’on admirait un peu à contre-coeur, obligé néanmoins de reconnaître son immense popularité.

Cette popularité dont témoignent jusqu'à nos jours les nombreuses adaptations à la scène, en film et à la télévision, a rencontré vers le milieu du XX^e siècle un écho remarquable sous la forme d'un renouveau d'intérêt de la part des universitaires. Toute une pléiade de chercheurs, un Jean-Bertrand Barrère, un Pierre Albouy, un Jean Gaudon, un Jacques Seebacher, pour n'en mentionner que quelques-uns parmi les plus connus, a voulu tracer les contours et explorer les secrets d'une création dont la richesse représentait un défi permanent à l'intelligence et la sensibilité des exégètes. En suivant la pente de la fantaisie du poète, on a découvert les prestiges d'un verbe en liberté et d'une mythologie fascinante donnant naissance à un déferlement d'images capable de couper le souffle au lecteur dépourvu de préjugés. Hugo, cette vieille gloire nationale en apparence momifiée par les anthologies, affirmait d'un coup sa jeunesse en déployant les charmes d'une création verbale pleine de trouvailles et émouvante par une combinaison très personnelle de force, de tendresse et d'humour. Le foisonnement verbal à l'effervescence chaotique représente d'ailleurs l'aspect le plus visiblement „moderne” de l'oeuvre hugolienne. Les surréalistes ont apprécié tout ce qui, chez Hugo, rappelle le principe de l'écriture automatique. L'aspiration hugolienne à la totalité fait que les digues de toutes les rhétoriques et de toutes les bienséances volent en éclats pour laisser le terrain libre à une pléthore prométhéenne. Par endroits, un vent de folie grandiose semble s'élever au milieu de cette fête de l'écriture.

Quelquefois (pas trop souvent, d'ailleurs), on a émis l'idée que ce chaos était en fait un chaos vaincu. À en croire Jean Gaudon, „Hugo n'est pas un créateur naïf et son génie répugne à l'anarchie.”¹ Tout au long de la production hugolienne, les architectures s'échafaudent, les tours de Babel montent vers le ciel,² les pouvoirs du langage s'explorent par l'accumulation et l'amplification, sans que la volonté de contrôle par le moi tireur de ficelles cesse jamais de se faire sentir. Hugo, à y regarder de près, est un fanatique de la structuration bien méditée, de l'organisation et de l'ordre. Son comportement à l'égard des richesses qu'offre le langage ressemble à celui du dompteur entouré de ses fauves. Tout dans cette oeuvre océanique se tient, non pas dans le sens d'un ressassement monotone mais dans celui d'un accroissement et élargissement qui intègre les masses de détails dans un grand ensemble organisé embrassant la totalité

¹ Jean Gaudon, „Éloge de la digression”, *Travaux de linguistique et de littérature* VI, 2, 1968, 141.

² Cf. Luzius Georg Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*, Paris 1966.

d'une production à la fois cohérente et diversifiée.³ Pourtant, cet ensemble, loin de se présenter sous la forme d'une construction immobile, se révèle être travaillé par des forces oeuvrant dans le sens du changement, voire même de la destruction. D'une oeuvre à l'autre, des architectures s'élèvent pour s'écrouler ensuite de façon spectaculaire. Par la mort de Quasimodo, Esmeralda et Frollo, la cathédrale Notre-Dame reste en quelque sorte inanimée avant d'être „tuée“, en tant que centre rayonnant du savoir humain, par l'univers du livre imprimé cet autre édifice colossal „qui grandit et s'amoncelle en spirales sans fin“. ⁴ De façon comparable, au début de *la Légende des siècles*, une vision fait apparaître l'histoire universelle – et, par là, le livre que le lecteur a sous les yeux – sous la forme d'un mur „bloc d'obscurité funèbre“ dont la solidité, pourtant n'est qu'apparente.

C'est la lugubre Tour des Choses, l'édifice
Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice,
Fier jadis, dominant les lointains horizons,
Aujourd'hui n'ayant plus que de hideux tronçons,
Épars, couchés, perdus dans l'obscur vallée;
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée.⁵

Pour mieux faire comprendre la structuration contradictoire des textes, une analyse de l'oeuvre romanesque de Victor Hugo a utilisé l'image d'une vague qui s'élève jusqu'au firmament en se manifestant dans toute sa force massive et compacte pour retomber aussitôt en répandant sa matière dans l'infini.⁶ Cependant, cette dialectique de l'accumulation et de la dispersion fait mieux apparaître l'omnipotence du sujet qui s'impose en tant que démiurge à l'univers des mots qu'il a lui-même créés. Dans une étude consacrée à la philosophie de Victor Hugo, nous lisons: „toute cette fumée fumeuse, cette obscurité apparemment obscurantiste, ces visions qui ont tout l'air louche de rêveries visionnaires, cette pesanteur obtuse aurait dit Barthes, à la fois têtue et fuyante, bornée, fermée et égarente, flottante et paralysante, n'est, à la réflexion, qu'un élément indis-

³ „Le poète n'entend pas substituer un monde verbal au monde réel, mais exprimer, expliquer et orienter celui-ci par la puissance des mots. (...) Ce qu'il y a d'étrange dans cette oeuvre, c'est que l'extrême sûreté du métier artisanal n'est pas compromise par le jeu de l'imagination libérée. Celle-ci défait la réalité que nous avons sous les yeux, pour l'ordonner en profondeur“ (Guy Robert, „Chaos vaincu“. *Quelques remarques sur l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris 1976).

⁴ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, éd. M. – F. Guyard, Paris, Garnier, 1961, 224.

⁵ Victor Hugo, *La Légende des siècles. La Fin de Satan. Dieu*, éd. Jacques Truchet, Paris, Pléiade Gallimard, 1967, 14.

⁶ Cf. Fritz Peter Kirsch, *Probleme der Romanstruktur bei Victor Hugo*, Wien, Akademie der Wissenschaften, 1973, 298.

sensible de ce difficile travail de clairvoyance qui ne peut se concevoir sérieusement que comme une lutte „dans la mêlée”, une conquête de clarté dans la nuit même.”⁷

C'est de Chateaubriand que se réclame Hugo jeune. Cet engouement rappelle un autre, celui dont Napoléon est l'objet. Ce sont, chacun à sa façon, des hommes „complets”, „carrés par la base”, qui ont rêvé de la synthèse et de la totalité à une époque dominée par les antagonismes et les déchirements. Des recherches récentes ont mis l'accent sur la fonction de médiateur assumé par Chateaubriand entre les traditions de l'Ancien Régime et la modernisation qui s'impose progressivement tout au long du XIX^e siècle.⁸ Cette position, l'écrivain l'occupe non pas en s'arrangeant avec tous les régimes à la manière d'un Talleyrand mais en aspirant à synthétiser les éléments en apparence incompatibles dont se composent l'histoire vécue et l'histoire imaginée par l'intervention d'un moi humain créateur et dominateur s'imposant en tant que „unantastbare, der Möglichkeit jeder Wandlung entrückte Autorität”.⁹ Sans renier jamais la société de l'Ancien Régime dont il connaissait pourtant les tares, Chateaubriand avait franchi toutes les limites que lui imposait la civilisation dont il était l'héritier en se plongeant d'abord dans son archaïque Bretagne, ensuite dans l'immensité de l'Amérique „sauvage” pour dresser enfin, au carrefour des contradictions, la statue de l'homme total qui émerge du texte des *Mémoires d'outre-tombe*. Quant à Hugo, il a très tôt voulu être, à l'instar de Chateaubriand, l'„écho sonore” de son époque. Les théories de la „Préface” de *Cromwell*, loin de se limiter au rôle d'un pamphlet contre le classicisme et pour la liberté dans l'art, convergent dans l'exaltation d'une totalité qui, désormais, constituera le grand rêve de la vie du poète, rêve que l'écriture s'appliquera à organiser. Selon ce programme, „(...) il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est aussi dans l'art”.¹⁰ Après avoir reçu, grâce à ses parents, à son entourage social et à ses lectures, l'héritage de la grande Révolution, Victor Hugo a vécu, et de façon très intense, les autres bouleversements qui jalonnaient son siècle. Il a senti, avec une intelligence et une sensibilité peu communes, les trans-

⁷ Jean Maurel, *Victor Hugo philosophe*, Paris, PUF, 1985, 27.

⁸ Cf. Brigitte Sändig, „Modernité als Fluch und Lockung – Chateaubriands Position zwischen literarischer Moderne und gesellschaftlicher Modernisierung”, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1993, 288–289.

⁹ „Autorité inattaquable, placée au-dessus de toute possibilité de changement” (Brigitte Sändig, „Modellierung von Individualität. Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe* zwischen Memorialistik und Autobiographik”, *RF* 108 1996, 177).

¹⁰ Victor Hugo, *Cromwell*, „Préface”, in: V. H., *Théâtre complet*, p. p. J.-J. Thierry – J. Méléze, Paris, Gallimard/Pléiade, 1963, T. I, 425.

formations qui affectaient son époque, notamment la démocratisation en marche, les découvertes de la science et la révolution industrielle. En suivant la voie montrée par Chateaubriand, il a voulu être le Prométhée moderne capable d'extraire d'un univers nouveau en gestation l'étincelle divine grâce à laquelle les destinées de l'humanité allaient changer de sens et d'orientation. Tout en se sentant poète à cent pour cent, Victor Hugo a suivi son étoile de créateur en oeuvrant dans le sens de la logique d'un projet socio-politique et culturel qui dépasse – et de loin – la littérature. Cependant, à poursuivre ce projet, Hugo n'est pas seul. En proclamant son envie de dominer le monde par le langage, ce moi brasseur de souvenirs individuels et collectifs, de mots et d'images, s'installe dans le voisinage d'autres génies titanesques qui pratiquaient également, dans le contexte de la littérature française du XIX^e siècle, la recherche d'absolu. À ce titre, Hugo est le voisin d'un Balzac, d'un Zola, sans oublier le Flaubert de *La Tentation de Saint-Antoine* et le Mallarmé du *Coup de dés*. Néanmoins, l'aspiration à la maîtrise universelle se manifeste dans les textes hugoliens avec une insistance et une puissance offensive qui assurent à l'écrivain une situation à part parmi ses contemporains. Reste à savoir si cet „Ego Hugo” dompteur et dominateur doit être expliqué, en accord avec tous les hugophobes, par un défaut de caractère propre à l'individu ou si ce gigantisme du Moi correspond à quelque tendance fondamentale caractérisant une époque ou, qui sait, tout un patrimoine culturel.

C'est peut-être la vision hugolienne de la nature „mystérieuse” qui peut fournir la clef que nous cherchons. De nos jours encore, on peut être frappé par l'intensité avec laquelle Hugo explore le domaine de l'élémentaire, de la matière. On a souvent évoqué – et critiqué – les inclinations de cette écriture pour le monstrueux, en situant ce terme dans le domaine sémantique de l'aberration et du fantasme. En embrassant la création hugolienne en entier, cependant, on se rend compte que la monstruosité y est ramenée systématiquement au chimérisme individuel des personnages ou aux superstitions des collectivités. Le plus souvent, le narrateur tire son épingle du jeu en soulignant qu'il ne se sent pas responsable des rêves qui agitent l'humanité livrée à ses émotions et ses comportements „viscéraux”. Quant à lui-même, il tend toujours à identifier le monstrueux à une „nature” dont il met en relief les aspects non compatibles avec les intérêts et les stratégies de l'espèce humaine, voire même une certaine hostilité à l'égard de l'homme soi-disant civilisé. Pour notre auteur, si le cosmos existe indépendamment de l'homme, il est liée toutefois à ce dernier par un jeu incommensurable d'interactions et de réciprocités. Même les perversions criminelles qui pourraient être interprétés comme des aberrations monstrueuses par rapport à l'ordre voulu par Dieu le créateur ne sont pas considérées par l'écrivain comme des cas isolés, hors

nature. Dans l'univers hugolien, les méchants aussi bien que les êtres difformes servent d'intermédiaires entre le monde des humains, la civilisation si l'on veut, et la sauvagerie de la matière cosmique. Quasimodo incarne ce qu'il y a de vivant et d'humain dans les pierres de la cathédrale Notre-Dame. Au milieu du labyrinthe des égouts parisiens, de cet espace qui prolonge par en bas la barricade des *Misérables*, la générosité „sauvage” de Jean Valjean collabore avec la bassesse de Thénardier pour sauver Marius. Dans *Les Travailleurs de la mer*, la méchanceté de Sieur Clubin, en déchaînant les forces de l'abîme, prépare les exploits de Gilliatt, et Lady Josiane, ce monstre moral de *l'Homme qui rit*, trouve son pendant dans la pieuvre guettant l'homme osant pénétrer dans son antre. Les civilisés, le plus souvent, s'avèrent incapables de relever les défis émanant des profondeurs de la terre, de la mer en colère, de la nuit et des forces élémentaires qui règnent à la fois dans les bas-fonds habités par des animaux dangereux et les recoins bestiaux du coeur humain. Alors, pour que la société installée au bord de l'abîme ne soit pas envahie par l'angoisse et le vertige, il faut qu'interviennent des êtres d'exception qui, installés à cheval entre l'humanité et les abîmes cosmiques, déploient leurs facultés pour faire triompher in extremis, le plus souvent au dépens de leur propre bonheur, la civilisation. C'est ainsi que se constitue la série des héros „sauvages” dont la création hugolienne porte l'empreinte: Bug-Jargal, Han d'Islande, Quasimodo, Jean Valjean, Gwynplaine, Gilliatt, les figures titanesques de la *Légende des siècles*, les grands poètes tels que Dante ou William Shakespeare, etc. En mettant en scène tous ces géants, le moi créateur et tireur de ficelles profite de leur grandeur ou de leur échec: Plus la sauvagerie qui fait irruption en ruinant les certitudes et les constructions humaines sera brutale, plus total apparaîtra le triomphe de la conscience lucide du moi souverain – narrateur, poète ou dramaturge – qui plane au-dessus des eaux.

Qu'est-ce donc que cette civilisation que les protagonistes hugoliens finissent toujours par sauver, qu'ils le veuillent ou non? Pour Victor Hugo, civilisation humaine et civilisation française se confondent. Et cette civilisation française à laquelle le poète adhère tout en voulant contribuer à sa régénération fondamentale est celle d'une grande nation centralisée aux fortes traditions monarchiques et en plein désarroi face à la crise qui l'ébranle. Ce qui frappe plus particulièrement le chercheur qui étudie, à partir d'un observatoire d'Europe centre-orientale, l'histoire de la littérature du XIX^e siècle français, c'est le souffle „prométhéen” qui parcourt cette littérature, ainsi que les antagonismes dramatiques sans pareil qui la travaillent. Pour expliquer cette spécificité dont on chercherait en vain quelque équivalent dans les autres productions européennes, il faut d'abord souligner l'importance capitale du cataclysme historique qui s'était

manifesté à la fin du siècle des Lumières. Nulle part ailleurs, une littérature n'a été aussi profondément marquée par une révolution dont les répercussions se propagèrent par la suite de décennie en décennie. Pour les écrivains, il s'agissait non seulement d'analyser la grande tourmente, d'en tirer des leçons, mais aussi de comprendre ses significations profondes pour leur société, son histoire et sa culture. Dans ce travail d'intégration, d'approfondissement et de mise à profit, l'oeuvre de Victor Hugo, après celle de Chateaubriand, semble occuper une place centrale.

Reste à savoir comment définir l'impact qu'un événement historique, même aussi suggestif et, à bien des égards, aussi traumatisant que la Révolution française, a pu avoir sur le plan de la création hugolienne. Il serait par trop facile de faire le tour des rapports biographiques, des thèmes et des motifs que les manuels invoquent quand il s'agit de situer l'homme et l'oeuvre. Hugo, c'est aussi le produit de toute une série de siècles marqués par l'épanouissement progressif d'une culture dominante. Cette volonté d'ordre et de maîtrise que nous découvrons tout au long de la création hugolienne, loin de nous ramener à quelque conception farfelue de la psychologie des peuples, peut être observée dès le XVII^e siècle, avec cette „société polie“ dont le produit le plus marquant c'est l'idéal d'honnêteté. Dans une étude célèbre de Maurice Magendie, nous lisons:

(...) un des caractères essentiels de la psychologie de l'honnête homme, qui apparaît dans la littérature distinguée du temps, dans les romans comme l'Astrée, dans les comédies de Corneille, c'est la clairvoyance de l'esprit, la sérénité calme du coeur, la maîtrise de soi dans la conduite, en un mot, le respect de la raison, qui examine et critique les faits, les comprend et les met à leur place, et réfrène les jugements incomplets et précipités, les impulsions aveugles des préjugés, de l'instinct, de la passion.¹¹

L'historien et sociologue Norbert Elias a démontré de façon magistrale comment l'honnête homme à la française, en renonçant progressivement, au cours des temps modernes, aux particularismes que comporte sa condition sociale, apprend à contrôler son comportement et à intérioriser les règles qui déterminent la vie en commun d'une élite concentrée dans l'espace Paris-Versailles par la victoire du pouvoir royal sur toutes les catégories et instances sociales pouvant faire obstacle à ce pouvoir. Ainsi, cet homme du „monde“ et de la „société polie“ participe d'un style de vie plein d'élégance et de raffinement, conférant à ceux qui le pratiquent, sans distinction d'origine, un prestige social considérable. Dans ce travail d'auto-éducation collective, la littérature acquiert l'importance d'un labo-

¹¹ Maurice Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 à 1660*, Paris, PUF, 1925, 393.

ratoire où s'élabore tout un répertoire de normes et de valeurs. Si l'on admet que l'essentiel de l'héritage de l'Ancien Régime ne se limite pas à des règles ou au culte de la raison cartésienne, mais que cet héritage comprend „un idéal de civilisation né au sein de la plus brillante et la plus orgueilleuse des élites européennes gravitant autour d'un centre formé d'abord par une puissante royauté absolue, ensuite par une ville sans rivale et sans égale”,¹² on comprend toute la portée de l'effet perturbateur que le tremblement de terre survenu entre 1789 et 1793 a pu avoir sur le plan de la culture dominante. Quant à la nature, elle avait toujours été considérée par les écrivains de la société mondaine comme une espèce d'antithèse comprenant les classes inférieures de la société, la province, la campagne et, d'une façon générale, tout l'univers matériel et élémentaire qui résistait (provisoirement) au principe d'ordre raisonnable rayonnant à partir du centre. Cette résistance pour ainsi dire „barbare” était très avantageuse pour la „civilisation” dans la mesure où celle-ci était constamment appelée à s'imposer en accroissant ses forces par un renouvellement et une adaptation de ses conceptions de base lui permettant d'assimiler ou d'annihiler l'hétérogène. Au cours du XVIII^{ème} siècle, cette confrontation entre le système des normes et des valeurs, et celui de la „nature” prend de l'ampleur dans la mesure où s'accomplit l'ascension de nouvelles catégories sociales dont l'intégration à la société polie exige de celle-ci un assouplissement de plus en plus considérable. L'honnête homme classique a beau se transformer en philosophe: vers la fin du siècle des Lumières, l'exemple de Rousseau nous fait comprendre à quel point il est devenu difficile de maintenir le caractère subalterne de la „nature” vampirisée par la „civilisation”. Avec la Révolution, cependant, il semble que toutes les digues entre l'univers des normes et l'autre univers constitué par tous les „sauvages” traînant avec eux l'empire des instincts et de la matière, les excès de toutes sortes, y compris les „excès” du savoir scientifique et/ou mystique, volent en pièces pour livrer „le monde” au chaos.

Hugo, après Chateaubriand, peut être considéré comme l'écrivain français le plus ostensiblement engagé dans un travail de sauvetage visant à maintenir l'essentiel de la norme d'antan, à savoir cette aspiration à la maîtrise exercée par l'homme civilisé sur l'univers „sauvage”. Ainsi, le Poète-Mage procède à l'intériorisation radicale de tout ce qui, traditionnellement, était jugé incompatible avec la normalité de l'homme civilisé, à savoir de tout cet univers thématique qui s'étend des classes „dangereuses” et des abîmes du coeur humain aux mystères de la mer et des espaces interstellaires. Comme le satire de la *Légende des siècles* finit par in-

¹² Fritz Peter Kirsch, „Victor Hugo et „nos petits romantiques de l'ombre”, in: Jaroslav Frycer/F.P.K. (éd.), *Le Romantisme frénétique*, Brno-Wien 1993, 32.

carner le grand Tout, le Poète-Monde assure la permanence de la civilisation en la réconciliant avec toute la „barbarie“ qu’il accueille dans son for intérieur pour la dompter en la soumettant à la lucidité émanant d’une civilisation dont Victor Hugo, tout en prenant les apparences d’un monstre littéraire, se sait pourtant l’héritier fidèle.

Cette foi dans la „fonction du poète“, cependant, change de sens vers le milieu du XIX^e siècle, sans que notre auteur accepte de suivre ce mouvement. Si le laboratoire que forme la littérature continue à fonctionner, il cesse néanmoins de se tenir à la disposition d’une élite aux destinées de laquelle il avait pris part depuis le début des temps modernes. Sous le Second Empire, les noces entre la société civilisée et la „nature“ se célèbrent de façon de plus en plus spectaculaire, avec un entrain sans pareil, mais aussi avec une brutalité qui démontre à la fois le caractère irrésistible et les maladies peut-être inguérissables de la „civilisation“ victorieuse en marche. Désormais la plupart des écrivains, sans abandonner le grand rêve de la *maîtrise*, installent leur recherche d’absolu dans quelque domaine réservé de l’art, leur permettant de continuer la quête des mots magiques capables de faire frémir les élites futures. Hugo par contre n’accepte pas de considérer son exil – extérieur et intérieur – comme une tour d’ivoire. D’où les remarques désobligeantes de certains contemporains et d’une certaine postérité concernant la „bêtise“ de l’écrivain. En réalité, celui-ci a compris les changements en cours – son attitude par rapport à Baudelaire le prouve – en voulant rester toutefois fidèle à l’idéal totalisateur de sa jeunesse. C’est peut-être cette duplicité qui a permis à Victor Hugo, cet écrivain à la fois cohérent et contradictoire, de réaliser les prophéties formulées à Guernesey par les Tables en remplissant sa tombe de résurrections.¹³

¹³ Cf. Maurice Levailant, *La Crise mystique de Victor Hugo (1843–1856) d’après des documents inédits*, Paris, Corti, 1954, 192.

