

La Littérature selon Hugo, à la croisée de la politique et de l'Histoire

Roman et politique, un appareillage ambigu (A. Vaillant).

Cette communication, on le sait, s'inscrit dans le cadre d'un programme de littérature française portant sur le thème intitulé « littérature et politique » et illustré, en particulier, par deux romans, *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo et *Le Voyage au bout de la nuit* de Céline. On devine, derrière ce programme qui reflète d'ailleurs une tendance actuelle, commune aux littéraires comme aux historiens, l'idée que le récit et, en particulier, le roman, aurait une aptitude constitutive à dire le politique. Un auteur, à la fois philosophe et romancier, est alors convoqué à juste titre, le plus souvent, pour justifier cet appareillage : le Jean-Paul Sartre du *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947). Son argumentaire, à la fois simple et lumineux, peut se résumer en trois points :

1/ Il existe une différence de nature entre la poésie et la prose : pour le poète, le langage est un matériau, équivalent aux couleurs du peintre ou aux notes du musicien ; pour le romancier (car Sartre pense prioritairement au roman), il est un instrument, que l'écrivain utilise pour dire ce qu'il a à dire.

2/ Ce qu'il a à dire vise toujours la défense de la liberté. Car la littérature n'existe que par l'acte de lecture qui, lui seul, fait vivre le texte, le fait passer du statut matériel d'assemblages de traces noires, sur le blanc de la page, à celui de texte signifiant. L'écrivain a donc besoin de la liberté de ses lecteurs, et doit agir pour la favoriser autant qu'il en a la possibilité.

3/ Cette liberté n'est pas une liberté abstraite, individuelle, coupée de la situation collective (politique, économique, sociale). L'écrivain doit donc s'engager aux côtés des opprimés, en choisissant bien son camp.

Cette théorie de l'engagement est si convaincante qu'on s'attendrait que Jean-Paul Sartre se soit lui-même employé à l'illustrer. La réalité est moins simple. Ses pièces de théâtre – *Les Mains sales*, *Le Diable et le bon Dieu* et *L'Engrenage*, notamment – ont une signification politique évidente, mais Sartre procède à la manière des grands dramaturges de l'Antiquité, du XVII^e siècle et même de l'âge romantique : il évite la représentation concrète et réaliste de la vraie politique, celle dont chacun a le spectacle sous les yeux pendant la Quatrième République, pour représenter de puissantes allégories dramatiques, qui stylisent le réel en le ramenant à des tableaux ou à des confrontations puissamment symboliques. On invoquera alors le cycle des *Chemins de la liberté*. Cependant ses trois romans, publiés entre 1945 et 1949, ne parlent pas de n'importe quel engagement politique, mais de l'impérieux devoir que, selon Sartre, l'intellectuel a de prendre sa part du combat contre la montée du nazisme, de la lutte des républicains espagnols contre Franco et, tout simplement, de la guerre. Il s'agit moins de politique – au sens étymologique de « gestion de la cité », qui désigne d'abord la politique intérieure – que des conflits entre puissances, où la question du politique croise inévitablement celle du national et en est transformée par elle. J'en dirai autant d'André Malraux, le plus flamboyant romancier du politique dans l'entre-deux-guerres, dont les romans (*Les Conquérants*, *La Condition humaine*,

L'Espoir) portent tous les trois sur des révolutions, sur fond de guerre civile voire de conflit international.

Bien sûr, d'un certain point de vue, on peut admettre que la révolution n'est qu'une version héroïque de la politique – ce qui explique pourquoi les poètes aiment à ce point les révolutions – ; mais c'est aussi un déchaînement de violence, souvent militaire, qui met entre parenthèses les conditions normales d'exercice du politique. La révolution, c'est la politique hissée au niveau du mythe et de l'épopée : c'est d'ailleurs tout son problème, parce qu'on ne peut pas vivre durablement sur le mode épique. Je commencerai donc mon intervention en posant une double hypothèse. D'une part, les grands romans français du politique sont toujours des romans de la révolution et/ou de la guerre, substituant le questionnement du politique par la monstration de la violence. D'autre part, cet escamotage littéraire traduit, selon moi, deux autres confusions, plus strictement idéologiques. Depuis la Révolution française, qui déclenche officiellement la Terreur pour prévenir les risques de déstabilisation intérieure liés à la guerre que mène alors la France contre l'Europe coalisée, le discours dominant confond systématiquement le politique et le militaire, favorise une militarisation rampante du politique qui aboutit, par exemple, à faire des guerres de Napoléon Ier, monstrueusement dévoratrices d'hommes, des suites logiques (et presque nécessaires, voire salutaires) de la Révolution. En outre, cette militarisation du politique, sur fond de guerres européennes, entraîne une confusion encore plus pernicieuse du politique et du national : on voit bien, encore aujourd'hui, comment l'évocation de la Révolution et des Lumières, dans le discours politique, est toujours couplée à l'exaltation de la grandeur nationale. Sur le mode inversé de la déploration et du pamphlet, le constat vaut aussi bien pour Céline, dont le vrai traumatisme, originel et littérairement décisif, est celui de la Première Guerre mondiale.

J'en reviens donc à la littérature et à la politique. De fait, il est très difficile de représenter fictionnellement la politique, sans tomber dans des stéréotypes ou des simplifications aboutissant à des résultats esthétiquement médiocres. André Gide disait qu'on ne faisait pas de bonne littérature avec des bons sentiments ; on n'en fait pas plus avec des convictions politiques. La réalité politique est simple, triviale, besogneuse, inexpressive. Comment en faire un matériau littéraire sans la dénaturer ? Pour surmonter cet écueil, les romanciers sont obligés d'infuser dans leurs fictions une bonne dose de romanesque ; ils imaginent des haines féroces ou des complots ténébreux, ils théâtralistent des dilemmes cornéliens, ils ajoutent des histoires d'amour et de jalousie ; en particulier, la sexualisation du politique est l'un des procédés les plus fréquents. Mais le roman politique devient une simple variante du roman d'aventures. Ou ils en profitent pour faire dériver le roman vers la satire *ad hominem*, et la fiction vire alors au roman à clés, qui offre essentiellement au lecteur le plaisir du décryptage.

Il existe donc très peu de romans proprement politiques. La critique se tire alors de la difficulté en étendant, au-delà de ses limites strictes, la notion de « roman politique ». D'abord vers le roman historique. Tout roman évoquant un épisode célèbre de l'Histoire manie un matériau politique ; mais est-il un roman politique ? *L'Éducation sentimentale*, publiée par Flaubert en 1869 et portant en partie sur la révolution de

1848, est-elle un roman politique ou un roman historique ? *Salammbô*, évoquant une révolte contre une aristocratie de riches puissants, parle-t-il de Carthage ou de Napoléon III ? J'avoue que, pour ces deux œuvres en particulier, mon jugement a évolué et il est aujourd'hui un peu flottant ; mais il me paraît évident que, dans tous les cas, il faut choisir, car la réponse donnée à ces questions détermine la lecture que nous choisissons de faire des œuvres elles-mêmes. L'autre extension problématique du roman politique concerne ce que j'appellerai le « roman sociologique ». Tout roman réaliste propose une description de la société ; or, toute description sociale implique des présupposés politiques ; donc tout roman réaliste est politique. CQFD. Cette totale superposition du social et du politique a fait les beaux jours de la critique marxisante des années soixante ; elle retrouve aujourd'hui une nouvelle vigueur, dans un nouveau courant de la critique, inspiré cette fois par les *cultural studies* à l'américaine. Il n'est pas faux de dire que tout dans la fiction est politique, d'un certain point de vue. Mais, dans ce cas, il n'est plus besoin de parler de politique. Je me rappelle une très belle préface (1993) du roman *Dominique* de Fromentin (1863), par le grand balzacien Pierre Barbéris, dans la collection Garnier-Flammarion (aujourd'hui, GF-Flammarion). En substance, Barbéris expliquait que *Dominique* était le grand roman politique du Second Empire, précisément parce qu'il n'était jamais question de politique, que, de fait, il n'était pas concevable de faire de la politique sous Napoléon III et que ce silence disait donc l'essentiel.

Barbéris n'avait d'ailleurs pas tort. Il y a, au XIXe siècle, un très grand paradoxe concernant les rapports entre roman et politique. D'un côté, la France étant presque constamment soumise depuis la fin de la Révolution, à quelques parenthèses près, à une répression plus ou moins pesante de la liberté d'expression, la littérature a pour première vocation de signifier ce qui ne peut être dit directement : la littérature est alors investie, au cours de ce siècle, d'une mission politique qu'elle assume avec l'accord tacite de tous : c'est d'ailleurs cette politisation implicite de la politique qui implique l'importance sociale qu'on est prêt à lui accorder et qu'incarneront, d'entrée, Chateaubriand et Mme de Staël (aux deux pôles de l'échiquier politique). De l'autre côté, puisqu'il n'est pas possible de parler politique, la littérature ne peut qu'y faire allusion de façon voilée et métaphorique : la politique est une présence fantomatique flottant à travers les textes, mais peinant à s'incarner dans des formes claires.

Il faut pourtant s'entendre sur ce que peut ou doit être un roman politique. Pour ma part, la meilleure définition, je l'ai trouvée sous la plume de Balzac, dans une phrase de l'Avant-propos de *La Comédie humaine* (1842) qu'on cite souvent sans la prendre suffisamment au sérieux : « La loi de l'écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l'homme d'état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes » – à une idéologie, selon les termes d'aujourd'hui. Le grand écrivain doit prendre une décision et il doit s'y tenir s'il veut faire une œuvre ; Balzac a décidé d'être un monarchiste contre-révolutionnaire et il le restera bon gré mal gré, car son œuvre est à ce prix. Sartre dirait qu'il doit s'engager – non seulement en racontant ou en représentant la société, mais en répondant en son nom à la question « que faire ? » : on comprend que, pour Balzac, une grande œuvre est nécessairement une œuvre politique, c'est-à-

dire, une œuvre où, selon les mots de l'introduction aux *Études de mœurs au XIXe siècle* (1835), où Félix Davin a été le porte-plume de Balzac, l'écrivain ne se contente pas de « faire accepter à [son] époque sa figure dans un vaste miroir, mais sait « lui donner des espérances ».

J'en viens maintenant, après ce très long détour dont j'espère prouver qu'il nous a fait gagner beaucoup de temps, au cas de Victor Hugo et de *Quatrevingt-treize*. À bien des égards, Victor Hugo est très comparable à Sartre – par la stature, la boulimie de l'intelligence, l'aura, l'ampleur et la diversité de l'œuvre, le rôle historique. Comme Sartre, Victor Hugo fut un écrivain engagé – engagé bien plus concrètement que Sartre, puisque, comme homme politique puis comme exilé, il est toujours allé jusqu'au bout de ses convictions. Hugo a été un mixte de Sartre et de De Gaulle – j'ajouterais même, en allant au-delà de la France et de la littérature, de Sartre, de De Gaulle et, à cause de l'exil, de Picasso. Mais l'engagement politique de son œuvre bute sur deux limites qu'il choisit de ne pas dépasser et qu'il faut rappeler avant d'aborder *93*.

1/ Victor Hugo refuse, par décision d'écrivain, d'évoquer directement l'actualité immédiate. La littérature doit se tenir à distance de l'écume des jours politique. La seule exception, qui concerne un recueil poétique, est représentée par *Les Châtiments* (1853) : contrairement à un cliché tenace, la poésie est bien plus apte à l'engagement à chaud que le roman. En revanche, le récit exact du Coup d'État du 2 décembre 1851, *Histoire d'un crime*, ne paraît qu'en 1877, c'est-à-dire au moment de la crise institutionnelle entre les républicains et le maréchal Mac-Mahon, alors président de la République : l'évocation du 2 décembre sert donc, en réalité, à prendre parti contre la tentation antirépublicaine du militaire et de l'ancien dignitaire de l'Empire. Or cet effet de décalage temporel, entre histoire du passé et politique d'actualité, est systématique chez Hugo : le personnage de Charles Quint, dans *Hernani*, sert à parler du roi français Charles X (auquel Hugo s'oppose lorsqu'il fait jouer sa pièce, en 1830) ; la fête des fous du XVe siècle, dans *Notre-Dame de Paris*, lui permet de parler de la révolution de 1830 ; à propos des *Misérables*, j'ai moi-même montré que l'émeute de 1832 évoquait, bien plus précisément qu'on pourrait l'imaginer à première lecture, le 2 Décembre¹. La présence-absence de la politique, cachée sous le masque de l'Histoire, est un parti pris constant de Hugo, auquel il faut sans doute trouver des raisons à la fois esthétiques et idéologiques.

2/ On connaît la note trouvée dans un des manuscrits de l'exil, qui résume la morale politique de Hugo : « Solitaire, solidaire ». Le grand écrivain est pleinement solidaire des hommes – de leurs combats et de leurs souffrances –, à la condition expresse de préserver sa liberté et sa liberté de créateur et de penseur. Solidarité, mais en pleine indépendance ; engagement, à la condition expresse que l'engagement n'entraîne aucune sorte de contrainte aliénante. De fait, toutes les œuvres de Hugo intègre la figure du solitaire marginal – fou, brigand ou artiste –, incarnant ce perpétuel défi

¹ Voir Alain Vaillant, « *Verba hermetica* : Mallarmé, Rimbaud, Hugo », *Romantisme*, n°95, (1997-1), p. 81-97.

lancé à la société et à ses règles ordinaires : Han dans *Han d'Islande*, Hernani, Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*, Don César dans *Ruy-Blas*, Jean Valjean dans *Les Misérables*, Ursus dans *L'Homme qui rit* – sans parler du *Théâtre en liberté*, écrit pendant l'exil, où ce motif du hippie (avant la lettre) est également omniprésent. Chez Hugo, l'empathie sociale ne doit pas empiéter sur l'anarchisme que revendique le génie pour son usage personnel.

Ceci posé, je peux parler enfin de *93*, pour montrer que le roman est, selon moi, l'illustration parfaite de cet évitement du politique, à la fois de ses potentialités artistiques et de ses limites.

Je dois d'abord le répéter à mon tour : *93*, publié en 1874, est pour Victor Hugo un moyen commode d'évoquer le souvenir encore très frais de la Commune. Bien sûr, la Révolution n'est pas qu'un prétexte. Depuis le début du XIXe siècle, le grand événement inaugural de la modernité française n'a cessé d'être réexaminé et jugé par toutes les grandes figures intellectuelles ou politiques de la France : selon l'ordre chronologique, par Mme de Staël (1818), Mignet (1824), Thiers (1823-1827), Lamartine (1847), Esquiros (1847), Michelet (1847-1863), Louis Blanc (1847-1862), Edgar Quinet (1865) et, après Victor Hugo, Taine avec les trois volumes des *Origines de la France contemporaine* qu'il consacre à la Révolution (1878-1883). Victor Hugo, à son tour, veut donc donner son appréciation sur la Révolution, mais tout en faisant allusion à la Commune : l'une des difficultés que présente son roman est, précisément, de paraître vouloir viser deux objectifs distincts, qui ne relèvent pas exactement, cela va de soi, de la même logique politique.

Les analogies sont cependant troublantes : elles ont notamment été pointées avec beaucoup de clarté par Corinne Saminadayar dans un ouvrage récent consacré aux romans de la Révolution². Je rappelle les principales. En 1793 comme en 1871, on a affaire :

- à une confrontation politique entre Paris révolutionnaire et la province réactionnaire (ou conservatrice).
- à l'addition de la guerre extérieure et de la guerre civile, la deuxième naissant de la première.
- à un siège final, où l'un des camps, dans une position désespérée, s'est retranché jusqu'à l'assaut final.
- à la répression féroce, exercée par les vainqueurs contre les vaincus.

À vrai dire, le roman ne fait qu'une référence explicite à la Commune, que tous les commentateurs ont repérée. Elle est tirée du chapitre III, I, 5, et je la cite à mon tour : « À Machecoul, ils mirent les républicains en coupe réglée, à trente par jour ; cela dura cinq semaines ; chaque chaîne de trente s'appelait "le chapelet". On adossait la chaîne à une fosse creusait et l'on fusillait ; les fusillés tombaient dans la fosse parfois

² *Les Romans de la Révolution (1790-1912)*, Aude Déruelle et Jean-Marie Roulin (dir.), Paris, Colin, 2014.

vivants ; on les enterrait tout de même. Nous avons revu ces mœurs. » En revanche, beaucoup de passages font allusion à Paris ou à la Commune de Paris – avec toujours pour objectif de valoriser Paris. On peut résumer en quelques propositions les opinions qu'ils suggèrent : les révolutionnaires parisiens (pensons les Communards) ne sont pas aussi sanguinaires qu'on le prétend ; ils ont une vraie générosité ; ce sont eux les premières victimes de la guerre ; le progrès est de leur côté, à l'opposé des provinciaux (les vendéens), dont l'arriération, quelle que soit l'issue de la guerre, est évidemment à contre-courant de l'Histoire. Voici les extraits où la référence communarde paraît la plus transparente :

« Le 28 avril, la commune de Paris avait donné aux volontaires de Santerre cette consigne : *Point de grâce, point de quartier*. À la fin de mai, sur les douze mille partis de Paris, huit mille étaient morts » (I, I, « Le bois de la Saudraie », p. 789³).

« La femme eut un soubresaut d'épouvante.

— Vous voyez, madame, nous sommes des Parisiens, dit gracieusement la vivandière.

La femme joignit les mains et cria :

— Ô mon Dieu seigneur Jésus !

— Pas de superstitions ! reprit le sergent » (*Ibid.*, p. 794).

« Cependant le sergent Radoub admonestait le grenadier.

— Tais-toi. Tu as fait peur à madame. On ne jure pas devant les dames.

— C'est que c'est tout de même un véritable massacre pour l'entendement d'un honnête homme, répliqua le grenadier, que de voir des iroquois de la Chine qui ont eu leur beau-père estropié par le seigneur, leur grand-père galérien par le curé et leur père pendu par le roi, et qui se battent, nom d'un petit bonhomme ! et qui se fichent en révolte, et qui se font écrabouiller pour le seigneur, le curé et le roi !

Le sergent cria :

— Silence dans les rangs !

— On se tait, sergent, reprit le grenadier ; mais ça n'empêche pas que c'est ennuyeux qu'une jolie femme comme ça s'expose à se faire casser la gueule pour les beaux yeux d'un calotin » (*Ibid.*, p. 795).

« — Il y a là un demi-bataillon.

— De républicains ?

— Parisiens » (I, IV, 4, p. 843).

« Plus tard, à la ville tragique succéda la ville cynique ; les rues de Paris ont eu deux aspects révolutionnaires très distincts, avant et après le 9 thermidor ; le Paris de Saint-Just fit place au Paris de Tallien ; et, ce sont là les continuelles antithèses de Dieu, immédiatement après le Sinäi, la Courtille apparut.

³ Les références paginées renvoient au volume « Roman III » des œuvres complètes de Victor Hugo dans la collection « Bouquins » (Laffont, 1985).

Un accès de folie publique, cela se voit. Cela s'était déjà vu quatre-vingts ans auparavant. On sort de Louis XIV comme on sort de Robespierre, avec un grand besoin de respirer » (II, II, 1, p. 862).

Ajoutons enfin, cette remarque sur la guerre civile, faite incidemment à propos de Lantenac, qui vaut évidemment pour la Commune :

« Il sentait monter en lui cette aube obscure, l'espérance, si le mot espérance peut s'appliquer aux attentes de la guerre civile » (I, IV, 2, p. 839).

Voilà pour le parallèle entre la Révolution et la Commune. Ma thèse – que, faute de temps, je formulerai un peu brutalement – est qu'il ne fonctionne pas. Non pas parce que Victor Hugo aurait manqué son œuvre, mais parce que ce parallèle est précisément fait pour éviter de s'engager de façon claire par rapport à la Commune. La Commune a été tellement célébrée par la mémoire républicaine – socialiste et communiste, surtout – qu'on a oublié à quel point l'événement a divisé l'opinion publique après 1871. On peut distinguer *grosso modo* trois types d'opinions. Il y a d'abord les partisans de la Commune, socialistes. Mais ils ont été réduits au silence, au moins jusqu'à l'amnistie de 1880. L'écrasante majorité, elle, est très hostile à la Commune, pointe sa violence, son illégitimité, son débraillé, ses destructions, ainsi que l'exécution de quelques officiers et de l'archevêque de Paris, Mgr Darboy. Globalement, la France provinciale a eu peur, ainsi que la plupart des bourgeois parisiens, intellectuels et écrivains compris. Mais, parmi ces modérés, une partie a été effarée par la brutalité extrême de la Semaine sanglante, par les exécutions sommaires encouragées par Thiers qui veut liquider la menace révolutionnaire : cette brutalité sanguinaire est largement répercutée par la presse anglaise, sidérée par ce déchaînement de violence, qui n'a plus aucune justification d'ordre militaire.

La question, simple, est donc de savoir ce que Victor Hugo, grande figure républicaine, va en dire. Or, il n'en dit rien de clair, sans doute parce que son opinion est très partagée, parce qu'il est pour le progrès des idées sociales et contre la violence insurrectionnelle, qu'il est empathiquement avec les Communards, sans approuver leur radicalisme politique : le parallèle entre 93 et la Commune me paraît donc moins la manière indirecte d'exprimer son opinion qu'un stratagème fictionnel pour ne pas en formuler une. Pour le dire en 4 points :

1) Le parallèle opère une curieuse confusion des rôles. Idéologiquement, la Commune est incarnée par les révolutionnaires parisiens. Mais, militairement, elle l'est par les Vendéens, qui sont les assiégés et les vaincus. Si bien que, étrangement, Thiers, l'orléaniste devenu républicain, peut être assimilé à Cimourdain, le prêtre devenu montagnard, et le réactionnaire incarnerait Lantenac alors la Commune. De même, alors que, en 1871, l'ennemi (l'Allemand) est aux côtés des vainqueurs, en 1793, il est incarné par les Anglais, l'allié des vaincus. Or, cette manière de rebattre totalement les cartes, de 1793 à 1871, évite de se situer clairement. On en retire la conclusion que toutes les positions se valent, qu'elles s'échangent au gré des circonstances historiques, que la seule réalité est celle de la guerre civile, où chacun, au gré des circonstances, est amené à jouer un jeu de rôles interchangeable :

Cimourdain est un Lantenac révolutionnaire, et Lantenac un Cimourdain réactionnaire ; quant à Gauvain, il est constitutivement partagé entre les deux camps. L'Histoire elle-même, en faisant la girouette entre 1793 et 1871, enseigne l'indifférence idéologique.

2) La question politique (qui se joue pendant la Révolution à Paris et que Hugo évoque brièvement dans le grand chapitre de confrontation entre Marat, Robespierre et Cimourdain) est déplacée sur le terrain militaire, réduite à un combat entre soldats. La question de 1793 puis de la Commune se joue dans les fourrés, les forêts et le bocage de la lointaine Bretagne – aux confins de la France, insiste Hugo. Cette vision exotique de la Révolution rejoint curieusement celle des deux grands romanciers contre-révolutionnaires du XIX^e siècle, Balzac et Barbey d'Aurevilly.

3) Le roman procède en fait à une double réduction : réduction de la politique à l'Histoire. Il n'y a pas à prendre position, puisque l'Histoire est faite, et a décidé pour nous. On ne va pas rejouer la Révolution : d'un coup, la Commune, encore si proche, est renvoyée dans un passé déjà prestigieux et lointain, qui appelle la commémoration, non l'engagement. Quant à l'Histoire, elle est elle-même réduite à une histoire familiale, ou plutôt à une succession d'histoires familiales et intimes : le marin et son frère, la mère et ses petits enfants, et, bien sûr, le trio de protagonistes (Lantenac, Gauvain, Cimourdain). L'histoire collective est traduite dans les termes d'un drame privé. La question politique se résume à un simple problème moral : celui de la clémence, de l'opposition entre la morale individuelle et le devoir d'obéissance partisane (on devine tout de suite le choix qu'il convient de faire).

4) En effet, quel choix faut-il faire ? Comme je l'ai dit, c'est la question du choix, de la « décision quelconque sur les choses humaines », comme le dit Balzac, qui définit le roman politique. Mais quel choix Hugo nous invite-t-il à faire ? Suggère-t-il autre chose que ce tragique de l'Histoire qui conclut le roman, renvoyant dos à dos Cimourdain et Gauvain : « Et ces deux âmes, sœurs tragiques, s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre » (III, VII, 6, p. 1065). Cimourdain devait-il exécuter Gauvain ? Sans doute que non. Mais Gauvain devait-il laisser fuir Lantenac ? Pas davantage. Comme le dit de manière lapidaire Hugo : « Tuer Lantenac, c'était tuer la Vendée ; tuer la Vendée, c'était sauver la France » (III, IV, 6, p. 996). La clémence qu'il incarne, détachée de toute cohérence politique, devient un idéal abstrait, irréel – hors du champ des réalités historiques. « La révolution, c'est la concorde, et non l'effroi », dit Gauvain (III, II, 7, p. 952). Mais on sait bien, en 1874 comme aujourd'hui, que la révolution est inconciliable avec la concorde – car s'il y avait la concorde, il n'y aurait pas de révolutions.

La vérité se trouve-t-elle donc dans la solitude dissidente, dans la figure du marginal, du mendiant Tellmarch, qui est le Jean Valjean de 93 ? Même pas. Car si Cimourdain a eu tort d'exécuter Gauvain, Tellmarch, lui, n'aurait peut-être pas dû sauver Lantenac : « Si j'avais su ! » (III, II, 6, p. 946), répète-t-il deux fois, en regrettant d'avoir laissé la vie sauve à l'aristocrate. Si bien que, au bout du compte, le seul personnage qui soit cohérent à la fois avec ses choix politiques et avec sa morale personnelle est Lantenac : il fait massacrer sans hésiter les républicains ; il sauve les enfants au péril de sa propre vie ; mais il n'hésite pas à accepter la fuite que Gauvain lui offre, pour

continuer son combat. Le réactionnaire serait-elle la seule figure héroïque, non tragique, du roman ?

Heureusement non. Si Victor Hugo est un auteur décidément fascinant, le suprême génie de la littérature française, c'est qu'il est un génie fou, qui n'est pas fait pour les œuvres tièdes, centristes. Or il est une scène extraordinaire, où l'on retrouve le vrai Hugo, et que Paul Kompanietz a eu ici raison de mettre en exergue : le massacre de saint Barthélémy. Enfermés dans la tour, les innocents petits enfants tombent sur un vénérable in-quarto, magnifiquement illustré, l'évangile (apocryphe) selon saint Barthélémy, mort écorché vif. Par le mystérieux entraînement des jeux enfantins, les trois bambins se mettent à lacérer le livre, à le découper en petits morceaux de papier qui s'envolent dans le vent :

« [...] page après page, émietté par ces petits doigts acharnés, presque tout l'antique livre s'envola dans le vent. Georgette, pensive, regarda ces essaims de papiers blancs se disperser à tous les souffles de l'air, et dit :

– Papillons.

Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur » (III, III, I, 6, p. 982).

Je crois que cette scène est la principale du roman, qu'en un sens Victor Hugo ne l'a écrit que pour l'y insérer, et y figurer ce qu'il avait vraiment à dire, qui est très différent du centrisme moralisateur de surface. Que font les enfants ? En apparence, ils rejouent, sans le savoir, la martyre de Barthélémy : comme l'écrit Hugo, « [t]elle fut la deuxième mise à mort de saint Barthélémy, qui avait déjà été une première fois martyr l'an 49 de Jésus-Christ » (p. 982). Mais ce n'est évidemment pas pour rien si le troisième livre en entier s'appelle « le massacre de Saint-Barthélemy » ? S'agit-il donc de rejouer, sur le mode parodique, la Saint-Barthélemy, le massacre des protestants par les catholiques, le 24 août 1572 ? Je ne le pense pas, et je ne vois pas la signification qu'aurait cette plaisanterie. Il me semble que le sens est plus subtil. Rappelons-nous d'abord que ce livre consacré à saint Barthélémy trône dans la bibliothèque de chef des vendéens, du bras armé du parti catholique, aussi hostile au protestantisme, sinon davantage, qu'il peut l'être à la Révolution. Ce ne peut donc pas être par hasard si c'est ce livre-là qui est honoré dans cette bibliothèque-ci. Attachons-nous maintenant à un détail capital. Lorsque, dans les chapitres de ce livre, Hugo évoque le saint Barthélémy, il l'orthographe correctement, c'est-à-dire avec un s minuscule et sans trait d'union entre l'adjectif saint et le nom Barthélémy. Mais le livre, lui, est bien intitulé Saint-Barthélemy (avec s majuscule et trait d'union). Ce livre est donc, non seulement l'évangile selon Barthélémy, mais la figuration, révérée par les Vendéens, de la Saint-Barthélemy. Les enfants, en déchirant le livre, ne réitèrent pas parodiquement le massacre du 24 août 1572 : ils le vengent. Mais ils le vengent de la seule manière convenable, pour stopper l'engrenage de la violence : puérilement, poétiquement, artistiquement, en pulvérisant la violence assassine des catholiques en un envol lumineux de papillons de papiers, par un « évanouissement dans l'azur ». Or cet évanouissement des lettres dans l'azur rappelle très précisément la magnifique vision figurant dans la « Réponse à un acte d'accusation », le poème des Contemplations qui est aussi l'Art poétique de Victor Hugo :

Tous les mots à présent planent dans la clarté.
Les écrivains ont mis la langue en liberté.
Et, grâce à ces bandits, grâce à ces terroristes,
Le vrai, chassant l'essaim des pédagogues tristes,
L'imagination, tapageuse aux cent voix,
[...]

La muse reparaît, nous reprend, nous ramène,
Se remet à pleurer sur la misère humaine,
Frappe et console, va du zénith au nadir,
Et fait sur tous les fronts reluire et resplendir
Son vol, tourbillon, lyre, ouragan d'étincelles,
Et ses millions d'yeux sur ses millions d'ailes.

La seule vraie solution à la violence, c'est l'insolente liberté de la poésie et de l'art, ce sont, si l'on veut, toutes les avant-gardes à venir de la fin du siècle et du siècle suivant. Cet « évanouissement dans l'azur », bien sûr, ne fait pas avancer d'un pouce la société ni ne ressuscite les fusillés de la Semaine sanglante. Mais, du moins, on reconnaît enfin, dans cette image grotesque, le Victor Hugo que j'aime, ce fou rieur et provocateur qui se prenait pour Victor Hugo, selon la formule de Cocteau, et cela suffit pour aujourd'hui. Elle rappelle enfin que, en littérature, la vraie politique, il faut d'abord la chercher dans la poésie, non dans le roman. Mais, à ce point de mon exposé, je dois me contenter de lancer ce pavé dans votre mare romanesque, sans pouvoir m'en justifier davantage maintenant⁴.

⁴ Sur le lien entre révolution et genres littéraires, voir Alain Vaillant, « Révolution politique et anomie littéraire : notes sur les révolutions de 1830, 1848 et 1871 », dans *L'Insurrection entre histoire et littérature (1789-1914)*, Quentin Deluermoz et Anthony Glinoe (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, p. 139-149.