

Hugo, *Quatrevingt-treize*

Le roman « spectacle utile » - ou comment reformer une communauté ?

Je partirai de ce présupposé : si Hugo écrit *Quatrevingt-treize* en 1874, il me semble évident, quel que soit le retentissement que ce parallèle a dans le roman, qu'il ne peut le faire qu'en pensant à la Commune et à la manière dont il est ou non possible, dans le contexte politique tendu des débuts de la Troisième République, de réparer les déchirures de la guerre civile - déchirures qui font mentir les principes mêmes de la République, qui se donne comme « une et indivisible » (113). Si l'on admet ce présupposé initial, une des questions qui se posent est celle de la position de l'écrivain, des modalités de sa prise de parole et de la possibilité de son action. En 1874, trois ans après les massacres de la Semaine sanglante, il est évidemment trop tôt en France pour envisager la possibilité d'une réconciliation politique effective : le drame est trop proche pour être, comme la Convention, mis « en perspective ».

Il me semble cependant intéressant, dans cette optique, de revenir sur la célèbre définition que Benedict Anderson donne de la nation : celle-ci est, selon lui, « une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine »¹. Si la nation est bien une « communauté politique imaginaire », alors il semble possible, pour un romancier qui fait œuvre fictive, d'agir sur cet imaginaire.

Mon hypothèse de travail est que, prenant acte du fait qu'en 1874 il est encore impossible de réparer les fractures liées au conflit, Hugo tente de dépasser cette impasse politique en cherchant à susciter *littérairement* une porte de sortie hors de l'antagonisme et à recréer, par le roman, un effet de communauté. Cette hypothèse m'intéresse en particulier parce qu'elle peut permettre de cerner la spécificité de *Quatrevingt-treize* dans l'œuvre de Hugo. En général, le roman hugolien, comme l'a très bien montré Myriam Roman, a une visée philosophique² : s'il vise à replacer le lecteur au sein d'une communauté, c'est au sein de la communauté universelle que constitue l'humanité. Il me semble que, si cette visée vaut bien sûr aussi pour *Quatrevingt-treize*, le roman travaille aussi un autre plan : il cherche à replacer le lecteur, comme le dit Benedict Anderson, au sein de la communauté « imaginée comme intrinsèquement limitée » qu'est la nation – et c'est ce qui justifie d'en parler comme d'un roman politique. Je donnerais volontiers pour preuve de cette visée restreinte cette phrase très étonnante du narrateur à propos de Cimourdain :

On lui avait refusé une femme, il avait épousé l'humanité. Cette plénitude énorme, au fond, c'est le vide. (150)³

En deçà de l'humain, la communauté que vise le romancier, me semble-t-il, est celle de la nation : je voudrais défendre l'idée que Hugo, dans *Quatrevingt-treize*, cherche à créer un sentiment de communauté, c'est-à-dire qu'il cherche à réinscrire imaginairement le lecteur au sein d'une société qui partage au moins une histoire commune.

¹ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1991.

² Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique. Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Champion, 1999.

³ Toutes les références à *Quatrevingt-treize* sont données à l'intérieur du texte entre parenthèses et renvoient à l'édition Folio Classique (Hugo, *Quatrevingt-treize*, Gallimard, « Folio classique », 1979).

Qu'est-ce qu'implique cette ambition de dépasser « le sombre duel » que constitue la guerre civile ? Deux choses, je pense, qui sont mises en lumière constamment dans le roman :

Il s'agira d'abord de dépasser les antagonismes et les réflexes de l'appartenance partisane. Le roman montre en effet que la guerre civile détermine immédiatement l'identité même des êtres. La question de l'identité, obsessionnellement martelée au début du roman sous la forme d'un interrogatoire urgent et brutal, est indissolublement prise dans cet antagonisme :

Qui es-tu ? [...] Es-tu des bleus ? Es-tu des blancs ? Avec qui es-tu ? (38)

De quel côté êtes-vous donc ? demanda le marquis ; êtes-vous républicain ?
êtes-vous royaliste ? (116)

Sortir de la logique agonistique de l'affrontement implique donc de trouver un moyen de défaire cette forme de bipartition antithétique qui structure la communauté.

Il s'agira ensuite de dénouer le mécanisme infernal des causes et des effets qui aboutit à la succession sans fin des représailles selon l'antique loi du talion : « œil pour œil, dent pour dent ». Le conflit idéologique qui clive la nation aboutit en effet paradoxalement, du point de vue des événements, à la répétition obsédante du même. C'est cette fois par la figure omniprésente du parallélisme que le roman met en lumière cette espèce de course à la radicalité qui pousse les deux camps toujours plus avant dans l'horreur et l'inhumanité :

Terrible contre terrible. (185)

Sauvagerie contre barbarie. (227)

La terreur répliquait à la terreur. (243)

Cet implacable le trouverait implacable (433)

Ou encore cette accablante similarité que met en lumière le titre du dernier chapitre de la première partie :

Pas de grâce (mot d'ordre de la Commune). Pas de quartier (mot d'ordre des princes). (132)

Antagonisme mortifère d'un côté, donc, et réitération funeste de l'autre. Echapper à cette logique de guerre et restaurer la possibilité d'une évolution historique implique dès lors d'inverser les deux tendances :

- Du point de vue des consciences, il faudra sortir de l'antithèse agonistique pour trouver les conditions de redéfinition d'une identité commune.
- Du point de vue de la succession des événements, il faudra sortir de la répétition du même et enclencher une nouvelle dynamique, ouvrir la voie à une forme d'inventivité narrative.

À chaque fois, qu'il s'agisse de la question de l'identité ou de la logique événementielle, il me semble que Hugo cherche à déjouer le conflit en tentant de construire dans le roman ce qui apparaît impraticable dans la réalité, et qui reste évidemment illusoire dans la fiction, c'est-à-dire une position en apparence neutre et impersonnelle. La question devient donc celle-ci : comment prétendre échapper aux passions, comment donner le sentiment de ne pas prendre parti, comment construire un récit qui puisse donner l'illusion de se contenter de donner à voir « ce qui se fait » et de donner à lire « ce qui se dit » ?

« Ce qui se fait » : des événements sans sujets ?

Du point de vue de l'enchaînement des événements, ce que le roman travaille à montrer, c'est que l'apparente logique de la guerre n'est que le masque d'une causalité aberrante : c'est ce que suggère très bien la scène du canon sur la Claymore : comme ce canon libéré de ses attaches, les événements historiques, en période de crise révolutionnaire, seraient absolument hors de contrôle. *Quatrevingt-treize* déploie tout une batterie d'arguments qui visent à faire accepter l'idée d'une Histoire comme sortie de ses gonds, et qui doit être en tout cas dissociée de la volonté de ses acteurs.

D'abord en mettant en scène non pas ceux qui dirigent le conflit, mais ceux qui le subissent, et qui sont incapables d'accéder à une compréhension globale des événements. Pour quelqu'un comme Michelle Fléchar, par exemple, la causalité qui régit la guerre reste opaque et illisible : elle n'a plus de maison, confie Michelle à Radoub qui la questionne, parce qu' « on l'a brûlée ». « Qui ça ? » rétorque Radoub. « Je ne sais pas », répond-elle, avant de conclure « Une bataille » (38). Un peu plus loin (p. 42), elle fournira le même type de réponse lorsqu'on lui demandera qui a tué son mari : « C'est un coup de fusil » répond-elle. Cette réduction du conflit à une causalité courte et toujours anonyme rend compte – selon un procédé déjà largement éprouvé depuis *Candide*, de l'impossibilité, pour ceux qui en sont victimes, d'accéder à une intelligence des enjeux du conflit.

Cependant, ce premier type de distorsion est lui-même rapidement remis en question : le roman suggère presque immédiatement que si le conflit s'avère illisible, c'est parce qu'il est *rendu tel* par ceux mêmes qui le dirigent. C'est évidemment le discours de Lantenac à Halmalo qui permet d'étayer cette seconde hypothèse. On y retrouve exactement le même type de questionnement, cette fois à propos du frère d'Halmalo (celui que Lantenac a fait exécuter sur le bateau). « Ce n'est pas moi qui l'ai tué », affirme Lantenac. « Qui donc l'a tué ? » répond Halmalo ; « Sa faute » rétorque Lantenac (89). S'ensuit, comme vous le savez, un long discours en conclusion duquel il s'avérera que si les hameaux brûlent, si la Bretagne souffre, si Jésus-Christ est en détresse, la faute en revient à Halmalo lui-même, qui cherche à venger son frère. Ce réquisitoire hautement rhétorique tend évidemment à faire voir dans tout discours restituant une causalité historique le fruit d'une manipulation politique, autrement dit un discours de propagande. Si le peuple est ignorant – première hypothèse envisagée – c'est bien parce que cette ignorance sert les puissants : entretenir cette ignorance, c'est perpétuer une crédulité qui permet de manipuler les masses avec efficacité.

On mesure cependant le risque que fait courir au roman cet acte d'accusation : car en quoi le romancier, dans la relation qu'il fait des événements, serait-il finalement moins partisan que d'autres ? Le roman tente de contrer l'attaque, je crois, par au moins deux moyens :

Le premier moyen, évident, c'est le discours de l'irresponsabilité :

Imputer la Révolution aux hommes, c'est imputer la marée aux flots. / La révolution est une action de l'Inconnu. [...] / La Révolution est une forme du phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la Nécessité. / Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le Pourquoi de l'histoire. / *Parce que*. Cette réponse de celui qui ne sait rien est aussi la réponse de celui qui sait tout. [...] Ce qui doit passer passe, ce qui doit souffler souffle. La sérénité éternelle ne souffre pas de ces aquilons. (219-220)

Je ne m'attarde pas, parce que Myriam Roman étudie parfaitement ce point en mettant en avant le postulat hugolien d'une « histoire océanique »⁴. Lantenac peut bien

⁴ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 403-449.

reconstruire une forme de causalité historique, il est lui-même, tout comme l'a été le canon de la Claymore, ballotté par le mouvement de vagues qu'il ne contrôle pas ; l'Histoire peut bien donner aux hommes l'illusion de décider du flux des événements, elle est en réalité le fruit d'un dynamisme immanent qui déjoue toute détermination des causes et des responsabilités.

De ce premier postulat découle un second type de discours, plus complexe, qui consiste à affirmer l'impossibilité d'affecter un sens et une valeur stable à une action. L'interprétation du réel dans le roman paraît ainsi particulièrement problématique, parce que tout signe s'y avère porteur d'une ambivalence intrinsèque qui en opacifie la saisie : c'est l'exemple de la fumée dans un bois peut être « paisible » ou « scélérate », parce qu'elle « peut signifier ce qu'il y a de plus charmant au monde, le foyer, ou ce qu'il y a de plus affreux, l'incendie » (131-132). Cette réversibilité qui vaut pour les éléments objectifs vaut aussi pour l'évaluation des événements – le narrateur y insiste à propos de la libération de Lantenac par Gauvain :

Une bonne action peut donc être une mauvaise action. Qui sauve le loup tue les brebis. Qui raccommode l'aile du vautour est responsable de sa griffe. (285)

La même réversibilité peut atteindre l'enchaînement des actions même :

En même temps qu'elle dégageait de la révolution, cette assemblée produisait de la civilisation. Fournaise, mais forge. (214)

Ou encore, plus surprenant :

En somme, [...] la Vendée a servi le progrès. Les catastrophes ont une sombre façon d'arranger les choses. (251)

Ce qui m'intéresse en particulier ici, c'est que cette interprétation du mouvement historique en terme de réversibilité n'est pas idéologiquement neutre : elle constitue au contraire, au début du XIX^e siècle, un topos du discours contre-révolutionnaire⁵ : Joseph de Maistre, qui parie non pas sur l'émigration, mais sur la Révolution elle-même pour restaurer la Monarchie, impose cette lecture d'une Histoire instable et toujours réversible. La reprise même de cette figure de l'inversion du mal en bien par Hugo peut donc tendre à perturber la clarté de sa position politique : la menace d'une réversibilité atteint ici la voix même qui énonce le récit. Mais c'est précisément le but : car pour dire un flux d'événements apparemment dissociés de l'intention qui semblait devoir être leur origine, il faut inventer une voix elle aussi insituable dans les querelles de parti, une voix fictivement désancrée de son appartenance historique, une voix qui travaille à restituer « ce qui se passe » sur le mode de « ce qui se dit ».

« Ce qui se dit »⁶ : des paroles sans locuteurs ?

Là se trouve donc le second problème fondamental auquel se heurte le romancier : il lui faut trouver le moyen de conférer une autorité suffisante à sa parole pour que le lecteur adhère au récit et à l'histoire qu'il construit : cette adhésion qui repose sur

⁵ Sur ce point, voir Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 2005.

⁶ J'emprunte mes titres à cette citation : « Il s'est dit à cette tribune de ces vertigineuses paroles qui ont, quelquefois, à l'insu même de celui qui les prononce, l'accent fatidique des révolutions, et à la suite desquelles les faits matériels paraissent avoir brusquement on ne sait quoi de mécontent et de passionné, comme s'ils avaient mal pris les choses qu'on vient d'entendre ; ce qui se passe semble courroucé de ce qui se dit ; les catastrophes furieuses et comme exaspérées par les paroles des hommes. » (Hugo, *Quatrevingt-treize*, p. 216).

l'établissement d'une forme de confiance envers la voix narrative est le préalable nécessaire à la création par le roman d'un sentiment de communauté.

Il y a là encore plusieurs moyens de produire cette confiance, et le roman en essaie, il me semble, plusieurs à la fois :

- le premier est directement issu de la technique rhétorique : il consiste à afficher l'ethos de celui auquel on peut faire confiance, parce qu'il est bien informé. Ce procédé n'apparaît qu'une fois dans le roman, mais de manière spectaculaire. C'est le fameux « Cette guerre, mon père l'a faite, et j'en puis parler » (249). C'est donc d'un témoin oculaire, mieux, d'un acteur du conflit que le romancier tire son autorité. On devine immédiatement en quoi cette autorité est pourtant restreinte : elle assigne un camp à l'énonciateur, et elle engage donc sa partialité.
- Pour contrer cet effet négatif, il faut au contraire afficher une forme de neutralité : c'est ce que fait le narrateur, qui déjoue les mécanismes de l'identification partisane en jouant constamment de l'alternance des focalisations. Je ne donne pas d'exemple précis parce que c'est évident tout au long du roman : en amenant son lecteur à habiter le point de vue de chacun des deux camps, et, surtout, à compatir de part et d'autre, le roman cherche à mettre en scène l'impartialité de l'auteur, et pratique une forme d'équité romanesque.

Mais même ce travail de focalisations alternées reste ancré dans une forme de dualisme : à cet égard, il ne suffit pas sans doute pas à fonder véritablement l'effet de communauté. Pour y parvenir, il faut au contraire arracher le lecteur à son lieu et à son temps historique qui sont ceux du conflit : et cet arrachement ne peut être opéré que par une voix qui elle-même se situe au-delà du lieu de son énonciation, par une parole qui se dissocie de l'être individuel et temporel qui la profère.

Il me semble que le roman travaille à rendre possible ou en tout cas fictivement envisageable cette voix improbable en mettant régulièrement en scène des voix ou des sons qui se manifestent tout en étant coupés de leur origine :

- à de très nombreuses reprises dans le roman, on entendra ainsi des voix qui proviennent de corps qu'on n'identifie pas (« lui dit une voix », 114 ; « des voix basses dialoguaient », 361 ; ou même des formulations impersonnelles et collectives du type « un grand cri s'éleva », 422) : voix désincarnées, momentanément privée de leur ancrage individuel. Il me semble que la figure la plus spectaculaire de cette dissociation du son et de son origine, même si elle repose sur une logique inverse, est celle du tocsin qu'on voit carillonner mais qu'on n'entend pas.
- Cette figure répétée de la dissociation participe, je crois, à rendre possible une parole désincarnée, coupée de son origine : elle permet d'en arriver finalement à toute une série de formulations étonnantes du type : « Les imprécations se donnaient la réplique » (218) ou encore « Une question lui était posée (...) / Posée par qui ? / Par les événements » (427). Que ce soit les événements qui parlent, ou que la parole se réponde à soi-même, l'idée défendue par le texte est la même : « ce qui se dit » n'a plus besoin d'un énonciateur individuel.

Mais ce genre d'effets, ponctuels, ne peut pas concerner l'ensemble de la narration. A l'échelle du roman, Hugo met donc en œuvre un autre outil moins spectaculaire mais beaucoup plus efficace : le pronom indéfini « on ». Je ne détaille pas, parce que Myriam Roman, qui y consacre une sous-partie a bien montré comment ce « on » qui caractérise dans *Quatrevingt-treize* l'un et l'autre des camps et qui brouille les contours de la personne », permet de « réalise[r] l'amalgame du personnage, de l'auteur et du lecteur » et de dire « à la fois l'unicité de la personne humaine et son appartenance à une

communauté de sujet »⁷. Ce qui m'intéresse plus particulièrement, c'est la manière dont ce « on », à travers la récurrence d'expressions figées du type : « on ne sait quel », « on ne sait quoi », « on eût dit », sert souvent de point d'origine fictif à l'énonciation : tout se passe comme si « ce qui parle », dans *Quatrevingt-treize*, c'était ce « on » insituable, qui par son idéale indéfinition associe toute une communauté invisible.

Ce « on » du « on dit que » est, selon Paul Veyne, ce à quoi l'on reconnaît le mythe :

Avant d'être ainsi déguisé en histoire, le mythe était autre chose : il consistait, non pas à communiquer ce qu'on avait vu, mais à répéter ce qui « se disait » des dieux et des héros. À quoi reconnaissait-on formellement un mythe ? Au fait que l'exégète parlait de ce monde supérieur en donnant son propre discours pour un discours indirect : « on dit que ». La seule source de connaissance est le « on dit », et cette source a une mystérieuse autorité.⁸

Et c'est ce « on » de la légende fondatrice que Hugo met en avant dans sa fiction pour en faire le roman d'une collectivité possible. Le « on » devient dès lors une pièce essentielle dans la stratégie pragmatique du roman. C'est parce que ce « on » de la légende se donne comme désincarné, qu'il n'est pas ancré dans un parti, que l'on peut accorder peut-être paradoxalement plus de foi à la voix légendaire qu'au récit de l'historien. Et c'est cette zone floue du « on » qui estompe les frontières et abolit les divisions, qui constitue sans doute le préalable obligatoire à la future constitution d'un « nous ».

« Spectacle utile ! »

Faire narrer « ce qui se passe » par un on qui restitue « ce qui se dit » : il me semble l'on trouve là la justification de la logique spectaculaire qui régit *Quatrevingt-treize* peut-être plus encore que d'autres romans hugoliens. Donner à voir un spectacle, c'est donner l'impression que les choses se déroulent d'elles-mêmes, comme si elles avaient lieu sans le filtre d'un narrateur dont le point de vue comme individu est nécessairement partisan donc suspect. Or, cette esthétique spectaculaire a une place stratégique si l'on admet que le roman cherche à recréer une communauté imaginaire. Le spectacle, de nature souvent mélodramatique, impose en effet la puissance émotive d'une image paroxystique qui amène à compatir plus qu'à analyser, à s'émouvoir plutôt qu'à débattre. Dès lors, cette même puissance spectaculaire de l'image fédère un public qui réunit les spectateurs fictifs de l'intrigue et le lecteur, et tend à constituer par là même les linéaments d'une communauté. C'est particulièrement sensible lors de deux scènes centrales : le massacre d'Herbe-en-Pail et l'incendie de La Tourgue :

Comme on remercie Dieu dans ce moments-là de n'avoir pas de famille ! Ma maison brûlait. Seigneur Jésus ! on a tout tué. Cette femme-ci avait des enfants. Trois enfants, tout petits ! Les enfants criaient : Mère ! La mère criait : Mes enfants ! On a tué la mère et on a emmené les enfants. J'ai vu cela, mon Dieu ! mon Dieu ! mon Dieu ! (...) Tout tuer ! Tout brûler ! Est-ce qu'on va être comme ça à présent ? (136-137)

Tout le rebord du plateau était couvert de visages effarés qui regardaient. Ce qu'on voyait était effroyable. On regardait et l'on n'y pouvait rien. (...) Cependant la mère se tordait les bras : « Au feu ! je crie au feu ! on est donc des sourds qu'on ne vient pas ! on me brûle mes enfants ! (...) moi on m'a fusillée, eux on les brûle ! Qui est-ce donc qui fait ces choses-là ! (...) On est donc des monstres ! (413)

Le travail du « on » est ici particulièrement significatif : dans une sorte de trajet fluide qui rend le référent presque insaisissable, il caractérise d'abord ceux qui regardent le

⁷ Myriam Roman, *op. cit.*, p. 699).

⁸ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru en leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Points, « Essais », 2014, p. 34.

spectacle insoutenable, puis ceux qui en sont la cause, et enfin il se dilate et subsume les divisions pour devenir le support d'une réflexion sur une collectivité tout entière, engageant dans le mouvement le lecteur – dans une dynamique qui peut paraître semblable à celle de la double énonciation au théâtre.

C'est pourquoi le spectacle engage un processus de réunification – et c'est aussi pourquoi il peut être « utile » comme le suggère Hugo quelques pages plus loin dans un passage hautement significatif :

On avait vu trois pauvres êtres [...] ayant contre eux la guerre civile, le talion, l'affreuse logique des représailles, [...] le fratricide [...] ; on avait vu les préméditations atroces déconcertées et déjouées ; on avait vu l'antique férocité féodale [...]. / Spectacle utile, conseil, leçon. [...] / Et l'on pouvait dire : Non, la guerre civile n'existe pas, la barbarie n'existe pas [...] ; pour dissiper ces spectres, il suffit de cette aurore, l'enfance. (429)

Voilà, *in fine*, la communauté nationale reconstituée par cet étrange « on » dont le discours annule le conflit. Cette annulation de la guerre civile est en soi fort peu politique : elle relève à la fois d'une forme de révisionnisme et d'un prophétisme qui ne tiennent aucun compte de la réalité historique. Mais il me semble que ce n'est pas sur le terrain de la réalité, et que ce n'est presque plus sur le terrain de l'histoire qu'opère le roman : il ne joue que sur un imaginaire, celui qui fonde l'existence même de la nation, et le seul terrain au sein duquel elle puisse, en 1874, se trouver réconciliée.

Pour conclure, je voudrais revenir sur l'épisode final de l'incendie de la Tourgue. On se souvient, évidemment, que les enfants de Michelle Flécharde en sont sauvés par le vieux Lantenac, qui revient pour les en tirer par la porte même qui lui avait permis de s'échapper, cette porte dont Halmalo lui avait, au début du roman, révélé l'existence, et à laquelle Lantenac n'avait pas voulu croire. Mon hypothèse de départ était que le roman cherchait à répondre à cette question : comment sortir de la guerre civile ? comment échapper à une situation bloquée ? Je comparerais volontiers pour finir le roman à cette porte cachée dans les murs de la Tourgue, porte secrète de mélodrame, porte qui, avec Lantenac, laisse s'échapper le passé et par laquelle, à travers les enfants, sera sauvegardé l'avenir, porte dont chacun pense qu'elle appartient à la légende, et qui s'avèrera finalement concrète et essentielle pour sauver la réalité.

Agathe Novak-Lechevalier
Université Paris Ouest Nanterre-La Défense