

Monumenta

Le nom de Victor Hugo est gravé au fronton des établissements scolaires et sur presque autant de plaques de voies publiques que ceux du général de Gaulle ou de Louis Pasteur. Lui sont dédiés une salle de l'Assemblée nationale, un salon du Sénat, la grande salle d'audience du tribunal judiciaire de Paris. Le centenaire de sa mort et le bicentenaire de sa naissance ont été pris en charge par l'État, et soutenus par les autorités locales, au même titre que le bicentenaire de la Révolution – plus exactement de 1789.

« Aux grands hommes la patrie reconnaissante »

Victor Hugo n'a pas été inhumé dans le caveau familial du Père-Lachaise auprès de ses parents Léopold et Sophie, de son frère Abel, de ses deux fils Charles et François-Victor et de son premier petit-fils ; ni à Villequier avec son épouse Adèle, sa fille aînée Léopoldine, et « Adèle 2 » sa seconde fille, l'Adèle H. de François Truffaut. Sa tombe est au Panthéon, rendu à l'occasion de ses funérailles nationales au culte laïc des « grands hommes » par « la patrie reconnaissante ». La Révolution française y avait institué ce culte, aboli ensuite sous la Restauration et le Second Empire, et y avait transféré Mirabeau et Voltaire ; elle avait ensuite promulgué sa première Constitution. Hugo s'est posé en successeur de l'orateur révolutionnaire dès son essai *Sur Mirabeau* en 1834 ; il s'est présenté comme l'héritier du défenseur de Calas lors du centenaire de 1878. Quant au Panthéon, il l'évoque en introduction à *Actes et Paroles – Pendant l'exil*, dans le souvenir d'une fête donnée après la victoire de Wagram : aux canons des Invalides, au feu d'artifice, à la « rumeur de triomphe » courant dans « la grande ville célébra[n]t la grande armée et le grand chef », le texte associe « le Panthéon gigantesque et spectral », coiffé « autour de sa rondeur [d']un cercle d'étoiles, comme si, pour fêter un génie, il se faisait une couronne des âmes de tous les grands hommes auxquels il est dédié ». « À toute idée il faut une enveloppe visible, à tout principe il faut une habitation », venait

d'écrire l'auteur de *Quatrevingt-Treize* à propos de la salle que se cherchait la Convention, « à tout dogme, il faut un temple ». Le Panthéon figure au recto du billet de 500 francs Victor-Hugo émis juste après le cent-cinquantenaire de la naissance du poète – sa maison de la place des Vosges, devenue musée en 1902, est au verso. Quelques années auparavant la Résistance s'était emparée de ses appels patriotiques de septembre-octobre 1870.

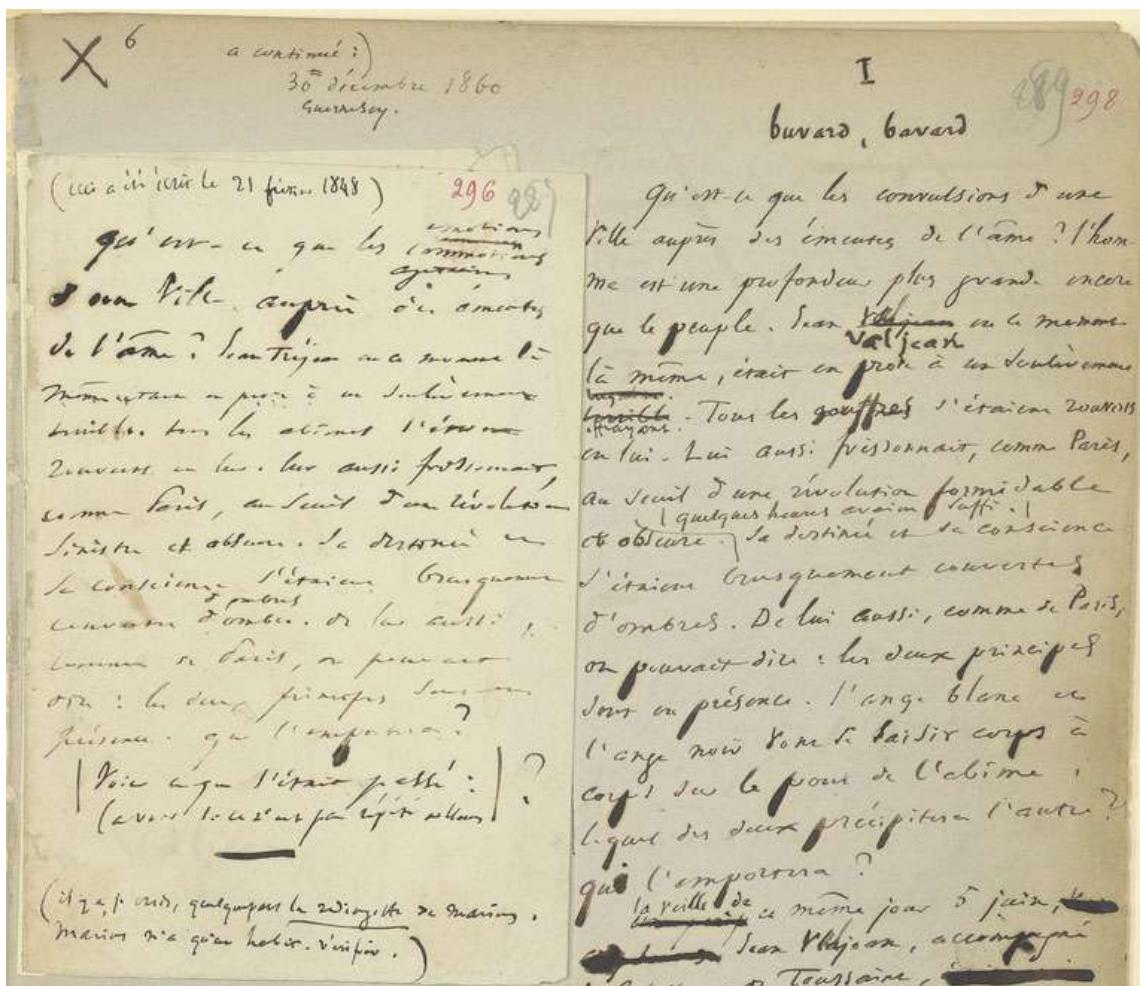
« Un livre multiple résumant le siècle »

« Je suis une chose publique », reconnaît Victor Hugo à son retour d'exil. Il avait depuis longtemps commencé à construire sa glorieuse monumentalisation. En 1829 dans *Les Orientales*, il comparait son œuvre, encore embryonnaire malgré la publication précoce de ses œuvres « complètes », à une ville d'Espagne « où vous trouvez tout », « mille maisons de toute forme, de tout âge, labyrinthes d'édifices dressés côte à côte, pêle-mêle » : palais, hospices, couvents, casernes, marchés, cimetières, avec un théâtre, un gibet, une cathédrale gothique et une mosquée. Après avoir écrit dans *Notre-Dame de Paris* que le livre de papier remplacerait bientôt le livre de pierre pour ériger à son tour un « édifice colossal », il avait adressé *Les Rayons et les Ombres*, en 1840, au lecteur capable d'« apercevoir quelque unité dans [sa] collection d'œuvres au premier aspect isolées et divergentes ». Il avait en effet déjà publié, des *Odes et Poésies diverses* qui sont l'œuvre d'un poète ultraroyaliste, aux *Voix intérieures* qui revendentiquent une « sympathique intelligence des révolutions », neuf recueils de poésie ; de *Cromwell* à *Ruy Blas*, huit pièces de théâtre qui associent tragédie, comédie et mélodrame dans l'esthétique nouvelle du drame romantique ; de *Han d'Islande* qui se situe en Norvège en 1699 à *Claude Gueux* dont l'histoire réelle se déroule à Clairvaux deux ans seulement avant la publication du texte, quatre romans. Et aussi une anthologie d'articles intitulée *Littérature et Philosophie mêlées* à une époque où la constitution de la philosophie en discipline universitaire signalait déjà leur divorce – anthologie au premier aspect si hétérogène elle-même que Hugo invitait son lecteur à comprendre « les rapports mystérieux et intimes » entretenus par les textes qui la composent ; ils montrent « à quel point un esprit loyal peut se transformer dans [ces] temps de révolution sociale et intellectuelle ».

Quinze ans plus tard en 1855, Hugo républicain exilé à Jersey écrivait à son éditeur : « *Les Contemplations* seront ma grande Pyramide. » C'était annoncer qu'après la noyade de Léopoldine près de Villequier en 1843, qui coupe le recueil en deux volumes (*Autrefois, Aujourd'hui*), *Les Contemplations* doivent être lues « comme on lirait le livre d'un mort » : le livre d'un père tué par la disparition de l'enfant qui devait lui survivre. C'était également se poser en pharaon. Les poèmes sont « comme les pierres d'une voûte. Impossible de les

déplacer ». En 1859, l'auteur de *La Légende des siècles*achevait de dépasser le modèle des *Orientales* et reconduisait avec plus d'assurance le discours d'ouverture des *Rayons et les Ombres* : il présentait explicitement son nouveau recueil comme un « édifice ». La poésie étant une parole continue et unique, contrainte par l'édition seulement de s'interrompre et de se fragmenter en livres ponctuels et pluriels, Hugo avançait d'autre part que l'ensemble de son œuvre ferait un jour « un livre multiple » mais singulier, un « tout indivisible ». Ce livre, enfin, « résum[erait] un siècle », le sien.

Depuis 1840, depuis la perte de Léopoldine puis la révolution de 1848 et le mandat de représentant du peuple, Victor Hugo en dix-neuf ans n'avait pourtant publié, outre *Les Contemplations*, que quatre nouvelles œuvres : *Le Rhin*, récit de ses voyages des années trente complété par une conclusion géopolitique ; *Les Burgraves*, pièce inspirée par cette découverte de la Rhénanie et prolongeant la réflexion sur le pouvoir engagée dans *Hernani* ; *Napoléon le*



Cosette n'avait pas quitté le Rue Planet sans un
effort de résistance. Pour la première fois depuis qu'ils
existaient côte à côte, le volonté de Cosette et celle de Jean Valjean s'étaient mesurées. Mais, n'é-
taient-ils pas heureux, du moins content ? Il y
avait en objectif, à un certain point de l'autre
(un endroit où l'avenir devait être dévoilé)
un point où le résultat devait être connu.
Oui.

Tous deux étaient arrivés rue de l'Homme-Armé
sans détourner les yeux et sans se dire un mot, ab-
sorbés chacun dans leur préoccupation perso-
nelle ; Jean Valjean si, inquiet qu'il ne pût pas
trouver de place à Cosette, Cosette si, dans la

Dans ce déjeuner, qui avait presque
été une partie, Jean Valjean n'avait
pas été le seul à faire partie de la partie
qui avait été la partie de Cosette. Il avait
été en effet à l'Homme-Armé, mais mesuré
à un face à son voisin, mais suffisante.
c'était le mobilier du pied à terre ;
aucun luxe, mais pas pas mal. Cosette,
elle, n'avait pas non plus le pied

Petit et Châtiments, mise en accusation du coup d'État du 2 décembre 1851. Mais Hugo avait aussi commencé en 1845 la rédaction des *Misérables* interrompue en février 48. Il avait prononcé quatre-vingts discours – dont ceux sur la misère, sur la restauration par l'armée française de l'autorité du Pape en Italie, sur la restriction du suffrage universel et sur la tentative de révision constitutionnelle essayée par Louis-Napoléon Bonaparte avant le coup d'État. Il avait rompu avec un régime trahissant la révolution qui l'avait instauré et avec le camp conservateur, dans lequel lui-même avait été élu, pour rejoindre celui des « démocrates-socialistes ». Il prévoyait déjà de publier ces interventions témoignant d'une évolution politique inverse de celle de l'assemblée, ce qui n'empêche pas que son adhésion à la République soit aujourd'hui encore taxée d'opportunisme. Hugo avait en outre commencé à nourrir des dossiers sur les *Faits contemporains* et *Le Temps présent* : portraits de ministres et de princes, récits de cérémonies officielles et de journées insurrectionnelles, scènes de rue, de coulisses de théâtre, de vie de famille, – beaucoup seront recueillis après sa mort dans *Choses vues* en 1887. Il avait également écarté des *Contemplations*, où l'existence de Dieu est mise à l'épreuve de la « perte des êtres chers », des milliers de vers consacrés à la quête d'une vérité religieuse, qui seront publiés dans *Dieu* en 1891. Il avait enfin écrit de très nombreux poèmes, intégrés à *Toute la lyre*, envisagé en 1870 comme le « répertoire » de sa poésie et qui ne paraîtrait qu'en 1888.

Cette année-là, en 1859, c'était désormais à l'édifice néo-classique du Panthéon, pourtant qualifié dans *Notre-Dame de Paris* de « Saint-Pierre de Rome mal copié » car ressemblant à un « gâteau de Savoie », que Hugo, renonçant alors au premier modèle exotique et hétérogène, *romantique* en somme, des *Orientales*, assimilait l'ensemble de son œuvre. Il interdisait d'y choisir : « On ne choisit pas telle ou telle pierre dans une voûte. Si vous tentez ce triage, le dôme du Panthéon n'est plus qu'un tas de pierre. » Hugo avait vu dans ce monument le « dernier radotage d'un grand art décrépit » mais il en avait loué la fonction commémorative dans l'« Hymne » que *Les Chants du crépuscule* consacrent à « ceux qui pieusement sont morts pour la patrie » – hymne inscrit depuis sur les monuments aux morts de la Première Guerre Mondiale et récité le 11 novembre bien qu'il célèbre, au lendemain de 1830, le sacrifice à une patrie refondée par la Révolution.

La production de l'écrivain durant cette seule année 1859, aussi multiple que celle des vingt années précédant la publication des *Rayons et les Ombres*, est inscrite dans une chronologie longue et discontinue. Hugo venait d'achever un recueil épique, la « Première Série » de *La Légende des siècles*, qui raconte l'histoire de l'humanité, son avenir au XX^e siècle compris ; il en avait écarté de longs poèmes qui ne seraient publiés que vingt ans plus tard, voire démembrés et partiellement versés dans des recueils eux aussi très ultérieurs. Il avait repris la

rédaction, suspendue cinq ans plus tôt, d'un immense poème sur le Mal, *La Fin de Satan*, qui ne serait jamais achevé, et commencé celle d'un recueil lyrique, *Les Chansons des rues et des bois*, délaissant les « problèmes profonds » au profit d'idylles nouées dans la banlieue alors champêtre de Paris, qui paraîtrait en 1865. Il était entré dans la préparation d'un roman, *Les Travailleurs de la mer*, ayant pour cadre l'arrivée à Guernesey de la navigation à la vapeur dans les années 1820, et pour préface une souriante et savante monographie de l'archipel de la Manche – publiés respectivement en 1866 et 1882. Il songeait à une pièce de théâtre sur le chef de l'inquisition espagnole au XV^e siècle, *Torquemada*. Il s'apprêtait, enfin, à reprendre au plus vite la rédaction des *Misérables*, son premier roman depuis trente ans et le seul traversé par l'exil, qui allait nécessiter une longue révision préalable. Entre ces œuvres de toute forme (poésie épique, poésie métaphysique, poésie bucolique, roman, théâtre), de tout âge par leurs sujets respectifs, se dessine un labyrinthe d'ouvrages déjà réalisés, encore à terminer ou simplement envisagés, dressés côte à côte, pêle-mêle comme les maisons d'une ville espagnole. Leurs relations mystérieuses et intimes que la préface des *Rayons et les Ombres* évoquait à propos de la « collection » de 1840 sont susceptibles de produire un « résumé » du siècle. Mais ils ne se comprennent en effet qu'à l'échelle de l'œuvre tout entière envisagée comme un livre indivisible – en même temps qu'ils fragilisent les critères, génériques et chronologiques, sur lesquels est traditionnellement fondée l'édition des œuvres complètes d'un écrivain.

La monumentalisation de Victor Hugo, construite par lui-même, favorisée par la publication de ses œuvres complètes à dix reprises de son vivant et ratifiée par l'État à sa mort sur la base de l'unité de son œuvre littéraire – fût-elle problématique – et du républicanisme de son évolution politique – fit-il oublier le poète *ultra* –, est profitable à la conservation et à la diffusion de son œuvre. Mais elle a été longtemps dommageable, et l'est encore, à la perception du rôle de Hugo dans le débat politique, social et esthétique contemporain. Elle entrave aussi la compréhension de ce qui dans son œuvre a longtemps divisé la « Nation reconnaissante ». Et qui la divise toujours malgré un consensus dont l'illusion est entretenue par la droite, qui y voit l'œuvre de la gauche et entame ce consensus au moyen de « triages », plus qu'il n'est réalisé par la gauche elle-même. Cette apparente unanimité est propice à la neutralisation. Le journaliste catholique Louis Veuillot écrit au lendemain des funérailles : « Quand les curieux auront cessé [de venir se recueillir au Panthéon], le dieu Hugo restera sans emploi. » Une partie du XX^e siècle, de la Libération au centenaire de 1985, lui a donné raison. Aujourd'hui l'inflation de la citation hugolienne sur la pénalité, l'école, la laïcité ou l'Europe, conduit à constater qu'au contraire – à moins que ce ne soit la même chose – tous les emplois de son œuvre sont possibles.

Le « dix-neuvième siècle » contre le XIX^e siècle

Né alors que « ce siècle avait deux ans », Victor Hugo constate, bien avant la fin du Second Empire, qu'il a dépassé « l'âge où mourut [s]on père » (cinquante-quatre ans) ; en 1872, treize années avant sa propre mort, il anticipe qu'il aura « vécu presque » autant que son siècle. Il a bénéficié d'une longévité peu commune, même dans sa classe sociale, qui le laissera seul survivant de sa génération. Il a connu les trois régimes politiques possibles : Empire, Monarchie, République, chacun essayé deux fois durant cette période marquée par une expérimentation institutionnelle violente et sans précédent. Il a été le témoin de très nombreuses insurrections, certaines réprimées à raison de mille morts par jour. Elles sont presque continues de 1830 à 1834 dans le sillage de la révolution de Juillet (Hugo publie alors *Sur Mirabeau* et promeut « la substitution des questions sociales aux questions politiques »), de 1847 à 1849 autour de la révolution de 1848, et en 1870-1871 après l'entrée en guerre, la chute du Second Empire et la proclamation d'une République menacée d'emblée par ceux que le poète appelle « les rêveurs de monarchie ». L'insurrection est une « habitude », dit le narrateur des *Misérables*. « L'homme est le patient des événements », poursuit celui des *Travailleurs de la mer*.

Hugo a étudié l'insurrection de juin 1848 dans deux chapitres des *Misérables*, cités aujourd'hui encore par les acteurs et les soutiens de mouvements socio-politiques mal distingués des phénomènes de droit commun, après avoir été l'un des représentants chargés par la Constituante de sommer les insurgés d'abandonner leurs barricades. L'insurrection s'affrontait à une assemblée élue au suffrage universel et majoritairement républicaine : « que fut juin 1848 ? Une révolte du peuple contre lui-même. » Les XX^e et XXI^e siècles sont coutumiers des émeutes mais cet événement-là est « un fait à part, et presque impossible à classer dans la philosophie de l'histoire ». Quant à la Commune de Paris, déclenchée par la capitulation face à la Prusse, elle constitue la première expérience, ouvrière, de cette démocratie directe reposant sur une citoyenneté active défendue par Victor Hugo depuis longtemps ; elle oppose aujourd'hui encore la droite à la gauche, et la gauche dite « de gouvernement » à la gauche « extrême ». Hugo l'a racontée au plus près de sa chronologie dans *L'Année terrible*, celle d'août 1870 à juillet 1871, et a été à peu près le seul écrivain à en comprendre la portée. Elle s'était terminée par une « Semaine sanglante » : une quinzaine de milliers d'insurgés conduits à la mort ; avec Gambetta, Hugo exigea l'amnistie des survivants. Pour le poète, « ceux qu'on foule aux pieds » sont, au sens figuré, les ouvriers qui ont réclamé « leur part de la cité » et, au sens propre, les corps hâtivement enterrés jusque dans les jardins publics devant la menace d'une nouvelle épidémie de choléra. Désormais, la priorité de l'écrivain ira à la défense des droits des ouvriers qui, quand ils chôment, « meurent presque » et, quand ils travaillent, « vivent à peu près »,

telle Fantine réduite à *littéralement* « gagner sa vie », plutôt qu'à l'objectif quarante-huitard de réconciliation des classes, fracassé contre le constat de l'altérité des Communards à la bourgeoisie, même progressiste, dans laquelle le poète s'inclut avec son lecteur : « Qu'est-ce donc que nous leur avions fait ? » Dans le dernier roman de Hugo, 1793 remplace 1789 au « point culminant de l'histoire ». « La Révolution, toute la Révolution », avait déjà clamé dix ans plus tôt l'auteur de *William Shakespeare*.

Victor Hugo, enfin, a vécu un coup d'État, dont il fait le récit dans *Histoire d'un crime* et qu'il pourfend en vers dans *Châtiments*, en prose dans *Napoléon le Petit* – pamphlet dont s'inspire *Le Coup d'État permanent* de François Mitterrand contre De Gaulle. Il a tenté alors d'organiser la résistance des représentants républicains de gauche à Louis-Napoléon Bonaparte et soutenu les insurgés, rares sur des barricades que le souvenir de la répression de juin 1848 faisait déserter. Proscrit, il se réfugie d'abord à Bruxelles qu'il quitte au bout de huit mois, lorsque *Napoléon le Petit* est sous presse, pour ne pas exposer la Belgique aux représailles ; puis à Jersey d'où il est expulsé en 1855 pour s'être associé à une diatribe contre la visite officielle en France de la reine d'Angleterre ; enfin à Guernesey jusqu'en 1870. C'était l'exil à la puissance trois. L'île, plus petite et moins peuplée, n'est pas raccordée au continent par le télégraphe – l'Internet de l'époque – qui de Jersey « port[ait] la pensée » de Victor Hugo dans toute l'Europe. On y parle encore moins français, l'accueil est froid, la communauté des proscrits plus étroite et moins unie, surtout après l'amnistie décrétée par Napoléon III en 1859. Hugo refuse cette « chose appelée amnistie » offerte par un « criminel jugeant à propos d'absoudre les innocents ». Il *choisit* alors l'exil : « Quand la liberté rentrera, je rentrerai. » Et tous le quittent entre 1859 et 1865, son épouse nostalgique de la société parisienne, ses deux fils soucieux de leur carrière d'hommes de lettres, sa fille, amourachée d'un lieutenant qu'elle poursuivra pendant neuf ans jusqu'à la Barbade – ainsi que son *consigliere* Auguste Vacquerie.

Resteront jusqu'au bout de l'exil Juliette Drouet, le grand amour du poète depuis 1833 qui lui a sauvé la vie durant les nuits du coup d'Etat et l'a aidé à quitter clandestinement la France, ainsi que Julie Chenay, sœur de sa femme : elles assurent copie des manuscrits, tri de la correspondance, dépouillement des journaux et la vie quotidienne. Echelonnés ensuite sur cinq ans seulement, les décès d'Adèle, l'épouse, de Charles, de François-Victor, l'internement d'Adèle, la fille, « plus morte que les morts », donnent son plein sens au mot d'un élu de Paris lors de la panthéonisation : « La famille de Victor Hugo est la grande famille française ». Le poète n'est assurément pas le chantre du « cercle de famille » pour lequel « *Lorsque l'enfant paraît...* » l'a fait passer. De fait, il promeut des familles de substitution. Gavroche aide un homme à s'évader de prison sans savoir qu'il est son père, recueille et instruit ses frères sans savoir

qu'ils sont ses frères, et Cosette est toute la famille de Jean Valjean ; dans *L'Homme qui rit*, Ursus et son loup Homo élèvent Gwynplaine et Déa ; dans *Quatrevingt-Treize*, le bataillon républicain du Bonnet-Rouge adopte les trois petits de la Flécharde. Mais ces familles ne sont pas « la grande famille française ». La famille, conclut *Quatrevingt-Treize*, « c'est l'humanité, c'est la Révolution ».

Entre la fin de la Restauration et les années 1880, la France s'est transformée. L'achèvement du processus révolutionnaire aboutit – tardivement, en 1875 – à la consolidation institutionnelle de la République. Elle se concrétise socialement dans des lois plus tardives encore, sur l'instruction publique ou la liberté de la presse, dont la nécessité était depuis vingt-cinq ans affirmée par un Victor Hugo qui rédige alors son testament. La révolution industrielle, parallèlement, conflictualise le rapport de l'activité humaine à la nature, subordonne la technique à la science, développe la circulation du capital et les moyens de communication, instaure un nouveau régime, machiniste, du travail, massifie la consommation, transforme la relation du monde rural à la ville et les villes elles-mêmes – tous aspects dont *Les Misérables* et *Les Travailleurs de la mer*, publiés en 1862 et 1866 de part et d'autre de la fondation de la première Internationale, suffisent presque à offrir la représentation critique qu'ils exigent. Cette révolution-là conduit le pays à se concevoir en d'autres termes que politiques. Elle alimente le conflit, ouvert en 1848 et en 1870-1871, entre deux conceptions de la République : l'une, bourgeoise, avec laquelle Hugo rompt en 1850 ; l'autre, « démocratique et sociale », qu'il soutient.

La succession de ces événements dans le temps court et le déroulement de ce processus dans le temps long inscrivent l'individu dans une histoire, sensible à l'échelle générationnelle, dont chacun voit qu'elle est collective et qui affecte la vie privée elle-même. Le temps n'est plus, reconnaît Hugo dès la *Préface de Cromwell*, « aux catastrophes des empires » qui n'allaiient pas « jusqu'au cœur des populations » parce que l'individu était « placé [trop] bas » : désormais les événements « se heurt[ent], se précipit[ent] sans relâche » et il est « impossible que quelque chose de ce tumulte n'arriv[e] pas jusqu'au cœur des peuples ». En témoignent les textes à portée autobiographique d'un poète qui date sa naissance du moment où son siècle « avait deux ans » et « remuait [...] aux pas de l'empereur ». Le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (Adèle, l'épouse) est l'histoire « *intime* » de sa carrière publique au sein de la génération romantique. Dans les « vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée », ceux des *Feuilles d'automne*, la mort du père, de la mère et du premier-né du poète, ainsi que l'internement de son frère Eugène, sont les échos de la fin de la Restauration. *Les Contemplations* racontent « la vie des autres hommes » en racontant « la vie d'un homme » parce que « nul [...] n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui » – en premier lieu l'honneur d'être le seul à subir la perte

des êtres chers ; désastre intime (la noyade de Léopoldine) et désastre public (le coup d'État) se disent l'un l'autre dans l'*Aujourd'hui* du recueil. Dans *L'Année terrible*, la maladie de Jeanne, petite-fille de Hugo, et la mort de Charles « redoublent » respectivement la souffrance de Paris durant la guerre étrangère et la disparition de la communauté nationale dans la guerre civile ; le poète de *L'Art d'être grand-père*, engagé dans le combat pour l'amnistie des Communards, apportera des confitures à Jeanne condamnée au pain sec pour « forfaiture ». Les Feuillantines, cet « ancien enclos de religieuses » construit à l'ombre de l'hôpital militaire du Val-de-Grâce, où, « enfant, écolier rieur et frais », le petit Victor a passé une partie de son enfance, sont intégrées à l'épopée des *Misérables* par les descriptions du couvent du Petit-Picpus, où Jean Valjean et Cosette se réfugient, et du jardin de la rue Plumet, où Cosette et Marius se retrouvent. Mais aussi à *L'Année terrible* qui achève de précipiter l'histoire personnelle du poète dans l'histoire collective : le bombardement de la capitale par l'armée continue la démolition du Paris ouvrier commencée par Haussmann : « Un jardin verdissait où passe cette rue. / L'obus achève, hélas, ce qu'a fait le pavé. »

Surtout, Victor Hugo a conçu le XIX^e siècle, – le premier à se représenter comme siècle et à se doter d'un numéro d'ordre –, non comme un intervalle de temps jalonné d'événements mais, principalement dans *Napoléon le Petit* et *Les Misérables*, comme une « idée morale », un principe actif capable de « dissoudre » ces anachronismes politiques, sociaux et économiques que sont la tyrannie, la peine de mort, la guerre, les insurrections elles-mêmes une fois adopté le suffrage universel, la perpétuation du travail servile par le salariat. De là que Hugo désigne le « dix-neuvième siècle » en toutes lettres, comme « quatrevingt-neuf » et « quatrevingt-treize ». Grâce à Michelet puis Marx, l'histoire des historiens s'écarte progressivement de l'enchaînement des événements diplomatico-militaires : ils n'intéressent pas la vie du peuple dont la Révolution française a institué la souveraineté et fait l'acteur de l'histoire ; Hugo, lui, publie avec *Les Misérables* l'histoire de ceux qui n'en ont pas et théorise, deux ans plus tard dans *William Shakespeare*, « l'histoire réelle ». Plutôt qu'à « la majestueuse fistule à l'anus de Louis XIV » dont l'opération fut célébrée dans tout le royaume, l'Histoire doit s'intéresser au progrès de la « civilisation » dans lequel, aux côtés des savants, des poètes et des inventeurs, sont engagés des pontonniers, des charpentiers et des gardeurs de chèvres restés anonymes. Dans le discours prononcé dix ans plus tôt pour l'anniversaire de la révolution de 1848, Hugo avançait qu'une date n'est rien d'autre qu'« une idée qui se fait chiffre ».

Lui-même est appelé « l'homme siècle » depuis le centenaire de 1902. Pas seulement en raison de sa propre longévité. Du siècle il a porté les espoirs collectifs – abolition de la peine capitale, fin de l'esclavage, affirmation des

droits des femmes et de l'enfant, assistance sociale, progrès de l'éducation et de la science, circulation économique et culturelle, légitimation définitive de la République et construction de la démocratie, constitution d'une Europe fédérale pacifiée et puissante –, quitte à exclure de *La Légende des siècles* le XIX^e siècle chronologique disqualifié par le Second Empire et à reporter la réalisation du « dix-neuvième siècle » éthique au XX^e siècle. De sa propre évolution politique, il écrit dès 1853 qu'elle consiste à « monter de l'erreur à la vérité ». S'il n'avait pas d'abord été royaliste, il n'aurait pas accompli « cette lente et rude élévation qui fait en quelque sorte de la vie d'un homme et du développement d'une conscience le symbole abrégé du progrès humain ». Autant dire une *légende du siècle* à lui tout seul. Le jour de ses funérailles, contemporaines de l'émergence de l'esprit « fin de siècle », des journaux ont écrit que le XIX^e siècle finissait avec Victor Hugo.

« Faire en même temps son devoir et sa tâche »

Cette double temporalité, temps court de l'actualité et temps long de l'histoire, oblige l'écrivain à « faire en même temps son devoir et sa tâche ». Hugo le revendique – avec une conscience qui le distingue de ses contemporains – dans la préface de *Lucrèce Borgia* au moment, 1832, où se décide la portée historique de Juillet. Faire son devoir, c'est engager *Le Dernier Jour d'un condamné* et *Claude Gueux* dans le combat pour l'abolition de la peine de mort, « improviser [Châtiments] en un mois », raconter « l'année terrible » en temps réel. Faire sa tâche, à l'écart des « choses imperceptibles qui demain seront le journal », c'est refuser au théâtre, bien qu'écrit dans la confrontation avec la censure (elle interdit *Marion de Lorme* et *Le Roi s'amuse*), « tout succès de scandale cherché et d'allusions politiques » ; entreprendre *Dieu* alors que tout tend déjà à « l'union des arts et de l'industrie », pour ne pas dire *L'Art industriel*, que Zola soutiendra bientôt ; consacrer *Les Misérables* non pas aux pauvres mais à ceux qui vivaient – et vivent toujours – « en dehors de tout », même de la société qui s'en garde par la charité et la pénalité ; écrire *Les Travailleurs de la mer* quand la France se dote d'un réseau ferroviaire prosaïque, et *L'Homme qui rit* alors que la bourgeoisie industrielle a supplanté l'aristocratie foncière d'Ancien Régime qu'illustre son personnage principal. « L'homme du siècle n'est jamais l'homme de la minute », note Hugo en 1871. Il fait sa tâche parce que, dit le poète des *Feuilles d'automne*, « l'art a sa loi qu'il suit, comme le reste a la sienne ». Hugo publie donc à un « moment politique » ce « pur ouvrage d'art » comme il « jette au milieu des préoccupations graves du public » le « livre inutile de pure poésie » des *Orientales*. Mais faire sa tâche, c'est travailler à créer les conditions dans lesquelles on peut faire son devoir sans être contraint à la littérature dite *de circonstance*. Il appartient au poète, avance la préface des *Voix intérieures*, « d'élever, lorsqu'ils le méritent, les événements politiques à la dignité

d'événements historiques », de reconnaître, dit le narrateur des *Misérables*, les « faits d'où l'histoire sort et que l'histoire ignore », de mesurer, dit l'auteur de *Paris*, quelle « dose du temps actuel » compose le « temps futur ».

Victor Hugo interrompt ainsi sa tâche à deux reprises pour exercer son devoir à l'égard de la nation comme le faisaient son père et l'oncle Louis, officiers supérieurs de Napoléon. En 1827, il se détourne de la rédaction de *Cromwell* pour écrire l'ode « À la colonne de la place Vendôme », parce qu'à une réception de l'ambassade d'Autriche, des maréchaux d'Empire avaient été annoncés par leurs noms plutôt que par leurs titres tirés des victoires françaises. En 1830, il s'arrache à la rédaction de *Notre-Dame de Paris*, déjà retardée « pour cause de révolution », afin d'écrire une seconde ode « À la colonne », parce que la Chambre des députés refuse le transfert des cendres de l'empereur au pied du monument élevé à sa gloire. Mais ces deux poèmes dictés par le devoir – le premier a été publié dans la presse et en plaquette – sont ensuite repris par la « tâche » et intégrés l'un aux *Odes et Ballades*, l'autre aux *Chants du crépuscule*. De même, les circonstances de la rédaction de *William Shakespeare* – fêter le 300^e anniversaire de la naissance du poète anglais, fournir une préface à la traduction de ses œuvres par François-Victor –, permettent à Hugo de prolonger la *Préface de Cromwell*, publiée trente-sept ans plus tôt, par une théorie du génie élaborée à la lumière de la réception des *Misérables*. C'est aussi l'occasion pour le successeur de Mirabeau, qui ne s'est pas encore posé en équivalent de Voltaire mais s'est déjà comparé à Khéops, de se présenter en Shakespeare du XIX^e siècle.

Histoire d'un crime a été commencé « par une main chaude encore de la lutte contre le coup d'État » mais comme un travail de longue haleine. Sa rédaction est interrompue par l'urgence de *Napoléon-le-Petit*, puis de *Châtiments*, qui entendent restaurer le sens de l'histoire devenue rétrograde et anachronique. L'histoire du coup d'Etat ne sera achevée et publiée que vingt-cinq ans plus tard, pour prévenir le crime semblable projeté par Mac-Mahon en 1877. Par ce livre Hugo, comme dans *William Shakespeare*, faisait « en même temps », plutôt qu'alternativement, sa tâche et son devoir ; il en dit lui-même qu'il « est plus qu'actuel ; il est urgent. » Quant aux *Contemplations*, annoncées à leur éditeur comme « absolument étrangères aux matières politiques contemporaines et immédiates », elles le seraient si l'essor de l'âme vers l'infini n'y était l'équivalent individuel du progrès de l'histoire collective qu'exposera dans la foulée *La Légende des siècles*. La *Légende* elle-même passe en revue l'histoire de l'humanité « depuis Ève, mère des hommes, jusqu'à la Révolution, mère des peuples » mais conduit son lecteur au-delà, jusqu'au XX^e siècle, parce que l'enfantement des peuples par la Révolution reste une idée toujours en travail. La sérialisation de la *Légende* lui permet de raconter les siècles passés depuis le présent, en fonction de l'avancée de la réalisation de cette idée. En

1859, une première série appelle à la résistance contre l'Empire consolidé. En 1877 une nouvelle série tente le dépassement de la défaite de 1870 et de la Semaine sanglante dont *L'Année terrible* – son « compartiment actuel » – a établi la possibilité : « L'épouante, les cris des mourants qu'on égorgue / [Sont] le bruit des marteaux du progrès dans la forge. » L'actualité n'est pas ce qui sera oublié le lendemain, mais ce qui de l'histoire longue est *en acte*. Et *L'Âne*, prévu pour la section de la *Légende* consacrée au XIX^e siècle, s'ouvre lors de sa publication tardive en 1880 à l'actualité de la discussion des lois Ferry sur l'enseignement ; dans le même contexte paraissent *Religions et religion* qui, pour dénoncer la collaboration des religions instituées au maintien de l'ordre social, incorporent de longs passages écrits pour *Dieu* vingt-cinq ans plus tôt.

Enfin, la rédaction de *L'Homme qui rit*, conçu comme le premier roman d'une trilogie, *L'Aristocratie / La Monarchie / La Révolution*, est interrompue par la composition de *Paris*, commandé à Hugo pour servir d'introduction au guide de l'Exposition universelle de 1867. Mais de l'histoire de la capitale dont l'écrivain expose d'abord l'avenir puis le passé, le présent – la « minute » du Second Empire – est absent. *Quatrevingt-Treize*, le troisième roman de cette série dont le deuxième n'a finalement pas été écrit, est le récit de la guerre civile de son titre, mais vise celle au lendemain de laquelle il est publié, en 1874. « Ma vie, note Hugo en 1870 ou 1871, se résume en deux mots : solitaire, solidaire ». Ces paronymes dont le premier dit la tâche, le second le devoir, sont la maxime de l'exil.

« Le sacre de l'écrivain »

Victor Hugo a été panthéonisé dès sa mort ; Émile Zola et Alexandre Dumas ont dû attendre. Ses obsèques furent voulues par un gouvernement soucieux d'asseoir sa stabilité contre une droite mal acquise à la République, toujours hostile au « premier démagogue de France » d'ailleurs trop peu catholique, bien que croyant, pour ne pas incliner à l'athéisme, mais aussi contre une extrême-gauche en voie de reconstitution après l'amnistie des Communards. Cette gauche était partagée entre ceux qui voyaient dans la « prise du Panthéon » par le « grand amnistier » une revanche sur la Semaine sanglante, car le monument avait été brièvement rendu au culte laïc des grands hommes sous la Commune ; et ceux qui au contraire ne jugeaient pas la position du « vieux fétiche qui a nom Victor Hugo » assez favorable à l'insurrection. Cette gauche-là avait lu et lit encore *Les Misérables* comme un roman trop religieux – tout commence quand un évêque rachète l'âme d'un ex-bagnard –, et trop bourgeois – le repris de justice racheté révolutionne l'industrie locale et fait régner un paternalisme prospère –, pour être « socialiste ». Le narrateur du roman surexpose pourtant le caractère éphémère, ambigu et finalement illusoire des succès du bagnard chef d'entreprise, et seule l'insurrection à laquelle Jean

Valjean prend part et où il sauve Marius, qui lui a pris Cosette, et Javert qui le traque, avant de se rendre, donne au bagnard vaincu le moyen d'une rédemption dont il est le *sujet*.

Les funérailles de Victor Hugo avaient commencé, le 31 mai, par l'exposition de sa dépouille sous l'arc de triomphe de la place de l'Étoile. Le lendemain tonnaient les canons des Invalides ; ils avaient fêté Wagram et le poète des *Voix intérieures* avait regretté qu'ils n'aient pas honoré la mort de Charles X. L'arc de triomphe, imaginé sous l'Empire pour la gloire de l'Empereur, commencé sous la Restauration après la victoire dans la guerre d'Espagne et consacré par la Monarchie de Juillet aux armées de la Première République et de l'Empire, est un « trophée » de l'histoire militaire de la France, le poète de *L'Année terrible* le rappelle au moment où le quartier est bombardé. Comme la colonne Vendôme, c'est aussi un trophée familial, et les funérailles réparent l'oubli, déploré par l'auteur des mêmes *Voix intérieures*, du nom de son père sur l'arc de triomphe ; ce dernier, Léopold-Sigisbert Hugo, était devenu depuis vingt-cinq ans et pour l'éternité le « héros au sourire si doux », il avait pourtant été plus rugueux durant la campagne espagnole de 1808 que l'oncle Louis ne fut héroïque lors de la bataille d'Eylau. La Chambre des députés et le Sénat étaient représentés par leurs présidents, le gouvernement par le ministre de l'Instruction publique. L'Académie française – qui en 1841 avait fini par recevoir le poète romantique après une longue résistance puis, sous le Second Empire, garni ses fauteuils des leaders du parti clérical et de ceux que le proscrit appelait les « républicains agréables à la police » – avait envoyé le dramaturge Émile Augier, petit-fils du Pigault-Lebrun dont Thénardier lit les romans. Baudelaire avait vu en lui le « soutien de l'honnêteté bourgeoise », et du « bon sens », ce frère de la raison d'État selon le poète de *L'Année terrible*, et qui plonge la politique dans « la fange ».

Ces funérailles, malgré le choix d'un itinéraire évitant les quartiers populaires, rassemblèrent, dit-on, derrière le corbillard des pauvres demandé par Hugo, plus d'un million de personnes de toutes générations et de toutes conditions. Les commerces affichaient : « LES MAGASINS SONT FERMES LE JOUR DES OBSEQUES DE VICTOR HUGO. » « La douleur que causa la mort de Mirabeau fut une douleur générale, universelle, nationale, avait-il écrit. On sentit que quelque chose de la pensée publique venait de s'en aller avec cette âme. » Mais le cercueil était suivi dans la joie, aux cris de « Vive Victor Hugo ! » Depuis son entrée dans sa quatre-vingtième année, fêtée par le conseil municipal et par les centaines de milliers de Parisiens défilant sous sa fenêtre qui donnait sur l'avenue portant déjà son nom, les produits dérivés à son effigie patriarcale s'étaient multipliés, des bouteilles d'encre aux jeux de cartes. La phosphatine Falières, après avoir enrôlé Napoléon nourrisson, couronnait des lauriers du Parnasse un petit Victor, imberbe, muni d'un bavoir, calligraphiant ses premiers



vers à côté de son bol de bouillie. Le cognac Esmeralda échauffait les cœurs. La société Edison brillait d'avoir éclairé les travaux nocturnes de préparation de la cérémonie.

Jamais l'enterrement d'un écrivain n'avait été, et n'a été depuis, célébré ainsi – ni sans doute ne le sera. Depuis la disparition d'Aragon et de Sartre au moins, les conditions ne sont plus réunies de ce sacre de l'écrivain propre au XIX^e siècle. Hugo était entré dans sa carrière comme poète écrivant « du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses » ; ses *Odes aux martyrs de la Révolution française* lui avaient valu d'être pensionné par Louis XVIII et promu poète officiel du sacre de Charles X ; plus tard il était assez proche de Louis-Philippe pour frôler le rôle de conseiller du roi qui l'avait nommé Pair de France ; la République prenait la suite : « Ce n'est pas à des funérailles que nous assistons, constate Augier, c'est à un sacre. » Le transfert de la sacralité du Panthéon laïcisé à la personne même de Victor Hugo, qui avait pourtant refusé « l'oraision de toutes les églises » et soutenu la pratique républicaine des enterrements civils, conduisit la presse hostile, une fois le corps embaumé, le visage photographié par Nadar, le masque mortuaire moulé par Dalou, la maison déclarée « lieu saint » par le maire de l'arrondissement, à retourner contre l'écrivain sa propre critique, en marge de *William Shakespeare*, des « formes du culte et de l'adoration » devant la chaise percée du roi de droit divin. Définitoire du romantisme, ce sacre voit la littérature exercer le pouvoir spirituel (et en 1848 pour plusieurs hommes de lettres le pouvoir tout court), que la religion exerçait jusque-là, au point de devenir religion à son tour. De là chez Hugo, au fondement de ses textes théoriques depuis la *Préface de Cromwell* jusqu'à *William Shakespeare* mais pratiquée dans toute son œuvre, cette substitution du vrai – universel et incluant le bas, le matériel, le corporel, le laid, le grotesque, et l'*invraisemblable* – au Beau, relatif à un lectorat donné. Le romantisme est un réalisme.

Or ce pouvoir spirituel est exercé par la littérature à une époque où, dans le réel de l'actualité, se succèdent des régimes fondés sur une fiction. Font

semblant d'y croire ceux qui, comme Mérimée, y trouvent la satisfaction de leurs intérêts, grâce à cette *willing suspension of disbelief* propre au pacte narratif : la « restauration » de l'Ancien Régime en 1815, l'avènement d'un « roi citoyen » en 1830, le « rétablissement » de l'Empire en 1852, relèvent du *storytelling*. « Toutes les choses vraies ressemblent d'autant plus à des fables, dit Balzac du roman, que la fable prend de notre temps des peines inouïes pour ressembler à la vérité. » Larousse peut donc écrire en 1873, sans excepter le roman, que « les Lettres sont la manifestation la plus haute de la pensée ». Au nom de ce que *William Shakespeare* appelle le « droit de la Révolution française à être représentée dans l'art », la littérature institue le vrai contre un réel appelé à se dissoudre dans le « dix-neuvième siècle ». Cette capacité de l'art, dissolvante du faux, est au principe de *Napoléon le Petit* qui exhibe le Deux-Décembre comme une « immense illusion », la « toile de manœuvre » derrière laquelle l'avenir se prépare, de *Châtiments* où les paroles de l'exilé sont des « glaives dans la nuit ». Larousse, parlant des *Misérables*, appelle cette rectification « idéalisme ». Le romantisme est un réalisme *idéaliste* au sens étymologique du terme. « Le réel, explique Hugo dans un projet de préface au roman, n'est efficacement peint qu'à la clarté de l'idéal. » « Le théâtre n'est pas le pays du réel, avait-il noté dans les années trente : il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons [...]. C'est le pays du vrai. » Plutôt qu'à l'art pour être le réel, il manque quelque chose au réel pour être le vrai – quelque chose que l'on peut appeler *Révolution, dix-neuvième siècle, avenir ou idéal*.

Du peuple et de la Nation

Victor Hugo, qui a été encensé par la presse royaliste dans les années vingt, qui était reçu par ministres et préfets et dans les salons aristocratiques, qui était lu à la cour par le Roi lui-même, qui a eu sa biographie signée Sainte-Beuve avant d'atteindre l'âge de trente ans, qui a entendu souvent ses vers chantés par des femmes dans les campagnes et vu les gravures représentant les personnages de *Notre-Dame de Paris* se répandre jusque sur les murs de la salle à manger des hôtels du Gers, a regardé très tôt son triomphal prénom et son nom pourvu d'une initiale aussi monumentale que les tours de Notre-Dame « se grossir », dit un poème des *Voix intérieures*, « dans les bouches de cuivre / De la célébrité ». Le modèle christique de la conception romantique du génie, ratifié par le sacrifice de l'exil, disjoint cependant la gloire, posthume, de la célébrité contemporaine. Le tyran, lui, vit dans la « gloriole », cette « verroterie du pouvoir ».

Après l'avènement de « Naboléon » et au vu de ses deux conséquences, disqualification du mythe napoléonien et idéalisation d'une République émancipée du souvenir de la Terreur, Hugo a trouvé suspecte toute individualisation de la grandeur historique. Il en a représenté surtout les acteurs

collectifs, issus du peuple ou le servant, anonymes et oubliés. Ainsi des « Amis de l’ABC » dans *Les Misérables*, « groupe qui a failli devenir historique ». Sa participation à l’insurrection de 1832 n’est attestée que par l’inscription « VIVENT LES PEUPLES ! », « creusée dans le moellon avec un clou », semblable au quatrain que « l’herbe cache et la pluie efface », gravé au crayon sur la tombe de Jean Valjean. Épitaphes pour Gavroche. Ainsi des « femmes de Paris », aussi « sublimes » aux portes des boucheries dans l’hiver de la terrible année 1870-1871 que les « Romaines antiques » assiégées par les Étrusques. Ainsi des conventionnels de 1793, sujets d’« une volonté qui était celle de tous et n’était celle de personne ». La formule par laquelle Hugo explique l’abandon de ses droits d’auteur pour les récitations de ses poèmes données pendant le siège de Paris : « Je suis une chose publique » – en latin et à la lettre : *res publica* –, se comprend également comme la revendication de la dépersonnalisation propre à l’exil, du rejet hors de la société partagé par les misérables. L’exil met le proscrit, réduit et élevé à sa seule conscience, en communication directe avec ces absous que sont le peuple et l’Humanité. « Le peuple des funérailles, dit Péguy, passait et défilait et lui-même se regardait passer et défiler ». Il n’était pas seulement plus nombreux encore que la foule d’individus qui avait, gare du Nord, accueilli l’exilé à son retour en 1870 et fêté tous les anniversaires du poète depuis quatre ans : il prenait conscience de lui-même en tant que sujet collectif. « L’Humanité autour d’un cercueil », écrit même Barrès. Les délégations étrangères étaient très nombreuses mais peu importe : l’humanité se forme de ce que tous les individus d’une foule, même recrutée dans une seule nation, – disons Jean Valjean et Javert – ont en commun. Ce n’est donc pas l’État, dont Hugo avait d’ailleurs développé une critique radicale des fonctions régaliennes au profit de ses fonctions sociales d’assistance et d’instruction, qui sacrifiait l’écrivain mais le peuple, à la fois objet et destinataire de son œuvre depuis l’exil. Son institution est ce « profond travail » que l’auteur de *William Shakespeare* appelle *socialisme*.

Quant à la Nation, au nom de laquelle il se résigne en 1872 à une « dernière guerre » pour reprendre l’Alsace et la Lorraine dans l’attente que « le Rhin [soit] à tous », Hugo a très tôt appelé à son dépassement. « La guerre civile, s’interroge Marius dans *Les Misérables*, qu’est-ce à dire ? Est-ce qu’il y a une guerre étrangère ? Est-ce que toute guerre entre hommes n’est pas la guerre entre frères ? » Au moment de l’Exposition universelle de 1867, les jeux olympiques de l’époque, l’auteur de *Paris* assène que la France républicaine et démocratique, née de la Révolution française et bientôt étendue à l’Europe puis au monde, ne sera plus patrie ni nation mais « Humanité ». À Victor Hugo la patrie, cette « grande famille française », n’eut donc pas toujours lieu d’être reconnaissante. Ainsi quand il prononce l’elogie funèbre d’un proscrit plutôt que de célébrer la bataille de l’Alma, et garde le silence après la victoire dans la guerre de Crimée ; ou lorsqu’en 1871, il refuse d’invalider l’élection à

l'Assemblée nationale de l'italien Garibaldi, qui venait de combattre victorieusement les Allemands mais avait par deux fois affronté l'armée française pour défendre l'indépendance de l'Italie ; au député Victor Hugo louant le seul général qui « n'ait pas été vaincu » en 1870, on devrait, dit alors la droite offusquée, « refuser la parole, parce qu'il ne parle pas français ».

Du reste, le romantisme lui-même « ne parle pas français ». Non seulement il est né en Allemagne, mais il fonde son intérêt pour les littératures étrangères sur une définition du littéraire par son étrangeté au régime communicationnel de la langue comme au « bon goût » classique. Le « classicisme » est d'abord la pérennisation du nationalisme culturel propre à la Restauration : Ferdinand Brunetière écrit en 1892 que les auteurs classiques sont « les plus français de nos écrivains, ceux en qui on reconnaît le moins de traces de l'étranger ». Le poète des *Orientales* ignore, lui, « en quoi sont faites les *limites de l'art* » et ne connaît pas de « cartes routières » qui établiraient « les frontières du possible et de l'impossible tracées en rouge et en bleu ». Le Hugo dramaturge met en scène le succès de Charles Quint contre François I^{er} dans *Hernani*, et dans *Le Roi s'amuse* montre un fêtard dans le vainqueur de Marignan ; après avoir pris position pour l'unité allemande, il donne l'avantage à Frédéric Barberousse sur Philippe-Auguste dans *Les Burgraves*. Le romancier des *Misérables* s'intéresse moins aux argots en tant que lexiques techniques qu'à l'argot comme langue poétique outrepassant par sa polyglossie les bornes de la langue nationale ; l'auteur de *William Shakespeare* disqualifie le nationalisme linguistique et voit dans la traduction un « croisement [aussi] nécessaire pour la pensée que pour le sang ». Le président de la République Jules Grévy s'absente des funérailles nationales de Victor Hugo pour ne pas célébrer « un des grands corrupteurs du goût français ». Déjà *Le Dernier Jour d'un condamné*, en 1829, avait passé pour l'œuvre d'un auteur au « nom aussi difficile à retenir qu'à prononcer. Il y a du goth, du wisigoth, de l'ostrogoth dedans ». Les discours patriotiques qui saluaient la restauration de Notre-Dame de Paris après l'incendie de 2019 en enrôlant le roman de Victor Hugo oubliaient qu'Esmeralda, qui trouve « asile » dans la cathédrale, est « égyptienne, bohémienne, gitane, zingara » et parle une « langue inconnue ».

D'un « tas de pierre » à l'« océan »

Après avoir décrit le colossal édifice en passe d'être construit par l'industrie du livre et bien avant de prendre conscience du risque que son œuvre soit réduite à un « tas de pierre », Hugo avait projeté, en 1834, un livre de fragments précisément intitulé *Tas de pierres*, dont le lecteur devrait juger s'il « provient d'un monument en ruine ou d'un édifice en construction ». Projet abandonné, mais trois ans plus tard dans un poème des *Voix intérieures*, Hugo anticipait la ruine de l'arc de triomphe, seule capable de le constituer en

monument : « La mémoire des morts demeure / Dans les monuments ruinés. » En 1840, il s'attachait à « ce que les journaux ne disaient pas » de la cérémonie du retour des cendres ; ils n'étaient attentifs qu'à l'appareil monumental construit à cette occasion, lui plaçait la mémoire de l'Empereur dans les « vestiges » de cet appareil dispersés par le vent, dans les violettes dessinant sur l'herbe des Invalides le printemps des Cent-Jours. En 1857 enfin, Hugo lançait *L'Âne* à l'assaut des « livres sacrosaints » et des « registres pétrifiés ». La sérialité même de la *Légende* suffit à programmer son inachèvement ; le poème liminaire de la « Nouvelle Série », prévu pour la première, la présente comme « l'épopée humaine, âpre, immense, – écroulée » ; à son centre, elle devient *L'épopée du ver*, « le ver du sépulcre », « niveleur des frontons et des dômes » menaçant de transformer en « ombre » le « Tout » d'un livre déjà « lentement rongé par Rien ».

Le billet de banque à l'effigie de Victor Hugo a cessé d'avoir cours en 1968. On pouvait lire alors sur les murs de la Sorbonne l'inscription : « Bourgeois parvenus qui tirent l'échelle après eux et ne veulent pas laisser monter le peuple / VICTOR HUGO » ; elle avait visé les républicains « modérés » qui en 1850 avaient voté l'amputation du corps électoral. Hugo a vu dans les graffiti l'envers de l'écriture du pouvoir, une parole insurgée ou misérable, et dans les inscriptions gravées dans la pierre, qu'il relève pendant ses voyages ou qu'il invente dans ses romans, une dramatisation de l'avenir de son œuvre. Le condamné du *Dernier Jour* craint qu'après sa mort « le vent ne joue dans le préau avec ces morceaux de papier souillés de boue » – son journal que le lecteur a sous les yeux –, « ou qu'ils n'ailent pourrir à la pluie, collés en étoiles à la vitre cassée d'un guichetier ». Les enfants de *Quatrevingt-Treize* déchirent un « in-quarto magnifique et mémorable », « isolé comme un monument au milieu de la bibliothèque » de la Tourgue, qui dessine elle aussi un *H* majuscule,



et le réduisent en « essaims de petits papiers blancs » s’« évanoui[ssant] dans l’azur » – « Papillons ! » dit un des petits iconoclastes. Un demi-siècle plus tôt, c’était un *Vies des hommes illustres* de Plutarque qu’on lacérait dans *Hand’Islande*. Et, dans *L’Art d’être grand-père*, « les griffonnages de l’écolier » sur son livre de classe « rongent les mots », « dévorent » les phrases, « mangent le texte [...] et Juvénal s’écrie ébloui : – C’est très farce ! ».

Finalement, le « tout indivisible » entrevu par l’auteur de *La Légende des siècles* en 1859 est *liquide*, plutôt que minéral – surtout si on y amalgame les manuscrits non publiés. Car, dans un geste inédit assurant la patrimonialisation de son œuvre, Hugo a légué ses manuscrits à la Bibliothèque nationale en stipulant que « les fragments et idées éparses » trouvés à sa mort dans ses papiers seraient publiés sous le titre *Océan*. « Presque tout cela a été écrit dans mon exil. Je rends à la mer ce que j’ai reçu d’elle. » Il avait déjà rendu à la mer le premier des trois romans écrits et publiés dans l’exil, *Les Travailleurs de la mer*. D’abord intitulé *L’Abîme*, il s’ouvre sur cette phrase : « L’Atlantique ronge nos côtes » et, après la noyade suicidaire du héros, s’achève sur ces mots : « Il n’y eut plus rien que la mer. » Le frontispice dessiné par l’auteur montre les



lettres de son nom glissant à la mer – « un nom, c’est un moi », dit Jean Valjean. *L’Homme qui rit* rend pareillement Gwynplaine et l’ensemble du texte à « la mer et la nuit », titre de la première partie du livre et de sa conclusion. Quand « l’auteur de ces lignes » se met en scène dans les romans de Hugo, il se représente toujours comme « un passant ».

Aussi bien son exil s’est-il prolongé au-delà de la chute du Second Empire. Le proscrit devait rentrer quand la liberté rentrerait ; à dire vrai, il n’est

jamais *rentré*. Hugo démissionne de l'Assemblée nationale après son discours pour Garibaldi, puis sa conduite pendant la Commune lui vaut de ne pas être réélu. Il observe l'insurrection parisienne depuis Bruxelles où l'a fait revenir le règlement de la succession de Charles, avant d'en être expulsé pour avoir offert l'asile de sa maison aux insurgés parisiens en fuite. Si bien qu'il retrouve, d'abord au Luxembourg (son « quatrième exil ») puis à Guernesey, où il revient écrire *Quatrevingt-Treize*, la situation de parole instituée par le coup d'État. L'exil est en effet une position d'énonciation : celle de la liberté, reconquise sur l'oppression et exaltée par le sacrifice. Principe constitutif du romantisme, elle est valeur cardinale du poète depuis *Les Orientales* – et du dramaturge qui, entre 1865 et 1869, écrit les pièces d'un *Théâtre en liberté* plus libéré encore des contraintes classiques que son théâtre des années trente, et volontairement trop libre pour être représenté. Or la liberté n'est pas revenue à Paris ; la République qui s'y installe n'en est pas une. Hugo intitule donc *Depuis l'exil*, plutôt qu'*Après l'exil*, le volume de ses *Actes et Paroles* publiés en 1876 après son élection au Sénat. La célébration de son entrée dans sa quatre-vingtième année signifierait la rentrée de Victor Hugo si la vieillesse n'était aussi un exil – c'est tout « l'art d'être grand-père ». Dans *Mes Fils*, qu'il publie en 1874 après les décès de Charles et François-Victor, le poète fait du premier « l'athlète » du devoir, du second « l'apôtre » de la tâche et, ainsi clivé, défait, se raconte à la troisième personne dans un anonymat de misérable. Après la congestion cérébrale dont il est victime en 1878, il publie ceux de ses textes des années quarante et cinquante qu'il ne destine pas déjà à une parution posthume.

Un an et huit mois ont été nécessaires à l'inventaire notarial, mené à Paris et à Guernesey, de l'océan légué à la Bibliothèque nationale. Victor Hugo avait lui-même renoncé à l'inventaire des « vents du large » dans *Les Travailleurs de la mer* et consacré toute une section d'une préface « philosophique » projetée pour *Les Misérables* à l'accablement du penseur devant l'énormité de l'océan. Maître Gâtine a donc coté un à un les manuscrits déjà reliés, les agendas et les carnets de tous formats mélangeant dates et calculs, noms et adresses, vers et prose, recueillant lettres, cartes de visite, coupures de presse, photos, fleurs et cheveux ; il a coté les liasses de feuillets, les feuillets isolés, les fragments de feuillets, les feuilles d'épreuves, les bandes d'envoi de revue, les versos de factures, les morceaux d'enveloppes, et les prospectus de couturière. Chez Hugo l'océan est la figure d'un infigurable aussi indivisible que la République : celle du peuple dès *Hernani*, puis de l'avenir dans *Napoléon le Petit*, de la religion dans *Dieu*, de la conscience, de l'amour, de la misère, de Paris, des barricades et des égouts dans *Les Misérables*, du génie dans *Les Contemplations* et *William Shakespeare*, de la Convention dans *Quatrevingt-Treize*, de l'espace de déploiement de la pensée partout, quand elle se fait rêverie. On peut se représenter l'œuvre de Victor Hugo elle-même, dans son intégralité, comme l'Atlantique des *Travailleurs de la mer* : une « énorme pensée vivante », un

« infatigable » et « vaste effort » sur lequel « il ne fait pas jour le jour et il ne fait pas nuit la nuit » car il est doublement déterminé, par le devoir exercé en pleine lumière au nom de la solidarité, par la tâche poursuivie dans l'obscurité de la solitude. Cet effort produit des livres qui, comme les rochers, sont « de la tempête pétrifiée ».

Cette tempête charrie ce que la tradition éditoriale appelle les « reliquats » : reliquats simples – le brouillon d'une page publiée –, ou reliquats au carré – *Les Déluges*, page abandonnée de *La Mer et le Vent*, lui-même ensemble de neuf chapitres retirés des *Travailleurs de la mer* –, ils diffèrent génériquement des œuvres avec lesquelles ils ont un écart très variable mais aussi des reliquats qui seraient des reliquats s'ils ne relevaient d'un débordement que l'écriture des œuvres n'a pas suffi à contenir, ou dont elle s'est écartée, telles les 250 pages des quinze *Proses philosophiques*, où l'« homme qui pense à autre chose » s'adresse à un lecteur lui-même « pensif », reliquat tout à la fois des *Misérables*, de *William Shakespeare* et des *Travailleurs de la mer*.



Au terme d'un labeur de plus d'un demi-siècle achevé seulement pour le cent-cinquantenaire de 1952, les exécuteurs testamentaires et leurs successeurs auront établi la première édition des *Œuvres complètes de Victor Hugo* intégrant genèse et réception. Elle a gardé le nom de son imprimeur, l'Imprimerie nationale, fondée au Louvre par Richelieu pour diffuser les trésors du génie de la Nation et le *Bulletin des lois*. Ses quarante-cinq grands volumes totalisent trente mille pages. Encore ne reproduit-elle pas les trois ou quatre mille

dessins dont Victor Hugo est l'auteur, ni les photographies sorties de l'atelier installé par Charles à Jersey avec la bénédiction et sous l'influence de son père, ni les comptes rendus des dialogues, menés par le même Charles qui fut le médium de l'expérience des tables tournantes, avec Annibal, Jésus, Molière ou « l'Ombre du sépulcre », ni la maison-poème, musée aujourd'hui, de Hauteville House à Guernesey, entièrement aménagée, décorée, meublée, graffitée par Hugo et complétée de son repaire aérien et marin, le *loock-out*.

À l'océan des œuvres il faudrait verser leurs traductions en toutes langues, et leurs adaptations – autant de réécritures – à l'opéra, en comédie musicale, au cinéma, à la télévision, en bandes dessinées, en dessins animés, en chansons. Parce que « la littérature secrète de la civilisation, dit *William Shakespeare*, il faut traduire, commenter, publier, imprimer, réimprimer, clichier, stéréotyper, distribuer, crier, expliquer, réciter, répandre, donner à tous, donner à bon marché, donner au prix de revient, donner pour rien, [...] tous les producteurs de grandeur d'âme ». La comédie musicale adaptée des *Misérables*, continûment représentée depuis quarante ans, a orchestré des tubes mondiaux, adaptés à leur tour par les militants turcs, ukrainiens ou hong-kongais des années 2010 contre les maîtres de leurs « patries » respectives. Le bicentenaire de 2002 a vu lycées, bibliothèques et associations proposer spontanément spectacles et manifestations. « Autrui, écrit Victor Hugo à propos des génies, c'est là leur moi » et *Les Contemplations* elles-mêmes, où l'exil se dit par la dépersonnalisation de l'énonciation, ne sont pas le reflet de leur auteur mais le « miroir » que le poète tend à son lecteur.

Déjà responsables en 1883 de l'absurde, mais en effet testamentaire, série dite « complémentaire » ou « dernière » de *La Légende des siècles* puis de son édition « collective » et « *ne varietur* » compilant les trois précédentes, les éditeurs de l'Imprimerie nationale ont pétrifié cette tempête. Il leur est arrivé, quitte à rendre le manuscrit conforme à l'édition en découpant les folios, de fabriquer de toutes pièces – ainsi *Choses vues* – les livres qu'ils jugeaient dignes de l'écrivain panthéonisé, entré dans les manuels scolaires sous la forme de ces morceaux choisis qu'il abhorrait et enseigné en Sorbonne. Trahison incertaine. Car l'on doit se représenter cette œuvre, monument mouvant se construisant et se détruisant, à l'image de la barricade élevée, rue du Faubourg-Saint-Antoine, par le peuple océan durant sa « révolte contre lui-même » : « On pouvait dire : qui a bâti cela ? On pouvait dire aussi : qui a détruit cela ? [...] Si l'océan faisait des digues, c'est ainsi qu'il les bâtit. La furie du flot était empreinte sur cet encombrement difforme. [...] On croyait voir du vacarme pétrifié. » Les soldats, dit un gamin d'*Histoire d'un crime*, « font mal les barricades, parce qu'ils les font bien. »

Bibliographie

V. HUGO, *Oeuvres complètes*, J. Seebacher & G. Rosa éd., 15 vol., coll. Bouquins, Robert Laffont (1985-1990), Paris, 2002.

P. ALBOUY, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme* n° 1-2, 1971.

A. BEN-AMOS, « Les funérailles de Victor Hugo », in P. NORA dir., *Les Lieux de mémoire I*, coll. Quarto, Gallimard, Paris, 1997.

P. BENICHOU, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, José Corti, Paris, 1973.

P. GEORGEL dir., *La Gloire de Victor Hugo*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

GROUPE HUGO, *Victor Hugo*, Université Paris Cité, <https://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr> ou *Victor Hugo. Recherches et ressources*, Musée des Maisons de Victor Hugo, <https://victorhugoressources.paris.fr/>

J.-M. HOVASSE, *Victor Hugo* (I. *Avant l'exil* ; II. *Pendant l'exil*, 1), Fayard, Paris, 2001 ; 2008.

CL. MILLET, D. CHARLES dir., *Dictionnaire Victor Hugo*, Classiques Garnier, Paris, 2023.

G. ROSA, « Victor Hugo poète romantique ou le droit à la parole », *Romantisme* n°60, 1988.

A. UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839* (1974), José Corti, Paris, 2021.

Images

Manuscrit du chapitre des *Misérables* (IV, 15, 1) par lequel a repris en 1860 la rédaction du roman après son interruption en 1848. BnF, département des manuscrits, NAF 13379. [Notice de la BNF](#).

Publicité Falières, reproduite dans *Les « Hugobjets » : le poète, la gloire et les produits dérivés*, [Le blog culture de Danielle Birck, 30 mai 2011](#).

Banque de France, billet de 500 francs. Créé en 1954, il prend la suite, dans la série des « personnalités célèbres », du billet Chateaubriand et sera remplacé par le Pasteur après avoir affiché la valeur de 5 Nouveaux Francs (1958). [Notice de la MVH](#).

Frontispice de l'édition Hugues des *Travailleurs de la mer*, imprimé par A. Quantin, 1881-1882, dessiné par V. Hugo, gravé par Méaulle. [Reproduction MVH](#).

V. Hugo sur le rocher des proscrits (Jersey, 1853), photographié par Charles Hugo. [Reproduction MVH](#).

Ce texte est la réponse de David Charles à la commande qui lui était faite de l'article «Victor Hugo» pour l'*Encyclopédia universalis*. Il avait voulu, avec panache, lui donner une forme qui ne fût pas trop étrangère à la singularité de Hugo, trouvée ici dans cette monumentalité paradoxalement déconstruite autant qu'édifiée, qui est le trait distinctif le plus constant et le plus éclatant de l'œuvre et du statut moral de « l'homme-siècle ».