
« Celui-là ». Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Hugo
Jean-Marie Gleize, Guy Rosa

Citer ce document / Cite this document :

Gleize Jean-Marie, Rosa Guy. « Celui-là ». Politique du sujet poétique : *Les Châtiments* de Hugo. In: Littérature, n°24, 1976. pp. 83-98;

doi : 10.3406/litt.1976.2058

http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1976_num_24_4_2058

Document généré le 01/06/2016

« CELUI-LÀ »

Politique du sujet poétique : les « Châtiments » de Hugo

« Ne vous attendez pas à ce que ce livre soit aussi impersonnel que *Napoléon le Petit* ; il n'y a pas de poésie lyrique sans le moi. » Cet avertissement constitue le premier commentaire des *Châtiments*. Hugo l'adresse à Hetzel dans sa lettre du 21 décembre 1852¹. Premier commentaire en date, il pose aussi immédiatement la question première, celle du « moi » dans son rapport avec le type de discours dans lequel ce sujet s'implique. Il pose cette question et semble, d'emblée, lui apporter une réponse : les *Châtiments* sont catalogués comme « poésie lyrique », étiquette qui, même pour Hugo, désigne une poésie du moi².

Pourtant l'acuité de ce propos est sans doute davantage du côté de la question que du côté de la réponse. Derrière cette injonction sans appel et cette définition péremptoire, et par l'intermédiaire d'une comparaison qui juxtapose deux textes pour les distinguer, se profilent quelques incertitudes : *Napoléon le Petit* n'est pas plus absolument impersonnel que les *Châtiments* ne sont entièrement personnels, et si, poème lyrique, ils exigent la présence du moi, celui-ci n'est peut-être pas exactement, ou seulement, celui de l'auteur.

Par delà Hetzel, Hugo nous interpelle et nous invite à poser en priorité cette question au texte et à sa genèse entendue comme production idéologique d'un moi poétique.

**

D'une certaine manière les *Châtiments* apparaissent comme le type même du texte qui dit, très fort et très clair, d'où il vient, qui le prononce. Et ce sujet-auteur, sujet de l'énonciation et de la dénonciation, tout le monde le connaît, son nom est garant de l'efficacité du livre ; recueil « interdit », les *Châtiments* ne sauraient être un livre anonyme. Le nom de Victor Hugo fait publicité en ce sens que ce qu'il dit et ce qu'il écrit, est essentiellement *public*. Par ailleurs, comme la « massue », ou le « fouet », ou la « torche » (qui sont dans le recueil les attributs du poète-vengeur³), il « tient » son discours et le dédie violemment. En fait celui-ci n'est possible que parce qu'il y a quelque part un « je » qui l'énonce ; ce serait cependant une erreur de croire que ce « je » est donné au départ, le texte le construit, et toute la question est bien de

1. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Club Français du Livre, tome VIII, p. 1040.

2. Hugo pose l'équation « poésie lyrique égale poésie du moi » ; la formule est simple et convenue, mais il suffit de connaître Hugo pour savoir que ce moi poétique n'a jamais désigné pour lui rien qui aille de soi. Pour la constitution progressive et difficile de ce sujet lyrique, on se reportera à l'important article de P. Albouy : *Hugo ou le Je éclaté*, *Romantisme* n° 1-2, pp. 53-64. Si Hugo a besoin d'affirmer si fort l'implication réciproque du moi et de l'écriture poétique, c'est que ce moi va faire puissamment retour après une période où il s'était volontairement effacé. Mais c'est un tout autre « moi » qui va surgir maintenant. Il s'agit précisément de mesurer quelle dimension nouvelle il acquiert de l'écriture exilée.

3. Pour ces attributs, voir par exemple les poèmes II, 6, II, 7, I, II.

savoir quel est ce « je » qui dit qu'il sera « celui-là » (*Ultima Verba*). Nous voudrions montrer brièvement comment s'élabore dans le recueil la figure de quelque chose comme un « archi-énonciateur » (ce que Hugo nomme « le Poète » ou, sur un autre registre, ce moi — nom qui est à la fois moi et non moi, « Ego Hugo »⁴), dont la définition ne résulte pas seulement de la somme des fonctions qu'il lui attribue (venger, montrer, dénoncer, dire le futur, etc.), mais du jeu entre diverses solutions ou positions énonciatives qui sont essentiellement au nombre de trois.

Le « moi » origine du discours s'étage en effet et se distribue au fil du texte (de poème à poème et souvent à l'intérieur d'un même poème) selon trois modalités différentes que nous pourrions désigner de la façon suivante : un sujet historico-biographique tout d'abord (celui qui signe le recueil et se dédouble en un sujet de l'énonciation, celui qui écrit ces vers, et un sujet de l'énoncé, le même, témoin et acteur des événements qu'il met en mots) ; un sujet abstrait-idéal d'autre part, où le « je » se désincarne dans les fonctions générales de son devoir de poète : le « je » comme représentant du peuple, conscience individuelle, etc. ; un sujet enfin qu'il est difficile de nommer dans la mesure même où par lui le texte, si fortement signé, se « désénonce » en quelque sorte pour ne venir plus que d'une Voix, d'une Bouche, de « quelqu'un » qui est derrière le discours, par où le discours passe, sans être à proprement parler identifiable. Nous pourrions appeler cette modalité d'énonciation le sujet absent, ou le sujet vide, en n'ignorant pas ce que de telles formules peuvent avoir d'ambigu. Cet étagement pourrait être lu, toutes précautions prises, en correspondance avec les trois étapes de l'écriture : *Histoire d'un crime* (le je témoin-acteur), *Napoléon le Petit* (le je Juge et Penseur), les *Châtiments* (la Voix qui vient d'autre part), qui répondraient à une certaine mise en perspective : le crime, le jugement, le châtement. Schéma un peu mécanique qu'il faut immédiatement préciser comme ceci : Les *Châtiments* intègrent et dépassent les deux étapes précédentes, établissant ainsi les contours de ce moi spécifique qui est le « moi poétique » de l'exil. Nous examinerons tout d'abord cette image du « moi » en ce qu'explicitement il se nomme ou qu'implicitement les contours de sa présence sont dessinés par un certain nombre de procédures et d'effets textuels, en ce qu'il se définit également par les modalités de la destination du poème, en ce qu'implique enfin la référence à quelques modèles discursifs, textuels ou mythiques, qui sont à la fois des modèles stylistiques (ils fournissent une phraséologie, un type de discours), et des modèles énonciatifs : celui de l'énonciation « prophétique », celui de l'énonciation « personnelle » (le souvenir), celui de l'énonciation « politique » (l'appel), etc.

**

Victor Hugo est donc présent dans son texte et à son texte comme sujet historique-personnel ; les *Châtiments* sont aussi un poème autobiographique dans lequel tout d'abord celui qui écrit et signe le recueil s'indique comme sujet écrivant ses vers ; ainsi dans la conclusion de *Nox* où l'« auteur » invoque la « muse Indignation », ou dans tels poèmes qui commentent ce qu'ils font et désignent explicitement le geste et la main de celui qui écrit dans le moment qu'il le fait : « Le loup sur qui je lâche une meute de strophes », « Malgré moi je reviens et mes vers s'y résignent », ou, plus proches encore du réel vécu, désignent moins le poète écrivant ce recueil ou ce poème, que plus généralement ou plus précisément l'homme-poète Hugo dont l'écriture accompagne la vie, comme une sorte de respiration naturelle : « la strophe, éclore de ma bouche...⁵ »

La localisation-datation de chacun des textes en constitue d'autre part la signature explicite par un sujet situé ; chaque poème apparaît en quelque sorte comme circonstanciel, et leur succession institue le signataire dans le temps, réfère au

4. Cette formule sert notamment de titre à un poème du 14 octobre 1853 (*Œuvres complètes*, tome IX, p. 778).

5. Pour les citations qui précèdent, respectivement et dans l'ordre de leur apparition : VI, II, IV, 8 et VI, 14.

parcours de l'individu signataire-destinateur dans l'histoire et dans un espace significatif : Paris, Bruxelles, Jersey, aucune étape du parcours personnel n'est omise. Il y a donc, référé par l'insistante inscription de l'origine du poème, un « je » successif et historique qui se profile, un « je » de 48, un « je » de 51, etc. Mais en même temps ce « je » ou les présents successifs du poème —, sont pris en écharpe par une mise en perspective globale, celle du présent de l'exil qui s'oppose au passé du coup d'État et d'avant, celle du « je » actuel, proscrit, qui regarde et prolonge un « je » passé, témoin, homme politique, celle de l'ici, Jersey, qui considère un là-bas, la France, l'Empire.

Celui qui parle ici parle donc depuis Jersey, il est exilé, et de nombreux poèmes font allusion, plus ou moins explicitement, à cette situation d'exil, à ce lieu précis, le rocher, d'où ces poèmes sont envoyés ; voici le poète dans l'île : « Nous nous promenions, parmi les décombres, à Rozel Tower... », « Cette nuit il pleuvait, ... j'entendis le canon, ... je sortis... »⁶ Le lecteur est convié dans l'intimité d'un paysage, d'un homme et de ses habitudes. Le poète, c'est également le témoin, l'acteur des événements qu'il rapporte, l'homme de la rue Tiquetone (*Souvenir de la nuit du 4*), ou l'homme qui a eu des responsabilités politiques ou qui en a rêvé l'exercice dans certaines conditions (*Ce que se disait le poète en 1848, Écrit le 17 Juillet 1851*).

On remarquera que ces deux poèmes se trouvent dans le livre IV qui constitue, avec aussi le poème XII et l'extension spéciale qu'y prend la répartition temporelle des textes, comme le noyau biographique du recueil dont il est structurellement le centre. Ainsi le proscrit, celui qui parle, se met en scène au centre de son discours, existe dans les *Châtiments* à la fois comme personnage historique et comme historien, et comme historien de ce personnage. Il n'est sans doute pas indifférent que cette personne privée, si présente tout au long du recueil, et de multiples manières, mais en même temps si avare d'allusions qui seraient strictement personnelles, se définisse cependant par deux fois, l'une comme « père » (*A quatre prisonniers*), l'autre comme « fils » et comme « neveu » (*Napoléon III* : « C'est pour toi que mon père et mes oncles vaillants / Ont répandu leur sang dans ces guerres épiques »), double définition qui inscrit l'individu dans l'histoire et qui noue indissolublement sujet historien et sujet historique d'une part, histoire et histoire personnelle de l'autre : le sujet des *Châtiments* c'est bien lui, Victor Hugo, fils de l'Empire et père de la liberté, homme de la République et de la tribune, passant et combattant de la rue Tiquetone, témoin des caves de Lille et du cimetière Montmartre, exilé pour tout cela, écrivant du haut de cette expérience et depuis ce rocher.

A ce « je » historico-biographique correspond une adresse immédiate qui est double : Napoléon III et ses avatars monstrueux d'une part, dédicataires-destinataires-bénéficiaires du texte comme châtiment, l'ensemble des lecteurs victimes des précédents d'autre part, dédicataires-destinataires-bénéficiaires des *Châtiments* comme texte, sous les yeux de qui le destinataire numéro un est « marqué ». Double vocation du recueil, double vocatif du texte. L'un supposant d'ailleurs l'autre puisque le châtiment n'est complet que s'il est public. Ceci correspond à la mobilité de l'adresse rhétorique et textuelle, mais aussi, profondément, à la destination effective du livre, aux avatars réels et connus de sa distribution clandestine, de sa lecture populaire : Victor Hugo écrit pour ceux-là, qu'il connaît, et qui connaissent Victor Hugo. De l'autre côté, il suffit de rappeler l'épigraphe de *l'Homme à ri* : la lecture supposée et probable de Victor Hugo par Louis Bonaparte et par son entourage donne un poids de réalité à la situation fictive de dialogue et d'interpellation personnelle⁷.

Tout ceci ne se construit pas sans la référence à un modèle du discours comme acte où se retrouvent et l'adresse directe et le destinataire plein, présent, responsable : les *Châtiments* prolongent et transposent tout un texte politique dont ils reprennent les marques et auxquels ils renvoient explicitement : ainsi du discours parlementaire

6. Poèmes VI, 4 et VII, 8.

7. Lecture qui est au moins nécessaire, dans l'esprit de Hugo, pour que les *Châtiments* fonctionnent effectivement comme châtiments : cf ce qu'Adèle rapporte dans son journal : c'est Hugo qui parle : « Je voudrais trouver un titre qui brulât la bouche des bonapartistes lorsqu'ils le prononceraient » (*Journal d'Adèle*, tome II, Minard, 1971) ; la parole qui tue doit au moins brûler.

qui, dans la note première, est cité : le poème renvoie au recueil des *Œuvres Oratoires* comme à sa marge ou à sa matrice ; ainsi du discours aux enterrements qui sert de modèle et de source à de nombreux poèmes épitaphes ; ainsi encore des appels au peuple (en particulier celui d'octobre 1852⁸) dont l'écho se multiplie dans plusieurs poèmes qui en reprennent la forme et la substance sur le mode lyrique ; ainsi enfin du texte de la proscription, cité par Hugo dans sa note seconde (les ouvrages de Schœlcher) et qui fournit la matière, la référence ; *Napoléon le Petit* est là, sous les *Châtiments*, comme leur socle⁹.

**

En fait ce « je » personnel-historique ne s'affirme que pour s'effacer devant ou se dépasser dans un « moi » abstrait-idéal où celui qui parle désigne l'origine « véritable » de son discours. Celui-ci ne cesse pas d'être originé, mais dans un processus de désindividualisation progressif et dont le dispositif est, sinon complexe, du moins assez sophistiqué. Cette désindividualisation se marque tout d'abord textuellement dans le passage au pluriel de la première personne ; c'est la constitution d'un sujet collectif qui construit la figure du Proscrit (« Nous autres les proscrits... les vaincus... », « Nous les martyrs du droit... », etc.) et qui va permettre la convocation sur la scène du texte de toute une population de figures mythiques-mythologiques, désignées à la troisième personne, à quoi le « je » va pouvoir s'identifier : le Proscrit-Poète, le Proscrit-Prophète, etc. Le passage à la troisième personne permet en effet de désigner le poète non plus dans sa personne ou son identité, mais dans son rôle, et par là même de justifier ou d'habiliter le discours qu'il tient ; ainsi celui qui parle sera désigné à distance comme le penseur, le voyant, le savant, le philosophe, le songeur, le rêveur, l'historien, le vengeur, le belluaire, le chasseur, l'esprit, le citoyen, le tribun, etc. Nous nous contenterons d'indiquer rapidement trois aspects de cette image :

Tout d'abord le poète est celui qui parle au nom d'un certain savoir ; s'il parle c'est qu'il écoute, qu'il voit et qu'il sait ; ainsi par exemple en VI, 8 : « lorsqu'en nos visions... » (où l'on remarquera l'évitement de la première personne dès lors qu'il s'agit de légitimer le discours par une faculté de clairvoyance), ou dans le poème VII, 12 qui se termine par l'image du voyant/savant/philosophe » qui, « incliné sur les choses futures », non plus parlant mais muet (« le doigt sur la bouche »), « entend dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles » : c'est le savant-voyant qui cautionne l'historien, c'est cette mutité pensive, ou cette pensivité visionnaire qui garantit sa parole.

Le poète est également celui qui parle parce qu'il est mandaté pour le faire. Par qui ? Par l'Histoire (« la muse c'est l'histoire », « l'histoire à mes côtés...¹⁰ »), par Dieu, par le Peuple : si, comme sujet historico-personnel, Victor Hugo se présente comme l'élu du peuple, si, dans les *Châtiments*, il parle aussi comme « tribun » (il le rappelle explicitement dans *A Juvénal*), il faut bien comprendre ce que cela implique : lui, Victor Hugo, parle « au nom » du peuple parce que celui-ci, hypnotisé, a fuit, ou dort, parce que celui-ci, exploité, croupit dans les caves de Lille, parce que celui-ci, vaincu, est mort, a été tué ; il parle donc pour ceux qui se taisent ; mais en même temps cette qualité de représentant a pour lui valeur absolument religieuse : le poète-

8. Ces poèmes sont nombreux : cf. Au peuple (VI, 9 et II, 2), A ceux qui dorment (VI, 6), Aux Femmes (VI, 8), Le parti du crime (VI, II). La proclamation au peuple rédigée par Victor Hugo et adoptée par l'assemblée générale des proscrits le 31 octobre, apparaît comme logiquement et chronologiquement liée à la genèse des *Châtiments* ; cf. note 41.

9. Il est bien évident que ce moi « historico-biographique » n'a pas plus ou pas moins de « réalité » que le moi abstrait-idéal dont il va être question à l'instant ; il s'agit de toutes les façons d'une construction après coup, dont l'analyse détaillée serait sans doute instructive. « Le poème autobiographique est pour des raisons paradoxales, mais claires, le lieu où le moi du poète ne peut se dire qu'à travers les médiations d'un récit. Les *Contemplations* de Hugo réclament pour être lues l'analyse de cette problématique particulière qui est celle du *rétrospectif* » (A. Übersfeld : *Le livre et la plume*, Romantisme n°6, pp. 67-75). Mais tel n'était pas notre propos ; nous entendions simplement désigner dans le texte la mise en place nécessaire d'un Victor Hugo « référentiel », si l'on peut dire.

10. Entre autres : III, 9 et III, 2.

pâtre-prêtre-prophète est l'« élu » (ce mot a un sens à la fois politique et spirituel), sa parole ne lui appartient pas.

Le poète est enfin une « conscience », et c'est ici, après le double processus de dilatation du moi dans le « nous » et d'effacement du moi devant l'image de ceux ou de ce qui parle par lui, un retour au « je », un retour du « je », mais d'un « je » qui est à la fois et indissolublement personnel (tout à fait unique) et tout à fait impersonnel : celui qui dit : « Dans la chute d'autrui *je* ne veux pas descendre », est un « citoyen », un « Français », un « homme » ; « Le droit sacré toujours à soi-même fidèle / Dans chaque citoyen trouve une citadelle », « Un Français c'est la France, un Romain contient Rome / Et ce qui brise un peuple avorte aux pieds d'un homme ¹¹ ». En tant qu'individu, celui qui parle n'est *rien* (et il le dit : « Et moi qui ne suis rien ¹² »), il se définit, en tant que tel, essentiellement par ses limites, son impuissance et, d'une certaine façon, ses échecs ; en tant que « conscience », il est au contraire tout et toute-puissance. C'est bien entendu ce « je » là qui conclut *Ultima Verba* de la façon que l'on sait.

Il apparaît donc que la constitution d'une image abstraite-idéale du moi a pour essentielle fonction de légitimer le discours qui se tient, et c'est un des caractères principaux du discours des *Châtiments*, d'être un discours qui incessamment produit ses titres à parler. C'est la raison pour laquelle un très grand nombre de poèmes se terminent par la mise en place d'une figure de l'énonciateur, que celui-ci dise « je », ou qu'il s'adresse à l'un de ses substituts, ou que ce soit un de ces substituts qui parle lui-même (I, 7, le Seigneur, I, 8, le Christ, I, 9, le Peuple, I, 11, l'esprit vengeur, I, 12, l'Éternel, etc.) En sorte que chaque poème reçoit, avant sa signature ponctuelle (lieu-date du moi qui n'est rien), une sorte de paraphe qui, rétrospectivement, l'autorise. Tout ceci donne lieu, dans le recueil, à une stratégie du paraphe : parfois, à la fin du poème, le poète s'efface complètement devant la voix ou l'image de Dieu, la voix ou l'image de l'Histoire, la voix ou l'image du Peuple, dans d'autres poèmes on assiste, à la fin du texte, à l'invocation de ces instances par un « je » qui leur demande de lui prêter leur force ; parfois, toujours à la même place, c'est le « je » qui est seul enfin, mais multiplié dans sa puissance par ce jeu de surimpression : la même formule d'injonction par exemple qui, dans le poème I, 12, est attribuée à Dieu (« — Allons, dit l'éternel »), se retrouve, deux poèmes plus loin, dans le vers final du poème I, 14 (« — Debout, forçats ! ») : qui l'énonce ? personne, ou le « je » qui s'identifie à la figure de l'éternel.

A ce destinataire abstrait-idéal correspond un destinataire idéal et abstrait dont on s'aperçoit immédiatement qu'il se confond dans une large mesure avec lui. Le Peuple est aussi bien le destinataire explicite du poème que son énonciateur idéal. La même instance est donc des deux côtés : le texte va vers le Sujet Dieu-Vérité-Justice-Histoire-Peuple, mais il en vient aussi, et c'est ce que se charge incessamment de dire la manœuvre d'identification dont nous venons de parler. En somme : une conscience qui s'adresse à des consciences, le discours de l'histoire qui s'adresse aux citoyens des temps où l'histoire aura repris son cours. Mais il y a plus : ce schéma joue avec le précédent ; nous disions tout à l'heure que le destinataire effectif du recueil était double : le destinataire objet du châtement (Napoléon III) et le destinataire spectateur du châtement (lecteurs victimes historiques du précédent) ; on assiste, au niveau qui nous occupe maintenant, à une répétition dans l'abstrait de cette structure : si Dieu, la Vérité, la Justice, l'Histoire, le Peuple sont, en même temps que la source désignée du discours, les destinataires rhétoriques de nombreux poèmes, c'est que la première structure n'acquiert de signification et d'efficace réelle qu'autant que sont présentes, comme spectatrices du premier spectacle, les Instances idéales ; c'est sous le regard de Dieu et du Peuple comme garants de la Justice et de la Vérité que s'effectuent pleinement et le châtement, et la véritable destination du Poème.

Dans le même temps les figures à quoi le poète s'identifie induisent une autre

11. III, 4.

12. II, 7.

série de modèles discursifs qui viennent se superposer au texte politique de premier niveau : à des titres divers ils nourrissent et organisent le recueil. Passagèrement comme Harmodius qui emprunte au dialogue shakespearien, ou le Chasseur noir qui introduit la légende allemande. D'une façon plus prégnante et plus continue d'autres modèles informent en profondeur le discours de la non-personne : c'est, à côté et au-delà de la chanson populaire, le Chant du Poète-Proscrit (Dante-Eschyle-Juvénal), à côté et au-delà du discours parlementaire, le Discours canonique et sacré de la Tribune révolutionnaire par quoi le peuple français — « peuple messie » s'est révélé au monde (Mirabeau, Danton, Robespierre).

**

On passe très facilement de la dépersonnalisation du discours à la dépossession du discours, qui n'en est, à la vérité, qu'une expression limite, et dont la formule la plus claire peut se lire dans la *Préface* du recueil, celle de « la bouche qui parle ».

Dans cette préface en effet, à aucun moment Hugo ne dit « je », ce qui n'est pas sans raisons : ce n'est pas en effet lui qui parle (en son « nom »), mais une « bouche », une « voix » : pas encore tout à fait la bouche d'ombre, mais une bouche dans l'ombre ; à la « toute-puissance » apparente et réelle du pouvoir (qui a pu censurer une partie du texte) répond la toute-puissance effective et idéale non du poète à proprement dire, mais d'une parole dont l'existence même nie ce pouvoir. Et qui peut le faire parce qu'elle n'est à vrai dire la voix de personne ; toute-puissance d'une parole qui n'est ni censurable ni césurable, parce qu'en dernière instance son origine n'est pas un individu, mais Dieu ; on a rencontré Dieu déjà comme figure d'identification ou de soutien du « je » impersonnel, ici un pas de plus est franchi : il ne s'agit plus seulement de l'image du Seigneur, ou du Christ, ou de Dieu, noms garants, noms statues d'un moi qui veut cautionner sa parole, mais de Dieu comme origine impensable du discours, comme origine d'une parole sans origine : « Dieu » est le dernier « mot » de la Préface, et d'une certaine manière, il la signe, en même temps que « Victor Hugo » ; et c'est dans cette double signature que tout se joue : les deux noms se soutiennent l'un l'autre, et se détruisent l'un l'autre ; la préface se termine sur tout un ensemble de termes composant un vaste système d'équivalences, et qui disent cette disparition de l'origine : « pensée-voix-lumière-conscience-Dieu » : une fois affirmée la polymorphie de la pensée (incensurable), sa capacité de métamorphose, celle-ci, compressée, devient voix, et la voix, à son tour, étouffée, devient lumière (où s'implique quelque part, de façon très indirecte, l'image d'un poète chrysostome, la bouche d'ombre devenant une bouche de lumière). Que la voix qui parle ici (dans « ce livre ») soit la voix de la pensée, la voix de la conscience, la voix de Dieu, la pensée de Dieu, la conscience de l'homme, la lumière de Dieu, le Verbe, tout ceci veut dire que la figure du poète (l'auteur du livre, personnel ou impersonnel) passe au second plan ; si l'image s'en esquisse un moment : « l'homme qui lutte pour la justice et la vérité », la conclusion lui assigne sa juste place et sa juste consistance : le poète est simplement ce lieu où la « pensée de Dieu », la Vérité, se dira, d'elle-même ; le poète devient alors une bouche, un instrument, et le modèle de l'énonciation se trouve plus proche de celui de la révélation que d'aucun autre.

Le complémentaire de cette désindividualisation-dépossession du discours, c'est l'autonomisation de la parole : celle-ci tire son efficace d'être devenue la parole qui parle toute seule, la parole mobile et autonome, qui se solidifie en quelque sorte en même temps que tout aussi bien elle se vaporise. C'est ce que dit, entre autres, le poème I du livre I qui continue le travail de la préface : si l'on regarde quel est le sujet censé tenir le discours dont ce poème autoréférentiel fait son unique thème, on s'aperçoit qu'après l'évocation fugitive (et fantomatique) du « banni, debout sur la grève », dont la voix s'élève par-delà le double écran du rêve et de l'ombre, ce sont « ses paroles » qui deviennent l'unique et insistant sujet du reste du poème : peu à peu, le « banni » disparaît, et ses paroles prennent de plus en plus de consistance : « elles seront l'airain... », de plus en plus de mobilité : (elles) « seront comme des mains qui

passent », de plus en plus de légèreté invisible : « le souffle inconnu dont frissonne... », de plus en plus d'efficace et de force ; ces « paroles qui menacent » vont bientôt devenir « la parole qui tue ¹³. »

Cette dépossession du discours et cette autoïdémisation de la parole sont non seulement thématiques dans le contenu autoréférentiel du recueil, mais elles se trouvent aussi effectuées par le texte lui-même ; nous ne retiendrons ici que trois aspects de cette désénonciation maximum : les nombreuses « chansons » dont le texte est troué réalisent virtuellement la disparition du banni ou du poète derrière une parole qui pourrait se détacher du recueil pour être prise en charge par d'autres énonciateurs, réénoncée dans la rue, anonymisée de redevenir bientôt la parole collective qu'elle est pour l'instant chargée de suppléer. Le poème en forme de dialogue dramatique est une autre manière d'opérer le retrait maximum de l'instance médiatrice ; le poète est absent de la scène où se joue désormais une simple « confrontation » des voix, et c'est dès lors à cette pratique du montage que se restreint le rôle de l'auteur ; au retrait de celui-ci dans sa position de montreur¹⁴ correspond son retrait dans la position de monteur de discours qu'il se contente de juxtaposer, les uns sur, et contre les autres. C'est d'ailleurs la totalité du recueil qui peut être lue de cette manière : Hugo se contente de mettre en scène un certain nombre de discours, et la lutte de ces discours ; l'espace des *Châtiments* est à la fois l'espace scénique du tréteau et l'espace citationnel où se déroule une vaste logo-machie.

Ce discours, qui l'adresse ? On vient de le voir, l'origine est indéfiniment reculée-effacée. A qui ? Sa destination est universelle, donc à la limite elle est nulle. La Parole tend à se suffire à elle-même, les *Châtiments* à être un texte qui se justifie simplement d'exister : un dernier modèle s'impose alors, et qui domine tous les autres : celui de la prophétie : un discours prononcé nulle part, par personne, et qui est absolument vrai, absolument puissant.

**

On lit souvent le dernier poème du recueil *Ultima Verba*, comme celui de l'affirmation, au terme du parcours, du moi hugolien : il « affirme éperdument, à la fois l'Ego Hugo et cet être universel, « celui-là » qui, dans tous les temps, face à tous les tyrans, a été et sera le Proscrit éternel »¹⁵. On peut être, nous semble-t-il, plus précis encore : dans ce poème le « je-Hugo » est là présent qui dit à la France : « Je ne reverrai pas ta terre douce et triste / Tombeau de *mes aïeux* et nid de *mes amours* ! » ; mais simultanément, ce moi personnel et historique, se soutient d'être confondu avec le « moi » du célèbre dernier vers, « Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là », qui est le moi abstrait, le moi Conscience qui s'incarne en effet et se pétrifie in fine en la figure du proscrit éternel ou du proscrit définitif, cependant que ces deux niveaux d'existence du moi sont en même temps abolis-renforcés par le retour de la figure prophétique :

Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre,
La voix qui dit : malheur ! la bouche qui dit : non !

A tout prendre, il y a là peut-être les deux vers les plus significatifs du poème et du recueil : un « je » qui affirme son existence (« je serai », détaché par le déplacement de

13. Les paroles qui menacent (I, I) deviennent en effet « la parole qui tue » (dans l'avant dernière section du poème : Joyeuse vie, III, 9) Dans l'un et l'autre poème les paroles prennent consistance et deviennent visibles, elles se séparent donc de la bouche qui les profère ; la séparation se produit dans l'entre-deux : « ses paroles » deviennent « la parole », le passage du pluriel au singulier, du possessif à l'article, disent cet envol. On remarquera enfin que dans cette avant dernière section du poème, l'origine du discours est infiniment multipliée-reculée : le « je » est là présent, défini et/ou indéfini (c'est aussi bien le « quelqu'un » de « quelqu'un parlera »), mais qui est aussitôt dépossédé de la maîtrise de sa parole au profit de l'Histoire (« la muse c'est l'histoire ») avant que la parole, enfin libérée, surgisse de l'absolu d'un non-lieu : « Et l'on verra la parole qui tue/sortir des cieux profonds ». Une fois disparu, le Poète peut s'affirmer enfin dans sa formidable puissance : « — Bah ! le poète, il est dans les nuages ! — Soit, le tonnerre aussi. »

14. Pour cette « position » du poète, on se reportera à l'étude d'A. Ubersfeld, *Théâtre et « Châtiments »*.

15. P. Albouy, dans sa note de présentation du livre VII (Pleiade, *Œuvres poétiques*, tome II, p. 1143)

la césure), immédiatement statufié, pris en charge par la figuration des attributs et de la position prophétique, annulé enfin par la reprise des deux termes qui, dans la Préface, font de cette existence une absence et nient la possibilité de figurer l'origine : « la voix », « la bouche ». Ce sont là les conditions qui permettent à Hugo de dire « Je », de penser un instant qu'il pourra donner pour titre à son dernier poème ce seul mot : « Moi »¹⁶.

Telle est la description du sujet lyrique des *Châtiments*, plus exactement sa théorie descriptive qui postulait et demande l'explication de son origine et de son sens : de ses processus de constitution et de fonctionnement idéologiques. La qualité du sujet poétique des *Châtiments* trouve en effet son aboutissement logique dans les caractères performatif, prophétique si l'on préfère, et sui-référentiel d'un discours dont l'existence même valide l'idéologie qui a autorisé la position d'énonciation adoptée. Celle-ci à son tour résulte de l'exploitation pour et par la même idéologie de la situation personnelle et historique de l'auteur. De la sorte le sujet de l'énonciation des *Châtiments*, la biographie réelle du poète et la représentation qu'il en a trouvent leur cohérence au sein d'un complexe idéologique qui rend compte des qualités du texte et des pouvoirs qu'il revendique.

**

Si nous devons entrer dans l'âme de Hugo pour expliquer la genèse des *Châtiments*, nous dirions qu'à l'automne 1852 il n'était déjà plus un poète comme les autres, en avait pris conscience, et entreprenait d'en tirer parti. De fait tout se passe comme si son génie avait été de savoir penser et exploiter sa vie au bénéfice de son œuvre, d'avoir réussi à accomplir sa position biographique en position poétique.

Dans une Europe, plus largement un monde occidental, généralement hostile au nouvel Empereur, — en qui les conservateurs s'inquiètent de reconnaître un second Napoléon et où les républicains voient un pur despote —, la résistance de Hugo au coup d'État avant et après le 2 décembre, son exil et *Napoléon-le-Petit* ont grandi sa stature et, ratifiant son élection, l'ont consacré représentant authentique du peuple. En écrivant *Châtiments* Hugo enregistre, emploie et accroît les effets des circonstances qui l'ont mis à hauteur historique de son adversaire : il achève de faire de sa personne un personnage incarnant la résistance au despotisme¹⁷.

16. D'après la liste des poèmes publiée par P. Albouy dans son édition de la Pléiade (p. 907), *Ultima Verba* semble bien s'être intitulé d'abord « Moi », titre qui aurait pu sans doute être également celui de tout le livre VII (ibid. p. XXXV de l'Introduction).

17. Que l'on compare, pour l'imaginer, ce que *le National* disait de Hugo en 1848 : « un démocrate bâtard sous l'écorce duquel on aperçoit toujours les courtisans de toutes les dynasties » et l'image de lui qu'enregistrent, par exemple, cette note du Journal d'Adèle (2) : « Blanqui a écrit ceci sur Hugo : nous sommes deux maintenant dans la démocratie, Hugo et moi » (13/1/53, éd. F.V. Guille, p. 17) et cette lettre du poète à sa femme : « Je suis plus populaire ici que je ne croyais. Hier, dans un banquet de typographes, on a porté un toast aux trois hommes qui personnifient la résistance au despotisme, à Mazzini, à Kossuth, à Victor Hugo » (30/12/51 ; éd. Massin, t. VIII, p. 955. Les références à cette édition seront désormais indiquées d'un M. suivi du chiffre de la toison). C'est sans doute en raison non seulement de l'amplitude de son personnage, mais aussi de sa qualité, que Hugo refuse de s'associer à Louis Blanc et Pierre Leroux pour créer à Londres un journal (cf. lettre à Adèle du 5/1/52, M 8, p. 959) mais envisage la construction d'une « citadelle d'écrivains et de libraires d'où nous bombarderons le Bonaparte » (lettre du 17/1/52, M 8, P. 967) et pousse les démarches pour fonder un *Moniteur universel des peuples* qu'il animerait avec Kossuth et Mazzini (lettre du 19/4/52 ; M 8, p. 998).

Nulle paranoïa dans l'image que Hugo se fait de lui d'après l'attitude des proscrits et de la classe politique, belge ou anglaise, à son égard et d'après les informations qu'il reçoit de France. Les preuves s'en trouvent dans le livre de P. Angrand, *Victor Hugo raconté par les papiers d'État*, où l'on voit le gouvernement du Prince-Président faire du silence de Hugo une affaire d'État, au point de suspendre la négociation de la convention commerciale franco-belge pour obtenir l'adoption de la loi Faider.

Tout ceci n'est évidemment pas sans implications politiques. En ces années le parti républicain a deux directions, la française et celle de l'exil, qui s'opposent nettement sur l'attitude à adopter au référendum sur le rétablissement de l'Empire et recouvrent des lignes et des forces politiques divergentes. Ces divergences se sont déjà manifestées, si notre lecture d'*Histoire d'un crime* est juste, dans la résistance au coup d'État (Carnot, J. Favre et Michel (de Bourges) d'un côté, de Flotte, Madier de Montjau et Hugo, qui s'efforce pourtant à la conciliation, de l'autre), elles se développeront jusqu'à la Commune où le bloc de la « démocratie sociale » éclate, irrémédiablement (?). L'exil, la poésie et la mort — tel est le sens de ses funérailles —, permettent à Hugo de se mettre, et d'être mis, au-dessus et au centre de l'alliance conflictuelle du

Les événements lui ont aussi donné l'occasion de mettre, pour la première fois de sa vie, ses actes en accord avec ses opinions. En ces années 1852 et 1853, d'innombrables témoignages de satisfaction morale et de contentement intérieur, qui prêteraient à sourire si on les lisait comme signes d'une naïve auto-canonisation, expriment l'identité enfin trouvée du « moi » idéal et du « moi » réel, achevée, sanctionnée et affichée par l'exil¹⁸. Elle confère à Hugo le droit de parler en son nom en même temps qu'au nom des principes. « Je viens de combattre, et j'ai un peu montré ce que c'est qu'un poète », écrit-il au lendemain du coup d'Etat¹⁹ ; inversée, c'est une phrase matrice des *Châtiments* qui combattent en montrant ce que c'est qu'un poète et dont le sens abstrait s'authentifie chrétiennement du rappel constant des actes et des souffrances de leur auteur.

L'exil lui-même, outre qu'il confond la personne et l'homme public, chaque instant y devenant un acte de protestation, et qu'il constitue l'individu en martyr des principes, offre au travail idéologique l'occasion de façonner l'aptitude poétique de l'individualité²⁰. Il faut ici faire un usage oblique du texte : *Ce que c'est que l'exil*, préface de 1875 à l'édition d'*Actes et Paroles pendant l'exil*, où Hugo fait le portrait moral de l'exilé. Peut-être la proscription a-t-elle été pour lui l'agent d'une épuration spirituelle dont il aurait après coup reconnu les effets ; cependant, parce qu'il est naturel qu'il formule en dispositions intérieures les caractères du « moi » produits dans son œuvre, nous lirons *Ce que c'est que l'exil* non comme le tableau des conséquences psychologiques réelles de l'exil, mais comme la description d'un « moi » imaginaire, sujet lyrique virtuel, que Hugo élabore pour qu'il soit congruent à sa condition de proscrit. Ce texte ainsi compris montre dans la dialectique rigoureuse de la dilatation du « moi » par son évidemment l'opération idéologique par laquelle Hugo transforme son statut d'écrivain exilé en statut d'écriture.

Jeu de qui perd gagne, l'exil vide d'abord le sujet social et le mue en sujet de l'idéal :

« Un homme tellement ruiné qu'il n'a plus que son honneur, tellement dépouillé qu'il n'a plus que sa conscience, tellement isolé qu'il n'a plus près de lui que l'équité, tellement renié qu'il n'a plus avec lui que la vérité, tellement jeté aux ténèbres qu'il ne lui reste plus que le soleil, voilà ce que c'est qu'un proscrit²¹. »

De même, objet de haine et de colère, l'exilé « est un bienveillant²² » ; son retrait de la société des hommes et sa vacuité psychologique le font communier avec la société réelle, l'humanité ; être proscrit, c'est :

prolétariat et de la petite bourgeoisie, pour réparer ses échecs et préparer sa victoire, exactement au centre géométrique de l'avenir de la France. Comment s'étonner qu'il y revienne aujourd'hui ?

18. Cf. lettres, à Adèle du 14/12 : « Pendant douze jours, j'ai été entre la vie et la mort, mais je n'ai pas eu un moment de trouble. J'ai été content de moi. Et puis je sais que j'ai fait mon devoir et que je l'ai fait tout entier. Cela rend content » (M8, p. 949), à Van Hasselt du 6/1/52 (*ibid.*, p. 960), à Crémieux du 8/1/52 (*ibid.*, p. 962) et note d'un carnet de janvier 1852 : « J'aime la proscription, j'aime l'exil, j'aime mon galetas de la grand place, j'aime la pauvreté, j'aime l'adversité... » (*ibid.*, p. 1109).

19. Lettre à A. Vacquerie du 19/12/51 : M 8, p. 952.

20. La conscience prise par Hugo de la productivité littéraire de l'exil explique qu'en ces années il soit moins impatient que ses proches de la chute de l'Empereur. Dans plusieurs conversations à Jersey il donne à Bonaparte quelques années, alors que ses interlocuteurs comptent le délai en mois ou en semaines. « D'ici à quatre ans, écrit-il à Hetzel, que je donne encore à M. Bonaparte, j'ai quinze volumes dans la cervelle qui remueront, je pense, les feuilles d'arbres quand ils sortiront » (lettre du 7/6/53 ; *ibid.*, p. 1067). Mais il ne faut pas sous-estimer le motif politique de ce report d'échéance. Hugo sait bien, et dit, que la chute immédiate de Louis Bonaparte, ramenant la France aux problèmes précédents, déboucherait sur des solutions analogues. « Mon père, écrit Adèle, s'attriste assez des nouvelles politiques. Il voudrait que Bonaparte dure trois ou quatre ans, le temps de mûrir la République de progrès et de liberté qu'il sert et de détruire la République de 1793, rétrograde en 1852 » (*op. cit.*, 7/10/52 ; p. 310). En fait ces deux considérations n'en font qu'une dans la mesure où l'œuvre s'identifie au progrès sous-jacent de la République et répond mieux que toute action à la question : Que faire ? A un visiteur qui lui montre combien sa position politique serait malaisée à tenir en cas d'effondrement prochain du régime, Hugo répond : « Aussi suis-je dans une grande perplexité. Je désire vivre pour la France, mais prends mon repos que Louis-Bonaparte dure quelques années. Je saurais au moins que faire » (*ibid.*, 14/2/53 ; p. 34).

21. *Ce que c'est que l'exil*, II ; M 15-16/1, p. 602.

22. *Ibid.*, VII ; *ibid.*, p. 607. De même pour les trois citations suivantes.

« n'avoir d'autre colère que la colère publique ; ignorer la haine personnelle ; respirer ce vaste air vivant des solitudes ; s'absorber dans la grande rêverie absolue ; ... constater en soi le magnifique mélange de l'indignation qui s'accroît et de l'apaisement qui augmente ; avoir deux âmes, son âme et la patrie ».

Cette participation au monde s'étend à la nature à laquelle le « moi » s'assimile :

« L'été il s'épanouit dans la douce joie des êtres ; ... il fait du printemps sa maison ; les entrelacements des branches, pleins de charmants antres verts, sont la demeure de son esprit ; il vit en avril, il habite floréal... »

Ainsi épuré et dilaté aux dimensions de l'univers, le « moi » est apte à la saisie des forces et des lois du monde, à la contemplation où il perd toute qualité personnelle et presque la qualité humaine :

« Il rôde dans le désert... Il rêve sans relâche. Ses pas le long de la mer ne sont point perdus. Il fraternise avec cette puissance, l'abîme. Il regarde l'infini, il écoute l'ignoré. La grande voix sombre lui parle. »

Au terme d'une telle distillation, le « moi » s'est tout entier absorbé dans un « Je » poétique impersonnel et a revêtu les trois qualités de la littérature elle-même : liberté, vérité, beauté :

« La plus inexpugnable des positions résulte du plus profond des écroulements ; il suffit que l'homme écroulé soit un homme juste ... Oui, il est bon d'être tombé. La chute de ce qui a été la prospérité fait l'autorité d'un homme ; votre pouvoir et votre richesse sont souvent votre obstacle ; quand cela vous quitte, vous êtes débarrassé, et vous vous sentez libre et maître ; rien ne vous gêne désormais ; en vous retirant tout on vous a tout donné ; tout est permis à qui tout est défendu ; vous n'êtes plus contraint d'être académique et parlementaire ; vous avez la redoutable aisance du vrai, sauvagement superbe²³. »

Condition éminemment littéraire, l'exil l'est d'une seconde manière. Non seulement il augmente l'homme éloigné, confondu avec sa voix amplifiée par la distance²⁴, mais il permet un strict assujettissement de l'individu au sujet de l'écriture en ce qu'il autorise le poète à moduler son rapport au monde dans le sens de cette présence-absence, présence fantomatique, — esprit est l'autre nom du fantôme —, que P. Albouy a analysée, Truffaut mise en scène et dont Hugo n'ignorait pas les pouvoirs. Son œuvre ne présente pas en vain la proscription comme forme de la mort²⁵ : instituant l'écrivain en auteur posthume, l'exil lui fait exercer, de son vivant, le pouvoir poétique dans sa plénitude divine. « Pour qui, dit *William Shakespeare*, n'a eu d'autre action que celle de l'esprit, la tombe est l'élimination de l'obstacle. Être mort, c'est être tout-puissant... Ce n'est pas le César, c'est le penseur qui peut dire en expirant : *Deus fio*... Un livre où il y a du fantôme est irrésistible²⁶. »

23. *Ibid.*, XIII, *ibid.*, p. 614-615.

24. Et par le silence dans lequel elle s'élève. « Les despotes sont pour quelque chose dans les penseurs. Parole enchaînée, c'est parole terrible. L'écrivain double et triple son style quand le silence est imposé par un maître au peuple. Il sort de ce silence une certaine plénitude mystérieuse qui filtre et se fige en airain dans la pensée. » *Les Misérables*, IV, 10, 2 ; MII, p. 745. Inversement le poème est aussi cette voix assourdie par l'éloignement qu'on entend d'abord à peine au milieu des cris, des chansons, du bruit des armes, mais qui grandit et fait taire le tumulte. Comme le poète des *Châtiments*, « Isaïe semble, au-dessus de l'humanité, un grondement de foudre continu. Il est le grand reproche... Il crie : silence ! au bruit des chars, aux fêtes, aux triomphes » (*William Shakespeare*, 1, 2, 2 ; M 12, p. 175.)

25. Cf., par exemple : « Louis-Philippe ayant été apprécié sévèrement par les uns, durement peut-être par les autres, il est tout simple qu'un homme, fantôme lui-même aujourd'hui, qui a connu ce roi, vienne déposer pour lui devant l'histoire ; ... une épitaphe écrite par un mort est sincère ; une ombre peut consoler une autre ombre ; ... et il est peu à craindre qu'on dise jamais de deux tombeaux dans l'exil : celui-ci a flatté l'autre. » (*Les Misérables* ; IV, I, 3 ; M 12, p. 605). La forme romanesque de cette absence fantomatique est la faiblesse d'esprit prêtée au vieux lord Clancharlie qui demeure dans l'exil, « hors de son pays, presque hors de son siècle » parce qu'« au-dessus de l'ordre reconstitué, de la nation relevée, de la religion restaurée... (il) refus(e) son oui au consentement universel ». (*L'Homme qui rit*, II, I, I ; M 14, p. 134-138).

26. *William Shakespeare*, III, 1, 1 ; M 12, p. 295.

La logique antithétique familière à Hugo n'est pas seule à lui faire concevoir cette vertu orphique de l'exil. En ceci le travail idéologique de l'imaginaire rejoint les leçons précises de l'idéologie politique. Dans sa spécification déiste et messianique, quarante-huitarde, l'idéologie républicaine réservait en effet au poète une place dans la société que Hugo a su repérer et occuper. Elle lui était d'emblée désignée par sa proscription à laquelle l'idéal républicain donnait sens et vertu, car il rend compte de l'ostracisme du poète, en promet la révocation et désigne en lui la sanction du génie²⁷.

Conçue comme suppression progressive et pacifique des classes et des rapports de classe, et comme instauration d'un ordre social conforme à la nature humaine et à la volonté divine²⁸, la République est la forme concrète de la destination illimitée de l'œuvre qui dit le Vrai et le Juste. Républicain, l'écrivain se crédite d'un public virtuellement universel et unifié en même temps qu'il travaille à sa constitution : parlant à la foule, il la forme en peuple du simple fait qu'il s'adresse en elle au Peuple des citoyens libres qu'il représente auprès d'elle. Mais, parce qu'elle anticipe sur l'état des consciences, la perfection même de l'œuvre écarte d'abord son auteur d'une société inachevée dont elle garantit pourtant, et anime l'accomplissement en République. Que pour l'heure donc la citoyenneté du lecteur soit bafouée et embryonnaire, cela n'invalide pas la fonction du poète, dont la proscription dans l'État réel prouve la magistrature dans l'État idéal, mais lui confère une mission, indissolublement littéraire et politique, dont il s'acquittera en personne mais ès qualité, sous son nom mais non point en son nom.

Du seul fait que ses œuvres soumettent les faits aux exigences du Vrai et du Bien, et sans avoir à se mettre au service d'intérêts particuliers, l'écrivain est un militant ; approfondissant et professant la Vérité, et combattant l'erreur ou le mensonge, il se fait le libérateur des peuples asservis par leur ignorance ; nouant par ses livres avec ses lecteurs, et entre eux, des rapports libres, égaux et fraternels, il transfigure les esprits et esquisse dans les consciences la République à venir dans les institutions²⁹. Cet ordre de mission assigne au poète républicain un statut double : soldat de la République, grand instituteur et prêtre, il est à la fois individu historique : citoyen, auteur du savoir, sujet moral, et lieu d'énonciation d'une parole qui vient d'au-delà de lui-même : représentant du Peuple, apôtre d'une Révélation, mandataire de Dieu.

**

Confusion de la personne et du personnage, identification du « moi » idéal au « moi » réel, sublimation de l'exil en matrice d'un « moi » surhumain, construction de l'asile du proscrit en tombe d'où sort une parole posthume, assumption du citoyen agissant en agent de la Providence, au terme de cette multiple opération d'investissement de l'individu en sujet lyrique abstrait, Hugo peut proclamer la double nature du poète en ses diverses fonctions :

« Je n'ai pas l'intention de faire un livre, je pousse un cri.
Il y a dans ma fonction quelque chose de sacerdotal : je remplace la magistrature et le clergé.
Je juge, ce que n'ont pas fait les juges ; j'excommunie, ce que n'ont pas fait les prêtres³⁰. »

27. L'analyse qui suit résulte de la lecture de nombreux textes, du croisement, en particulier, des deux credo hugoliens : le politique : *Napoléon-le-Petit* et le poétique : *William Shakespeare*. Mais Hugo lui-même fait, très bien, le travail dans le chapitre II, 5 : *Les esprits et les masses de William Shakespeare*.

28. Nous avons essayé de montrer, dans « Comment on devient républicain ou Hugo représentant du peuple », *RSH*, n° 156, 1974-4, que la conversion républicaine de Hugo entre 1848 et 1851 s'explique par la nature de son objet : la République telle que les faits mêmes obligeaient à la concevoir comme nous la définissons ici.

29. *William Shakespeare* formule cette idée directement : « Le progrès de l'homme par l'avancement des esprits : point de salut hors de là. Enseignez ! Apprenez ! Toutes les révolutions de l'avenir sont incluses, amorties, dans ce mot : Instruction Gratuite et Obligatoire. Mangez le livre. » (II, 5, 7 ; M 12, p. 277). Il l'exprime plus longuement à travers sa conséquence qui la prouve : siècle de la République, le XIX^e siècle voit disparaître du théâtre de l'histoire « les hommes de guerre, de force et de proie » et assiste au « grandissement indéfini et superbe des hommes de pensée et de paix », à la « rentrée en scène des vrais colosses » (III, *Conclusion*, p. 322).

30. Le texte de cette citation est traditionnellement donné comme projet de Préface à *Histoire d'un*

Une conversation de Jersey réaffirme ce sacerdoce poétique :

« Au moment de la vie où je suis arrivé, après avoir traversé tout ce qu'on est convenu d'appeler les grandeurs humaines... je vis dans l'exil ; là, je perds le caractère de l'homme pour prendre celui de l'apôtre et du prêtre. Je suis prêtre ³¹. »

Un fragment du reliquat de *Napoléon-le-Petit* assigne au livre un troisième lieu d'origine :

« (L'écrivain) doit faire de toutes les époques mauvaises auxquelles il assiste des époques exemplaires. Ce devoir, quand par hasard il se complique d'une fonction publique, devient plus étroit encore... Il doit se sentir accru et doublé dans la lutte par tous les citoyens qui sont en lui et qu'il représente. Écrivain et représentant, il doit, dans ses livres, quels qu'ils soient, mêler au cri de sa conscience le cri du peuple ³². »

Au bout du compte le « moi » personnel s'absorbe tout entier dans le « je » poétique, lui-même sujet apparent d'une parole effectivement réalisée dans le texte, mais lancée hors du monde, dans la transcendance, par le grand Sujet : Dieu, la Vérité, le Peuple. Véritable explication de texte des *Châtiments*, *Ce que c'est que l'exil* écrit la genèse et analyse le mode d'énonciation du recueil en ces termes :

« Il avait... la mélancolie du malheur public, et en même temps la joie altière de se sentir proscrit. L'exil était pour cet homme une joie, parce qu'il était une puissance... Par-dessus le silence fait en France, par-dessus la tribune aplatie, par-dessus la presse bâillonnée, le proscrit, libre comme le Satan du vrai devant le Jéhovah du faux, pouvait prendre la parole et la prenait... De là ce long cri qui remplit ce livre... Les opprimés voyaient en lui l'accusateur public du crime universel. Il suffit, pour accepter cette mission, d'être une âme, et, pour remplir cette fonction, d'être une voix ³³. »

Une voix, rien de plus qu'un organe, car la dépossession du sujet est fondée en raison :

« Ma parole dans l'exil n'est pas ma parole ; ce n'est autre chose que l'éternelle vibration sonore de la vérité et de la justice dans l'infini. Quand la conscience parle, c'est Dieu qui sort de l'homme. Il est la lumière, je ne suis que la lanterne... ³⁴ »
« (Le proscrit) a dans la bouche la vérité qui, au besoin, parlerait malgré lui ³⁵. »

En droit la mise en place d'un tel sujet d'énonciation était possible dès les premières heures de l'exil, et Hugo n'a pas tort, dans *Ce que c'est que l'exil*, d'ignorer les dates. En fait, outre que cette image du poète proscrit n'est consciemment dessinée que dans un retour tardif sur la vie et l'œuvre passées, elle ne pouvait fonctionner d'emblée dans l'écriture. D'abord parce qu'elle exigeait la construction d'un système idéologique qui n'était pas prêt en 1851 et dont l'élaboration demandait la formulation. C'est le premier service que *Napoléon-le-Petit* rend aux *Châtiments* ³⁶.

crime ; mais il est proche des intentions de *Napoléon-le-Petit* et marque un progrès sensible sur un projet antérieur, plus directement lié aux perspectives d'*Histoire d'un crime*. Voir ces deux textes dans M 8, p. 24.

31. Adèle Hugo, *Journal de l'exil* ; M 9, p. 1 503.

32. Projet de Préface à *Napoléon-le-Petit* ; M 8, p. 541. Un texte de *William Shakespeare* combine admirablement la présence simultanée des deux destinataires premiers de l'œuvre géniale : Dieu et le Peuple, avec le double rapport, filial et paternel, du génie au peuple, tel que le peuple s'adresse à lui-même dans la parole du poète. « A qui sont les génies, si ce n'est à toi, peuple ? ils t'appartiennent, ils sont tes fils et tes pères ; tu les engendres et ils t'enseignent... Les génies sortent de toi, foule mystérieuse.

Donc qu'ils retournent à toi.

Peuple, l'auteur, Dieu, te les dédie. » (II, 5, 8 ; M 12, p. 279).

33. *Ce que c'est que l'exil*, XIV ; M 15-16/1, p. 616.

34. Fragment du reliquat de *Ce que c'est que l'exil* ; *ibid.*, p. 619.

35. *Ibid.*, p. 612. La voix de Dieu et du peuple est en effet essentiellement anonyme : « On n'a jamais su le nom de l'homme qui avait parlé ainsi ; c'était quelque porte-blouse ignoré, un inconnu, un oublié, un passant héros, ce grand anonyme toujours mêlé aux crises humaines et aux genèses sociales qui, à un instant donné, dit d'une façon suprême le mot décisif, et qui s'évanouit dans les ténèbres après avoir représenté une minute, dans la lumière d'un éclair, le Peuple et Dieu. » (*Les Misérables*, V, I, 3 ; M II, p. 829.) Mais l'hyper-signature de « l'homme-texte » réduit l'homme, et le texte, au même anonymat.

36. Et le progrès de *Napoléon-le-Petit* sur *Histoire d'un crime* qui, dans son état définitif, ne fonde la

Le second est que ce livre achève à plusieurs titres les circonstances mêmes qui lui ont donné naissance, les porte à leur perfection, offrant ainsi un matériau complet au travail qui fait de la biographie du poète un statut poétique. Pour parler en grand Exilé, Hugo devait d'abord grandir ; à l'automne 1852, le succès prodigieux de *Napoléon-le-Petit* préfigure le poète grandiose des *Châtiments*³⁷. Surtout le second exil, — Hugo ne le met pas si soigneusement en scène par vanité mais pour en accroître les effets et les employer pleinement³⁸ —, assimilait concrètement par leur conséquence l'action politique et la parole poétique, et, rétroactivement, chargeait l'une des valeurs abstraites attachées à l'autre³⁹. Du fait de *Napoléon-le-Petit*, mais seulement pour les *Châtiments*, le proscrit était écrivain et non plus simple militant. Alors le poète pouvait apparaître comme martyr de sa propre parole. Conséquence contingente de *Napoléon-le-Petit*, connue du lecteur mais externe au texte, l'exil du génie n'est le lieu d'énonciation que des *Châtiments*.

Enfin, l'ostracisme redoublé exalte l'irréductibilité du discours. Astucieusement la *Préface des Châtiments* fait fonctionner la double édition du recueil sur le mode d'une récurrence analogue à celle qu'il est déjà pour *Napoléon-le-Petit*. Persévérante, irrépressible et donc divine comme la profession de foi d'un martyr, la parole des *Châtiments* l'est à deux titres : parce qu'ils recommencent *Napoléon-le-Petit* malgré l'exil et viennent au jour malgré la censure⁴⁰.

Sans doute fallait-il donc que le proscrit entende sa propre voix pour la moduler, qu'*Histoire d'un crime* et *Napoléon-le-Petit* apportent une première solution à la question de l'origine du discours pour que Hugo puisse tirer le profit poétique des implications d'une situation parachevée et déjà exploitée par l'écriture. C'est ce que suggèrent plusieurs détails de la genèse du recueil⁴¹ confirmés du fait que, fondamentalement, la condamnation de Louis Bonaparte que sur l'implicite de la morale commune et sur les lois, non écrites, de la guerre civile.

37. Pour Hugo, et pour la genèse des *Châtiments*, ce succès a d'autant plus d'importance qu'à cette date Hugo est connu comme écrivain, mais un écrivain modéré et silencieux depuis longtemps, et célèbre comme homme politique « avancé », éloquent mais littérairement stérile. *Napoléon-le-Petit* unifie en un Hugo exhaussé deux personnages imparfaits et contradictoires.

38. La publication de *Napoléon-le-Petit* a toutes les apparences d'un coup bien monté : vente publique, — publicitaire ? — du mobilier, départ en masse de toute la famille, — que n'a-t-on pas fait, que ne ferait-on pas pour que François Victor cesse de déparer la figure paternelle en restant à Paris auprès d'une comédienne ? — départ volontaire, et décidé contre l'avis des proscrits, de Hugo, synchronisation des arrivées à Jersey avec l'explosion de la « bombe ». La sortie du livre est entourée d'une publicité qui en multiplie l'effet et en ratifie le sens. L'entreprise était d'autant plus nécessaire qu'une campagne de récupération, ou de discrédit, sur Hugo faisait courir des bruits fâcheux (cf. lettre à Adèle du 13/7/52 ; M 8, p. 1020).

A regarder les dates on peut même se demander si *Napoléon-le-Petit* n'a pas été écrit en vue de justifier et d'exploiter un second exil décidé avant sa rédaction. Le refus opposé d'avance à toute autorisation de rentrer en France est du 7 avril, la libération anticipée de François-Victor du 26, le départ pour Jersey est envisagé dès avril, Vacquerie est libéré le 8 mai, Adèle vient le 24 mai à Bruxelles pour arrêter avec Hugo le détail de la vente du mobilier opérée les 8-9 juin. Cette période où se prépare l'exil de Jersey, dont les conditions se précisent, est aussi celle où *Napoléon-le-Petit* sort progressivement de *Histoire d'un crime* ; ce qui a changé entre les deux, c'est la situation de l'auteur et, dans les textes, la position du destinataire.

39. Tel est le sens du discours prononcé au départ d'Anvers : *Actes et Paroles* ; M 8, p. 852.

40. La répétition est en effet le motif générateur des *Châtiments*, non seulement comme doublet de *Napoléon-le-Petit*, mais à l'intérieur même du texte. C'est ce que disent très explicitement « Sonnez, sonnez toujours... », l'identité des titres des six premiers livres et l'image du fouet de la satire. De là le nombre des poèmes qui se font écho et le volume du recueil qui procède par sissiparité ; M. J. Seebacher a découvert, en ce sens, qu'avant d'en venir à une table de sept livres, Hugo a dédoublé en huit livres les quatre parties prévues par le premier plan.

Nous avons donné une raison de ce phénomène ; ajoutons-y la fascination devant la « perfection de l'infamie » et cette remarque d'Alain ; « Ce qui n'est que juste n'a nullement besoin d'être prouvé ; mais en revanche, il a grand besoin d'être répété » (« Hommage à V. Hugo » in *V. Hugo*, p. 46). Enfin cette structure répétitive enregistre au niveau de la composition la nature spéculaire du recueil.

41. On sait que Hugo, qui a depuis longtemps l'intention de sortir d'un long silence poétique en publiant *les Contemplations*, fait encore part de ce projet à Hetzel le 15 août 1852. Mais la même lettre (M 8, p. 1 028) demande à l'éditeur des informations sur l'accueil fait à *Napoléon-le-Petit*, tout récemment publié. Dès qu'il a pris la mesure du succès, Hugo en tire les conséquences : « J'ai pensé — et autour de moi c'est l'avis unanime — qu'il m'était impossible de publier en ce moment un volume de poésie pure. Cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais. » (Lettre à Hetzel du 7/9/52 ; M 8, p. 1033.) Le compromis alors imaginé : publier *les Contemplations* en deux volumes vendus « séparément ou ensemble au choix de l'acheteur » : « premier volume : *autrefois*, poésie pure, deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef » — est surprenant mais non

talement réflexive et tendant à ne supporter que l'énoncé d'elle-même, l'énonciation des *Châtiments* demandait en quelque sorte l'esquisse préalable de son sujet.

Que le texte des *Châtiments* tende en effet à être sui-référentiel s'observe à plusieurs signes : le nombre des poèmes qui ne parlent que du poète, la place du livre IV qui installe au centre du livre l'origine historique de son sujet, la structure du recueil qui le fait aboutir au « je » de *Ultima verba*, celle analogue, enfin, de nombreuses pièces qui, parties d'un objet quelconque, s'achèvent sur la figure ou le geste du poète vengeur en sorte que, comme celui du livre, leur trajet mime celui de leur création.

Sur ce point il existe un aveu explicite de Hugo. Il n'est pas besoin de rappeler que les *Châtiments* font de Dante l'image et le modèle de leur auteur pour reconnaître la description de l'entreprise hugolienne, — celle des *Contemplations* et celle des *Châtiments* —, dans ces lignes de *William Shakespeare* où, après avoir montré que chaque génie crée un Adam, un type, Hugo conclut :

« Une surprenante exception a été concédée à Dante. L'homme de Dante, c'est Dante. Dante s'est, pour ainsi dire, recréé une seconde fois dans son poème ; il est son type ; son Adam, c'est lui-même. Pour l'action de son poème, il n'a pas été chercher personne. Il a seulement pris Virgile pour comparse. Du reste, il s'est fait épique tout net, et sans même se donner la peine de changer de nom. Ce qu'il avait à faire était simple en effet : descendre dans l'enfer

absurde, le tome de « la pléiade » le prouve. Il est conçu pour n'abandonner aucun des deux projets ; il correspond à la conscience prise de ce que *Napoléon-le-Petit* interdit à son auteur. Ensuite, sans doute, vient la conscience de ce qu'il lui offre : une situation exceptionnelle à exploiter, — exploitation commerciale, et poétique par transformation d'une « image d'auteur » en figure du sujet poétique.

Si Hugo n'y pensait pas seul, on se chargeait de l'y faire songer. Qui ? Louis-Napoléon Bonaparte lui-même d'abord, dont les journaux du 23 août rapportent qu'il a indiqué sa voie à Hugo en avouant : « Voyez, messieurs, voici Napoléon-le-Petit par Victor Hugo-le-Grand » — de fait, *l'Homme a ri* ne raconte-t-il pas la genèse des *Châtiments* ? — et, plus clairement, Béranger, connaisseur en gloire politico-littéraire, dont la lettre du 21 décembre 1852 est prophétique en tous ses termes : « (Lamartine) fait sans doute de la prose tant et plus.

Et vous, mon cher exilé, est-ce que vous ne feriez aussi que de la prose ? Je n'ai pu me procurer rien de nouveau de vous, mais est-ce que vous ne feriez, en effet, aussi que de la prose ?... vous, mon cher poète, vous voilà dans une nouvelle phase, que d'inspirations poétiques elle doit vous fournir ! Le Dante a dû à un sort pareil au vôtre toute sa gloire. Vous qui portez dans l'exil une gloire toute faite, ne pouvez-vous pas la doubler ? Oh ! la belle vengeance ! vous seul aujourd'hui pouvez vous donner un si grand plaisir. Oh ! mon ami, au bord de la mer, à la vue de la France, chantez, chantez encore ! l'avenir vous écouterait demain.

Vous allez peut-être me dire, comme Sainte-Beuve, que je donne des conseils à ceux qui n'en demandent pas. Aussi n'est-ce pas un conseil, c'est une prière que je vous adresse, c'est la prière d'un homme qui a vieilli en se préoccupant sans cesse de la gloire de sa patrie. » (p.p. C. Daubray, *Victor Hugo et ses correspondants*, 1947, p. 318). Prière diabolique d'intelligence jusque dans ses moindres détails : Lamartine, Sainte-Beuve...

Quant à l'origine immédiate des *Châtiments*, elle se trouve dans l'annonce du prochain rétablissement de l'Empire dont la nouvelle arrive à Jersey et est notée par Adèle le 21 octobre : « L'empire est décidé et sera voté le 4 novembre. » Le lendemain, Hugo écrit *Le Chasseur noir* qui lance la rédaction indiscontinue des *Châtiments*. D'autres concordances de dates confirment celle-ci et font apparaître le recueil comme la réponse de Hugo à l'empire :

— 9/11 : arrivée à Jersey du sénatus-consulte qui organise le référendum sur le rétablissement de l'empire/ rédaction de *Au Peuple* (II, 2) ; — 16/11 : la *Déclaration* des proscrits au peuple, rédigée par Hugo est publiée au *Moniteur* / début de la rédaction de *Nox* ;

— 21-22/11 : plébiscite/ date de l'achèvement de *Nox* sur le manuscrit ; on fait des photos de Hugo « pour les *Contemplations* et aussi pour les *Vengeresses* : la première est calme et lève les yeux au ciel ; la seconde est furieuse » (*Journal d'Adèle*, op. cit., p. 335) ;

— 25/11 : annonce à Jersey du résultat du plébiscite/ *La caravane*, commencement de la rédaction de *L'Expiation* ;

— 2/12 : proclamation de l'empire/ *Souvenir de la nuit du 4*.

L'empire importe aux *Châtiments* : donnant un sens littéral à la formule « Napoléon-le-Petit », il réalise la dernière condition de l'antithèse entre l'oncle et le neveu qui informe tout le livre ; il usurpe la gloire impériale à laquelle Hugo a contribué pour son père ; ceci même n'est que la conséquence d'une usurpation plus radicale, d'une usurpation d'histoire. Entrant en fraude dans la légende, qui appartient aux génies, héros et poètes, passant de la politique à l'histoire, Bonaparte oblige Hugo à passer de la prose à la poésie. Pour effacer l'historicité « empruntée » du faux empereur, le poète doit se faire lui-même génie historique. En revêtant le manteau impérial, Louis Bonaparte contraint Victor Hugo à devenir le grand Hugo pour que son œuvre répare l'échec et l'humiliation du peuple doublement spolié de son histoire.

et remonter au ciel. A quoi bon se gêner pour si peu ? Il frappe gravement à la porte de l'infini, et dit : Ouvre, je suis Dante ⁴². »

Ce mode réflexif du discours n'est pas étranger à la qualité de son sujet. A se dire elle-même, la voix du poète tout à la fois affirme et efface son origine, tend à s'abstraire de cet objet du monde qu'est sa source et s'oblige à l'exposer. Centré sur lui-même en un « Je dis que je dis », le texte produit l'identité du premier « je », archi-énonciateur abstrait, sujet pur du discours, avec le second : l'individu concret, historique et personnel qui ici et maintenant prend la parole.

La réflexivité des *Châtiments* correspond aussi à leur ambition prophétique. Dans sa définition chrétienne la parole prophétique n'est pas simple prédiction ; moment de ce qu'elle annonce, elle fait advenir le futur auquel elle participe. Parole divine, elle est essentiellement performative : acte et discours à la fois. De même les *Châtiments*, leur titre le dit assez. Or c'est bien le caractère de tout discours performatif que d'être aussi sui-référentiel ; qu'il s'agisse d'une promesse, d'une déclaration de guerre ou d'une condamnation, l'énoncé, retourné sur lui-même, s'identifie à son énonciation.

Enfin, prophétique ou performatif, le discours n'a de sens qu'en fonction de la qualité de son destinataire ; la promesse vaut par la confiance que mérite celui qui la fait, la sentence par la magistrature du juge et le texte doit indiquer la source de sa validité : le chef d'Etat signe la loi de son nom et de son titre, le magistrat se prononce « au nom du peuple français », les modèles bibliques ponctuent la prophétie de la marque de son origine : « parole du Seigneur », « oracle de Yahvé ». Le discours-acte s'autorise ainsi de l'identité de son auteur : de l'identification, qu'il affirme, du signataire à sa fonction. Il en va de même des *Châtiments* dont le pouvoir prophétique exige la constitution, l'explicitation et l'assimilation dans le Poète, Ego-Hugo, des deux sujets de la parole : le « je » personnel qui la formule, — et qui n'est pas lui-même sans quelque titre à le faire —, et le « je » abstrait, surhumain, du fonctionnaire de Dieu.

**

Impersonnalité divine d'un poème pourtant originé dans un individu réel, spécularité d'un discours dont l'énoncé réfléchit l'énonciation, aptitude prophétique de la parole poétique : ces trois aspects dominants des *Châtiments* se postulent logiquement entre eux ; ils trouvent ensemble leur sens : leur destination et leur bien-fondé, dans l'idéologie républicaine qu'ils réalisent et cautionnent.

Une fois admise en effet la République comme principe, elle est à la Société ce que le Vrai est à la Pensée, le Beau à l'Art, le Bon à l'action individuelle ; mais dans leur ciel ces idées ne se distinguent pas. Régression historique dans une progression inachevée, l'Empire est à ce double titre un mal, la forme pure du Mal, de l'Erreur et du Laid. Comme tel, non seulement il proscrit l'écrivain mais tend aussi à rendre inaudible et impraticable la parole poétique. Logiquement et réellement le poète génial et l'empereur s'excluent réciproquement ; ils sont incompatibles ; des deux l'un est de trop. Aussi le génie, « Satan du Vrai devant le Jéhovah du Faux », ne peut-il parler que d'un lieu extérieur à la société et à l'histoire : du désert et de la tombe de l'exil.

Mais il suffira que sa parole, proférée d'outre-tombe, du sein de Dieu, tombe dans l'histoire mauvaise pour qu'elle la démente, l'efface et la régénère. Anticipation de la dissolution de l'empereur dans l'égout, du retour du poète en France, de l'avènement de la République, la présence du livre fait s'évanouir son contraire : le mensonge, le crime, l'Empire. De même qu'en bonne théologie l'événement annoncé par le

42. *William Shakespeare*, II, 2, 2 ; M 12, p. 246. Rappelons que *la Vision de Dante* (M 8 ; p. 817-831) est, à l'origine, dans la mouvance des *Châtiments* et que le mouvement de *Nox à Lux*, plus encore que celui des *Contemplations*, s'apparente à une descente aux enfers suivie d'une ascension au ciel.

prophète arrive parce qu'il l'a dit, — son discours, qui est celui de Dieu, et le fait étant dans l'éternité réalisés en même temps —, de même, dans l'idéologie messianique de la République, la parole géniale, réalisant d'emblée ce qu'atteindra l'humanité ⁴³, inflige d'ores et déjà au criminel son châtement.

Que le poème soit suffit donc pour que ce qu'il soit vrai et réel. Mais, puisque sa simple existence renvoie l'Empire au néant et l'empereur à Toulon, qu'a-t-il, à la limite ⁴⁴, à dire d'autre qu'elle ? Le seul surgissement du poète éclipse le tyran. La création aussi s'est faite en sept jours ; nous lisons *Châtiments* comme un grand *Fiat Hugo*.

43. C'est ce qu'explique longuement *William Shakespeare* en montrant que la science progresse mais que l'art atteint tout de suite la perfection. « Le progrès est le moteur de la science ; l'idéal est le générateur de l'art. » L'œuvre est donc, comme l'idéal, « type immobile du progrès marchant » (I, 3, 3 et II, 5, 8 ; M 12, p. 196 et 279).

44. Limite à laquelle il ne faut pas hésiter à se porter avec Hugo puisque « l'idéal n'est autre chose que le point culminant de la logique » (*Les Misérables*, V, I, 20 ; M II, p. 863).