

## II HUGO ET LE ROMAN ROMANTIQUE

L'ampleur de l'œuvre de Victor Hugo, et les dimensions mêmes du personnage, découragent tout point de vue qui se voudrait global : aussi doit-on se résoudre à diviser l'océan, à dépecer l'arbre gigantesque, pour le mettre en parallèle avec ceux qu'il recouvre parfois de son ombre<sup>1</sup>. Encore faut-il tenter de restituer au génie l'unité de son aventure humaine et spirituelle, et de mesurer l'originalité profonde du langage qu'il s'est inventé.

1. Pour la poésie, voir p. 210 ; pour le théâtre, voir p. 331.

### 1. Hugo (1802-1885) : du roman à l'épopée

1

Le temps  
du roman noir :  
*Bug-Jargal* (1826) et  
*Han d'Islande* (1823)

Très tôt, l'ambition hugolienne surgit dans sa démesure : Victor Hugo (voir biographie, p. 210), à 17 ans, alimente de ses premiers écrits ce *Conservateur littéraire* dont le titre — évoquant intentionnellement le journal de Chateaubriand — désigne bien le camp où veut se ranger ce jeune roturier épris de grandeur aristocratique ; les poèmes célébrant le retour de la monarchie y voisinent avec de multiples articles critiques (surtout des compte rendus d'ouvrages de littérature et de politique) témoignant d'un prodigieux appétit de lecture, et parmi lesquels quelques-uns seulement concernent le roman ; Hugo y célèbre surtout l'auteur à la mode, Walter Scott, qu'il s'attachera à imiter dans ses premières œuvres en prose.

#### Walter Scott (1771-1832)

Ce poète écossais a connu, grâce à ses romans, une réputation considérable, notamment en France ; il y exploite les ressources les plus clinquantes du pittoresque écossais et médiéval, créant une imagerie qui sera exploitée tout au long du siècle par les peintres et les compositeurs. D'une œuvre inégale, entachée souvent par des maladresses de composition, des descriptions trop longues ou des personnages trop schématiques, se détachent surtout *Quentin Durward* (1823) et *Ivanhoé* (1819), romans d'aventures chevaleresques qui séduisent encore le jeune public, dans de nombreux pays.

Issu d'une nouvelle écrite en quinze jours, *Bug-Jargal* (1826), qui, par son souci de couleur locale (l'action se passe à Saint-Domingue, lors d'une révolte d'esclaves noirs), par le caractère macabre de certaines scènes, comme par l'excès de sentimentalité, doit tant aux poncifs de l'époque, est pourtant déjà une œuvre très personnelle. Le lecteur y décèle sans peine, et comme à l'état brut, le surgissement des obsessions hugoliennes les plus profondes : mythe du mal rédempteur, du monstre bienfaisant, hantise des forces souterraines, tensions



Illustration pour  
*Han d'Islande*.  
Gravure d'après  
V. Meyer, 1885.

2

Le temps  
du plaidoyer :  
*Le Dernier jour d'un  
condamné* (1829),  
*Claude Gueux* (1834)  
et *Notre-Dame de  
Paris* (1832)

dramatiquement vécues entre le vertige de la folie destructrice et l'aspiration à un idéal de bonté, de sacrifice et de fraternité.

Tout cela, on le retrouve encore dans la seconde expérience romanesque de Hugo, *Han d'Islande* (1823), mais les concessions à l'imagerie répandue par le « roman noir » (voir p. 281) y atteignent une outrance presque caricaturale. Le caractère mélodramatique, voire même grand-guignolesque de certains épisodes, le caractère bestial du bandit Han qui terrorise un royaume imaginaire d'Islande, au XVII<sup>e</sup> siècle, nuit à l'authenticité de l'ouvrage ; la complaisance pour l'horreur et la cruauté confine à la maladresse, car elle n'est pas compensée, comme ce sera le cas dans les drames et les romans ultérieurs, par l'humour ou par la pitié. Au contraire, elle semble relever d'un pessimisme désespéré et entretenu, d'un mépris pour l'humanité, dont la source réside peut-être dans les difficultés personnelles que Hugo connaît alors dans son existence matérielle et affective ; indice, en tout cas, d'une crise de conscience atteignant ses convictions les plus intimes, et d'où surgira un nouvel Hugo, celui de 1830.

Le jeune légitimiste, couvert d'honneur par la monarchie, se révèle soudain un ardent libéral ; tandis que le combat se joue, sur l'arène politique, entre les ultras et les libéraux, Victor Hugo mène la bataille sur le terrain de la littérature, entre les « classiques » et les « romantiques », et se découvre une vocation de chef de file. La même liberté que revendiquent les futurs orléanistes, Hugo la revendique pour les artistes : liberté de briser les formes héritées de la tradition, liberté d'oser présenter des tableaux hardis ou des situations nouvelles, liberté de proférer un langage inusité en littérature. Ces mots d'ordre trouveront leur application principale sur la scène ; mais c'est encore la prose qui les formule avec le plus de netteté : plus que le drame de *Cromwell*, c'est la longue *Préface* l'accompagnant qui a survécu ; si les idées n'en sont pas nouvelles, Hugo a l'art de rassembler les conceptions éparses des théoriciens du romantisme, et de les simplifier jusqu'à ce point de paradoxe où elles acquièrent un poids écrasant ; cette ironie mordante, cette éloquence, cette conviction chaleureuse, il la met aussi déjà dans la défense des opprimés, des marginaux.

*Le Dernier Jour d'un condamné* (1829), tout comme *Claude Gueux* (1834), sont en effet, plus que des romans, des plaidoyers : contre la peine de mort, bien sûr, éternelle ennemie de Hugo, mais aussi plus généralement contre l'injustice sociale, qui condamne à la misère, au crime et au châtement. Par bien d'autres côtés encore, ces œuvres nous paraissent proches de nous : par l'univers carcéral qu'elles dépeignent, toutes deux, et qui évoque irrésistiblement Genet ; par les recherches formelles dont elles sont le témoignage ; ainsi *Le Dernier Jour d'un condamné* dépasse la formule conventionnelle du « journal intime » pour aboutir à un véritable monologue intérieur, dont les visions cauchemardesques font penser à Beckett.

Au même moment, un ouvrage dans la tradition du roman historique, *Notre-Dame de Paris* (1832), fait revivre le grouillement d'un peuple de parias : truands, poètes, monstres et bohémiens, toute une faune sur laquelle le romancier se penche avec sympathie.



*La Esmeralda*.  
Gravure de E. Bayard,  
XIX<sup>e</sup> s.

Illustration pour  
*La Fiancée  
de Lammermoor*  
de Scott.  
Lithographie, d'après  
F. Cibot, XIX<sup>e</sup> s.

Dans le Paris de 1482, à l'ombre de la cathédrale, fantastique exaltation de l'art gothique, ou dans la Cour des Miracles où règnent les truands, des personnages inquiétants, comme l'archidiacre Frollo, que dévore une sinistre passion, ou le grotesque Quasimodo, sonneur de Notre-Dame qu'un amour sublime régénère, entourent la gracieuse bohémienne, la Esméralda, qu'une sombre fatalité conduira au gibet.



La Cour des Miracles. Dessin de G. Doré, XIX<sup>e</sup> s.

3

L'épopée  
de la Misère :  
*Les Misérables*  
(1862)

Mais peut-on crier les souffrances du peuple quand on est au faite de la célébrité et des honneurs ? Pendant quelques années, il semble que Hugo se perde : académicien, pair de France, bientôt ministre, peut-être, il paraît soucieux avant tout de récolter le fruit de ses succès. Mais derrière le confort apparent d'une carrière bien tracée se dissimulent les prémisses d'une **nouvelle crise spirituelle**. Discours et articles traduisant une inquiétude permanente, une incertitude obsédante : quel sens donner à l'action politique ? et que peut-on en attendre ? Derrière le masque de l'homme public et qui a réussi, le romancier déjà se penche sur *Les Misères*...

Les secousses de la révolution de 1848 — pendant laquelle il navigue entre la droite et la gauche, tantôt acclamé, tantôt rejeté par les uns et par les autres — et plus encore l'ébranlement du coup d'État, qui le condamne à l'exil, hâteront la maturation : désormais, et pour toujours, la voix de Hugo sera celle de la liberté et de la révolte contre l'oppression ; désormais avant tout « du parti de l'humanité », à tous



Jean Valjean.  
Gravure de A. Joliet,  
fin XIX<sup>e</sup> s.

les niveaux, et sur tous les tons, Hugo incarnera la protestation ; sur le terrain politique, alternant l'ironie, le sarcasme, avec l'indignation, il compose *Napoléon le Petit* (1852), chef-d'œuvre de la littérature pamphlétaire et pendant en prose des *Châtiments* (1855). Surtout, embrassant du regard toute l'immensité des problèmes sociaux, il écrit *Les Misérables* (commencé en 1845, et publié en 1862).

La première partie du roman nous fait assister à la métamorphose de Jean Valjean, un ancien forçat qui, devenu un honorable industriel, tente d'échapper à son passé ; mais il est reconnu par un inspecteur de police Javert, et lui-même se démasque à l'occasion d'un procès où un malheureux allait être condamné à sa place. Dans la seconde partie, échappant à la surveillance de Javert, Jean Valjean accomplit la promesse qu'il avait faite à une de ses ouvrières, Fantine, sur son lit de mort : il va rechercher sa petite fille, Cosette, que sa mère avait confié à un couple d'aubergistes malfaisants, les Thénardier ; il parvient à nouveau à fuir la police en se dissimulant, avec sa protégée, dans un couvent. La troisième partie introduit de nouveaux personnages : Gavroche, Marius, jeune bourgeois idéaliste ; et monsieur Leblanc, qui n'est autre que Jean Valjean ; celui-ci est victime, de la part des Thénardier, d'un odieux chantage, que Marius, leur voisin, veut empêcher, en faisant intervenir la police : Jean Valjean doit donc disparaître à nouveau. La quatrième partie conte la rencontre de Marius et de Cosette : les deux jeunes gens vivent une idylle qui désespère l'ancien forçat ; puis c'est le soulèvement du peuple de Paris, auquel Marius prend part, et au cours duquel Gavroche trouvera la mort. Dans la dernière partie, Jean Valjean sauve Marius, en l'entraînant à travers les égouts de Paris, et libère Javert, qui avait été confié à sa garde ; celui-ci se suicide. Marius et Cosette connaissent enfin le bonheur, tandis que Jean Valjean s'enfonce dans la solitude ; mais, Marius ayant enfin appris la véritable personnalité de son beau-père, les derniers instants de Jean Valjean sont illuminés par la présence de ceux qu'il considère comme ses deux enfants.



Cosette.  
Gravure sur bois  
pour l'éd. Hetzel de 1865.

Grâce aux *Misérables*, le roman devient épopée. Non pas tant par les dimensions de l'entreprise, ni par la puissance créatrice dont Hugo y fait preuve, mais par l'originalité de la composition, où de multiples digressions introduisent de véritables « romans dans le roman », et par la densité des figures qui s'y incarnent : Jean Valjean, Cosette sont de véritables mythes qui, sitôt créés, iront rejoindre, dans l'imagination populaire, les héros éternels des contes et des légendes ; ils doivent enfin ce caractère épique à la générosité d'une pensée qui, retrouvant les sentiments les plus primitifs, parvient à l'universalité.

Par cette œuvre intemporelle Hugo accomplit en fait le destin du romantisme ; de quoi s'agissait-il, en effet, si ce n'est de ranimer l'imagination par le retour aux sources populaires, et de ressusciter de grandes formes libres où pourraient se satisfaire toutes les tentations de l'esprit : rêve, philosophie, histoire et politique ? C'est d'ailleurs cette esthétique que Hugo défend dans un **ouvrage critique** qui dresse à la fois le bilan de son œuvre et celui du romantisme, *William Shakespeare* (1864).

Ainsi, au fur et à mesure que l'œuvre hugolienne s'édifie, elle s'accompagne et s'enrichit d'une méditation permanente, qui ne se cantonne pas aux problèmes purement artistiques, mais qui remet en cause les fondements mêmes de la pensée et de l'existence de son auteur.

## 2. Hugo penseur ?

1

Un optimisme  
spiritualiste

Étroitement liée à l'écriture poétique, la philosophie de Hugo n'a pas la cohérence d'un système, et ignore la rigueur du concept ; elle ne procède pas discursivement, mais par intuitions, flambées divinatoires, vibrantes échappées qui, d'une œuvre à l'autre, se recoupent ou se contredisent.

La donnée essentielle en est l'**existence du mal** : fautes inexpiables, créatures perverses, situations absurdes, accidents du destin ; mais le mal n'est pas vécu dans l'optique du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme un scandale absolu : il est la rançon de notre condition, qui fait de nous des êtres matériels ; mais il ne tient qu'à nous de nous en libérer, et de nous élever vers le plus grand bien, par la souffrance, le sacrifice, la bonté, le pardon, ou l'amour. Cet optimisme spiritualiste implique une certaine idée de l'histoire : **la même foi dans la perfectibilité de l'homme**, dans ses possibilités de rédemption, se retrouve au niveau général de l'humanité ; celle-ci est en marche, non seulement vers le progrès ou vers un plus grand bien-être, mais surtout **vers une plus grande justice**, une réconciliation qui effacerait toutes les fautes, tous les maux qui ont terni le déroulement de son histoire.

2

Une pensée  
mythologique

La pensée de Hugo est avant tout une pensée « mythologique ». Les conflits, les oppositions y deviennent drame ou antithèse ; les concepts s'incarnent en figures imaginaires ou symboliques : anges ou satyres, tyrans ou misérables, bourreaux ou persécutés ; du mythe, elle a **la faculté de généralisation, la force synthétique** : Javert est l'incarnation du mal, comme Cosette est celle de l'innocence. On peut bien, dès lors, refuser une pensée qui emprunte, pour s'exprimer, plutôt les voies du grossissement que celles de la nuance — on ne peut en tout cas nier son efficacité, mésestimer sa capacité à illustrer de la façon la plus sensible les déchirements de la conscience, le chaos des instincts, ou les pressentiments de l'imagination.

En ce sens, Hugo est, avec Zola et Mallarmé, un des seuls auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle à être **un authentique créateur de mythes** : il ne se borne pas, en effet, à utiliser, dans toutes ses œuvres, des fragments de légendes empruntés à toutes les mythologies. Ses croyances s'expriment souvent sous forme de mythes originaux : non seulement les poèmes métaphysiques de *La Légende des siècles* (comme *Le Satyre*), mais certains romans, comme *L'Homme qui rit* (1869) ou *Les Travailleurs de la mer* (1866) ont tous les caractères du mythe, si l'on entend par là un récit destiné à formuler les mystères ou les prophéties auxquels ne peut accéder la pensée rationnelle. Par cette dimension mythologique, Hugo accomplit de façon éparse l'**immense ambition épique** qui animera tout le romantisme, de Chateaubriand à Balzac et à Michelet, de Lamartine à Comte, ce rêve d'une synthèse qui éclairerait toute l'histoire de l'humanité et éluciderait l'énigme de l'avenir.

*Gilliath et la pieuvre.*  
Dessin de G. Doré,  
1866.

3

Un souffle visionnaire

Résoudre en images la pensée la plus diffuse, les détours les plus délirants de l'esprit, n'est-ce pas enfin cette « voyance » que Rimbaud retrouvera dans les œuvres de Hugo, et précisément dans les romans : « *Les Misérables*, souligne-t-il dans la fameuse lettre à Paul Demeny, sont un vrai poème... »

On pourrait aisément, pour ratifier ce « certificat » de voyance, invoquer telle ou telle description, où l'extrême acuité de l'observation n'entrave pas la méditation, l'art de capter la signification profonde de la « chose vue » ; mais il suffit de renvoyer au titre même de certains poèmes ou recueils de Hugo : « *Visions* », *Contemplations...*, ou à ces dessins par lesquels Hugo s'apparente aux plus grands « visionnaires » de son époque, Goya, Blake ou Odilon Redon.

4

Le langage hugolien  
et sa postérité

Par le langage, enfin, par les vertus d'un **verbe véritablement novateur dans ses excès, sa démesure, sa prodigalité**, l'œuvre de Hugo accède à l'épopée. C'est vers une abolition de la frontière entre prose et poésie que Hugo tend en effet lorsqu'il s'acharne, dans son théâtre comme dans ses œuvres poétiques, à briser le vers traditionnel jusqu'à effleurer la prose, et qu'il s'efforce, dans ses romans, de couler la phrase dans le moule d'une cadence rythmique : rêve d'un langage neuf, débarrassé de toute rhétorique, et que caractérise un sens très moderne de la « dépense » et du jeu. Digressions, répétitions, longues séquences énumératives ou descriptives témoignent d'une grande luxuriance verbale ; tandis que les rencontres inattendues, les calembours, les ruptures et les audaces de construction, l'attirance même pour l'argot et tous les aspects ludiques du langage, révèlent un goût pour les jeux langagiers qui annonce Queneau et l'Oulipo.

Par tous ces aspects, Hugo insufflé à la langue française une vigueur nouvelle, une vitalité qui le rapproche de tous les amoureux du verbe, et notamment de ces écrivains « baroques » (au sens large) qu'il admirait avant tout : Rabelais, d'Aubigné, Shakespeare... Peut-être est-ce également pour cette raison que son œuvre reste une référence inévitable, par laquelle on ne peut s'empêcher de situer et de juger celle de ses successeurs : son influence, qu'elle procède par adhésion ou par répulsion, demeure déterminante. Certains, à la suite de Gide, rejetteront le Hugo officiel et pompeux que répandront les institutions scolaires de la Troisième République ; d'autres, de Claudel à Aragon, ne pourront dissimuler ce qu'ils lui doivent, tandis que sa stature d'écrivain engagé dans les luttes politiques et sociales, ses prises de position courageuses, son image d'intellectuel « victime du pouvoir », puis « récupéré » et déifié par un autre pouvoir, conservent une **valeur de « modèle »** auquel tous les maîtres à penser de notre temps peuvent difficilement éviter de se confronter.

Du roman historique à l'épopée humanitaire, la démarche de Hugo est révélatrice : elle contient toutes les étapes que connaîtra le roman, dans l'évolution qui le conduit jusqu'au milieu du siècle. Sensible à toutes les influences, habile à exploiter dans un sens personnel toutes les techniques romanesques qui ont la faveur de la mode, Hugo porte à leur plus haut point d'achèvement des formes littéraires que d'autres auteurs illustrent avec plus ou moins de bonheur.



*Le Vieux Briseur de fers.*  
Caricature  
de L.A. Gill, XIX<sup>e</sup> s.