

Marie PERRIN

LA RÉVOLUTION OU COMMENT « RESTER FIDÈLE À TOUTES LES LOIS DE L'ART EN LES COMBINANT AVEC LA LOI DU PROGRÈS »

Avant l'exil, il pouvait sembler que les lois de l'idéologie hugolienne du progrès sous la monarchie de Juillet contredisaient celles de son esthétique. La pensée doctrinaire, à laquelle Hugo se rattachait idéologiquement par bien des points, mais non sans conditions, ainsi que l'a montré Franck Laurent, correspondait en gros à l'idée de civilisation sans révolution. Ainsi avant l'exil, Hugo, dans une lettre à Etcheverry datée de 1839, se voulait « du parti de la civilisation »¹, qu'il distinguait soigneusement de celui de Restauration d'une part, de Révolution d'autre part.² La Révolution pour les hommes de Juillet est bel et bien en arrière, considérée comme un despotisme égal à celui de l'Empire ou de l'Eglise. Mais l'écriture romanesque ou poétique de Hugo contredit déjà cette position doctrinaire, et témoigne de la mise en tension de deux lignes de force, l'une civilisatrice et désymbolisante, l'autre attentive au terreau de l'histoire, de la légende, du corps, en un mot, rémanence du symbolique, que ce soit dans *Notre-Dame de Paris*, ou dans *Les Orientales*, comme l'ont montré respectivement Jacques Seebacher et Franck Laurent.

Or à partir de l'exil, il semble qu'il y ait tentative de réconciliation entre les lois de l'esthétique, qu'Hugo appelle « lois de l'art », et celle de l'idéologie du progrès. Cela passe par l'adhésion sans faille à la République - forme exacerbée de la démocratie, associée au concept de Révolution d'une part, et à la persistance du concept de civilisation doctrinaire d'autre part. Ce que Hugo reformule ainsi dans ses notes, à une date incertaine : « Je

¹ « Depuis longtemps, dans tout ce que j'écris, j'appelle à grands cris le jour où l'on substituera les questions sociales aux questions politiques, le jour où, entre le parti de la Restauration et le parti de la Révolution, le parti de la civilisation surgira ». Lettre à Etcheverry du 27 février 1839, *œuvres complètes*, éd. chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club français du livre, 1967-1969 (abréviations : Massin), t. V, p. 1140.

² Le rapport de la guerre à la Révolution était celui de Charybde à Scylla dans la conclusion du *Rhin* : « nous pensons que [...] la civilisation, déjà sauvée de tant d'orages et de tant d'écueils, ira s'éloignant de plus en plus chaque jour de cette Charybde qu'on appelle guerre et de cette Scylla qu'on appelle révolution. » *Le Rhin*, Conclusion, XVII, *œuvres complètes*, éd. établie sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1985-1991, vol. Voyages, pp. 428-429. Exceptés *Les Misérables* et sauf indications contraires, toutes nos citations renvoient à cette édition.

représente un parti qui n'existe pas encore, le parti Révolution-Civilisation »³. L'écrivain souligne ainsi, selon un procédé stylistique qui lui est habituel⁴, l'hétérogénéité constitutive de deux notions en faisant l'économie des liaisons syntaxiques, et tout se passe comme si par ce terme de « Révolution-Civilisation », Hugo tentait une nouvelle fois d'articuler l'inarticulable, en radicalisant chacun des termes afin de faire bouger leurs significations respectives.

Car se trouvent ainsi juxtaposés deux modes d'évolution contradictoires, deux faces du progrès, qui correspondent à deux rythmes temporels apparemment bien distincts, ainsi définis dans une des proses philosophiques de l'exil : « les évolutions et les révolutions, c'est-à-dire les deux modes de transfiguration humaine, l'un normal, l'autre convulsif, l'un qui est la paix du bien, l'autre qui est la guerre du mieux. »⁵ Or la préférence intime de Hugo, autre hypothèse que nous proposons, n'est pas dans l'ordre du progrès en pente douce, car toutes les lois de l'art qui lui sont propres, toute sa conception du génie, développées pendant l'exil dans le *William Shakespeare* notamment, s'y opposent⁶. A cet égard, « Massacrer les massacres »⁷ comme le dit si bien Guy Rosa, relève tout autant de la poétique que de l'idéologie.

Pourtant Hugo semble refuser de subordonner une idée à l'autre et préfère l'idée de rectifier l'une par l'autre, au regard des circonstances, pour donner du jeu à l'Histoire, ainsi qu'il le reconnaît en 1871, lors de son nouvel exil bruxellois :

« Toute ma pensée oscille entre ces deux pôles : Civilisation, Révolution. Quand la liberté est en péril, je dis : Civilisation, mais révolution ; quand c'est l'ordre qui est en danger, je dis : Révolution, mais civilisation »⁸

Les deux concepts, Révolution et Civilisation, vont donc devoir rester ensemble, tout en se précisant chacun au gré des circonstances pour prendre une acception hugolienne spécifique.

Tout se passe alors comme si seule une certaine écriture romanesque permettait de rendre compte des complexités de sa pensée du moment, dans la mesure où, comme il

³ *Philosophie Prose*, manuscrit 13 397, f° 343, copie Daubray, date incertaine, vol. Océan, p. 89.

⁴ Le mot composé « Révolution-Civilisation » provient d'une tournure appositive qui est une des marques stylistiques récurrente de Hugo (Barkilphedro est par exemple une « sorte d'hippopotame-singe », *L'Homme qui rit*, II, I, 7, Roman III, p. 506.)

⁵ *Les Génies appartenant au peuple*, Vol. Critique, p. 593.

⁶ Par exemple, « Les hommes en paix, c'est l'état passif », id., p. 594.

⁷ Titre d'un article « Massacrer les massacres », paru dans *L'Arc*, n° 57, Aix-en-Provence, pp. 72-80. Il étudie notamment le geste politique représenté par *Quatrevingt-treize*, tourné implicitement vers la Commune, nouvelle Vendée parisienne et explique que son sens politique pourrait être résumé en ce slogan : « la République sera révolutionnaire ou ne sera pas », p. 79.

⁸ *Actes et Paroles III*, « depuis l'exil », 1870-1876, Bruxelles, 1871, à MM. Meurice et Vacquerie, vol. Politique, p. 791.

l'énonce dans le *William Shakespeare*, « *Rester fidèle à toutes les lois de l'art en les combinant avec la loi du progrès, tel est le problème (...)* »⁹ Or ce rapport du progrès à l'art, seule la révolution le permet : c'est du moins ce qu'il faut comprendre puisque dans le passage qui fait immédiatement suite à ce vœu programmatique, seule la Révolution est évoquée : « et désormais ce mot, Révolution, sera le nom de la civilisation jusqu'à ce qu'il soit remplacé par le mot Harmonie »¹⁰. La Révolution comme nom de la civilisation, ou en renversant les points de vue « la civilisation, ayant pour verbe la révolution »¹¹, comme l'écrit Hugo à D'Alton Shée, en 1870.

La révolution comme verbe de la civilisation m'amène dans un premier temps à approcher cette relation complexe par l'analyse littéraire que je ferai dans ma thèse des romans.

J'ai donc choisi ici un exemple pour illustrer mon propos, j'en signalerai d'autres en note dans le compte-rendu écrit¹². Je partirai d'un texte dont la richesse herméneutique appelle l'interprétation. Il m'a guidé (et me guide toujours) pour tenter de comprendre les liens entre les concepts de Révolution et de Civilisation chez Hugo, et une écriture romanesque spécifique. Il s'agit du chapitre des « Casquets » dans *L'Homme qui rit* et de la description

⁹ *William Shakespeare*, III, II, p. 436, vol. Critique, je souligne.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Correspondance, À d'Alton Shée, 2 août 1870, Massin, t. XIV, p. 1306.

¹² De manière surprenante, la République apparaît associée à la dictature et au génie, dans des fragments destinés aux *Misérables* datés de 1845-7 : les corrections qui datent de l'exil montrent que Hugo retravaillait le texte sans le désavouer, et se réservait encore le droit de le penser, sinon de le publier. Constatant que « qui dit gouvernement des moyennes dit gouvernement des médiocrités », il associe république et monarchie au gouvernement des extrêmes. Il ajoute : « tout ce qui est limité au despotisme est en même temps barrière au génie. *Le génie lui-même est despotisme* ». « Ni la monarchie pure, ni la république n'ont cet inconvénient. L'avantage des longues dynasties, c'est l'unité de la nation rendue visible et la chance des rois de génie, lesquels ont tout pouvoir pour être grands. *La beauté des républiques, et aussi leur accueil, c'est d'improviser des dictatures*. Napoléon est le produit des deux formes. » (je souligne)

Puis, parlant de la liberté de la Presse en Angleterre : « Le vieux rocher de la constitution anglaise lui-même ne sera-t-il pas entamé par cette quantité d'acide versée tous les jours ? *Alors n'aura-t-on pas besoin d'un peu de dictature et d'un peu de génie ?* » ; « Pour revenir au point de départ, la perfection étant refusée à l'homme, la monarchie pure ayant ses inconvénients, la république ayant ses périls, le gouvernement constitutionnel est probablement le meilleur ; mais toutes restrictions posées et toutes réserves faites, ce n'en est pas moins le gouvernement des moyennes et par conséquent des médiocrités. C'est le gouvernement de la mécanique. » ; « Mais les idées de gloire ne doivent jamais être abandonnées par les peuples faits pour la grandeur. La lâcheté commence là. Il est honteux pour une nation considérable de mieux aimer le bien-être que la splendeur, la richesse que l'illustration, la chaleur que la flamme, la clarté que l'éclat, c'est-à-dire les mêmes choses dans la mesure médiocre. On peut renoncer aux grands risques, mais il ne faut pas renoncer aux grands hommes. En pareille matière, ne point avoir, c'est ne pas être. Pas de grands hommes, pas de grand peuple. » « Sans doute il y a d'autres grands possibles que les grands ho d'état, mais tout cela se tient.

/ « (Ceux d'à présent, poètes, écrivains, artistes etc. sont la conséquence de la révolution et de Napoléon. *S'il ne s'en préparait pas d'autres dans 50 ans, il n'y en aurait plus*. Quand tout se rapetisse, les héros et les géants s'en vont tout aussi bien des régions de la pensée que des régions de la politique. »)

-je souligne, mais parenthèse de Hugo, ainsi que « développer ». Vol. Chantiers, pp. 797-798.

successive de trois phares : un phare moderne du XIX^e, un phare du XVII^e, et un « simple vieux phare barbare » du XII^e.¹³

Les Casquets sont un écueil sur lequel le navire des Comprachicos, manque de se fracasser ; c'est aussi, de manière plus générale et métaphorique, un « sépulcre » qui pose l'énigme du mal cosmique, à différentes époques de l'Histoire, s'en prenant à tous les navires « désemparé[s] » que sont les hommes. Mais ce qui importe à Hugo est la description de la « chandelle » de ce sépulcre qu'est l'écueil, ou plutôt de ses chandelles successives, trois phares, trois époques, trois techniques et autant de paragraphes juxtaposés qui tentent de répondre plus ou moins heureusement à la violence barbare des éléments, à la question de la mort, et à celle de l'alliance entre l'art et la science.

Myriam Roman lit ce chapitre comme exemple du caractère irrémédiablement opaque du signe hugolien, opposé au signe éthique, clair et monologique, du mélodrame : « Le signe, dit-elle, fonctionne alors comme un point d'interrogation apportant, au lieu d'une réponse, la réitération de l'énigme »¹⁴. C'est la reformulation de cette énigme que nous nous proposons de dégager, dans un premier temps, à partir d'une lecture approfondie de ce passage, avant de tenter de comprendre comment de tels procédés d'écriture peuvent, pendant l'exil, être resitués dans une perspective idéologique et esthétique plus globale.

Un phare au dix-neuvième siècle est un haut cylindre conoïde de maçonnerie surmonté d'une machine à éclairage toute scientifique. Le phare des Casquets en particulier est aujourd'hui une triple tour blanche portant trois châteaux de lumière. Ces trois maisons à feu évoluent et pivotent sur des rouages d'horlogerie avec une telle précision que l'homme de quart qui les observe du large fait invariablement dix pas sur le pont du navire pendant l'irradiation et vingt-cinq pendant l'éclipse. Tout est calculé dans le plan focal et dans la rotation du tambour octogone formé de huit larges lentilles simples à échelons, et ayant au-dessus et au-dessous ses deux séries d'anneaux dioptriques ; engrenage algébrique garanti des coups de vent et des coups de mer par des vitres épaisses d'un millimètre, parfois cassées pourtant par les aigles de mer qui se jettent dessus, grands phalènes des ces lanternes géantes. La bâtisse qui enferme, soutient et sertit ce mécanisme est, comme lui, mathématique. Tout y est sobre, exact, nu, précis, correct. Un phare est un chiffre.

¹³ *L'Homme qui rit*, I, II, XI, p. 426.

¹⁴ *Victor Hugo et le roman philosophique, Du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Champion, 1999, p. 505.

« Un phare est un chiffre » : voici le premier phare décrit, celui du dix-neuvième¹⁵. Or dans cette description du phare moderne, le plus haut prototype de la civilisation, de la pente douce du progrès, tout est mis à distance : la barbarie des éléments n'est représentée que par les locutions lexicalisées « coups de vent » et « coups de mer », expressions qui ont très peu à voir avec le déchaînement de la tempête qui vient d'être décrite au chapitre précédent, et dont le titre donnait bien le ton : « La grande sauvage, c'est la tempête. » Pas de « corps à corps avec l'écueil », ou de « face à face avec la nuit », titres des deux chapitres suivants, mais bien un lieu où « tout est calculé dans le plan focal et dans la rotation du tambour octogone formé de huit larges lentilles simples à échelon ».

Le discours opaque et mathématique de la science pure, transposé sur le plan technique a été invalidée au chapitre précédent par la fiction : l'ourque a subi les préparatifs nécessaires avant l'assaut de la tempête, et leurs descriptions recourt à un vocabulaire aussi obscur que celui de la science et de la technique pour le non-initié : « on mit des pataras sur les estropes qui purent ainsi servir de haubans de travers ; on jumela le mât ; on coula les mantelets de sabord, ce qui est une façon de murer le navire.¹⁶ » Mais l'ouragan poursuit une œuvre vengeresse, « comme un bourreau pressé »¹⁷, écrit Hugo. Car lorsque la barbarie est d'abord dans l'homme (et les Comprachicos, face dévoyée du peuple, sont l'emblème le plus évident de ce mal, avec les aristocrates pervertis) aucune science ou aucune technique ne peut faire rempart, ne peut « murer » le lieu : « Ce fut, en un clin d'œil, un arrachement effroyable, les huniers ralingués, le bordage rasé, [...] les haubans saccagés, le mât brisé, tout le fracas du désastre volant en éclat. »¹⁸

Certes le phare du dix-neuvième apparaît de prime abord comme une indéniable réussite technique et n'évoque en rien le désastre du Léviathan. Il n'est pas un monstre mythologique dont la démesure causera sa perte, mais il est du coup dépourvu de tout souffle épique ou tragique qui lui insufflerait vie. Car que faire d'un chiffre qui se referme sur lui-même, sur son essence et principe ?

En effet la science du XIX^e siècle choisit de répondre à l'inconnu par la stricte mathématique : un « haut cylindre conoïde de maçonnerie surmonté d'une machine à éclairage toute scientifique », est-il énoncé en entrée ; un « chiffre » est-il commenté et

¹⁵ Tout se passe comme s'il s'agissait du premier volet de ce qui peut apparaître comme un retable, la première partie d'un triptyque tentant de percer un mystère, celui de l'homme face au cosmos et à la question du mal, représenté dans ce passage par la barbarie des éléments comme par celui de l'homme, « les naufragés » Comprachicos.

¹⁶ *L'Homme qui rit*, I, II, 10, p. 422.

¹⁷ Id., p. 423.

¹⁸ Ibid.

résumé en clause. Écrire, en ce haut lieu rhétorique qu'est la clause, « un phare est un chiffre », revient à faire du chiffre le pantonyme, pour reprendre la terminologie de Philippe Hamon, c'est-à-dire le terme qui à la fois régit et synthétise l'ensemble du système descriptif. C'est dire que le phare appartient désormais au domaine exclusif de la science, dans la mesure où l'aspect pythagoricien mystique du chiffre, mis en lumière par Myriam Roman, est ici totalement occulté. Le phare reflète l'inquiétude de Hugo envers « l'impérialisme des sciences exactes en ce milieu de siècle », comme le rappelle Yves Gohin¹⁹.

Le mouvement de la description dessine cet enfermement : replié sur lui-même, sur sa coquille, il n'a pas d'ouverture sur le « gouffre », comme le phare du dix-septième, ni au vent, comme le « simple vieux phare barbare », mais architecture et mécanisme interne sont comme le reflet l'un de l'autre : « la bâtisse qui enferme, soutient et sertit ce mécanisme est, comme lui, mathématique. ». L'union réussie de la technique et de la science se fait donc aux dépens de l'art, qui est ouverture à l'infini, si l'on en croit le *William Shakespeare*. Or « cette quantité d'infini qui est dans l'art, est extérieure au progrès. »²⁰

Si donc la science ne contient pas cette « quantité d'infini », ne fait pas la part de l'art et transforme des hommes en machines (l'homme de quart, qui fait « invariablement » le même nombre de pas et dont l'appellation elle-même rappelle une division mathématique en est un bon exemple), l'acceptation de la modernité pose un problème. Un problème sur le plan non seulement esthétique, mais éthique, et ce, à double titre : le monde du progrès est inhumain et froid, dépourvu de liberté, et l'art et la vie n'apparaissent possibles que dans ses creux et ses défaillances.

En effet, seule l'arrivée du grain de sable qui enraye la belle mécanique, semble alors permettre à la poésie de surgir :

Tout est calculé dans le plan focal et dans la rotation du tambour octogone (...) ; engrenage algébrique garanti des coups de vent et des coups de mer par des vitres épaisses d'un millimètre, parfois cassées pourtant par les aigles de mer qui se jettent dessus, grands phalènes des ces lanternes géantes.

L'adverbe « pourtant » révèle la face cachée de ce monde où « tout est calculé », il dit la faille et le mensonge de cette « vitre », écran illusoire contre la force des éléments qui ne

¹⁹ Notice des *Proses philosophiques*, vol. Critique, p. 748.

²⁰ Ainsi dans le *William Shakespeare*, le livre intitulé « l'art et la science », est particulièrement explicite à cet égard : « Dans le poète et dans l'artiste, il y a de l'infini. C'est cet ingrédient, l'infini, qui donne à cette sorte de génie la grandeur irréductible / Cette quantité d'infini qui est dans l'art est extérieure au progrès. », I, III, 3, p. 295.

s'expriment que dans la violence. Mais la conséquence, la mort horrible de ces oiseaux est encore passée sous silence : ce sera au « simple vieux phare barbare » de la révéler.

Les expressions lexicalisées « coups de vent », « coups de mer », sont ici comme remotivées par un retour à leur formation étymologique violente (le coup) et par l'analogie phonique en [k] avec « cassées », dans un subtil lien de cause à effet. L'adverbe « Pourtant » laisse aussi percer la voix du narrateur dans le changement de tonalité : comme une voix prophétique à rebours, puisque selon les analyses de Maurice Blanchot, la parole prophétique est caractérisée par ce terme, disant l'avenir impossible, elle dit aussi « le 'pourtant' qui brise l'impossible et restaure le temps »²¹. L'accident est l'événement qui brise le temps linéaire et mathématique du progrès et appelle l'image poétique des « grands phalènes », fondamentale et récurrente dans *L'Homme qui rit* notamment.²²

Hugo semble ainsi identifier implicitement le bris du progrès, la survie de l'éthique, et l'esthétique : l'aigle de mer qui détruit (et qui est « détruit ») est aussi un reliquat poétique, l'indice d'un souffle vital désespéré. L'aile est en effet pour l'exilé, héritier d'une longue tradition, l'emblème de la poésie et celle de l'aigle est tout particulièrement signe d'un héroïsme non mathématique, sériel et progressif comme la science, mais ayant à voir avec le sublime. Les lois de l'art et du progrès sont ainsi *a priori* distinctes : « La science est un acquêt de l'homme, la science est une échelle, un savant monte sur l'autre. La poésie est un coup d'aile »²³ écrit Hugo. Mais elles sont aussi (ces lois du progrès et de l'art) intimement mêlées : ainsi dans *Les Misérables* la science, renvoie « au bon progrès, froid peut-être, mais pur », à la beauté « sans tâche » incarnée par la pensée de Combeferre ; quant à l'art, il n'est pas sans rappeler l'idéologie de la révolution qui lui est opposée : « la grandeur de la révolution, c'est de regarder fixement l'éblouissant idéal et d'y voler à travers les foudres, avec du sang et du feu à ses serres. »²⁴

Or quels sont les principes esthétiques qui régissent ce phare moderne ? Tout se passe comme si la *light-house* de la civilisation triomphante avait pris pour elle les conceptions de l'architecture classique et rationnelle, issue des Lumières, mais remontant à Versailles, en oubliant le Verbe de la Révolution. La civilisation du XIX^e est présentée comme un retour à l'esprit de système dénoncé dès la Monarchie de juillet, et court le risque de devenir

²¹ *Le Livre à venir*, VI, Gallimard, Folio Essais, 1989 (1956), p. 112.

²² « Il fait nuit : une main pose une chandelle, vil suif devenu étoile, au bord d'une ouverture dans les ténèbres. Le phalène y va.

Dans quelle mesure est-il responsable ? [...]

Questions matérielles qui sont aussi des questions morales. », *L'Homme qui rit*, II, V, 5, p. 658.

²³ *William Shakespeare*, I, III, IV, p. 296.

²⁴ III, 4, 1, éd. Le livre de poche, annotée par Guy Rosa, 1985, t. 2, p. 200.

dictatoriale²⁵. En cela, ce phare est à rapprocher de l'égout du temps présent, dans *Les Misérables*, qui sent furieusement son alexandrin et sa rue de Rivoli, motif récurrent d'une « d'une belle littérature tirée au cordeau », et qui aurait bien besoin d'un nouveau génie, d'un nouveau Bruneseau pour le nettoyer de ses miasmes hypocrites. Le phare peut être beau, il n'accède pas au sublime, sinon dans la catastrophe.

La « gratuité luxueuse » du phare du dix-septième, s'inspirant du phare d'Eddystone, ne renvoie alors pas seulement à des « motivations purement esthétiques »²⁶, comme l'analyse Michel Collot. Son importance se comprend aussi fonctionnellement, à l'échelle du chapitre dans lequel il prend place, grâce à l'étude de la structure dans laquelle il s'insère.

Car si la *light-house* de la civilisation triomphante a pris pour elle les conceptions de l'architecture classique, tout se passe comme si elle laissait libre désormais l'espace du dix-septième, ou du moins d'un certain dix-septième, pour une esthétique de la liberté et du génie. Celle-ci est en un sens révolutionnaire, dans la mesure où elle ressemble en bien des points à celle prônée par les Romantiques, fils de la Révolution. Ce chassé-croisé chronologique brouille tous les repères et inscrit peut-être en creux celui qui en ce début de dix-septième siècle a écrit successivement *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth* et a inspiré à Hugo son *William Shakespeare*.

« Au dix-septième siècle, un phare était une sorte de panache de la terre au bord de la mer. L'architecture d'une tour de phare était magnifique et extravagante. On y prodiguait les balcons, les balustres, les tourelles, les logettes, les gloriottes, les girouettes. Ce n'étaient que mascarons, statues, rinceaux, volutes, rondes-bosses, figures et figurines, cartouches avec inscriptions. *Pax in bello*, disait le phare d'Eddystone. Observons-le en passant, cette déclaration de paix ne désarmait pas toujours l'Océan. Winstanley la répéta sur un phare qu'il construisit à ses frais dans un lieu farouche, devant Plymouth. La tour du phare achevée, il se

²⁵ Hugo semble plutôt s'inscrire contre les conceptions du « protorationalisme », lié au Lumières, dispensé dans les écoles d'ingénieurs dès la fin du XVIII^e siècle. On préconise une nouvelle architecture de la république qui renonce « au beau dessin trompeur » et utilise le papier quadrillé qui permet de concevoir rapidement un projet et d'en calculer facilement des proportions et les détails. Système vertueux de combinaisons simples qui évoluera de façon perverse au cours du XIX^e siècle lorsqu'il engendrera progressivement une uniformité du plan « Beaux-arts », qui est « quel que soit le programme, toujours plus symétrique et « quadrillé », mais de plus en plus grandiose, sans rapport avec des besoins réels. *La méthode (la conception rationalisée) prend alors le pas sur l'objectif (l'économie)* ». Mais il faut peut-être également compter avec l'influence du rationalisme éclectique et des conceptions rationalistes développées par Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire du dix-neuvième siècle européen*, sous la dir. de Madeleine Ambrière. PUF, 1997. Article « Rationalisme en architecture », Françoise Hamon, je souligne.

²⁶ « L'Esthétique baroque dans *L'Homme qui rit* », Michel Collot, dans « *L'Homme qui rit* » ou la parole-monstre de Victor Hugo, Sedes, 1985, pp. 99-121, p. 106.

mit dedans et la fit essayer par la tempête. La tempête vint et emporta le phare et Winstanley. Du reste ces bâtisses excessives donnaient de toutes parts prise à la bourrasque, comme ces généraux trop chamarrés qui dans la bataille attirent les coups. Outre les fantaisies de pierre, il y avait les fantaisies de fer, de cuivre, de bois ; les serrureries faisaient relief, les charpentes faisaient saillies. Partout, sur le profil du phare, débordaient, scellés au mur parmi les arabesques, des engins de toute espèce, utiles et inutiles, treuils, palans, poulies, contre-poids, échelles, grues de chargement, grappins de sauvetage. Sur le faîte, autour du foyer, de délicates serrureries ouvragées portaient de gros chandeliers de fer où l'on plantait des tronçons de câble noyés de résine, mèches brûlant opiniâtrement et qu'aucun vent n'éteignait. Et du haut en bas, la tour était compliquée d'étendards de mer, de banderolles, de bannières, de drapeaux, de pennons, de pavillons, qui montaient de hampe en hampe, d'étage en étage, amalgamant toutes les couleurs, toutes les formes, tous les blasons, tous les signaux, toutes les turbulences, jusqu'à la cage à rayons du phare, et faisaient dans la tempête une joyeuse émeute de guenilles autour de ce flamboiement. Cette effronterie de lumière au bord du gouffre ressemblait à un défi et mettait en verve d'audace les naufragés. Mais le phare des Casquets n'était point de cette mode. »

On se trouve moins en présence d'un monument réel et historiquement daté que d'une construction sémiotique, appelée comme en réaction à celle du paragraphe précédent. L'élaboration de cette série de phares obéit donc tout autant à une chronologie inversée qu'à une logique, qui semble être tout d'abord celle de la complémentarité et permet au phare du dix-neuvième de sortir de la négativité. La description donne en effet à penser qu'il pourrait s'agir de la présentation d'un autre pôle récurrent de l'imaginaire hugolien qui distingue dans le *William Shakespeare* « le poète de la logique » (celui du Lévitique) et « le poète du caprice »²⁷ (celui du Cantique des Cantiques).

La confrontation des deux phares est ainsi à rapprocher de celle de Wellington et de Napoléon dans *Les Misérables*, « le Barème de la guerre » contre le Michel-Ange, fils de la Révolution : « Ce ne sont pas des ennemis, ce sont des contraires » : « la précision, la prévision, la géométrie, la prudence, [...], le carnage tiré au cordeau, [...] le vieux courage classique » contre « l'intuition, la divination, l'étrangeté militaire, l'instinct surhumain [...] on ne sait quoi qui regarde comme l'aigle et qui frappe comme la foudre, [...] l'association avec le destin, le fleuve, la plaine, la forêt, la colline, [...] la foi à l'étoile mêlée à la science

²⁷ II, VI, II, p. 403. Deux poètes qu'il complètera par un troisième, « composé de l'un et de l'autre, les corrigeant l'un par l'autre. » ; « Le premier écrit le Cantique des Cantiques, le deuxième écrit le Lévitique, le troisième écrit les Psaumes et les Prophéties. », *ibid.*

stratégique, la grandissant, mais la troublant »²⁸. Waterloo, c'est le « génie vaincu par le calcul. »

Mais ce phare peut aussi être interprété comme faisant sens à lui seul, refusant de rentrer dans une logique de complémentarité avec le précédent. Car, et tout le problème vient de là, les phares superposent deux lois, celle de la science et celle de l'art et renvoient à deux sortes de création. Les premières ne sont que « des admirables à-peu-près » qui « s'effacent les uns par les autres », les secondes se suffisent à elles-mêmes, puisque leur beauté « c'est de n'être pas susceptible de perfectionnement ». Si l'on se situe dans la logique du progrès scientifique, ce phare est un caprice, une fantaisie, un essai parmi d'autre, tout relatif ; si on se place au niveau de l'art, il peut être considéré comme la quintessence de ce qu'on nommera, par commodité, l'époque baroque²⁹.

Car ce qu'il représente, c'est une totalité, symbole d'une civilisation dans toutes ses manifestations techniques (treuils, palans, poulies, charpentes, serrureries) et artistiques (mascarons, statues, figures et figurines), bref « des engins de toute espèce, utiles et inutiles ». Le phare du dix-septième, joyeux chaos civilisationnel, réalise en cela assez bien une tentative pour « rester fidèle à toutes les lois de l'art en les combinant avec la loi du progrès » : il procède à un brouillage des catégories, puisque les objets classés usuellement « utiles » deviennent inutiles par leur collocation, les « grues de chargement » avoisinent les « arabesques », les banderoles et bannières, les treuils et autres poulies.³⁰

L'affirmation provocante et critique d'un sujet face au monde est dans cette optique la seconde caractéristique majeure de ce passage, qui révèle le désir esthétique de l'artiste aussi bien que sa recherche de vérité. De même qu'il existe une « Histoire réelle », il existe une civilisation réelle qui se reconnaît dans la qualité d'un regard qui intègre sa propre critique : l'humour qui imprègne le paragraphe est la marque de cette distance démystificatrice. L'humour souligne et exalte tout ensemble avec tendresse les faiblesses humaines, dans le

²⁸ II, I, XVI, vol. Roman II, p. 273-274.

²⁹ « La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse, et ne touche jamais. Du reste, toutes les grandeurs, elle les a. [...] »

Mais elle est série. Elle procède par épreuves superposées l'une à l'autre et dont l'obscur épaissement monte lentement au niveau du vrai.

Rien de pareil dans l'art. L'art n'est pas successif. Tout l'art est ensemble », *William Shakespeare*, p. 300.

³⁰ La mise sur le même plan des deux termes neutralise leur dimension esthétique antagonistique selon la *doxa* parnassienne, qui voit à la suite de la Préface de *Mademoiselle de Maupin* (1834) la quintessence du beau dans l'inutile. « Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin » Éditions Gallimard, coll. La Pléiade, éd. établie sous la direction de Pierre Laubriet, 2000, p. 230.

dégonflement du geste de l'ostentation bravache dont l'écriture du phare participe : « Du reste, ces bâtisses excessives donnaient de toutes parts prise à la bourrasque, comme ces généraux trop chamarrés qui dans la bataille attire les coups. » On retrouve ce mouvement à un niveau phrastique inférieur, sur le plan des morphèmes, dans une énumération telle que « les logettes, les gloriottes, les girouettes », qui fait rimer de manière comique les termes par le peu harmonieux diminutif final. Cette attitude réflexive est par ailleurs, il faut le noter, une caractéristique de l'écriture du symbole au XIX^e, comme l'a analysé Claude Millet dans son ouvrage sur *Le Légendaire au XIX^e siècle*³¹.

Le symbole, qui conserve une matérialité ici exubérante, permet donc à Hugo de lier esthétique et éthique et de créer un monument poétique et héroïque, qui redonne toute sa place à l'homme dans sa confrontation grandiose avec l'océan. Mais si ce phare est l'occasion d'un geste de « panache » exubérant d'un côté, par l'inscription dans une langue et une forme antiques (l'adage en latin de la cartouche « *pax in bello* »), il est aussi et surtout le lieu d'une mise à distance. Ce qui est permis par le renvoi à un passé qui n'est plus celui de l'énonciation, et par la théâtralisation agonistique d'un face à face qui ne peut se révéler qu'illusoire face au « gouffre ».

Reste la réitération du défi à l'océan, à tous les niveaux du texte, telles « les mèches » « brûlant opiniâtrement et qu'aucun vent n'éteignait ». Le geste de défi de l'auteur, dont l'ensemble de la description témoigne, est redoublé tout autant que moqué par l'histoire de Winstanley, mais aussi en quelque sorte validé par la réaction des naufragés, que « mettait en verve d'audace » « cette effronterie de lumière au bord du gouffre ».

Logique de civilisation ou de révolution ? La répétition insistante des geste de défi est d'ordre révolutionnaire, alors que l'accumulation des attributs techniques s'inscrit quant à elle dans une logique de civilisation peu scientifique. Reste que l'ensemble, bien que séduisant, est décidément peu efficace, et mis à distance par l'humour. Entre le chiffre pur de la science et le geste quelque peu dérisoire de l'ostentation bravache, comment sortir de l'antinomie ?

Il faudrait se demander dans quelle mesure les deux poètes de la logique et du caprice cités précédemment peuvent être considérés comme l'équivalent esthétique de l'opposition civilisation/révolution. On relève en effet un mouvement similaire dans le brassage des concepts : Hugo complète le poète de la logique et du caprice par un troisième, « composé de

³¹ *Le Légendaire au XIX^e siècle*, PUF, 1997.

l'un et de l'autre, les corrigeant l'un par l'autre » (en l'occurrence « celui des psaumes et des prophéties »), et il fait jouer de même les concepts de Révolution et de Civilisation : « Révolution, mais civilisation. / L'une et l'autre, l'une par l'autre, l'une dans l'autre »³², écrit-il notamment dans ses brouillons de l'exil. L'équivalent du troisième poète, celui des Psaumes et des Prophéties, serait-il alors le « simple vieux phare barbare » ? Tout se passe en effet comme si c'était au phare barbare d'opérer la synthèse, ou du moins de proposer une échappée paradoxale, un dépassement qui passe par une remontée à l'origine de la technique de la *light-house*.

« C'était à cette époque un simple vieux phare barbare, tel que Henri I^{er} l'avait fait construire après la perte de la Blanche-Nef, un bûcher flambant sous un treillis de fer nu au haut d'un rocher, une braise derrière une grille, et une chevelure de flamme dans le vent.

Le seul perfectionnement qu'avait eu ce phare depuis le douzième siècle, c'était un soufflet de forge mis en mouvement par une crémaillère à poids de pierre, qu'on avait ajusté à la cage à feu en 1610.

A ces antiques phares-là, l'aventure des oiseaux de mer était plus tragique qu'aux phares actuels. Les oiseaux y accouraient, attirés par la clarté, s'y précipitaient et tombaient dans le brasier où on les voyait sauter, espèce d'esprits noirs agonisant dans cet enfer ; et parfois ils retombaient hors de la cage rouge sur le rocher, fumants, boiteux, aveugles, comme hors d'une flamme de lampe des mouches à demi-brûlées. »

Comme pour le phare du dix-septième, ce phare appartient tout aussi bien au « relatif » qui « est dans la science » qu'au « définitif » qui « est dans l'art »³³. Mais sur le plan interprétatif, il est plus fructueux d'étudier les liens que ce phare de l'histoire moyennageuse, qui se fond avec la légende - perceptible dans l'appellation du bateau *Blanche-Nef*³⁴ - tisse avec les phares précédents.

Il s'oppose tout d'abord au phare du dix-septième par sa sublime simplicité. A la logique accumulative, à la somptueuse logorrhée qui rendait compte du phare précédent s'oppose la concision d'une présentative : « un simple vieux phare barbare », suivie d'une

³² 13421 f° 262, 128/111, +- 1855, vol. Chantiers, p. 793.

³³ *William Shakespeare*, I, III, 3, p. 294.

³⁴ Henri I^{er} d'Angleterre, dit Beauclerc, perdit son fils dans le naufrage de la Blanche Nef (1120) et cela ne fut pas sans conséquence politique, puisqu'il fit reconnaître sa fille Mathilde comme héritière et lui fit épouser Geoffroi Plantagenêt. Mais l'appellation, bien que renvoyant à un naufrage daté historiquement et ayant entraîné d'importantes conséquences dynastiques, vaut ici surtout pour ses connotations littéraires archaïques, l'antéposition de l'adjectif et le terme de « nef » renvoient ainsi clairement à l'ancienne langue. Hugo témoigne également ainsi de sa pratique de « l'histoire réelle » qui se distingue de celle des chroniques en ne retenant de l'Histoire que les faits civilisationnels, tel ce phare, sans se préoccuper de la généalogie des grands.

comparative et de trois courtes appositives : « *un bûcher* flambant sous un treillis de fer nu au haut d'un rocher, *une braise* derrière une grille, et *une chevelure* de flamme dans le vent ». Le mouvement de relance qui permet le passage à la vision

(Il faudrait développer l'association qu'établit Hugo entre barbarie et poésie, civilisation et littérature mais cela ne sera pas possible dans le cadre de cette communication).

Le phare barbare est *moins une construction, un monument, que son principe : l'idée qui ne s'est pas encore faite symbole de pierre*, selon le principe explicité par Hugo dans *Notre-Dame de Paris*³⁵. Car ce que l'on retrouve dans cette description, c'est la confrontation pure des éléments et de l'homme des origines, avant les avancées techniques et artistiques de la civilisation et leur prolifération débridée : le vent et le rocher face à l'homme-forgeron, artisan du « treillis de fer nu » et à l'homme-Prométhée, maître du feu. Nulle « fantaisie » n'est à l'œuvre, l'homme va à l'essentiel, feu et fer contre mer et vent. Comme si la barbarie valait surtout pour Hugo, sur son versant positif, par son approche de l'essence, celle de l'homme, celle du monde.

Mais si Hugo semble parfois privilégier la société comme source d'inspiration, (« Cet aspect de la nature qu'on nomme société inspire tout aussi bien les créations primitives que cet autre aspect de la nature appelée barbarie »³⁶) il semble que c'est plutôt ici au phare barbare d'être l'emblème du génie qui permettrait de compléter la civilisation avec la révolution - « Il y a du sauvage dans ces civilisateurs mystérieux » écrit encore Hugo dans le *William Shakespeare*.

Le contraste avec le phare du dix-neuvième se fait quant à lui par la répétition de l'adjectif « nu », signe de l'austérité tout autant que de la grandeur barbare dans son association avec le fer « un treillis de fer nu ». La simplicité brutale des deux monosyllabes qui se suivent met l'adjectif particulièrement en valeur et crée un effet d'étrangeté, alors que ce même adjectif est plutôt signe d'ennuyeuse froideur pour l'architecture moderne : « tout y est sobre, exact, nu, précis, correct. »

³⁵ V, II : « Quand la mémoire des premières races se sentit surchargée et quand le bagage des souvenirs du genre humain devint si lourd et si confus que la parole, nue et volante, risque d'en perdre en chemin, on les transcrivit sur le sol de la façon la plus visible, la plus durable et la plus naturelle à la fois. On scella chaque tradition sous un monument » Roman I, p. 619.

³⁶ *Le Goût*, notes de travail, « Marges de *William Shakespeare* », Massin t. XII, p. 420. Un esprit primitif est « un esprit qui, en quelque siècle que ce soit et à quelque civilisation qu'il appartienne, jaillit directement de la nature et de l'humanité », *Le goût*, vol. critique, « bouquins », p. 573. La première face de la nature, la « société », renvoie à l'agrégat de civilisation du phare du dix-septième, et la seconde, nommée « barbarie », à notre phare barbare et à l'état de l'homme solitaire.

Mais si la poésie barbare s'élabore dans le dépouillement, cette poésie ne va pas sans difficulté éthique : car la barbarie a deux faces, un côté poétique, certes, mais aussi un côté barbare au sens le plus négatif du terme, souvent employé en ce sens par Hugo. Ce côté sombre est « tragique », symbolisé par « l'aventure des oiseaux de mer », devenus des « esprits noirs agonisant dans cet enfer. » La vision dantesque insiste avec d'autant plus de complaisance sur les détails macabres : « fumants, boiteux, aveugle » que cette réalité ne semble plus d'actualité : « l'aventure des oiseaux de mer était plus tragique qu'aux phares actuels. »

Mais la notion de progrès a été définitivement brouillée : le progrès éthique se fait aux dépens de l'esthétique et la civilisation du XIX^e ne semble proposer qu'un nouvel asservissement. La notion de « tragique » enchaîne certes l'homme, mais elle préserve le reliquat barbare d'une transcendance. L'aventure tragique des oiseaux est comme la fable visionnaire donnée en lieu de la mort violente qui attend l'homme naufragé, non seulement celui des temps barbares, mais aussi et surtout le naufragé du dix-neuvième, que le phare du progrès s'employait à nier. La violence de l'image fait retour et conclut la série comme pour rappeler la réalité du phare, derrière les chiffres de la science ou les rodomontades baroques. « A un navire en manœuvre [...] le phare des Casquets est utile [...]. A un navire désemparé il n'est que terrible ».

C'est donc au phare barbare de rendre compte de ce versant noir toujours au cœur de la civilisation, au-delà des stratégies développées pour lutter contre ce qui la dépasse : qu'elle tente de nier l'infini et la mort, ou qu'elle la provoque et l'exhibe dans une fantaisie débridée, le résultat est le même. L'accident est le revers du progrès, et sa fascination. Qui veut donc collaborer au progrès sans renoncer aux lois de l'art doit accepter et intégrer la violence barbare, par honnêteté intellectuelle (c'est un fait, c'est de « l'histoire réelle »³⁷) comme par exigence artistique.

On retrouve ainsi, grâce à l'étude d'une certaine logique de l'écriture, le conflit déjà relevé avant l'exil par Jacques Seebacher entre une désymbolisation scientifique et civilisatrice, et une symbolisation qui renoue avec les forces opaques du corps, des éléments, de l'imagination, en un mot, de l'art. L'importance resymbolisante des éléments cosmiques est en cela toute particulière et apparaît, circonstance biographique oblige, comme une caractéristique de l'exil. Il faut d'ailleurs noter que le phare moderne est le seul à n'avoir

³⁷ Titre du livre III de la Troisième partie de *William Shakespeare* : « L'Histoire réelle / Chacun remis à sa place », p. 439.

point suscité (du moins à ma connaissance) chez Hugo de croquis ou d'eaux-fortes, à l'opposée du phare barbare et du phare dit baroque.

Quel rapport avec le « parti Révolution-civilisation » dont nous sommes partis ? C'est que le texte étudié parle du passé, du présent, et tente de proposer un nouvel ordre des choses pour l'avenir, qui tiendrait compte de ces différentes postures. Or l'histoire de la Révolution est d'abord pour Hugo une littérature qui rassemble le passé, le présent et le futur, rendant compte de la marche de la Civilisation :

« La révolution, c'est hier, c'est aujourd'hui et c'est demain.

De là, disons-le, la nécessité et l'impossibilité d'en faire l'histoire.

Pourquoi ?

Parce qu'il est indispensable de raconter hier et parce qu'il est impossible de raconter demain.

On ne peut que le déduire et le préparer. »³⁸

L'écriture de la révolution se veut une écriture du progrès, « qui veut rester fidèle à toutes les lois de l'art », et qui se trouve confrontée à une nécessité et à une impossibilité : celle de s'appuyer sur le passé pour préparer l'avenir. D'où les séries romanesques, dont j'ai choisi un exemple, comme configurations littéraires où se problématisent les différents modes d'évolution possibles.

La civilisation ayant comme verbe la Révolution c'est la série elle-même, dans son ensemble, qui tente de « raconter hier » en désignant les erreurs à éviter « demain », à défaut de le raconter. Mais la civilisation ayant comme verbe le progrès, c'est aussi le phare du dix-septième, dans sa posture de défi exacerbé, *et* le « simple vieux phare barbare ». D'une part parce que ce dernier cumule le progrès de 89 et l'horreur de 93, l'aventure des oiseaux de mer n'étant à cet égard qu'une conséquence indirecte de la marche du progrès que représente ce phare. D'autre part parce qu'il renvoie à la conception du génie développé par Hugo durant l'exil, comme retour à l'humanité en dehors de la société, et retour à la beauté du progrès pris en sa source. Seul le phare moderne pose problème dans une telle configuration.

La Révolution est alors le versant politique de la barbarie poétique selon Hugo. Elle permet l'éveil permanent de la conscience, dans un rapport ambivalent avec les éléments, puisqu'à côtoyer le feu et le vent, on risque d'y laisser quelques plumes.

³⁸ *Le Droit et la loi*, XI, vol. Politique, p. 84.

L'écriture romanesque permet ainsi de faire jouer les deux notions (révolution et civilisation) « L'une et l'autre, l'une par l'autre, l'une dans l'autre »³⁹, en évitant de les enfermer dans une polarisation abstraite et stérile qui ne permet pas de les problématiser, comme dans la plupart des écrits non-fictionnels suivants.

Ainsi cette lettre de Hugo à Garibaldi, en 1863 : « La délivrance par la pensée, la révolution par la civilisation, tel est notre but, le vôtre comme le mien »⁴⁰. Et Hugo de préciser « vous êtes le héros de la paix traversant la guerre » Ce qu'il faut rapprocher de l'inscription : *pax in bello* du phare d'Eddystone, dont la posture glorieuse mais bravache a été éloquemment problématisée, on l'a vu, par le phare du dix-septième. Ou encore pendant l'exil, à un général prenant la coalition des Travailleurs en Amériques : « vous êtes un des hommes désignés comme guides par votre double instinct de révolution et de civilisation »⁴¹. Ou toujours depuis l'exil, le banquet de Marseille, en 1876 « Que toute l'oscillation du progrès soit contenue entre ces deux termes : Civilisation, mais Révolution. » La liste n'est pas exhaustive⁴².

Si Hugo ne cesse de réunir deux entités dissemblables pour en faire un quasi monstre sémiotique, c'est dans l'espoir de faire bouger leurs significations respectives. Ce qui est possible déjà sur le plan théorique, dans la mesure où l'opposition Révolution-Civilisation est faussée, puisque le concept de civilisation, comme d'ailleurs celui de révolution, est extrêmement flou et en lui-même contradictoire.

Le terme de « civilisation », ignoré jusque à la deuxième moitié du XVIII^e siècle (on connaissait seulement l'adjectif et le verbe, « civil » et « civiliser »), n'a pris en effet sa pleine expansion qu'avec la Révolution française⁴³. De ce fait, en créant le mot, 1789, mais surtout 93 lui donnent, selon Lucien Fèbvre, un fondement instable. En parallèle, dans le domaine des sciences naturelles, Cuvier a montré que la nature propose un schéma d'interprétation autre

³⁹ 13421 f° 262, 128/111, +- 1855, vol. Chantiers, p. 793.

⁴⁰ Correspondance : Au général Garibaldi, à Caprera, le 20 décembre 1863, Massin, t. XII, p. 1239.

⁴¹ *Actes et Paroles* 2, 1870, VIII, Le Travail en Amérique, vol. politique, p. 656.

⁴² Par exemple, au retour d'exil, à MM. Meurice et Vacquerie : « Je suis un homme de révolution. J'étais même cet homme-là sans le savoir, dès mon adolescence, du temps où, subissant à la fois mon éducation qui me retenait dans le passé et mon instinct qui me poussait vers l'avenir, j'étais royaliste en politique et révolutionnaire en littérature ; j'accepte donc les grandes nécessités ; à une seule condition, c'est qu'elles soient la confirmation des principes, et non leur ébranlement. » Volonté de retour aux principes qui est comme symbolisée dans la technique du phare barbare ? *Actes et Paroles* 3, Du retour en France à l'expulsion de Belgique, Bruxelles, IV, vol. politique, p. 791.

⁴³ *Civilisation, le mot et l'idée*, La Renaissance du livre, Paris, 1930, pp. 1-55, avec discussion, p. 14.

que les lois générales, et que les ruptures de continuités sont fréquentes⁴⁴. En outre, durant le Second Empire, le césarisme a fait sien le vocabulaire de la Civilisation (l'étude des discours politiques de l'empereur est à cet égard révélateur) et son utilisation devient dès lors problématique : de nombreux libéraux préférant alors employer le mot de « progrès », selon R. A. Lochore⁴⁵. Mais Hugo se fait un point d'honneur à redonner un sens aux concepts pervertis et retournés par Napoléon III : le concept de Révolution lui permet alors de jouer le rôle de critique continuée de la Civilisation.

Enfin l'absence de distinction entre civilisation et culture oblige à trouver d'autres moyens pour les dissocier. Je n'aborderai pas cette question dans le cadre de cette communication, et suis d'ailleurs prête à recevoir toute suggestion sur le traitement hugolien de cette difficile distinction plus germanique que française...

Inversement, il s'agit aussi pour Hugo de retravailler, sur le plan idéologique le concept de « révolution », dont la violence instrumentalisée peut être considérée comme amorale et barbare. La civilisation se fonderait sur une destruction ? Mais une révolution peut encore au dix-neuvième siècle être synonyme d'un progrès tout à fait paisible. Il existe des révolutions qui s'accomplissent lentement « par le progrès des lumières ou par les mœurs »⁴⁶, en regard de l'étymologie qui renvoie au mouvement cyclique et courbe d'un mobile⁴⁷.

Cette définition est possible dans la mesure où la Révolution française a deux faces, 89 et 93 confondus. Et Hugo durant l'exil est net à ce sujet, la Révolution, c'est toute la Révolution, y compris « ce grand Quatrevingt-Treize » qui « a fait ce qu'il dut faire »⁴⁸. Il se situe ainsi exactement à la croisée des Républicains radicaux et modérés, en vertu de son principe de « conciliation » des idées et de « réconciliation »⁴⁹ des hommes, qu'il théoriserait durant la Commune. Avant l'exil, au contraire, la République ne pouvait encore prendre pour lui que deux formes, « la civilisation » ou la « Terreur »⁵⁰, c'est-à-dire la face barbare de la Révolution.

La Révolution selon Hugo doit surtout permettre la conciliation du mystère et de la liberté et la lutte contre l'historicisme et le scientisme appliqué à l'histoire. Ou du moins la

⁴⁴ Hugo le cite beaucoup plus que son successeur et contradicteur Lyell, dont le nom n'apparaît semble-t-il qu'une seule fois, dans une liste de noms de scientifiques (voir *Les Travailleurs de la mer*, chapitre « La lutte ».)

⁴⁵ Voir son ouvrage-clef : *History of the idea of civilisation in France (1830-1870)*, Bonn, 1935.

⁴⁶ *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Pierre Larousse, Slatkine, Genève-Paris, 1982, réimpression de l'édition de Paris, 1866-1879, entrée « Révolution ».

⁴⁷ Le mot désignera en ce sens au XIX^e « tout changement considérable dans l'organisation politique d'un peuple quelconque », par la durée ou par la force, *ibid.*

⁴⁸ *Le Verso de la page*, annexes, Poésie IV, p. 1106.

⁴⁹ *Actes et Paroles III*, « A MM. Meurice et Vacquerie », vol. Politique, p. 787.

⁵⁰ *Actes et Paroles I*, « Victor Hugo à ses concitoyens », Vol. Politique, p. 152-3.

contestation de conceptions extrêmes telles celles de Henry Buckle, auteur d'une *Histoire de la Civilisation en Angleterre* qui relègue aux oubliettes la Providence, notion que Hugo pour sa part tient, pour le meilleur ou pour le pire, toujours en réserve. Car c'est bien la Providence qui pour Hugo permet la Révolution, par le lien qu'elle entretient avec le sacré et avec la Liberté absolue de la conscience humaine. La Révolution perpétuelle revendiquée préserve paradoxalement aussi bien le libre arbitre humain (nié dans une conception comme celle de Buckle⁵¹) que la part de mystère cosmique.

Le ressort psychologique premier de Hugo étant la transfiguration, le « chemin de Damas », on comprend qu'il ne peut que s'opposer à la nouvelle philosophie de l'histoire scientifique qui s'impose petit à petit.

Sur le plan historique, le concept de Révolution doit, on le sait, sa justification dans la lutte contre la monarchie et l'Empire. Il est à cet égard particulièrement intéressant de le voir surgir à l'occasion d'un texte théorique consacré à la Civilisation comme « croissance », témoignant par là de la difficulté de l'écrivain à juxtaposer deux rythmes différents. Dans la conception évolutionniste qui est celle de Hugo, la civilisation est comparée à une « chenille », à une « chrysalide »⁵². Le biologisme de l'expression n'est pas seulement le masque d'une histoire à sens unique, il révèle également un rythme qui lui est particulier : « Pas de transition brusque dans la civilisation qui est une croissance. »⁵³

Dans un tel cadre, le schéma révolutionnaire ne semble *a priori* pas à sa place. Pourtant, le terme de révolution apparaît, incidemment, et au pluriel, comme mode de dépassement d'un stade à un autre :

« L'homme se délivre du désert par la famille, du sauvagisme par la possession du sol, de la barbarie par la cité, de l'idolâtrie par la science, de la monarchie par *les révolutions*, du parasitisme par la propreté. »⁵⁴

Et toute la suite du texte, oubliant le désert, le sauvagisme et la barbarie, se concentrera sur le seul problème de la monarchie et de la Révolution, développant cette thèse qui n'est formulée que de manière implicite : certes la civilisation est une croissance sans transition brusque,

⁵¹ Dans la conception de la civilisation selon Buckle, gouvernée par des lois uniques, il s'agit de résolument nier l'hypothèse psychologique du libre arbitre et la suprématie de la condition humaine. L'homme apparaît non prédestiné, ce que Buckle refuse avec détermination, mais conditionné, ce qui résulte indirectement du raisonnement qu'il établit en déclarant que les actions humaines sont la conséquence de certains motifs, que ces motifs ont des antécédents « et qu'en connaissant tous les antécédents et toutes les lois de leur mouvement on pourrait prédire avec une certitude infaillible tous leurs résultats immédiats. » Pierre Larousse, op., cit., *ibid.*

⁵² [La Civilisation] vol. Critique, p. 598.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Id.*, p. 595. Je souligne.

mais face aux monarchies (et donc pendant l'exil aux Empires) et à leurs horreurs, seules les Révolutions apportent des réponses appropriées.

Le pluriel (« les révolutions ») dissimule donc la source d'un second schéma évolutionniste : celui de la Révolution française, matrice de la civilisation européenne et mondiale, dans la mesure où c'est précisément ce que l'histoire de France a d'unique qui la rend universelle. *Mais le roman, le discours de la fiction bouscule cette binarité en y introduisant la dimension poétique, qui a ses lois propres qu'il faut respecter.*

Pour Hugo la série romanesque, souvent d'ordre architectural, permet de rendre le « lecteur pensif » en détruisant la chronologie habituelle pour renvoyer à un ordre logique. On retrouve ce que Claude Millet dans le cadre de sa thèse sur *La Légende des Siècles* avait montré pour la poésie : la Série invite à penser que l'ordre de l'Histoire ne relève pas du temps mais de l'idée, et qu'il n'y a pas une philosophie de l'histoire, mais des lois complémentaires du devenir universel⁵⁵. Un chapitre comme celui des Casquets est ainsi un creuset, où l'art, la technique et leurs lois d'évolution respectives se confrontent, celle de la technique, qui est faites d'ébauches successives mais imparfaites, et celle de l'art, qui atteint d'emblée la perfection.

Les romans permettent donc de problématiser les rythmes d'évolution conflictuels, soit en les faisant rentrer dans un système d'échos, soit en les intégrant dans des séries, qui permettent de sortir de la binarité aporétique.

Dans le premier cas, on a dans *Les Misérables* l'exemple des deux barricades de juin 1848. La Charybde du faubourg Saint-Antoine, « l'improvisation du bouillonnement »⁵⁶, « les énormes abeilles ténébreuses du progrès violent »⁵⁷ s'oppose non en ennemi, mais en temps que contraire, à la Scylla du faubourg du Temple, « ajusté, emboîté, imbriqué, rectiligne, symétrique et funèbre »⁵⁸. Il s'agit de deux versions insurrectionnelles et populaires du progrès, dont Napoléon et Wellington⁵⁹, le génie et le calcul, représentent la version officielle.

Dans le second cas, on a affaire à des séries, tournées vers l'avenir, ou vers le passé, dans une tentative sans cesse renouvelée de verbaliser cette Histoire de la Révolution que Hugo réclamait. Ainsi l'égout est-il tourné vers l'avenir dans une logique similaire à celle

⁵⁵ « *Le Mur des siècles. La nouvelle série de la Légende des siècles de Victor Hugo* », thèse sous la dir. de Guy Rosa, Paris VII, 1991, p. 22.

⁵⁶ V, I, I, t. 3, éd. cit., p. 225.

⁵⁷ Id., p. 225.

⁵⁸ Id., p. 228.

⁵⁹ Voir supra.

des phares. Les titres de chapitre sont à cet égard évocateurs : « L’histoire ancienne de l’égout », « Bruneseau », « Progrès actuel », « Progrès futur »⁶⁰. Il en est de même pour les amis de l’ABC, qui juxtaposent comme dans un prisme les facettes multiples et contradictoires du progrès, de même que les génies dans le *William Shakespeare*.

Lorsque les séries sont tournées vers le passé, il s’agit le plus souvent de ruines qui témoignent bien de l’écriture de la Révolution comme validation de ce qui ne doit plus être,

comme la description de la Tourgue dans *Quatrevingt-Treize*. On passe d’ « aujourd’hui », où elle n’est plus qu’ « ombre », à la Tourgue en 1793, puis à la Tourgue du XII^E siècle, et enfin au « pont digne de Versailles ».

La Révolution comme verbe de la Civilisation est donc à la fois la figure d’une écriture de la totalité, et un pôle de l’imaginaire hugolien – le pôle romantique face au pôle classique en quelque sorte. La barbarie peut être poésie, mais seule la révolution se révèle littérature, par le brassage des temporalités qu’elle permet.

D’une certaine manière, c’est à la Révolution et au génie souvent barbare que revient durant l’exil l’entreprise d’organisation et de désorganisation que Franck Laurent attribuait avant l’exil à l’Empereur⁶¹.

⁶⁰ Titre des chapitres V, II, 2, 3, 5 et 6.

⁶¹ A partir de l’exil Hugo verra dans l’homme d’Etat Napoléon un despote, un homme du passé, écrit Franck Laurent. Il poursuit ainsi : « Ce qui ne signifie pas que la contradiction entre organisation étatique et désorganisation nomade cesse alors d’habiter l’œuvre hugolienne ; simplement elle n’a plus pour site privilégié la figure de l’Empereur. On peut admettre qu’elle tend avec l’exil à trouver son lieu principal dans la réflexion sur la République, réflexion qui « tient ensemble », avec combien de difficultés, l’idée organisatrice d’un État républicain [...] et le principe, désorganisateur en son fond, de ‘révolution continuée’. » Franck Laurent, « *Le territoire et l’océan, Europe et Civilisation, espace et politique dans l’œuvre de Victor Hugo des Orientales au Rhin (1829-1845)* », thèse sous la dir. de Jean Delabroy, 1995, Lille III, note 148, p. 264.