

William Shakespeare : genèse, publication et lecture

Guy Rosa

En 1937, procuré par Cécile Daubray, le 37^e volume de la collection des *Œuvres complètes* de Hugo, lancée en 1902 pour le centenaire et sortie des presses de l'Imprimerie Nationale – de là qu'on l'appelle l'IN –, inaugure une nouvelle lecture de *William Shakespeare*, pour autant qu'il en ait eu une auparavant et qu'il s'agisse encore du livre publié en 1864.

Cécile Daubray n'innove ni par des corrections significatives apportées au texte, assez mal établi, voire très mal, ni par le commentaire ou l'annotation – absents –, mais par l'ajout de textes, inédits pour la plupart, qui occupent plus de la moitié du volume. C'était l'aboutissement d'une suite de petites infidélités à la volonté de Hugo.

Il écrit, surtout pendant l'exil, sensiblement plus qu'il ne publie, au point de pouvoir, dans les dernières années de sa vie, nourrir l'illusion d'une créativité intacte en publiant une série d'inédits : *Les Quatre Vents de l'esprit*, *L'Âne*, *Religions et religion*, etc. À sa mort, il en laissait encore beaucoup : quelques œuvres, certaines inachevées, mais surtout quantité de pages et de poèmes restés sans aucune structure d'accueil ou seulement apparentés soit par un titre porté au coin supérieur de la page – *Épîtres*, *Le Temps présent*, *Boîte aux lettres...* –, soit par leur voisinage dans le même dossier. À quoi s'ajoutent, par milliers, des notes et fragments de toutes sortes, réduits souvent à une rime, un titre, un nom de personnage, et portés sur ce qui se trouvait sous sa main, parfois un carnet, plus souvent un bout de papier quelconque, le verso d'une enveloppe, la bande d'abonnement à un journal, un faire-part. Ce ne sont pas des brouillons : exception faite des *Misérables*, Hugo détruit ce qu'il appelle les *copeaux* de son travail. Ceux qui subsistent, reconnaissables aux traits obliques qui les barrent et relativement peu nombreux, n'ont été conservés que parce qu'ils voisinaient sur la même feuille avec des notations restées sans emploi.

Hugo avait réglé le sort de tout cela dans une page connue sous le nom de Testament littéraire, moins célèbre, mais lié à lui, que le legs prévu de ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale. Il désigne trois exécuteurs testamentaires, les invite à réunir tous les manuscrits non publiés « sans exception, et quelle qu'en soit la dimension » et les charge de publier, dans cet ordre :

Premièrement, les œuvres tout à fait terminées ;

Deuxièmement, les œuvres commencées, terminées en partie, mais non achevées ;

Troisièmement, les ébauches, fragments, idées éparses, vers ou prose, semées çà et là, soit dans mes carnets, soit sur des feuilles volantes.

[...]

Cette dernière catégorie d'œuvres, se rattachant à l'ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre Océan. Presque tout cela a été écrit dans mon exil. Je rends à la mer ce que j'ai reçu d'elle¹.

Non moins généreux que réaliste, Hugo retirait de sa succession 100 000 francs pour assurer, à compte d'auteur, les frais de la publication et rétribuait le travail de ses exécuteurs

¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Politique*, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, rééd. 2002, p. 1077.

testamentaires proportionnellement à son importance : 15 % du bénéfice net sur la première catégorie d'œuvres, 25 % sur la deuxième, 50 % sur la troisième « qui exigera des notes, des préfaces peut-être, beaucoup de temps² ».

L'édition posthume des œuvres de Hugo avait commencé de son vivant, en 1880, par la grande collection des *Œuvres complètes* dite « définitive » et *ne varietur*, procurée chez Hetzel Quantin par Meurice et Vacquerie. On leur doit de petites erreurs – l'absence de deux chapitres à *L'Archipel de la Manche*, prologue des *Travailleurs de la mer* – et une grande faute : la destruction des trois séries de *La Légende des siècles* fondues sous un seul titre. Devenus exécuteurs testamentaires, ils prolongèrent les *Œuvres complètes* par les *Œuvres inédites* sans respecter l'ordre prévu, ni surtout la distinction entre les œuvres, achevées – *Le Théâtre en liberté*, *Amy Robsart* – ou inachevées – *La Fin de Satan*, *Dieu* –, et les fragments. Les récits des deux tomes de *Voyage*, les poèmes de *Toute la lyre* et des *Années funestes*, les volumes intitulés *Choses vues* et *Post-scriptum de ma vie*, recueils de textes de même tonalité mais écrits à différentes époques et dispersés dans plusieurs dossiers, prenaient indûment le rang d'œuvres. Ainsi conçues, les *Œuvres inédites* ne pouvaient que laisser de côté le menu fretin des « fragments, ébauches et idées éparses » visés par le Testament. L'IN s'employa à les traiter, et le fit tout autrement que Meurice et Vacquerie mais avec le même souci d'assimiler les fragments aux œuvres.

Y sont publiés à la suite de chaque titre, sous l'intitulé *Reliquat*, les fragments qui semblent s'y rapporter. Pour satisfaire tout de même au Testament on ajouta un unique volume d'*Océan* pour la poésie, et pour la prose un autre intitulé *Le Tas de Pierres*. Si le terme de génétique avait eu déjà cours, cette édition aurait pu, la première, s'en qualifier. Elle le mérite moins par l'étude des manuscrits, réduite au signalement de certains ajouts et à un relevé incomplet de variantes, que par ces « reliquats ». S'y trouvent des brouillons, plans et notes de travail, mais en majeure partie des textes retenus pour leur seule parenté présumée avec l'œuvre, textes inédits pour la plupart autant du fait que Hugo, on l'a dit, brûle ses *copeaux* qu'en raison du privilège, intellectuel et commercial, accordé à l'inédit³. L'opération fut conduite parfois sans discernement et toujours sans ménagement : les dossiers laissés par Hugo, et dont la liste, mais non la composition exacte, est maintenant connue par l'inventaire notarial dressé en vue de la succession, furent démembrés, et les papiers qu'ils contenaient distribués, réordonnés et reliés. Pour que l'édition fût conforme aux manuscrits, on avait trouvé expédient de conformer les manuscrits à l'édition – souvent à coup de ciseaux. Depuis, et pour toujours, chaque œuvre de Hugo figure sous deux références au catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Nationale : celle du texte laissé par Hugo et celle de son reliquat, forgé par Paul Meurice, Gustave Simon ou Cécile Daubray.

L'ensemble de l'opération fait préjudice aux fragments, ainsi publiés sans considération de la volonté testamentaire de Hugo, ni de l'état dans lequel il les avait laissés, qui autorise souvent des regroupements plus pertinents que ceux de l'IN. Dans le cas de *William Shakespeare* le Reliquat ne contient pas que les brimborions habituels et le dommage s'étend à l'œuvre.

*

² *Ibid.*, p. 1078.

³ Il explique que l'IN s'abstienne en général de publier les fragments barrés par Hugo – ceux qui intéressent le plus la genèse des œuvres.

En 1860, Yves Gohin l'a montré⁴, la longue méditation que demande la reprise des *Misérables* laissé inachevé en 1848 génère un mouvement d'écriture en prose abstraite, philosophique et religieuse, mouvement puissant au point d'interrompre le travail des *Misérables* et neuf pour Hugo qui avait jusque-là confié ces matières à la poésie lyrique – *Les Contemplations* –, ou épique – *La Fin de Satan*, *L'Âne*, *La Révolution*. Ce mouvement court jusqu'en 1865, sous-jacent aux œuvres publiées : *Les Misérables*, où il affleure dans les grandes digressions ; *William Shakespeare*, qui en relève tout entier – mais pour s'en extraire ou pour s'y absorber, c'est toute la question – ; *Les Travailleurs de la mer*, d'abord intitulé *L'Abîme*. Mais ce courant d'écriture vient au jour en tant que tel et directement dans une quinzaine de textes inachevés, longs fragments ou œuvres avortées, tous inédits à la mort de Hugo. Le premier et le plus important, provisoirement intitulé *Philosophie*, était destiné par Hugo à servir de préface aux *Misérables* ou à l'ensemble de son œuvre, ou encore à figurer dans des *Mémoires de ma vie intellectuelle*. L'IN le place dans le Reliquat des *Misérables*, sous le titre *Préface philosophique* que Hugo ne lui a jamais donné, avec le texte intitulé *Les Fleurs*, rebaptisé *L'Âme*, que Hugo avait retiré du roman et réservé « pour mon travail sur l'âme ». Le dernier, *La Mer et le Vent*, est inséré dans *Les Travailleurs de la mer*, « sans bonnes raisons » dit Yves Gohin. Le reste fut annexé à *William Shakespeare*.

Meurice et Vacquerie n'y avaient pas touché dans l'édition *ne varietur* de 1882, se contentant d'y joindre la « Préface pour la traduction de Shakespeare de François-Victor Hugo » jusqu'alors publiée avec cette traduction⁵. Ils avaient cependant confectionné, dans la série des œuvres posthumes, un volume *Post-scriptum de ma vie*, où un florilège de brèves réflexions de « philosophie » et de critique littéraire, extraites des dossiers de Hugo sans aucun souci de leurs dates, servait de garniture à quatre longs et importants inédits, *Utilité du Beau*, *Le Goût*, *Du génie* et *Promontorium somnii*. On trichait bien un peu en affirmant que « ces manuscrits de prose se composent d'assez forts cahiers » mais *Post-scriptum de ma vie* n'était rattaché d'aucune manière à *William Shakespeare*. Cécile Daubray s'affranchit de ce scrupule et saute le pas.

Le volume de l'IN intitulé *William Shakespeare* contient, à la suite de l'œuvre et de la préface pour la traduction de François-Victor Hugo, un « Reliquat de *William Shakespeare* » (155 pages) et des « Notes de travail » (31 pages). Il ne s'arrête pas là, il continue, ou recommence, par *Post-scriptum de ma vie* (154 pages). C'est le même livre, est-il annoncé, que celui de l'édition *ne varietur*, amputé de « certains récits [*Promontorium somnii* et *À Reims*] que nous avons restitués au Reliquat de *William Shakespeare* [...] remplacés ici par des chapitres inédits [*L'Infiniment petit* et *La civilisation*]⁶ ». Au total, un ensemble considérable de textes, amalgamés à *William Shakespeare* et finissant par le déborder – 340 pages de reliquat, 230 pour l'œuvre –, lui était ainsi indûment assimilé. Voire frauduleusement car, joignant la parole au geste, la présentation du Reliquat en justifie ainsi la présence :

Un carnet de Victor Hugo porte, à la date du 21 mai 1864, cette indication :

« J'ai fait le rangement des papiers et le ménage des copeaux qui me restent de mon livre *William Shakespeare*. »

Les papiers, forts cahiers détachés par Hugo du manuscrit même, constituent aujourd'hui ce Reliquat : *À Reims*, – *Les Génies appartenant au*

⁴ Dans la notice et les notes à son édition des « Proses philosophiques des années 1860-1865 » (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. *Critique*), mais aussi dès son étude *Sur l'emploi des mots "immanent" et "immanence" chez Victor Hugo*, Archives des lettres modernes, coll. « Archives hugoliennes », 6, Minard, 1968.

⁵ Voir ci-dessous la note 31.

⁶ *William Shakespeare* ; *Œuvres complètes de Victor Hugo, Philosophie – II*, Albin Michel, Imprimerie nationale, librairie Ollendorff, 1937 [noté désormais IN], p. 467.

peuple, – Sur Homère, – Beethoven, – Le Goût, – Promontorium Somnii, – Le Tyran, – La Bible. L'Angleterre, – Les Traducteurs.

Et Cécile Daubray conclut :

...nous avons restitué à *William Shakespeare* ce qui lui appartenait et rétabli le texte intégral⁷.

Rien n'est exact. Depuis les vers d'écolier, pas de cahiers chez Hugo dont le mépris pour les auteurs à cahiers s'exprime précisément dans *William Shakespeare* ; à plus forte raison n'y a-t-il aucune trace que ces cahiers ou d'autres aient jamais été attachés au manuscrit de *William Shakespeare*, « détachés » moins encore. L'inventaire après décès ne mentionne aucun « reliquat » de *William Shakespeare*, ni non plus d'ailleurs d'aucune autre œuvre à l'exception des *Misérables* ; il ne laisse pas davantage soupçonner qu'aucun dossier ait contenu des « papiers » se rapportant à *William Shakespeare*. Si Hugo a classé ceux que l'IN publie, impossible de dire où ni comment. Il fallait plus que de la hardiesse, de l'effronterie, pour insinuer qu'on rétablissait un *William Shakespeare* complet et intégral en mettant à sa suite une collection de textes très inégalement liés à lui.

*

Ce que les proses philosophiques des années 1860-1865 perdent à leur dispersion aux trois reliquats des œuvres de même date, on le mesure en les lisant sous la conduite d'Yves Gohin dans le volume de l'édition Bouquins où il les a réunies. Mais Hugo ne les avait pas publiées et le dommage est moindre que celui infligé par leur greffe sur le corps de *William Shakespeare*.

Elle suggère d'abord une composition du livre hasardeuse, peut-être précipitée, en tout cas obscure. S'il faut lui rendre des « chapitres », c'est qu'ils lui manquent et n'y ont pas été intégrés, ou en ont été retirés, sinon à tort du moins pour des raisons peut-être fragiles. Elle aggrave aussi le disparate apparent de l'œuvre par l'hétéroclite de nouveaux objets : les visions du songe et du rêve, le tyran, la Bible, les traducteurs, le voyage du sacre à Reims en 1825, les choses de l'infini, le surnaturalisme... À force d'ajouter des fragments au livre, le livre lui-même s'éparpille en fragments. Surtout *William Shakespeare* était de la sorte exposé à un mode de lecture nouveau : non plus celui d'une œuvre littéraire, totalité fermée exerçant des effets intellectuels, émotifs et spirituels concertés, mais celui que demande une collection de propositions abstraites et traductibles valant chacune par elle-même. C'est ce que dit le mot de *somme*, appliqué désormais à *William Shakespeare* par tous les commentateurs et qui ne l'avait jamais été jusque-là. Somme qu'on dit testamentaire, religieuse ou, le plus souvent, philosophique, « somme du romantisme⁸ » corrige Pierre Albouy à juste titre puisque la métaphysique y tient tout compte fait peu de place, mais somme tout de même. De la littérature, dessaisie, *William Shakespeare* passait sous la juridiction de l'histoire des idées.

Longtemps, jusqu'à ce que les travaux de Journet et Robert⁹ et la découverte par Jacques Seebacher de l'inventaire après décès des manuscrits¹⁰ finissent par discréditer ses reliquats, l'IN bénéficia d'une autorité incontestée, d'ailleurs méritée par l'attention portée pour la

⁷ *Ibid.*, p. 249.

⁸ Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1968, p. 51 et 71.

⁹ En particulier leur article « Le classement des papiers de Hugo à la Bibliothèque Nationale » (*Centenaire des Misérables, 1862-1962*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1962), et leurs publications d'ensembles de fragments dispersés par l'IN quoique portant le même titre : le *Journal de ce que j'apprends chaque jour* et *Boîte aux lettres*, Flammarion, 1965.

¹⁰ Cette découverte majeure date également de 1962. Jacques Seebacher n'avait pas publié sa transcription de cet inventaire mais l'avait déposée au Bureau de la salle des manuscrits de la BNF ; elle est reproduite [sur le site du Groupe Hugo](#).

première fois à la genèse des œuvres et par le nombre d'inédits mis au jour. Son *William Shakespeare* s'imposa. Toutes les éditions, à l'exception de « Bouquins », reproduisent celle de l'IN¹¹ ; tous les commentaires, renonçant à montrer la perspective générale du texte et à comprendre son propos, s'appliquent à élucider telle ou telle des idées de Hugo « au temps de *William Shakespeare* » et à les confronter à celles d'autres penseurs ou de Hugo en d'autres temps. Les meilleurs furent victimes de cette vulgate. Albouy lui-même conclut sa présentation du livre dans la collection Massin¹² par une belle page sur sa puissance poétique mais, pour le reste, en analyse les contenus, avec d'ailleurs une remarquable pénétration et une intrépidité intellectuelle toute hugolienne ; il laisse cependant ouvertement de côté la Révolution, le Progrès, le lien entre les esprits et les masses, le devoir fait aux poètes de se mettre au service du vrai¹³. C'est explicable : pour une histoire des idées, tout cela, isolé du reste et devenu « idéologie », semble connu, et plutôt trop que pas assez. C'est pourtant regrettable : il n'y a pas, dans l'œuvre entière de Hugo, d'hymne plus ardent à la Révolution, 93 et Terreur compris, d'affirmation plus forte que romantisme et socialisme ne font qu'un, d'injonction plus subversive faite aux historiens de renvoyer aux oubliettes de l'histoire les rois, les reines, tous les puissants, et de promouvoir ceux dont l'effort met l'humanité à hauteur d'elle-même : écrivains et philosophes, savants et inventeurs, réformateurs et bienfaiteurs, tous les croyants. C'est aussi scientifiquement aventureux.

Jacques Seebacher le fait voir¹⁴, dont l'intelligence rigoureuse conduit à leurs dernières conséquences les leçons de l'IN. Étudiant l'un des textes accolés à *William Shakespeare, Utilité du beau*¹⁵, et y trouvant mieux assurée la continuité de la pensée de Hugo en matière d'esthétique – l'identité du fond et de la forme –, il commence par affaiblir la pertinence de la composition du livre :

En règle générale, Hugo compose par panneaux séparés dont l'assemblage définitif ne se fait que pour la publication, à l'image des tacticiens qui réservent toujours la plus grande souplesse entre ce qu'ils appellent leur « intention » et ce qu'ils nomment « la répartition des moyens et l'articulation des missions »¹⁶.

Observons que cette « règle générale », déduite des exceptions qui la respectent¹⁷, autorise à mettre sur le même plan, comme équivalents, l'œuvre publiée et le fragment inédit, et rhabillons la métaphore en civil : il peut y avoir du jeu, un écart, une béance pourquoi pas, entre les idées de l'auteur et leur expression soumise aux besoins de la cause comme l'est *William Shakespeare*, sinon livre de circonstance du moins dépendant d'elles du simple fait qu'il est publié. Hugo met donc en réserve des textes tels qu'*Utilité du Beau* et c'est ce qui les rend précieux : « nous pouvons utiliser ces pages comme les témoins les plus intimes du génie

¹¹ On en trouvera l'historique complet [dans notre édition](#) .

¹² Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club Français du Livre [désormais CFL], t. XII, 1969, p. 127-148.

¹³ « *D'actualité*, lors de la Libération et des proclamations sur *la littérature engagée*, à nouveau à l'ordre du jour au lendemain de 1968, les livres sur *les Esprits et les masses* et *Le Beau serviteur du Vrai* visaient, en 1864, les disciples de Leconte de Lisle... » (*ibid.*, p. 129). Il ne va pourtant pas de soi que les aspirations des deux moments révolutionnaires du XX^e siècle se soient reconnues dans la réplique donnée à Leconte de Lisle.

¹⁴ Dans « Esthétique et politique chez Victor Hugo : l'utilité du beau », *C.A.I.E.F.*, n° 19, p. 233-246, repris dans *Victor Hugo ou Le calcul des profondeurs*, PUF, 1993, p. 17-30.

¹⁵ Titre donné par l'IN qui le tire d'une page où Hugo en note quatre autres, voir ci-dessous la note 22. Le texte n'est pas publié dans le Reliquat proprement dit mais dans la section *Post-scriptum de ma vie*.

¹⁶ Jacques Seebacher, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷ On ne voit que *Littérature et Philosophie mêlée*, *Les Quatre Vents de l'esprit* et les recueils de discours qui répondent à cette règle, sauf à comprendre que l'assemblage n'est « définitif » qu'une fois le dernier poème ou le dernier paragraphe ajouté aux épreuves, mais à ce compte cette règle vaut pour toute la littérature.

hugolien¹⁸. » En l'espèce, *Utilité du Beau* qui pose la bienfaisance du Beau quelle que soit l'intention de l'artiste, fût-elle condamnable, présentait une « contrepartie » aux injonctions militantes de *William Shakespeare*, presque une contradiction avec elles, qui explique sa mise à l'écart, et le fait préférer :

Ce génie double maîtrise toujours ses antithèses, mais n'en fait souvent paraître qu'un des termes, selon l'opportunité politique, se réservant de produire le reste au moment où, l'histoire ayant changé de cours, le génie devra jeter d'autres forces dans la bataille. C'est pourquoi des textes de cette nature sont peut-être plus importants pour la connaissance de Hugo que ceux qu'il a publiés [...] ¹⁹.

C'était aller trop loin. À ce compte, plus importants encore pourraient être ceux qu'il n'a pas écrits. Le sentant, Jacques Seebacher, peu avant de conclure, se rétracte : « Peu nous importe maintenant que Hugo n'ait pas publié ce texte avec *William Shakespeare* [...] ²⁰. » Et voici jeté après usage l'argument initial tiré de la genèse du livre. Jacques Seebacher fait bien de s'en débarrasser : il était fragile, plus encore qu'il ne croyait.

Car l'opération éditoriale de l'IN était une logique solide sur des fondations bâclées. Elle impliquait une certaine représentation de la formation matérielle du livre : l'existence en marge de *William Shakespeare* de ces cahiers détachés du manuscrit devait résulter d'un choix hâtif qui expliquait aussi l'hétérogénéité des développements finalement retenus. Le même geste prononçait tout à la fois et confortait l'une par l'autre la transitivité discursive du texte, l'illisibilité de sa composition et la nature de sa genèse. Cécile Daubray ne s'aventure pas à la caractériser explicitement, elle se contente d'en donner une chronologie suggestive – quoique absurde :

Nous ne trouvons ni dans les carnets, ni dans la correspondance, ni dans les notes, d'indications sur l'époque où Victor Hugo a commencé *William Shakespeare* ; nous n'avons de précision que sur la date où il l'a terminé : 2 décembre 1863. Or, en octobre 1862, en rentrant à Guernesey, il se remit au travail, mais ce travail, les lettres le prouvent, c'est un roman, c'est *Quatrevingt-Treize*. D'autre part, la plus ancienne des *Notes de travail* que nous venons de publier est prise au verso d'un imprimé de janvier 1863. [...] Trois jours avant de quitter Guernesey pour son voyage annuel, Victor Hugo écrit sur son carnet : « 14 août [1863]. Je confie à Suzanne un dossier spécial cacheté contenant entre autres *Shakespeare*. » Il ne devait pas s'agir d'un manuscrit rédigé, mais des nombreuses *Notes de travail* que nous venons de publier, car une ancienne chemise, reliée actuellement au Reliquat, porte : « Mon tiroir vidé dans ce dossier. 14 août 1863. » ²¹

Passons sur le raisonnement qui veut qu'un tiroir vidé dans un dossier exclut l'existence d'autres dossiers sur la table, et retenons que Hugo, de janvier à août 1863, aurait accumulé des notes de travail, puis rédigé la totalité de *William Shakespeare*, et peut-être aussi des textes du Reliquat, entre son retour du voyage d'été, le 7 octobre, et le 2 décembre. Sept mois pour les trente pages de notes de travail que donne l'IN, c'est confortable ; deux mois pour tout écrire, c'est impossible ; l'essentiel était de faire entendre, comme Jacques Seebacher mais plus prudemment, que *William Shakespeare* avait été confectionné, tard et vite, par

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

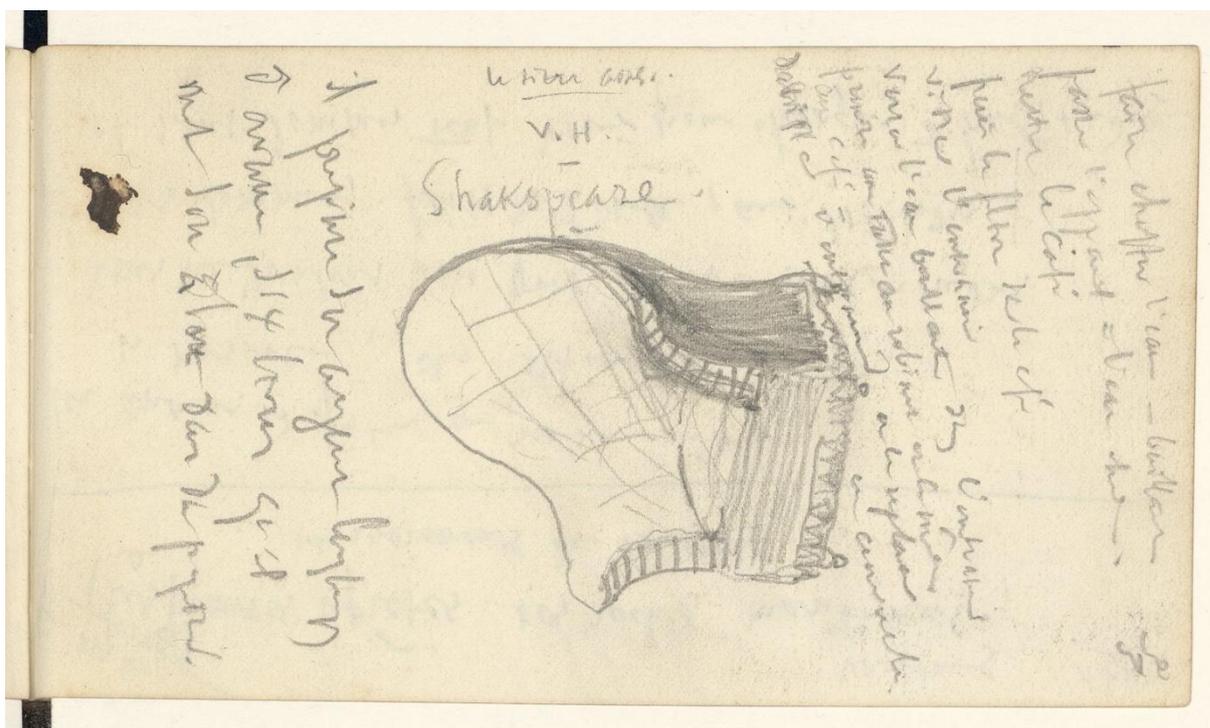
²¹ *William Shakespeare*, IN, p. 402.

assemblage de développements sans plus de rapport entre eux qu'ils n'en ont avec ceux du reliquat. Cette hypothèse, un examen plus attentif de la genèse du livre oblige à la rejeter.

*

Il décale d'abord de huit mois au moins le début de la rédaction. Deux moyens de preuve y concourent ; les carnets offrent le premier. Une note de celui que Hugo emploie entre novembre 1862 et février-mars 1863 fixe le titre du livre futur :

Le titre ainsi
V.H.
Shakspeare²²



Le dessin d'un fauteuil et le mode d'emploi d'une machine à café portés sur le même folio permettent d'en préciser la date à l'aide d'autres carnets. La cafetière ne peut être que l'une des trois achetées entre le 7 décembre 1862 et le 19 janvier 1863 – la seconde a éclaté : « s'abstenir de ces bombes dans l'intimité » commente Hugo²³ ; le dessin du fauteuil prépare très probablement la tapisserie des sièges achetés le 15 janvier 1863 : « Commandé au menuisier de l'esplanade trois fauteuils (prix convenu : 3 £ chaque. 72 fr). Je fournirai l'étoffe qui les recouvrira²⁴. » Seconde quinzaine, donc, de janvier 1863. Il est vrai que cette page de titre a pu être écrite avant ou après, l'emploi de ses carnets par Hugo n'ayant rien de régulier. Elle pourrait aussi ne viser qu'un projet, si d'autres folios ne portaient la trace d'une rédaction déjà commencée. Trois notations y contribuent directement. L'une prévoit la fin du

²² Carnet 13 454, f° 17v°. Il est très probable que Hugo tranche ainsi l'hésitation qu'on observe entre les cinq titres qui occupent, sans autre indication, le f° 20r° du ms. 24 782 : *Utilité du Beau, Pour servir de préface à une nouvelle traduction de Shakspeare, Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie, Devoirs et libertés des poètes, À propos de Shakspeare*. Pour la datation de ce folio et la discussion de ces intitulés, voir la [Notice de notre édition](#).

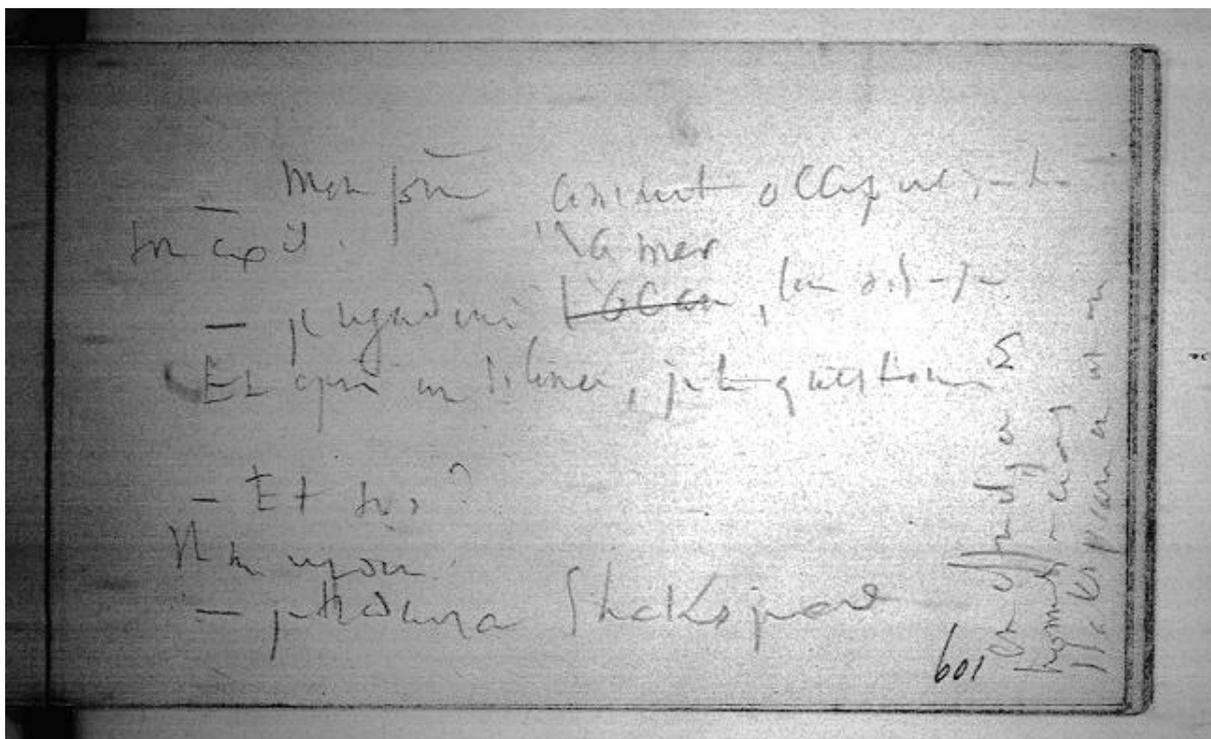
²³ Carnets 13 451, f° 116 et 13456, f° 5r°.

²⁴ Carnet 13 456, f° 5r°.

paragraphe qui clôt le chapitre III, I, 2 : « Finir le paragraphe ainsi : Ô terre ! trône de la bêtise²⁵ ! » ; les deux autres ébauchent la dernière phrase du livre : « Et la prodigieuse constellation, comme une gloire de diamants célestes, resplendit dans le clair de l'horizon et monte, mêlée à cette aurore immense Jésus-Christ²⁶ ! »

Acheté par la BNF en 1996, le carnet qui prend la suite de celui-ci était resté inédit ; nous l'avons publié²⁷. Hugo le met en service le 26 février 1863 et les dates les plus récentes qu'on y lit sont d'avril. Il achève la preuve d'une rédaction entreprise dans l'hiver 1862-63 et activement poursuivie puisqu'on y trouve non pas seulement des notations apparentées au livre par leur contenu mais bel et bien, et en nombre important – une quarantaine –, des ébauches ou des brouillons de *William Shakespeare*. Plusieurs même préparent des textes portés sur le manuscrit en addition, donc ultérieurs à la rédaction initiale. Je n'ai pas lu sans une certaine émotion la mise au point de la charnière des deux premiers chapitres :

- Mon père, comment occuperas-tu ton exil.
- Je regarderai la mer [*corrige « l'océan »*], lui dis-je.
- Et après un silence, je le questionnai :
- Et toi ?
- Il me répondit :
- Je traduirai Shakspeare.
- [*même graphie mais écrit ultérieurement dans la marge et après rotation de 90° en sens horaire :*]
- En effet il y a des hommes-océans.
- Shakspeare en est un.



²⁵ [Carnet 13 454, f° 11v°](#). D'autres notes du carnet sont moins directement rattachées à *William Shakespeare*. Toutes voisinent avec des notations concernant la Révolution, signe qu'effectivement, à l'hiver 1862-1863, les deux projets coexistent encore.

²⁶ *Ibid.*, f°s [38r°](#) et [40v°](#). Signalons pour convaincre de l'intérêt des carnets que le même folio porte, écrit en sens inverse : « 1^{er} fabriquant de corsets. Son enseigne – Je soutiens les faibles, contiens les superbes et ramène les égarés. »

²⁷ [Carnet 25 739](#).

Précisons enfin que les textes à la rédaction desquels ce carnet est employé se répartissent sur tout le livre. Cela désigne ceux rédigés avant ou après son usage ; cela prouve surtout qu'en avril ou mai 1863 Hugo a une vue d'ensemble de l'œuvre, dont la rédaction est sans doute encore incomplète mais couvre déjà tout le parcours.

*

Le manuscrit converge vers la même conclusion. À la différence des récits et des pièces de théâtre, rédigés depuis le commencement de l'histoire vers la fin et jalonnés de dates complétées par un petit trait en marge pour chaque journée de travail, celui-ci ne livre qu'une date²⁸ : *H. H. fini le 2 X^{bre} 1863 (tempête)* – date, trop belle pour être tout à fait exacte, d'un achèvement d'ailleurs provisoire puisque Hugo ajoute encore sur la copie et aux épreuves. Mais l'orthographe qu'il donne au nom de Shakespeare offre un critère de datation.

La note en tête de la copie destinée à l'imprimeur – « imprimer partout le nom ainsi : Shakespeare » – n'était pas superflue : le manuscrit et la copie portent souvent « Shakspeare ». Hugo l'avoue aux premières pages : il n'a adopté « Shakespeare » qu'une fois « vaincu par la démonstration du traducteur²⁹ ». Or l'antériorité de l'orthographe « Shakspeare » est démontrable et son abandon datable. Il arrive en effet souvent que « Shakespeare » figure dans des additions marginales lorsque le texte initial écrit « Shakspeare », mais l'inverse ne se produit jamais : aucune addition n'écrit « Shakspeare » lorsque la rédaction initiale était « Shakespeare ». D'autre part, toutes les occurrences datées du nom³⁰, dans les carnets ou les autres manuscrits, orthographient « Shakspeare » jusqu'à ce 14 août 1863 où Hugo note qu'il a confié à Suzanne son « dossier spécial cacheté contenant (entr'autres) *Shakespeare* ». Enfin le manuscrit de *Promontorium somnii*, qui orthographie toujours « Shakspeare », contient une coupure de journal datée du 6 juin 1863. C'est la dernière occurrence de « Shakspeare » ; la première de « Shakespeare » est du 14 août ; le passage de l'une à l'autre orthographe s'effectue donc entre juin et août 1863. Comme il est naturel, il ne s'est pas fait du jour au lendemain ; une brève transition s'observe, en particulier dans le développement intercalé consacré à *Lear*, dont la rédaction initiale emploie les deux orthographes. Ajoutons que ce moyen de datation et celui offert par le carnet de février-avril 1863 se confirment mutuellement : la rédaction initiale des textes qui sont ébauche ou brouillon dans ce carnet écrit toujours « Shakspeare », comme le carnet lui-même.

Qu'est-ce qui détermina Hugo à renoncer à l'orthographe ancienne, celle de Voltaire, Guizot, Villemain, pour adopter la nouvelle ? Sans doute pas la lecture de la traduction de François-Victor, où une note sur les signatures connues de Shakespeare conclut à l'obligation d'écrire son nom comme il le signait ; le tome II, où elle se trouve, est publié en 1859, si bien que la bonne orthographe aurait dû s'imposer d'emblée. Si Hugo, comme il le dit lui-même sans qu'il y ait de raison d'en douter, a été conduit à Shakespeare par « le désir [...] de recommander » la traduction de son fils, à qui une préface avait été promise de longue date³¹,

²⁸ Il faut y ajouter la datation indirecte permise par la bande d'abonnement au journal *La Presse* – « du 16 octobre [1862] au 16 janvier 1863 » – sur laquelle est écrite une partie du livre *L'Art et la Science*.

²⁹ *William Shakespeare*, I, I, 3, I.

³⁰ À condition de corriger les transcriptions de la légende du dessin « Maison de Shakspeare à Stratford sur l'Avon » et de la note du carnet au 6 janvier 1861 : « J'ai donné à Victor mon dessin des maisons entourant le théâtre (le Globe) de Shakspeare à Londres. » (CFL, t. XVIII, n° 491 et t. XII, p. 1355.)

³¹ L'étude par Bernard Leuilliot des travaux de François-Victor Hugo (« L'histoire réelle telle qu'en Shakespeare » dans *Victor Hugo et la Grande-Bretagne, actes du deuxième colloque Vinaver, Manchester 1985*, éd. A. R. W. James, Liverpool, Francis Cairns, 1986, p. 141-169) publie une lettre à Paul Meurice de novembre 1857 où François-Victor fait état de cette promesse et précise les conditions éditoriales du projet : Hugo fera cadeau du texte s'il ne dépasse pas la valeur d'une feuille et, sinon, s'entendra avec l'éditeur ; la préface paraîtra

il est plus probable que, son ouvrage suffisamment avancé, il l'ait communiqué à François-Victor, interlocuteur compétent et intéressé au premier chef, pour recueillir son accord et ses observations. La conversation au sujet de Shakespeare ne se borna sans doute pas à l'orthographe de son nom : tout ce qui dans le manuscrit se rapporte à « Shakspeare » relève d'une documentation rudimentaire, alors que le recours aux sources érudites, François-Victor au premier chef et presque exclusivement, ne vient qu'ensuite, en addition ou intercalation, avec l'orthographe « Shakespeare ».

Il faut croire que père et fils abordèrent aussi la forme que prendrait la publication. N'en déplaise à Cécile Daubray, le dossier confié le 14 août à Suzanne ne contenait pas que des notes de travail puisque le surlendemain, dimanche 16 août, Hugo note :

Écrit à Victor les bases de mon traité possible avec Pagnerre. 11 ans de jouissance. Pas de réimpression la dernière année. Tous les formats. Toutes les langues. 1200 fr. la feuille. [...] Le volume ne porterait que mes initiales. Il serait intitulé :

V. H.

Shakespeare

Rien là que d'attendu : la page de titre annoncée reproduit celle prévue au carnet de janvier et la démarche est conforme à l'habitude de Hugo qui, depuis l'affaire Gosselin-Renduel, ne vend jamais un projet réduit à un titre mais n'attend pas non plus d'avoir entièrement achevé son travail pour négocier. En revanche, la communication du traité à François-Victor surprendrait sans la suite de la note. Elle indique un sous-titre éventuel : « On pourrait ajouter peut-être en très petit texte : (pour servir d'introduction à une nouvelle traduction de Shakespeare). » Le double conditionnel et le « très petit texte » auraient été grossièrement cruels si le volume avait dû tenir la promesse d'une préface. Impossible de lire : On pourrait ajouter, si tu y tiens absolument, mais alors en très petit caractère... Force est de lire : On pourrait ajouter, si tu le permets et d'ailleurs ce ne serait qu'en très petit corps... Le projet avait été discuté entre le père et le fils et ce dernier avait plutôt refusé d'être mentionné qu'il ne l'avait demandé³².

Quoi qu'il en soit, au début de l'été 1863, Hugo pouvait dire que son *Shakespeare* était fait, qu'il n'avait plus qu'à le compléter et à partir en vacances : il disposait d'un texte rédigé assez long et cohérent pour discuter l'impression de ce qui, à ses yeux, était déjà un livre.

*

Aux nôtres aussi. Car la transcription des feuillets rédigés à cette date, une fois retirées les additions marginales qui peuvent être ultérieures si « Shakspeare » n'y figure pas, offre à la lecture beaucoup plus qu'une esquisse lacunaire ou même qu'un scénario, une sorte de maquette du livre futur à l'échelle ½ : 41 000 mots pour les 95 000 du livre publié. *William Shakespeare* y est déjà presque complet : 11 des 14 livres de la table des matières y sont représentés. La répartition des masses ne sera pas non plus beaucoup modifiée, les ajouts aux

avec le dernier volume. En juillet 1862, François-Victor s'inquiète : « Il serait temps que mon père songeât à l'introduction. » La promesse fut tenue, non par *William Shakespeare* que Pagnerre refusa de publier avec le sous-titre *Pour servir d'introduction à une nouvelle traduction de Shakespeare*, mais par un nouveau texte écrit à cette fin et joint au tome XV, puis replacé dans un second temps au I^{er}, de la traduction de François-Victor Hugo.

³² On comprend assez aisément pourquoi : venant sur les terres du fils, le père se les était entièrement appropriées. Ni l'un ni l'autre ne pouvait se douter que la traduction de François-Victor ferait autorité et serait jouée, telle quelle ou retouchée, durant plus d'un siècle.

trois parties s'équilibrant. Sans doute la disposition des textes dans leur ordre futur est-elle la condition de cette singulière ressemblance, mais si l'étude fine du manuscrit décèle parfois une modification de l'ordre des chapitres, rien ne laisse suspecter que celui des « livres » ait changé et les nouveaux sont venus s'intercaler sans rien faire bouger. Cette genèse en deux temps, *William Shakespeare* la partage avec les recueils poétiques qui l'ont précédé. *Châtiments*, *Les Contemplations* et *La Légende des siècles* avaient également connu un accroissement spectaculaire une fois leur projet défini, et leur noyau formé, dans les allers-retours entre une intention – ici, celle d'un *Shakespeare* – et une pratique d'écriture – ici, celle de la prose philosophique. À partir de la fin du printemps 1863, peut-être pas avant mais on en ignore tout, le développement de l'œuvre est linéaire : ne comportant ni choix ni suppressions, seulement l'apport d'enrichissements ou d'inflexions. De là que le plan et le propos de *William Shakespeare* soient plus aisément lisibles dans ce noyau initial que dans le livre publié.

Moins encombré d'anecdotes historiques, d'ajouts érudits, de développements latéraux et d'amplifications, il se compose de trois parties clairement distinctes dont la juxtaposition, faiblesse littéraire corrigée ensuite, laisse mieux percevoir la portée de chacune et leur visée commune. Elles examinent successivement trois objets : Shakespeare, l'art et la civilisation ; plus exactement, elles ouvrent sur eux trois perspectives liées : Shakespeare non pour lui-même mais comme génie et entre d'autres ; l'art mais comme situation des génies face à la nature (ou à Dieu) et aux hommes, ceux de leur temps et ceux des générations suivantes ; la civilisation mais dans son mouvement et donc l'histoire à laquelle les génies échappent et dont, pourtant, ils animent le progrès. Si l'on ajoute que la succession de ces trois objets obéit à un mouvement d'élargissement concentrique, et ces trois perspectives à une concaténation logique dont les génies sont le fil conducteur, on voit que le propos et la structure – et leur lien – étaient acquis dès la formation du noyau initial et qu'il ne pouvait guère en aller autrement. Ceci cependant ne vaut que pour le parcours d'ensemble ; dans le détail, les trois perspectives sont si interdépendantes que chaque développement consacré à l'une relève des deux autres, et l'on s'explique tout à la fois les déplacements localisés, dont le manuscrit garde la trace, et les annonces ou les échos, pour ne pas dire les redites, que les accroissements successifs multiplient.

On comprend surtout l'ambition du livre. En son centre est le génie, non pas son idée ni sa notion mais sa réalité telle que l'œuvre la fait saisir en son évidence, c'est-à-dire les génies eux-mêmes. Non par goût des grands hommes ou par désir d'autoglorification, mais parce que le génie, dans sa plasticité, allant des titulaires du panthéon aux inventeurs anonymes de ruptures technologiques, permet de donner une représentation unifiée des activités de l'esprit – art, pensée, science, réforme morale ou sociale –, telles qu'elles s'exercent dans la double situation humaine, permanente entre la nature et Dieu et progressive dans l'histoire. Le génie, c'est le bond vers l'infini de quelque nom qu'on le nomme, transcendance, absolu, idéal ou Dieu, mais tout aussi bien l'infini matériel de la nature, c'est la puissance d'arrachement au relatif, la rupture avec ce qui amoindrit, l'invention, la conversion. Les grands génies de l'art et de la pensée l'illustrent exemplairement parce qu'ils atteignent d'emblée l'indépassable ; mais si les savants, les inventeurs et les réformateurs sociaux n'effectuent qu'un progrès partiel, leur geste procède du même sursaut et leurs efforts successifs cumulés dans toute l'histoire du genre humain opèrent à son terme, si elle en a un, ce que les génies accomplissent en un instant. En ce sens, l'art a des génies mais lui-même n'est pas génial, et l'inverse est vrai de la science, géniale dans son développement sans que tous les savants soient des génies. L'histoire relève des deux catégories. Elle progresse, comme la science et souvent par elle, et gagne pas à pas l'idéal à l'appel des génies – c'est l'histoire réelle, toujours occultée par l'histoire illusoire des violences et des oppressions. Mais il est arrivé que le génie s'empare de l'histoire et l'emporte dans l'absolu : la révolution est l'instant où

elle est devenue géniale, dans son contenu – la déclaration des droits, l'égalité civile, le suffrage universel, l'abolition des frontières et la fusion des peuples dans une république universelle – comme dans son événement : la destruction effective, quoique inachevée, de l'ancien monde où les hommes recevaient d'ailleurs que d'eux-mêmes leurs droits, leurs devoirs, toutes les formes de leur existence et jusqu'à leur pensée et leur Dieu.

*

Que les ajouts postérieurs à l'usage de l'orthographe « Shakspeare » et à l'emploi de nos deux carnets restent dans la dépendance de l'ensemble initial et se comprennent par elle, il faudrait pour le vérifier plus de pages qu'on n'en dispose. Contentons-nous d'examiner les additions les plus massives puisque c'est surtout l'intercalation de longs développements, dont l'ampleur les autonomise, qui a fait conclure à une genèse rhapsodique alors qu'ils étaient demandés par le propos dont ils semblent briser la continuité.

Pas plus que les nombreux ajouts savants à la biographie initiale de Shakespeare n'en modifient l'orientation anti-biographique et anti-sociologique, les remaniements de la mémorable galerie des génies³³, et l'ajout d'Ézéchiél, n'affectent ni sa composition, ni son principe. Elle est fondée sur trois aspects : l'éminence incontestable de ceux qui y figurent ; la transgression, outre celle des genres et de la distinction entre poésie et prose, de la frontière fortifiée entre texte sacré et littérature profane ; enfin, et surtout, cette liste est instable. Celle qui l'annonce, où figurent Phidias, Michel-Ange, Rembrandt, ne lui est pas identique et n'est pas close – « quelques autres encore³⁴ » – ; d'autres suivront, toujours différentes, avant que l'œuvre s'achève sur une dernière de 51 noms. Elles ajoutent progressivement aux écrivains penseurs et prophètes, d'autres artistes, des philosophes, des savants, des militants et des bienfaiteurs, et même tout à la fin les obscurs inventeurs du cadran solaire, du pavage des routes ou de la queue d'aronde. Bref, rien ne serait plus vain que de chercher à établir la liste complète des génies selon Hugo ; elle est et reste ouverte, fondée qu'elle est, précisément, sur une ouverture : ce débordement de l'esprit par lui-même – ou par Dieu, ou par l'immensité cosmique – en quoi consiste le génie. « L'Art est une immense ouverture, béante à tout le possible³⁵. »

Quant à l'ajout, *in extremis*, d'Ézéchiél, il contribue à une accentuation générale de la présence du politique. Affectant surtout la seconde moitié du livre, elle devait être mise en place dès le début :

L'autre, Ézéchiél, est le devin fauve. Génie de caverne. Maintenant, écoutez. Ce sauvage fait au monde une annonce. Laquelle ? Le Progrès. [...] On ne peut s'empêcher de songer que cet Ézéchiél, sorte de démagogue de la Bible, aiderait 93 dans l'effrayant balayage de Saint-Denis³⁶.

Dans le noyau initial, le futur livre *Les Âmes* suit immédiatement celui des Génies. Il n'examine pas la question de l'existence de l'âme qui hante les proses philosophiques, mais la génération des « grandes âmes » :

Qu'est-ce que cette condensation d'inconnu qui se fait dans les ténèbres, et d'où jaillit brusquement cette lumière, un génie ? quelle est la loi de ces avènements-là ? L'homme plus qu'homme, d'où vient-il ? La suprême

³³ Le manuscrit en garde la trace dans la réécriture de plusieurs jointures entre un portrait et le suivant ; leur augmentation continue s'effectue jusque sur les épreuves ; ils devaient être beaucoup plus brefs à la rédaction initiale, abandonnée mais conservée pour celui de Shakespeare (ms. 24 776, f° 170).

³⁴ *William Shakespeare*, I, II, 2.

³⁵ *Ibid.*, I, IV, 10.

³⁶ *Ibid.*, I, II, 2, V.

intelligence, qui est ici-bas le grand homme, quelle est la force qui l'évoque, l'incorpore et la réduit à la condition humaine ? Cette mine, l'infini, cette extraction, un écrivain, quoi de plus formidable ! d'où cela sort-il ? comment cela se peut-il³⁷ ?

Questions qui semblent d'autant plus oiseuses qu'y répondent des spéculations singulières sur une succession dynastique et de droit divin des génies, mais dont la présence s'explique. Car, même reconnue, la suréminence des génies serait réduite à l'insignifiance si elle devait apparaître comme tératologique, hasardeuse et précaire. À défaut d'arguments, l'évidence d'une chaîne ininterrompue de génies et la certitude qu'ils sont donnés par Dieu au genre humain suppléent à une « volonté de l'esprit du monde » ou quelque autre noumène. La succession : Shakespeare, *Les Génies*, *Les Âmes* était logique, Shakespeare n'étant qu'un des génies dont *Les Âmes* achève la caractérisation en répondant à une objection implicite.

Elle est obscurcie par l'insertion entre *Les Génies* et *Les Âmes* des deux livres entiers, *L'Art et la science* et *Shakespeare l'Ancien*, tous deux si longs qu'ils semblent ne trouver leur nécessité qu'en eux-mêmes. Le premier pourtant, outre qu'il répète et complète, par comparaison, la définition des génies, prépare l'élargissement prochain de la liste des prophètes-poètes à d'autres formes et d'autres figures du progrès :

Cet homme solaire, ce sera tantôt le savant, tantôt le voyant, tantôt le calculateur, tantôt le thaumaturge, tantôt le navigateur, tantôt l'architecte, tantôt le législateur, tantôt le philosophe, tantôt le prophète, tantôt le héros, tantôt le poète. La vie de l'humanité autrement dit la civilisation marchera par eux³⁸.

Ainsi posée dès le livre *Les Âmes*, la collaboration des savants – et derrière eux de tous les acteurs de la marche progressive de l'humanité – et des génies devait être justifiée et ses voies différentes mais convergentes précisées.

De même le livre *Shakespeare l'Ancien*. Il présente l'intérêt d'annexer Eschyle à la barbe des Parnassiens, de lester l'ouvrage d'érudition classique et, tout à la fois, de distraire des spéculations qui l'encadrent. Il a surtout le mérite de contribuer, dès son titre, à cette désindividualisation des génies qu'implique leur présence toujours collective dans leur défilé initial comme dans les listes ultérieures, que soutiennent toutes sortes d'analogies entre eux et qu'argumente ou illustre, au livre *Les Âmes*, la mystérieuse convocation qui en suscite un quand l'autre s'en va, tous échos de la même voix d'un Dieu unique.

Shakespeare l'Ancien innove en revanche en modifiant le parcours du livre. Il va du passé au présent, aussi bien dans le schéma global conduisant du siècle de Shakespeare à l'actuel en passant par les Zoïles de l'âge classique, que dans le détail, par exemple, des énumérations, toujours classées avec soin selon l'ordre chronologique. Dans cette continuité, *Shakespeare l'Ancien* creuse longuement une régression inattendue de vingt siècles. Mais complexe et paradoxale : ce dramaturge universel et omnihistorique appartient à la fois à l'antiquité sous le nom d'Eschyle, à la modernité sous celui de Shakespeare, et à l'actualité sous l'anonymat du poète capable de faire résonner dans le théâtre de Dionysos la rumeur d'*Hernani*. On serait désarmé devant cet *υστερον-πρότερον* de troisième type si *La Légende des siècles* n'en donnait la clef : *Shakespeare l'Ancien* apporte, comme *Le Satyre*, une solution poétique à la difficulté de concevoir une Histoire recevant d'une transcendance son mouvement progressif.

À la fin de la seconde partie, le livre *Les esprits et les masses*, extrait d'un ensemble qui restera inachevé et inédit, a été intercalé entre les livres *Critique* et *Le Beau serviteur du vrai*. De tonalité plus directement politique, il participe à une inflexion générale de l'œuvre vers

³⁷ *Ibid.*, I, V, 1.

³⁸ *Ibid.*

l'intervention militante. Plus il va, plus Hugo nomme, et plus les adversaires désignés sont ceux du temps présent : la réaction cléricale qui exige maintenant de Janin, Littré, Gautier et Renan présentation de leur billet de confession pour entrer à l'Académie ; la Terreur blanche violant nuitamment les sépultures de Voltaire et Rousseau au Panthéon ; la trahison des soi-disant « socialistes » adeptes de la servitude volontaire en échange du bien-être, qui vise Proudhon ; le lourd conformisme vicieux de l'Angleterre victorienne³⁹. Romieu ne méritait guère de figurer dans *William Shakespeare*, mais on ne regrette pas l'allusion à Juin 1848 :

Dans une des convulsions épiques de Paris une femme du peuple, debout sur une barricade, leva sa jupe, montra à l'armée son ventre nu et cria *Tuez vos mères*. Les soldats trouèrent ce ventre de balles. Le ventre a son héroïsme⁴⁰.

L'attention accrue à la question de *l'Art pour l'Art* – la formule figure trois fois dans la première version, quatorze fois dans le texte publié – dépend moins, je crois, de son intérêt propre que de son actualité : ce n'est que la forme française et moderne de la même indifférence criminelle que Hugo condamne chez Horace, Virgile, Ovide et Goethe – qu'aurait-il dit de Céline !

La troisième partie juxtapose, dans sa version initiale, trois textes d'importance très inégale. Le premier s'indigne brièvement de voir les places publiques anglaises peuplées de statues de rois et de généraux vainqueurs, sans rien pour Shakespeare, vraie gloire de l'Angleterre. Le deuxième est cet hymne à la Révolution qu'on a généralement fait taire⁴¹ : tous les penseurs, artistes, intellectuels du dix-neuvième siècle en sont les fils, même à leur insu ; elle est le second « tournant climatérique » de l'histoire de l'humanité, après la prédication de Jésus-Christ. Ce n'est pas excès de langage ; la mort du Roi, la destruction de l'Ancien Régime et de la suprématie de l'Église avaient, pour la première fois, remis aux hommes le pouvoir de décider de leur organisation sociale – de là tous les « socialismes », dont la libre entreprise –, de leur ordre politique – ils furent tous essayés mais toujours au nom de la démocratie qui est la possibilité même du choix –, et de leur croyance – le siècle fut fertile en religions nouvelles⁴². Le troisième texte demande qu'on réécrive l'histoire, trop longtemps satisfaite d'enregistrer les hauts faits désastreux des princes ; il est temps qu'elle remette chacun à sa place, « les hommes de l'action [...] derrière et les hommes de l'idée devant⁴³ ». Peut-être pour équilibrer le volume du texte central qui, sous le titre *Le dix-neuvième siècle*, reste inchangé, le texte publié enrichit beaucoup ceux qui l'encadrent. La prochaine célébration du tricentenaire de Shakespeare, qui corrigera l'ingratitude de l'Angleterre envers lui, illustre la double vie des génies. Persécutés de leur vivant, la mort les grandit : « Ce n'est pas le César, c'est le penseur qui peut dire en expirant : *deus fio*⁴⁴. » Au dernier livre quantité d'anecdotes flétrissent la servilité des anciens historiens face aux puérilités et aux crimes des hommes de la force. Mais l'argument de cette conclusion était déjà acquis : le culte des rois et des héros batailleurs reflète l'ancien régime de l'histoire où le spectacle des majestés sanglantes occultait le courant d'un progrès souterrain ; la révolution y a mis fin ; maintenant que l'histoire réelle, celle du progrès de la civilisation humaine

³⁹ Respectivement *ibid.*, II, I, 4 ; II, III, 3 ; II, V, 4 ; III, I, 3.

⁴⁰ *Ibid.*, I, II, 2, XII, mais Romieu est nommé (II, II, 2) dès la première version.

⁴¹ Parce qu'on n'y trouve pas trace du recul devant la Terreur, mal nécessaire qui alimente tant de pages et de poèmes de Hugo.

⁴² Cette auto-détermination générale implique à plus forte raison la liberté dans l'art. Philippe Muray voit dans la combinaison d'occultisme et de socialisme la définition de la dix-neuvièmeité. C'est découvrir l'eau chaude ; il n'a que le tort d'oublier l'ordre politique et de choisir un terme péjoratif pour désigner l'ambition prométhéenne du siècle en matière religieuse et spirituelle.

⁴³ *William Shakespeare*, III, III, 4.

⁴⁴ *Ibid.*, III, I, 1.

conduite par les génies, s'est instaurée dans les faits politiques, « le congé du guerrier est signé⁴⁵ » dans le récit de l'histoire comme dans ses événements.

*

Entre son état à la fin du printemps 1863 et sa publication, *William Shakespeare* n'a pas changé de propos ni de doctrine, mais de visée et d'aspect. Malgré leur nombre, leur diversité et leur dispersion, les ajouts au noyau initial s'ordonnent selon deux lignes de force. Hugo, – moins spontanément militant qu'on l'aurait attendu – donne à *William Shakespeare*, à mesure qu'il l'augmente, une fonction politique plus prononcée et plus directe, avec, souvent, l'accent combatif de *Napoléon-le-Petit*. L'autre inflexion va en sens inverse. La surcharge érudite du livre a plusieurs aspects, mais peut s'évaluer au nombre des noms propres : sept cents environ dans la première version, trois fois plus dans le texte publié. En même temps qu'il tourne à l'apostrophe militante, le livre prend l'allure d'un « bouquin » bourré de savoir sérieux et de citations latines que son auteur, contrairement à son habitude, s'abstient de traduire. *William Shakespeare* s'adresse à un public non seulement cultivé mais lettré, si bien que son régime littéraire contredit sa vocation démocratique. Il appelle à sacrifier à la canaille mais ne s'adresse aucunement à elle, et pas même au peuple. « Aux livres colosses il faut des lecteurs athlètes⁴⁶ » ; celui de *William Shakespeare* sera cette chimère : un bibliophile terroriste.

Cette contradiction est neuve chez Hugo, mais non sans avenir. Depuis toujours, depuis qu'il écrivait d'une main les *Odes* et de l'autre *Han d'Islande*, il avait refusé d'entériner la division du peuple des lecteurs en public cultivé et public populaire, et travaillé à les unir en se tenant à leur frontière. Il y avait presque toujours réussi et *Les Misérables* aurait couronné le succès de cette politique littéraire si l'*intelligentsia* ne s'y était refusée. Elle avait fait sécession, rejetant Hugo vers Eugène Sue et la « canaille ». Tout se passe comme si, devant la scission aggravée entre les deux publics, Hugo abandonnant la voie médiane qui devait les réunir par leur bord entreprenait de les conjoindre par les extrêmes : l'élite de haute culture et les rouges les plus décidés. La même stratégie provocatrice fera l'échec des *Chansons des rues et des bois* puis de *L'homme qui rit*.

William Shakespeare n'est pas non plus resté un hapax dans l'œuvre de Hugo par son thème. Si la question de la fonction du poète la parcourt toute entière, celle du génie semble apparaître avec *William Shakespeare* et disparaître aussitôt. Ce livre a une suite pourtant, presque une illustration, dans les deux romans écrits et publiés après lui : *Les Travailleurs de la mer* et *L'homme qui rit*. À la différence de tous les héros de Hugo, antérieurs ou ultérieurs, Gilliatt et Gwynplaine sont des génies ; l'un face à la nature – science, technique, contemplation et prière –, l'autre face à la société – théâtre et discours. Ils échouent, et leur disparition sinistre découragerait de tout, sans l'œuvre elle-même qui raconte leur histoire. Elle répare leur défaite et gage l'utilité de leur sacrifice ; *William Shakespeare* aussi sacrifie son succès à sa vérité : « Un génie est un accusé⁴⁷. »

⁴⁵ *Ibid.*, III, III, 2.

⁴⁶ *Ibid.*, II, III, 6.

⁴⁷ *Ibid.*, I, IV, 3.