

**Caroline RAULET**

## **Hugo ogre de son lecteur : *Han d'Islande***

Victor Hugo entre en écriture au tout début des années 1820<sup>[1]</sup>, à une époque où les transformations du champ littéraire amorcées dès la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle se poursuivent et s'accroissent. L'Europe accédant peu à peu à l'alphabétisation de masse, le public de lecteurs s'élargit et se diversifie, la diffusion des imprimés augmente de manière significative et les cabinets de lecture se multiplient. C'est la première fois que les auteurs doivent écrire pour un public en grande partie anonyme même s'il est encore largement limité à la noblesse et à la bourgeoisie. Le livre se voit peu à peu considéré comme une marchandise et ses circuits de commercialisation prennent une importance de plus en plus grande. Le statut des auteurs, contraints de se plier à de nouvelles contraintes économiques, se modifie sensiblement. La « réclame » joue un rôle de plus en plus important, on entre peu à peu dans la société « médiatique » que nous connaissons. Le système du mécénat ayant presque quasiment disparu, les écrivains sont de plus en plus souvent amenés à vivre de leur plume. Comment le jeune Hugo se situe-t-il dans un espace littéraire en plein bouleversement et surtout, de quelle manière envisage-t-il sa relation avec les lecteurs lorsqu'il écrit son premier roman ?

Déjà connu pour son œuvre de poète,<sup>[2]</sup> Hugo choisit de publier anonymement son premier roman, *Han d'Islande*, en 1823. Le genre romanesque est moins prestigieux que la poésie et la veine frénétique choisie par le jeune romancier rencontre rarement l'approbation de la critique. Le choix de l'anonymat ne peut cependant s'expliquer uniquement par le souci de ne pas « compromettre » son identité dans un genre décrié. Il détermine la plupart des stratégies d'écriture de l'œuvre et permet d'établir une relation spécifique avec le public de lecteurs.<sup>[3]</sup> La révélation par *Le Constitutionnel* de l'identité de Victor Hugo quelques jours seulement après la première publication de *Han d'Islande*<sup>[4]</sup> ne change pas grand-chose à l'affaire : l'absence de nom d'auteur est un élément fondamental de la poétique de l'œuvre.

### **A) La mise en scène de la relation auteur-lecteur dans les deux préfaces de 1823 :**

#### **I. Choix de l'anonymat et satire des écrivains prétentieux**

Deux éditions de *Han d'Islande* sont publiées en 1823 : la première le 4 février 1823 chez l'éditeur Persan avec lequel Hugo va bientôt se fâcher ; la deuxième le 26 juillet 1823 chez Lecointe et Durey. La première édition est dotée d'une courte préface où l'auteur, qui parle de lui à la troisième personne, met en doute la valeur littéraire de son roman<sup>[5]</sup> et choisit l'anonymat sur le mode de l'humour :

*Il n'informera pas même le lecteur de son nom ou de ses prénoms, ni s'il est jeune ou vieux, marié ou célibataire, ni s'il a fait des élégies ou des fables, des odes ou des satires, ni s'il veut faire des tragédies, des drames ou des comédies, ni s'il jouit du patriciat littéraire dans quelque académie, ni s'il a une tribune dans un journal quelconque : toutes choses, cependant, fort intéressantes à savoir. (Han, 5)*

Les détails que l'auteur affirme ne pas souhaiter communiquer au lecteur dessinent, sur le mode de la prétérition, un portrait somme toute relativement précis de la carrière littéraire du jeune Hugo !<sup>[6]</sup> L'évocation de l'anonymat instaure un jeu de reconnaissance avec le lecteur averti.

Précédée d'une épigraphe attribuée à un mystérieux « *Anonyme* » (« Souvent le même effet naît de causes contraires »), cette préface est reprise dans la deuxième édition. Elle est elle-même suivie par une longue « Note »<sup>[7]</sup> où l'auteur énumère avec beaucoup de drôlerie toutes les stratégies auxquelles on lui a conseillé de recourir pour rédiger sa préface<sup>[8]</sup> - stratégies qu'il refuse -, avant de mettre l'accent sur les corrections qu'il a apportées à son roman. Dans le deuxième texte liminaire, Victor Hugo explique également ironiquement qu'on lui a recommandé de traduire les phrases latines du « docte Spiagudry » et de « placer son nom sur le titre [du] roman ». L'évocation de ce dernier conseil lui fournit l'occasion de revenir à nouveau sur son choix de l'anonymat :

*Il faut avouer qu'outre l'agrément de voir les sept ou huit caractères romains qui forment ce qu'on appelle son nom, ressortir en belles lettres noires sur de beau papier blanc, il y a bien un certain charme à le faire briller isolément sur le dos de la couverture imprimée, comme si l'ouvrage qu'il revêt, loin d'être le seul monument du génie de l'auteur, n'était que l'une des colonnes du temple imposant où doit s'élever un jour son immortalité, qu'un mince échantillon de son talent caché et de sa gloire inédite. Cela prouve qu'on a au moins l'intention d'être un jour un écrivain illustre et considérable. Il a fallu, pour triompher de cette tentation nouvelle, toute la crainte qu'a éprouvée l'auteur de ne pouvoir percer la foule de ces noircisseurs de papier, lesquels, même en rompant l'anonyme, gardent toujours l'incognito. (Han, 9)*

Un peu plus loin, fait écho à cette évocation de l'*ego* démesuré d'écrivains médiocres une référence passablement ironique à la renommée d'auteurs effectivement parvenus à la célébrité : les « auteurs de *Lolotte et Fanfan*, ou de *Monsieur Botte*, hommes transcendants, jumeaux de génie et de goût, *Arcades ambo*<sup>[9]</sup> » (Han, 10). Hugo ne prend pas la peine de nommer ces auteurs mais le lecteur contemporain doit pouvoir identifier aisément Ducray-Duminil et Pigault-Lebrun dont les romans sont très en vogue dans les cabinets de lecture. Le choix de l'anonymat est à comprendre dans la perspective d'une mise à distance de ce type de littérature.<sup>[10]</sup>

Cependant, Hugo ne fait pas uniquement référence à des figures d'auteurs repoussoirs. Au début de la deuxième préface, il convoque brièvement, sous l'un de ses pseudonymes, la figure d'un écrivain soucieux comme lui de préserver l'anonymat dans ses romans : « l'illustre Jediah Cleishbotham » (Han, 6) c'est-à-dire Walter Scott.<sup>[11]</sup> Il fait en effet allusion à l'article de la *Quotidienne* où Charles Nodier lui avait reproché d'imiter l'écrivain écossais. L'évocation de l'un des masques de « l'Auteur de *Waverley* »<sup>[12]</sup> est rapide mais emblématique. L'anonymat de Hugo fonctionne donc aussi comme référence et hommage à un modèle qui a lui-même multiplié les jeux avec l'anonymat.

## **II. La production littéraire sous la Restauration : la multiplicité des intermédiaires entre l'auteur et ses lecteurs.**

Les écrivains prétentieux flattés de voir leur nom figurer sur la couverture d'un roman ne constituent pas la seule cible de Hugo. Dans les deux préfaces de *Han d'Islande*, on observe, en effet, une mise à nu, sur le mode satirique, de nombreuses caractéristiques de la production littéraire sous la Restauration. Hugo accorde notamment une large place à l'évocation polémique de la plupart des acteurs qui, participant à l'élaboration du livre et se chargeant de sa diffusion, jouent le rôle d'intermédiaires entre l'auteur et ses lecteurs. Il évoque ainsi les « incongruités typographiques » dont « un imprimeur barbare » a parsemé la première édition de son roman, « incongruités » qui l'ont obligé à de multiples corrections (*Han*, 8). Il insiste également sur la visée essentiellement marchande des éditeurs, lorsqu'ils impriment « en gros caractères » une préface trop courte<sup>[13]</sup> (*Han*, 5) ou dotent un roman d'un avant-propos exagérément flatteur (*Han*, 7). Va dans le même sens l'évocation du libraire, venu réclamer à l'auteur « quelques petits articles de complaisance sur son propre ouvrage » (*Han*, 7) afin d'en faire la promotion dans les journaux. Le rôle joué par les journalistes eux-mêmes est d'ailleurs lui aussi stigmatisé par Victor Hugo. Dans la deuxième préface, ce dernier présente Charles Nodier comme un « brillant et judicieux critique » (*Han*, 6) mais fait un portrait-charge de « messieurs les journalistes », en mettant l'accent sur la lecture imprécise et parcellaire que ceux-ci font des ouvrages dont ils ont à faire le compte rendu. Le passage où Hugo prend la défense de l'érudition des journalistes, ces « soleils d'urbanité, de savoir et de bonne foi » est, bien sûr, à comprendre ironiquement (*Han*, 7). Dans le paratexte préfaciel, Hugo compare ainsi le champ de la production littéraire à une vaste foire :

*[...] l'auteur du livre ne se sentit pas assez d'humilité et d'indifférence paternelle pour exposer son ouvrage au désenchantement et à l'exigence du lecteur qui aurait vu ces magnifiques apologies, ni assez d'effronterie pour imiter ces baladins des foires, qui montrent comme appât à la curiosité du public, un crocodile peint sur une toile, derrière laquelle, après avoir payé, il ne trouve qu'un lézard. (Han, 7)*

Il faut noter dans l'extrait ci-dessus la première occurrence du motif de la paternité pour évoquer la relation qui lie l'auteur à son livre. La publication du livre est, plus loin, présentée comme un acte de séparation douloureux entre un père et son enfant. Hugo compare sa lecture de la première édition de *Han d'Islande* au « supplice d'un père auquel on rendrait son enfant mutilé et tatoué par la main d'un Iroquois du lac Ontario. » (*Han*, 8) L'opération de mise en livre vient corrompre l'essence du texte.

L'évocation des nombreux acteurs qui œuvrent à la production et à la diffusion du livre ne permet ainsi pas uniquement à Hugo de dénoncer, bien avant Sainte-Beuve, certains des mécanismes de la « littérature industrielle »<sup>[14]</sup>. Elle fait également du livre un objet composite dont l'auteur semble dépossédé. *Han d'Islande* n'est finalement pas « l'enfant abandonné d'un père inconnu » (*Han*, 9) mais l'aboutissement d'un processus de production collectif, le rejeton de multiples géniteurs...

Dans les deux premières préfaces de *Han d'Islande*, Victor Hugo accorde cependant aussi une large place à l'évocation d'une relation plus directe entre l'auteur et son public.

### **III. L'évocation d'une relation plus directe entre l'auteur et son public.**

La deuxième préface met en scène de manière appuyée la figure de plusieurs lecteurs : ceux qui ont déjà lu le livre et ceux susceptibles de le lire un jour. Hugo évoque, nous l'avons vu, les conseils d'écriture, la plupart du temps malavisés, qu'il a reçus de certains lecteurs.<sup>[15]</sup> Nous avons déjà évoqué la présence de figures d'auteurs faisant office de repoussoirs. Hugo ne se contente pas pourtant d'égratigner les écrivains prétentieux qui dévoilent leur identité :

il se moque avant tout du goût d'un public capable de rendre célèbre un Ducray-Duminil ou un Pigault-Lebrun et il tourne en dérision les lecteurs avides d'informations sur la vie de l'auteur du roman qu'ils sont en train de lire. Dans la première préface, l'énumération de tous les renseignements que l'auteur ne livrera pas au lecteur à son sujet<sup>[16]</sup> révèle en creux les attentes du lecteur. La liste est hétéroclite, mêlant les informations d'ordre littéraire aux informations d'ordre privé. Elle illustre le développement du « vedettariat littéraire »<sup>[17]</sup> propre au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Paradoxe d'une époque qui multiplie, nous l'avons vu, les acteurs de la production et de la diffusion du livre, la Personne de l'Auteur se voit accorder une importance de plus en plus grande par les lecteurs sous la Restauration.<sup>[18]</sup>

Dans la deuxième préface, l'évocation de la curiosité des lecteurs prend une forme particulièrement frappante lorsque Hugo, évoquant ironiquement « le succès vraiment prodigieux » obtenu par la première édition de son roman, remercie les « huit ou dix personnes qui ont eu la bonté de lire son ouvrage en entier » : il tourne alors en dérision la crédulité des « jolies lectrices » qui, avides de sensationnel, ont eu tendance à attribuer à l'auteur resté anonyme les traits et le comportement du féroce Han d'Islande... :

*[...] il témoigne également toute sa gratitude à celles de ses jolies lectrices qui, lui assure-t-on ont bien voulu se faire d'après son livre un certain idéal de l'auteur de Han d'Islande ; il est infiniment flatté qu'elles veuillent bien lui accorder des cheveux rouges, une barbe crépue et des yeux hagards ; il est confus qu'elles daignent lui faire l'honneur de croire qu'il ne coupe jamais ses ongles ; mais il les supplie à genoux d'être bien convaincues qu'il ne pousse pas encore la férocité jusqu'à dévorer de petits enfants vivants [...] (Han, 10)*

La désinvolture affichée à l'égard de la plupart des lecteurs mentionnés ne doit pas nous tromper : ceux-ci sont avant tout des figures repoussoirs qui dessinent en creux le portrait du lecteur idéal appelé par le texte. L'humour qui s'exerce à leurs dépens permet d'instaurer une relation de complicité avec le public réel. C'est, par exemple, au nom du respect de ses lecteurs que Hugo manifeste, avec beaucoup de drôlerie, son refus d'une préface à but commercial. Le ton narquois du paratexte préfaciel de 1823 invite à lire le roman qui suit, sinon sur le mode de la dérision, en tout cas sur le mode de la distanciation.<sup>[19]</sup>

La confusion grotesque entre la figure de l'auteur anonyme et celle de Han d'Islande est ainsi destinée à susciter le rire. Elle permet aussi de souligner le goût très discutable des lecteurs pour le sanglant, l'in vraisemblable, bref pour le genre frénétique. La mise en scène d'une telle figure d'auteur mérite cependant un examen plus approfondi qu'il n'y paraît. Le personnage d'auteur issu de l'imagination des lectrices dévore « de petits enfants vivants ». Il rappelle l'ogre des contes de fées, le titan Cronos. Sous couvert de plaisanterie, Hugo convoque finalement, à l'orée de son récit, une mythologie inquiétante : il met en place la représentation problématique d'une auctorialité anthropophage... Convoquant un personnel disparate de figures d'écrivains, les deux premières préfaces de *Han d'Islande* semblent inviter le lecteur à jouer avec une figure d'auteur énigmatique.

La notion de relation auteur-lecteur désigne les formes prises par l'échange, la communication entre un locuteur-scripteur et un ou plusieurs récepteurs, par le biais du texte littéraire. On connaît la controverse littéraire qu'a soulevée la notion d'auteur dans les années soixante et soixante-dix du vingtième siècle. Aujourd'hui, on est cependant revenu sur le rejet à tout va de la référence à l'auteur. Les excès de la critique biographique sont toujours condamnés, mais la pertinence de l'idée d'auteur est à nouveau reconnue. L'écriture est comme tous les arts une activité intentionnelle, un texte ne peut être pensé comme complètement aléatoire, coupé de toute intention. La figure auctoriale se voit à nouveau reconnaître un rôle fondamental dans la réception de la littérature. Nous suivrons Maurice Couturier dans l'analyse qu'il propose de la notion de relation auteur-lecteur.

Dans son ouvrage *La figure de l'auteur*, Maurice Couturier insiste sur les progrès décisifs que les études narratologiques ont permis d'effectuer dans la connaissance de certains dispositifs romanesques. Il revient néanmoins de manière critique sur le renversement par la « révolution structuraliste » du « Dieu-auteur »<sup>[20]</sup> et plaide pour une « théorie intersubjective du roman » : il s'agit, en effet, selon lui de réhabiliter l'idée de la lecture comme interaction entre deux sujets : l'auteur et le lecteur. Pas question cependant pour Maurice Couturier de réintroduire directement, dans l'analyse de la lecture qui peut être faite d'un texte, « l'auteur réel » ou « son vouloir dire ».<sup>[21]</sup> Il explique que le texte est « habité par l'inconscient de l'auteur et habitable par celui du lecteur. »<sup>[22]</sup> L'auteur « projette dans le texte des images plus ou moins fidèles de lui-même », l'échange auteur-lecteur a lieu « à travers un réseau complexe d'identifications positives et négatives avec les narrateurs, les personnages et les narrataires ».<sup>[23]</sup> Il ne s'agit pas cependant de se représenter l'auteur comme une figure qu'il est facile d'appréhender pendant la lecture. Replaçant les caractéristiques de la communication textuelle dans l'évolution historique du contexte de production et de diffusion de l'imprimé, M. Couturier évoque le rôle primordial joué par la censure économique ou judiciaire dans l'effacement de la présence de l'auteur d'un texte et insiste avant tout sur les multiples « stratégies de fuite » déployées par l'auteur pour interdire au lecteur « l'accès à son for intérieur »<sup>[24]</sup>. Bien souvent, le masque de l'éditeur permet, en effet, à l'auteur de feindre une prise de distance vis-à-vis de son texte. Les multiples stratégies de dérobade pointées par M. Couturier dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle au xx<sup>e</sup> siècle font surgir « dans l'imaginaire du lecteur la figure auctoriale comme détentrice d'un secret ».<sup>[25]</sup>

Lorsque l'on étudie la communication mise en place par un texte littéraire, il faut donc rejeter l'évidence trompeuse d'une figure auctoriale « lisse », monolithique, garantissant de son autorité le sens à donner au texte, mais il ne s'agit pas d'évacuer toute référence à la figure de l'auteur réel. L'analyse de la relation auteur-lecteur doit être menée à différents niveaux : elle ne peut ignorer la mise en scène explicite effectuée par le texte lui-même de la situation de communication littéraire (intrusion d'auteur, adresse au lecteur, énoncés métatextuels, etc.), mais celle-ci doit être considérée avec circonspection. Il faut, comme le préconise M. Couturier, déceler les « failles » du texte ou chercher les masques derrière lesquels peut se dessiner la figure de l'auteur.<sup>[26]</sup>

Comme nous l'avons déjà montré, les deux premières préfaces de *Han d'Islande* problématisent de manière aiguë la question de la réception du texte et de l'échange entre auteur et lecteur. On y trouve l'évocation de la multiplication des intermédiaires entre auteur et lecteur sur laquelle insiste Couturier.<sup>[27]</sup> Associée à un jeu sur l'anonymat de l'auteur et à la convocation de multiples figures d'écrivains, cette évocation permet la mise en place d'une relation ludique avec une figure auctoriale qui se dérobe. La recherche par le jeune Hugo d'une identité d'écrivain semble passer par la mise à distance de toute identité stable d'auteur. On trouve également dans ces préfaces l'écho d'un phénomène que M. Couturier passe sous silence mais que nous avons déjà signalé : le « vedettariat littéraire »<sup>[28]</sup>. En effet, au moment où dans leurs textes, les écrivains multiplient fuites et dérobades, ils suscitent chez leurs lecteurs une curiosité de plus en plus grande.

Dès les frontières de son roman, le jeune Victor Hugo met en place une relation particulière avec son public. Qu'en est-il de l'échange auteur-lecteur dans le roman lui-même ?

## **B) LA RELATION ENTRE L'AUTEUR ET LE LECTEUR DANS LE ROMAN**

## I. La mise en scène explicite de la situation de communication littéraire dans *Han d'Islande*

Commençons par rappeler l'intrigue de *Han d'Islande*. L'action se déroule en 1699 dans le royaume de Norvège. Ordener Guldenlew fils du vice-roi de Norvège entretient une amitié clandestine avec Schumacker, l'ancien « grand-chancelier de Danemarck et de Norvège » (*Han*, 17) qui ignore son identité. Schumacker a été renversé suite aux machinations du comte d'Ahlefeld devenu grand-chancelier à sa place, et il est emprisonné depuis de nombreuses années dans la forteresse de Munckholm. Ses ennemis ont néanmoins élaboré un nouveau plan machiavélique pour le perdre définitivement : ils projettent de déclencher une révolte de mineurs et d'en rendre Schumacker responsable. Le capitaine Dispolsen doit apporter à Schumacker des papiers prouvant le complot fomenté contre lui mais il est mystérieusement assassiné par Han d'Islande, et la cassette renfermant les papiers disparaît. Ordener, amoureux d'Ethel la fille de Schumacker, décide de partir à la recherche de Han pour retrouver la précieuse cassette. Le comte d'Ahlefeld et son conseiller Musdæmon sont également à la recherche de Han qu'ils veulent mettre à la tête de la révolte des mineurs.

Han, personnage sanguinaire et énigmatique au sujet duquel circulent de nombreuses légendes, est quant à lui animé par le désir de venger l'honneur de son fils Gill trompé par sa fiancée Guth avec un soldat de la garnison de Munckholm. Il s'emploie à assassiner tous les soldats de cette compagnie. Il désire aussi se venger de Spiagudry, le gardien de la morgue, qui a négligé de remettre à la mère de Gill la cassette –toujours la même !- que Han lui a confiée.

Soigneusement composé,<sup>[29]</sup> le roman met en scène un grand nombre de personnages tous amenés à se rencontrer. Relativement distinctes au départ, les trois lignes narratives évoquées – la recherche de la cassette par Ordener, la mise en place de l'insurrection et la vengeance de Han – s'articulent de plus en plus nettement les unes en fonction des autres.<sup>[30]</sup> Après une rencontre qui tourne court avec Han, Ordener se joint aux insurgés. Han qui a refusé de prendre la tête de l'insurrection profite de la lutte entre les mineurs et les forces royales pour tuer un grand nombre de soldats de Munckholm. Tout finira par se dénouer lors du procès des insurgés où comparaissent Ordener et Schumacker. La cassette miraculeusement retrouvée permettra d'innocenter ces derniers et de condamner Musdæmon, l'âme damnée du comte d'Ahlefeld. Han qui se livre à la justice mettra le feu à sa prison, et par là-même à la caserne des soldats de Munckholm. Il aura donc réussi à mener à son terme son projet de vengeance.

Le premier chapitre de *Han d'Islande* se déroule dans le Spladgest, la morgue de Drontheim où sont étendus les cadavres de Gill, mort dans une mine, et de sa fiancée Guth, dont on apprend qu'elle s'est noyée en voulant rendre visite à son amant, un soldat de Munckholm. La foule commente la mort des deux jeunes gens lorsqu'un troisième cadavre est apporté : celui du capitaine Dispolsen.

Dès le premier chapitre de *Han d'Islande*, une figure de narrateur-scripteur hétérodiégétique et une figure de lecteur sont convoquées. *L'incipit* débute *in medias res* par un dialogue sans encadrement narratif<sup>[31]</sup> –dialogue au sujet de la mort des fiancés- mais la mise en avant de la situation de communication littéraire a lieu un peu plus loin, lorsque le narrateur, contextualisant le récit, indique que l'action se déroule dans une morgue :

*Avant de raconter le reste de la scène, il n'est peut-être pas inutile de décrire le lieu où elle se passait ; c'était - le lecteur l'a sans doute déjà deviné - dans un de ces édifices lugubres que la pitié publique et la prévoyance sociale consacrent aux cadavres inconnus, dernier asile de morts qui la plupart ont vécu malheureux [...] A l'époque déjà loin de nous, et dans le pays peu civilisé où j'ai transporté mon*

*lecteur, on n'avait point encore imaginé, comme dans nos villes de boue et d'or, de faire de ces lieux de dépôt des monuments ingénieusement sinistres et élégamment funèbres. (Han, 12)*

L'exposition reprend ensuite à travers le dialogue. Au début du chapitre suivant, le narrateur fait explicitement la synthèse des informations fournies par les discours des différents personnages :

*Le lecteur sait déjà que nous sommes à Drontheim, l'une des quatre principales villes de la Norvège [...]. A l'époque où cette histoire se passe -en 1699- le royaume de Norvège était encore uni au Danemarck [...] (Han, 17)*

Dans ces deux premières mises en avant de la situation de communication littéraire, on remarque la récurrence de la mention du lecteur ainsi que la référence métatextuelle à la « scène » décrite ou à « l'histoire » racontée. Dans la suite du récit, la situation de communication littéraire est soulignée plusieurs fois grâce à des procédés similaires.<sup>[32]</sup> A plusieurs reprises, le narrateur est également amené à interpeller le lecteur pour lui remettre en mémoire certains éléments de l'intrigue. Dans le chapitre 6, il rappelle la topographie de la morgue lors de l'évocation de la visite nocturne de Han à Spiagudry.<sup>[33]</sup> Plus loin, au chapitre 24, lorsque le général Levin de Knud, gouverneur de Drontheim rend visite à Schumacker, on peut lire :

*Peut-être avant d'aller plus loin, n'est-il pas inutile de rappeler en quelques mots les motifs de cette visite du général Levin à Munckholm. Le lecteur n'a pas oublié les fâcheuses nouvelles qui tourmentaient le vieux gouverneur, au chapitre XX de cette véritable histoire. (Han, 133)*

Suit un long exposé des raisons qui poussent le gouverneur à rendre visite à son ancien ami dans sa prison. Les indications de régie<sup>[34]</sup> sont, elles aussi, relativement fréquentes : au début des chapitres 6 et 46 par exemple, le narrateur signale une analepse narrative.<sup>[35]</sup>

Aucune digression n'est cependant consacrée à l'écriture du récit.<sup>[36]</sup> Le narrateur se présente uniquement de temps à autre comme un scripteur mais son activité d'écriture est avant tout mise au service de son rôle de « narrateur » (Han, 81), de conteur d'une « véritable histoire ». <sup>[37]</sup> (Han, 133) dont il essaie d'être le « fidèle interprète » (Han, 13). Le narrateur, quant à lui peu caractérisé, offre finalement au lecteur réel une figure assez « neutre » à laquelle il est relativement facile de s'identifier. Malgré sa deuxième épigraphe empruntée à Sterne (« L'avez-vous vu ? qui est-ce qui l'a vu ? Ce n'est pas moi. Qui donc ? Je n'en sais rien. ») (Han, 11)<sup>[38]</sup>, le texte ne fonde pas la relation auteur-lecteur qu'il met en place sur une exhibition de la situation de communication littéraire comme c'est le cas dans les anti-romans hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas pour Hugo d'utiliser l'adresse au lecteur pour pointer l'arbitraire du récit dans une visée parodique ou réflexive.<sup>[39]</sup> Les adresses au lecteur et les énoncés métatextuels visent surtout à consolider l'adhésion au récit.<sup>[40]</sup> La mise en scène *explicite* de la situation de communication littéraire reste relativement discrète et d'ailleurs conforme à ce que l'on trouve dans bon nombre de romans de la même époque.

Le lecteur est également fréquemment convoqué lorsque le narrateur émet une opinion, ou se pose en possesseur d'un certain savoir.

Plusieurs éléments du discours du narrateur invitent de manière assez autoritaire<sup>[41]</sup> le lecteur à prendre parti pour tel ou tel personnage, à se moquer de tel ou tel autre. Si le lecteur est, peu à peu, amené à discerner chez le monstre Han, une souffrance somme toute humaine, le système axiologique mis en place par le texte reste, dans l'ensemble, bien manichéen. L'avis du narrateur est ainsi sans équivoque lorsqu'il fait le portrait de la comtesse d'Ahlefeld ou celui de Musdœmon. Il est également sans pitié pour les tourments de leur liaison adultère : « Etrange et juste changement des affections coupables ! leur crime était devenu leur supplice. (Han, 42) A l'inverse, le narrateur prend souvent la défense d'Ordener et il est à noter qu'il fait alors fréquemment référence au narrateur pour renforcer la force du propos.<sup>[42]</sup>

De temps à autre, la mise en scène de la relation auteur-lecteur prend une dimension didactique. Le narrateur délivre, en effet, un certain nombre d'informations d'ordre géographique ou historique sur la Norvège.

Plus fondamental cependant pour notre propos : l'examen des passages où le narrateur, qu'il s'adresse explicitement ou non au narrataire, livre à celui-ci des informations auxquelles les personnages n'ont pas droit. Contrairement à la plupart des protagonistes de l'histoire, le lecteur est assez vite à même de mettre en relation les uns avec les autres tous les éléments de l'intrigue. De nombreux détails, insignifiants au premier abord, prennent sens au fil de la lecture. L'ouverture du roman est très énigmatique mais le premier chapitre propose, par exemple, de nombreux indices sur la relation de parenté entre Han et Gill, indices qui ne prendront sens que plus loin pour le lecteur, mais lui permettront de construire peu à peu le « puzzle » du récit. Les révélations qui ont lieu lors du procès ne lui apprennent finalement pas grand chose de neuf<sup>[43]</sup> ; le suspense repose surtout sur la manière dont ce dénouement va avoir lieu. Particularité de *Han d'Islande* : le narrateur met assez rarement en avant ses dons d'omniscience et ne donne pas systématiquement accès à l'intériorité des personnages. La divulgation d'informations passe très souvent par un recours massif aux dialogues<sup>[44]</sup>, et rappelle le dispositif théâtral de la double énonciation.

Dans la divulgation d'informations au lecteur, le récit accorde une place centrale à l'identification des personnages. Il convient d'insister sur la manière dont le narrateur laisse très souvent au lecteur le soin de reconnaître l'identité des personnages, dans un récit fondé lui-même en large partie sur la recherche d'un personnage énigmatique.

## II. A la recherche de Han...

### 1) *Le jeu avec les identités*

La question de l'identité des personnage est fondamentale dans *Han d'Islande*, aussi bien dans l'intrigue que dans la lecture « programmée » par le texte. La dissimulation des identités constitue un moteur narratif très important. A un moment ou à un autre du récit, presque tous les personnages mentent sur leur identité ou la dissimulent.<sup>[45]</sup> Or, cette multiplication des déguisements et l'importance attachée à la révélation du nom ne sont pas anecdotiques. La scène du procès durant laquelle Ordener et Han clament pour la première fois leur identité constitue l'un des points d'orgue du récit. La conquête ou la reconquête d'une identité constituent en fait un enjeu essentiel pour la plupart des personnages.<sup>[46]</sup>

Le lecteur est associé de manière particulièrement active à l'opération d'identification des personnages. Il assiste très souvent en témoin averti aux nombreux quiproquos qui surviennent dans le roman lorsque les personnages en présence se méprennent sur l'identité de leur(s) interlocuteur(s). C'est le cas lorsque Schumacker ne reconnaît pas Levin de Knud (chapitre 24) ou lorsque Kennybol prend Ordener pour un envoyé de Schumacker (chapitre 33).

Le jeu sur les focalisations permet bien souvent d'associer le lecteur à l'identification d'un personnage qu'un autre personnage ne (re)connaît pas. Le narrateur identifie parfois d'emblée un personnage<sup>[47]</sup> mais bien souvent, qu'une scène soit en focalisation externe ou qu'une restriction de champ donne accès au point de vue d'un seul personnage, il laisse au lecteur le soin de reconnaître l'identité des personnages. Le lecteur peut presque toujours identifier un personnage aux habits qu'il porte ou à un trait physique particulier, sans que le narrateur ait besoin de le nommer immédiatement.<sup>[48]</sup> Le procédé, fréquent lorsque le cadre spatio-temporel



change, ne sert pas uniquement à créer du suspense. Il a une dimension nettement ludique. On s'en rend bien compte dans le chapitre 12 : ce dernier débute par une indication de régie mettant explicitement l'accent sur l'activité de lecture :

*Que le lecteur se transporte maintenant sur la route de Drontheim à Skongen [...] il ne tardera pas à entendre les pas de deux voyageurs qui sont sortis de la porte dite de Skongen à la chute du jour [...]. (Han, 66)*

Suit une description en focalisation externe, description qui permet déjà au lecteur de deviner l'identité des deux voyageurs.<sup>[49]</sup> Qu'à cela ne tienne, le narrateur indique avec humour :

*Si la nuit empêche le lecteur de distinguer les traits des deux voyageurs, il les reconnaîtra peut-être à la conversation que l'un d'eux entame après une heure de route silencieuse, et par conséquent ennuyeuse. (Han, 66)*

Suit un dialogue assez long envahi par la logorrhée savante que le lecteur a pris l'habitude d'associer à Spiagudry. Il est cependant à noter que le narrateur fait, tout du long, comme s'il ignorait l'identité des personnages et les désigne par les expressions « le vieillard », « le jeune homme ». Pour lever l'anonymat d'un personnage, le narrateur de *Han d'Islande* attend fréquemment que le nom de celui-ci ait été prononcé au cours d'un dialogue. Rien de tel ici. Le narrateur décrit l'arrivée d'Ordener et Spiagudry dans la tour de Vygl<sup>[50]</sup> sans prononcer leur nom une seule fois. La levée de l'anonymat se fait de manière arbitraire, et somme toute assez désinvolte<sup>[51]</sup> :

*Alors Ordener – car le lecteur a sans doute deviné que c'était lui et son guide Benignus Spiagudry – put enfin examiner à son aise le déguisement bizarre pour lequel ce dernier avait épuisé toutes les ressources de son imagination fécondée par la peur d'être reconnu et repris. (Han, 71)*

Ce jeu mis en place avec le lecteur est particulièrement systématique lorsqu'il concerne l'identification de Han d'Islande.

## 2) Présence-absence du personnage éponyme

L'attente du personnage éponyme est mise en place dès le périphrase grâce au titre, et au portrait déjà évoqué, à la fin de la deuxième préface. Les deux épigraphes en tête du premier chapitre font, quant à elle, référence un énigmatique personnage absent :

*Je ne démêle pas, disait le roi Cornu,  
Qui diable ce peut-être, il nous faut donc attendre ;  
Car de ce point jamais rien ne nous est venu.  
(Le général H., La Révolte des Enfers)*

*L'avez vous vu ? qui est-ce qui l'a vu ?  
Ce n'est pas moi. Qui donc ? Je n'en sais rien.  
STERNE, Tristram Shandy*

Dès le premier chapitre, Han apparaît enveloppé d'un manteau au milieu de la foule qui entoure les corps de Gill Stadt et Guth Stersen. Son vêtement est brièvement décrit et Han est simplement appelé « le petit homme » par le narrateur. Il apparaît toutefois immédiatement comme un personnage énigmatique et inquiétant. La taille de ses mains cachées par des « gants énormes » est mise en avant à la fois par le narrateur<sup>[52]</sup> et par un soldat. Son assurance à déclarer que le mort apporté à la morgue a été assassiné<sup>[53]</sup> peut intriguer le lecteur, tout comme la menace qu'il profère à l'encontre du soldat qui le contredit.<sup>[54]</sup> L'apparition de Han coïncide avec les premiers discours qui lui sont consacrés. C'est d'ailleurs l'évocation, par Han lui-même, de l'incendie de la cathédrale de Drontheim, qui déclenche le premier de ces discours. Niels lui répond en effet :

*« Notre cathédrale ! [...] on la couvre maintenant en cuivre. C'est ce misérable Han qui, dit-on, y a mis le feu, pour faire travailler les mineurs, parmi lesquels se trouvait son protégé Gill Stadt, que vous voyez ici. (Han, 15-16)*

Un peu plus loin, le brigand –qui n'a encore jamais été désigné comme tel si ce n'est dans la préface- fait l'objet d'un dialogue plus long :

*- On dit que Han d'Islande erre actuellement sur ces plages, reprit un quatrième.*

*[...]*

*- Quel homme est-ce donc que ce Han ? demanda-t-on.*

*- C'est un géant, dit l'un.*

*- C'est un nain, dit l'autre.*

*- Personne ne l'a donc vu ? reprit une voix.*

*- Ceux qui le voient pour la première fois le voient aussi pour la dernière. (Han, 16)*

Les descriptions contradictoires qui sont données de Han dans ce dialogue épaississent encore un peu plus le mystère entourant la figure éponyme. Au chapitre 6, un personnage effrayant vient rendre visite à Spiagudry. Il s'agit de Han avec qui le lecteur fait plus ample connaissance. Le discours de Han interpellant de façon menaçante le gardien du *Spladgest* surgit dans le récit avant que le narrateur ne donne à voir le personnage au lecteur. Néanmoins, après un court laps de temps, l'ouverture par Spiagudry de la porte qui le sépare de Han et la lumière de sa lampe motivent la minutieuse description que le narrateur fait du brigand :

*La lampe qu'il portait éclaira alors un tableau bizarrement hideux. D'un côté, le corps maigre, long et légèrement voûté de Spiagudry ; de l'autre, un homme petit, épais et trapu, vêtu de la tête aux pieds de peaux de toutes sortes d'animaux encore teintes d'un sang desséché, et debout au pied du cadavre du Gill Stadt, qui, avec ceux de la jeune fille et du capitaine, occupait le fond de la scène. [...]*

*Les traits du petit homme, que la lumière faisait vivement ressortir, avaient quelque chose d'extraordinairement sauvage. Sa barbe était rousse et touffue, et son front, caché sous un bonnet de peau d'élan, paraissait hérissé de cheveux de la même couleur ; sa bouche était large, ses lèvres épaisses, ses dents blanches, aiguës et séparées ; son nez, recourbé comme le bec de l'aigle ; et son œil gris-bleu, extrêmement mobile, lançait sur Spiagudry un regard oblique, où la férocité du tigre n'était tempérée que par la malice du singe. Ce personnage singulier était armé d'un large sabre, d'un poignard sans fourreau, et d'une hache à tranchants de pierre, sur le long manche de laquelle il était appuyé : ses mains étaient couvertes de gros gants de peau de renard bleu. (Han, 34)*

Le visiteur nocturne du *Spladgest* n'est pas nommé mais plusieurs indices permettent au lecteur d'établir un lien certain entre lui et le personnage du premier chapitre, et de pressentir qu'il s'agit de Han. Le lecteur peut reconnaître la taille mais aussi la carrure du personnage, ainsi que ses gants – gants que Han finit d'ailleurs par enlever avant de trancher la tête du cadavre de Gill.<sup>[55]</sup> Il se familiarise également avec de nouveaux détails du physique de Han : la barbe rousse et les yeux perçants.<sup>[56]</sup> L'accent est également mis sur l'analogie entre le personnage éponyme et une bête sauvage. Dans la suite du récit, Han apparaît sous de multiples déguisements<sup>[57]</sup> mais le lecteur dispose toujours d'indices lui permettant de l'identifier. Le personnage réapparaît ainsi au chapitre 12, déguisé en ermite ; l'accent de sa voix fait trembler Spiagudry avant que celui-ci ne le voie et on peut rapidement lire : « Le capuchon rabattu sur son visage ne laissait apercevoir que sa longue barbe noire, et ses mains étaient entièrement cachées sous les larges manches de sa robe. » (*Han*, 73) On retrouve la mention de la barbe et le détail des mains cachées. Spiagudry se rassure à la vue de l'ermite, mais le narrateur, sans nommer Han, souligne le manque de clairvoyance du gardien du *Spladgest* tout en offrant un nouvel indice au lecteur :

*Spiagudry, d'abord épouvanté par la voix de l'ermite et rassuré ensuite par sa barbe noire, eût peut-être recommencé à trembler s'il eût vu de quel œil perçant celui-ci l'observait en dessous de son capuchon. (Han, 73)*

Tout au long du chapitre, le narrateur multiplie ainsi les indices de l'identité de l'ermite et met l'accent sur la naïveté d'un Spiagudry qui n'ose s'avouer qu'il a en face de lui Han d'Islande. Le gardien du Spladgest est plusieurs fois sur le point de faire le rapprochement entre l'ermite et Han, mais renonce toujours à prononcer le nom du brigand.<sup>[58]</sup>

Il faut noter le tabou qui, d'une manière générale, pèse sur la désignation du personnage éponyme. Lorsque Han apparaît dans la morgue au chapitre 6, il n'est nommé ni par Spiagudry qui l'appelle « maître » ou « seigneur », ni par le narrateur qui, comme dans le premier chapitre parle constamment de lui comme d'un « petit homme ». Au chapitre 8, Ordener a bien du mal à faire avouer à Spiagudry l'identité du profanateur du cadavre de Gill. Spiagudry commence par chercher à gagner du temps<sup>[59]</sup>, puis il essaie de faire deviner à Ordener l'identité de Han pour éviter d'avoir à prononcer son nom.<sup>[60]</sup> Il finit enfin par prononcer le nom interdit et le fait est suffisamment rare pour être signalé. Spiagudry hésite toujours à prononcer le nom de Han, tout comme le narrateur d'ailleurs. Pendant la majeure partie du récit, ce dernier désigne Han par l'expression « petit homme »<sup>[61]</sup> ; il l'appelle également « brigand » ou « monstre » lorsqu'il a été identifié par un autre personnage.<sup>[62]</sup> A deux reprises, Han est identifié d'emblée par la voix narrative<sup>[63]</sup> mais celle-ci utilise le détour d'une périphrase pour éviter de le nommer. Le narrateur désigne Han par son nom uniquement à la fin du roman lorsque le personnage éponyme qui a décidé de se livrer à la justice proclame son identité.

La rétention d'informations à propos de Han est orchestrée si systématiquement qu'elle permet au romancier d'instaurer une relation ludique avec le lecteur. Elle prolonge également le dispositif mis en place, sur le mode de la raillerie, dès la préface. Figure mystérieuse et fascinante, Han d'Islande apparaît, en effet, comme l'un des masques derrière lesquels l'auteur Hugo peut se dissimuler. L'échange auteur-lecteur passe aussi par le jeu avec une figure auctoriale qui se dérobe sans cesse.

### **3) Han, un double inquiétant de l'auteur**

La figure auctoriale occupe, nous l'avons vu, une place primordiale dans la lecture d'un texte romanesque. Aux « effets-personnage » tels que les décrit Vincent Jouve, se mêlent sans doute des « effets-auteur » qui contribuent également à alimenter le désir de lecture.<sup>[64]</sup>

De nombreuses études critiques consacrées à *Han d'Islande* présentent ce roman de jeunesse comme une autobiographie amoureuse, et lisent l'histoire d'amour d'Ordener et d'Ethel à la lumière de ce que l'on sait de l'amour de Victor pour Adèle.<sup>[65]</sup> Ordener Guldenlew est ainsi présenté comme le double rêvé de l'auteur. La lecture des lettres de Victor à sa fiancée justifie cette interprétation<sup>[66]</sup>, tout comme la troisième préface écrite par Hugo en 1833 :

*Il n'y a dans Han d'Islande qu'une chose sentie, l'amour du jeune homme, qu'une chose observée, l'amour de la jeune fille. Tout le reste est deviné, c'est-à-dire inventé. [...] ce livre représente assez bien l'époque de la vie à laquelle il a été écrit, et l'état particulier de l'âme, de l'imagination et du cœur dans l'adolescence quand on est amoureux de son premier amour, quand on convertit en obstacles grandioses et poétiques les empêchements bourgeois de la vie [...] (Han, 3-4)<sup>[67]</sup>*

Une étude des éditions de *Han d'Islande* à partir de 1833 devrait prendre en compte ce commentaire rétrospectif et considérer les effets de lecture qu'il est à même d'induire. Notre analyse des deux premières éditions doit s'interdire cette option. Comme le souligne Jean-Marc Hovasse, une étude de l'onomastique de *Han d'Islande* invite à faire le rapprochement entre Ordener Guldenlew et Hugo.<sup>[68]</sup> Les indices de ce type demeurent malgré tout bien rares

dans les deux premières éditions de *Han d'Islande*. La lecture du roman de 1823 invite à considérer Han, et non Ordener, comme un double grotesque et inquiétant de l'écrivain.<sup>[69]</sup> Dès la préface, nous l'avons vu, le lecteur est invité, malgré les dénégations de l'auteur, à considérer Han comme l'un des multiples masques derrière lesquels celui-ci se dissimule. La disparition de l'auteur, ce « père inconnu » de l'« enfant abandonné » qu'est le livre (*Han*, 9) est évoquée de manière insistante et les questions posées par les deux premières épigraphes<sup>[70]</sup> semblent y faire écho ; ces épigraphes préfigurent surtout de manière très nette, nous l'avons vu, les questions que se pose la foule réunie au Spladgest à propos de Han. Ce dernier, comme l'auteur présenté dans la préface, alimente la curiosité, les fantasmes des autres personnages. Le fascinant personnage du brigand sanguinaire est à l'origine de multiples légendes. Au chapitre 9, le lieutenant Frédéric d'Ahlefeld raconte l'histoire de Han, arrivé en Norvège après avoir incendié la demeure de l'évêque qui l'avait pris sous sa protection en Islande, Han dont les « vieilles prétendent qu'il lui pousse un poil de la barbe à chaque crime » (*Han*, 50-51). Au chapitre 19, l'annonce de la mise à prix de la tête de Han déclenche parmi les habitants d'Oëlmœ un dialogue qui rappelle celui du premier chapitre :

- *Gloire soit à la sainte mère de Dieu ! ajouta en roulant son fuseau une vieille dont le front chauve branlait. Je voudrais voir la tête de ce Han, afin de m'assurer que ses yeux sont deux charbons ardents, comme on le dit.*

- *Oui, sûrement, reprit une autre vieille, c'est seulement en la regardant qu'il a brûlé la cathédrale de Drontheim. Moi, je voudrais voir le monstre tout entier, avec sa queue de serpent, son pied fourchu et ses grandes ailes de chauve-souris.*

- *Qui vous a fait ces contes, bonne mère, interrompit le chasseur d'un air de fatuité. J'ai vu, moi, ce Han d'Islande dans les gorges de Medsyhath ; c'est un homme fait comme nous, seulement il a la hauteur d'un peuplier de quarante ans.* (*Han*, 109)<sup>[71]</sup>

Très significatif est le fait que la plupart des protagonistes se représentent Han très différemment de ce qu'il est réellement. Même le comte d'Ahlefeld et Musdœmon qui n'attribuent pas de pouvoirs surnaturels au brigand l'imaginent beaucoup plus grand qu'il n'est réellement.<sup>[72]</sup> Multipliant les déguisements, le brigand se dérobe sans cesse aux regards. A la fin du récit, il est emprisonné mais réussit à « s'évader » dans une mort qu'il a choisie, et à laquelle le lecteur n'assiste pas. Han laisse derrière lui une énième légende : le narrateur évoque ironiquement les « vieilles femmes à demi aveugles » qui affirment avoir vu (!) Han « s'envoler dans les flammes » de l'incendie de la prison. Comme l'auteur, Han est une figure insaisissable.

Par ailleurs, Han se voit attribuer plusieurs des prérogatives que l'on a l'habitude d'attribuer à l'auteur ou au narrateur hétérodiégétique.

Han est un personnage qui sait tout et son omniscience est associée à un don d'ubiquité, comme le soulignent les légendes colportées à son sujet.<sup>[73]</sup> Le malheureux Spiagudry en fait lui-même l'expérience lorsqu'au chapitre 22, Han lui déclare :

*Ecoute, j'étais sur le toit du Spladgest quand tu as scellé ton pacte avec cet insensé ; c'est moi dont tu as deux fois entendu la voix. C'est moi que tu as encore entendu dans l'orage sur la route ; c'est moi que tu as retrouvé dans la tour de Vyglå ; c'est moi qui t'ai dit : Au revoir !... [...] Je ne voulais pas laisser échapper ces soldats qui te poursuivaient. [...] Spiagudry, c'est moi que tu as revu au village d'Oëlmœ sous ce feutre de mineur ; c'est moi dont tu as entendu les pas et la voix, dont tu as reconnu les yeux en montant à ces ruines ; c'est moi !* (*Han*, 127)

Au chapitre 25, Han affirme au comte Ahlefeld qui refuse de lui révéler le nom du « puissant personnage » qui s'intéresse à l'insurrection des mineurs :

*Je me joue de toi [...] Tu ne sais pas que je sais tout. Ce puissant personnage, c'est le grand-chancelier de Danemarck et de Norvège, et le grand-chancelier de Danemarck et de Norvège, c'est toi.* (*Han*, 146)

Cri de bête, ou regard de braise dans l'obscurité : ces signes récurrents de la présence d'un Han caché, en train d'épier les autres personnages, constituent un motif inquiétant.<sup>[74]</sup> Tout comme la réponse énigmatique donné par Han au colonel des arquebusiers qui s'étonne qu'il sache que les insurgés vont passer par les gorges du Pilier-Noir : « Si tu me connaissais, colonel, tu me demanderais plutôt comment il se pourrait faire que je ne le susse point. » (*Han*, 201).

Ses dons d'omniscience et d'ubiquité permettent à Han de décider du sort de plusieurs personnages de l'intrigue. Il met à mort le pauvre Spiagudry qui croyait pourtant lui avoir échappé ainsi que Frédéric d'Ahlefeld. C'est également lui qui fixe rendez-vous au comte et à Ordener.<sup>[75]</sup> Il est enfin à l'origine de l'affrontement sanglant entre les insurgés et les arquebusiers royaux.<sup>[76]</sup> Bien souvent, tel un *Deus ex machina*, il exerce, plus qu'aucun autre personnage, un cours décisif sur les événements. Il n'est pas à l'origine de la découverte finale de la cassette – découverte qui permet d'innocenter Ordener et Schumacker – mais c'est bien la seule fois où la maîtrise des événements lui échappe. A la fin de l'intrigue, il ne se livre à la justice que pour pouvoir accomplir jusqu'au bout son projet de vengeance.

Le personnage de Han permet à Hugo de proposer au lecteur une mise en scène pour le moins inquiétante de l'arbitraire auctorial. Notons cependant que la représentation ainsi offerte de l'écrivain est ambivalente. Han est un personnage malfaisant à la toute-puissance perverse mais son action permet le triomphe des « bons » sur les « méchants »...

La relation entretenue par Han avec les autres personnages renvoie, nous l'avons vu, à la relation entretenue par un écrivain tout-puissant avec des personnages qu'il peut manipuler, ou même dévorer à sa guise ! Elle permet également une analyse de la relation nouée par Hugo avec ses lecteurs. La plupart des personnages de *Han d'Islande* échangent des récits au sujet du brigand islandais : ils essaient en quelque sorte de le « lire ». Or, Hugo met aussi bien l'accent sur les légendes colportées par le peuple, que sur l'histoire de Han telle que la raconte le très aristocratique Frédéric d'Ahlefeld à Ethel. Les « lecteurs » de Han appartiennent à toutes les classes de la société.<sup>[77]</sup> Aucun n'est néanmoins en mesure d'assigner une véritable identité au brigand. Au chapitre 37, Han montre à Schumacker que celui-ci a tort d'imaginer qu'il a des points communs avec lui.<sup>[78]</sup> Le lecteur doit renoncer à « déchiffrer » le personnage de l'auteur.

La lecture allégorique de Han comme double de l'écrivain – toute séduisante qu'elle soit – a d'ailleurs elle aussi ses propres limites. La figure de l'ogre n'est pas la seule représentation de l'écrivain proposée par le texte. *Han d'Islande* multiplie les images d'auctorialité, révélant ce que peut avoir d'illusoire le « mythe » de l'Auteur tel qu'il se constitue au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

### III. La multiplication des figures d'auctorialité

#### 1) Polyphonie auctoriale et mise à distance du discours du narrateur

Grâce aux épigraphes, le roman multiplie les références à des écrivains connus ou inconnus, identifiés ou anonymes.<sup>[79]</sup> Au-delà de la relation de sens nouée par telle ou telle citation avec tel ou tel chapitre<sup>[80]</sup>, les épigraphes permettent indéniablement à un « effet-auteur » de voir le jour. Noyée parmi ces « voix » auctoriales - où figure même la signature de Hugo<sup>[81]</sup> -, la voix du narrateur, cette figure souvent considérée comme le porte-parole de l'auteur d'un roman, comme la source de l'autorité du texte<sup>[82]</sup>, perd de son importance. Plusieurs éléments du texte invitent d'ailleurs le lecteur à prendre de la distance par rapport au discours du narrateur.

Malgré l'emphase de quelques formules ou l'insistance quelque peu suspecte du narrateur sur la véracité des faits qu'il raconte,<sup>[83]</sup> la tonalité de l'énonciation est globalement sérieuse. Le dispositif paratextuel invite cependant à considérer avec un certain recul le discours du narrateur et donc la portée idéologique qu'il faut accorder au récit. La préface, nous l'avons déjà vu, présente le roman avec désinvolture. Certaines épigraphes invitent également à suspecter le discours de la fiction. On peut ainsi lire en tête de la Conclusion : « Ce que j'avais dit par plaisanterie, vous l'avez pris sérieusement ». L'épigraphe en tête du deuxième chapitre, un extrait de *Bertram* de Mathurin, assigne quant à elle une fonction de divertissement à la fiction qu'elle évoque : « Je m'assiérai près de vous, tandis que vous raconterez quelque histoire agréable pour tromper le temps. »<sup>[84]</sup> Selon Pierre Laforgue, l'écart entre le récit et « un appareil épigraphique aussi massif que ludique » permet au jeune Hugo partisan ultra de la monarchie de mettre à distance ce que peut avoir d'idéologiquement subversif un récit qui pointe les défaillances du pouvoir royal.<sup>[85]</sup> Il nous semble que cet « écart joueur » permet aussi au jeune Hugo de rendre problématique la représentation de l'auctorialité.

Des éléments internes à la fiction indiquent, eux aussi, que le récit n'est pas à lire sur un mode sérieux. Dans le chapitre 9, lorsqu'Ethel lit à son père un passage de *L'Edda*, on reconnaît dans « l'histoire de la bergère Allanga, qui refusa un roi jusqu'à ce qu'il eût prouvé qu'il était un guerrier » et dans celle du prince Regner Lodbrog qui « n'obtint la bergère qu'en revenant vainqueur du brigand de Klipstadur, Ingolphe l'Exterminateur » (*Han*, 50) une mise en abyme de l'intrigue de *Han d'Islande*.<sup>[86]</sup> Ethel est interrompue dans sa lecture par Frédéric d'Ahlefeld qui l'écoutait, caché. Le jeune homme évoque le lien de parenté qui unit Ingolphe l'Exterminateur et Han d'Islande, et en profite pour étaler complaisamment sa connaissance de la généalogie de ce dernier. Il insiste également sur les réactions que suscitent dans le public féminin l'écoute de telles légendes :

*Les damoiselles aiment beaucoup à parler des brigands. Sous ce rapport, on conte d'Ingolphe et de sa descendance des choses singulièrement agréables et effrayantes à entendre. [...] C'est par cette série d'héritiers uniques que l'esprit infernal d'Ingolphe est arrivé de nos jours sain et entier au fameux Han d'Islande, qui avait sans doute tout à l'heure le bonheur d'occuper les virginales pensées de la demoiselle. (Han, 50)*

Le lieutenant explique plus loin son intérêt pour ces légendes par son intention d'écrire, à partir des aventures de Han, « un roman délicieux, dans le genre des sublimes écrits de la damoiselle Scudéry ». Il insiste sur les modifications qu'il lui faudrait apporter à l'histoire de Han pour l'acclimater aux exigences du genre précieux<sup>[87]</sup> et conclut à nouveau par l'évocation d'un public de lectrices :

*Je parierais mes bottes de Cracovie contre une paire de patins qu'un tel sujet traité par la damoiselle Scudéry, ferait raffoler toutes les dames de Copenhague... (Han, 51-52)*

Cette mise en abyme de la réception possible de *Han d'Islande* révèle le regard amusé que porte Hugo sur son roman. Un peu plus loin, le lecteur pourra-t-il prendre totalement au sérieux le passage où Ethel presse Ordener de renoncer à pourchasser Han ?<sup>[88]</sup>

L'autorité du récit ainsi mise en question permet au lecteur d'entrevoir de manière oblique la présence d'un auteur qui se dérobe. Les épigraphes et les emprunts parodiques à de multiples genres littéraires révèlent également la présence d'un auteur érudit, soucieux d'instaurer avec son lecteur un jeu de déchiffrement littéraire. La représentation de l'érudition, apanage auctorial, ne sort cependant pas non plus indemne du récit. Reste à examiner deux autres figures d'auctorialité présentes dans le roman : celles des pédants Frédéric et Spiagudry.

## **2) Frédéric d'Ahlefeld et Benignus Spiagudry : des doubles grotesques de l'auteur**

Lecteur invétéré de *Mademoiselle de Scudéry*, Frédéric d'Ahlefeld est très souvent représenté en train de lire. Le dernier exemple évoqué montre que ce personnage pédant a également des ambitions d'écrivain. Il peut lui aussi faire surgir dans le texte une représentation de l'auctorialité. Celle-ci est néanmoins aux antipodes de celle incarnée par Han : à l'inverse de ce dernier qui déteste tout ce qui lui rappelle de près ou de loin la civilisation humaine, Frédéric « martyr de la mode » rêve de vivre dans un univers raffiné à l'excès. Ironie du récit, il sera mis à mort *effectivement* et *stylistiquement* de la manière la plus horrible qui soit (pour lui). L'évocation de Han en train de le dévorer joue en effet sur l'accumulation de détails macabres et dessine un univers bien éloigné de celui de *Mademoiselle de Scudéry*. Comme si le représentant du genre frénétique mettait à mort le partisan de la littérature précieuse...

Un autre personnage comique peut être considéré comme une figure dégradée de l'auteur : Benignus Spiagudry. Ce dernier est moqué lorsqu'il fait étalage de son érudition : il est ainsi fréquemment interrompu par un autre personnage ou par le narrateur lui-même ! On reconnaît dans cette mise à mal d'une érudition indigeste la proscription par les scénarios auctoriaux romantiques de la fonction épistémique.<sup>[89]</sup> Il faut cependant noter que dans *Han d'Islande*, cette fonction n'est pas l'apanage du seul Spiagudry... Le narrateur et l'auteur, à l'occasion de quelques notes, délivrent parfois le même type de savoir que le vieux savant... Dans la première préface, l'auteur, évoquant le « soin particulier » dont « la partie pittoresque de son roman » a fait l'objet, fait référence à sa lecture de chroniques historiques. Au chapitre 22, le narrateur, après avoir qualifié de « fatras scientifique » les remarques de Spiagudry à propos des fortifications des manoirs norvégiens, se lance lui-même dans une longue digression consacrée à la présence massive des ruines de châteaux en Norvège.<sup>[90]</sup> Le discours didactique du narrateur est nettement plus organisé que celui de Spiagudry mais il est tout aussi interminable ! Aucune figure auctoriale n'est épargnée ...

Le personnage de Spiagudry vit de la mort - comme Han !- mais il constitue, à l'instar de Frédéric, une antithèse du brigand. Contrairement à ce dernier, dont nous avons déjà souligné l'omniscience, Spiagudry manque singulièrement de clairvoyance. Sa peur - qui d'ailleurs déclenche souvent un flot désordonné de paroles savantes - l'empêche de déchiffrer la menace qui pèse sur lui. Au chapitre 22, il est émerveillé par la découverte des armoiries de Griffenfeld sur la cassette que lui a confiée Han, mais son discours enthousiaste est brutalement interrompu par la présence de Han. Cette confrontation sera la dernière. Han noie le savant en lui attachant au cou la cassette à laquelle ce dernier tient tant...

### ***Han d'Islande* ou la mise à distance du mythe de l'Auteur ?**

Les deux premières éditions de *Han d'Islande* installent une relation essentiellement ludique avec le lecteur qui est particulièrement sollicité lorsqu'il s'agit d'identifier les personnages. L'échange auteur-lecteur mis en place par le roman (paratexte compris) est également fondé sur le jeu avec une figure auctoriale qui se dérobe sans cesse. A travers les épigraphes, le texte multiplie les références à des écrivains connus ou inconnus ; le récit lui-même multiplie les masques derrière lesquels la figure de l'auteur peut se cacher. L'un des moteurs de la lecture qu'il propose est le jeu avec la figure d'un auteur qui reste insaisissable. La représentation la plus angoissante de l'écrivain proposée par le texte est sans conteste la figure du sauvage et tout-puissant Han. Figure d'autant plus angoissante qu'elle met à mort les personnages de Frédéric et Spiagudry, incarnations respectives de la pédanterie de l'écrivain précieux et de celle du savant. Quel sens accorder à la représentation de l'écrivain en monstre ? Le personnage de Han est souvent considéré, à l'instar de la créature de Frankenstein, comme une « représentation fantasmatisée de la Révolution française »,

représentation dont l'écriture frénétique serait l'expression littéraire la plus appropriée. C'est l'analyse que fait Pierre Laforgue dans son étude de la portée idéologique de *Han d'Islande*.<sup>[91]</sup> Nous aimerions proposer une autre lecture possible de la figure d'un Han « révolutionnaire ». Ne s'agit-il pas pour le jeune Hugo qui publie son premier roman d'asseoir la conquête de son identité de romancier sur la mise à mal des représentations traditionnelles d'écrivain, ou plutôt de refuser l'idée d'un écrivain doté d'une identité propre ? L'image problématique de l'auctorialité telle que la dessine *Han d'Islande* est à interpréter en fonction d'un contexte où les mutations socio-économiques de l'espace littéraire vont de pair avec la fragilisation du statut économique de l'écrivain mais aussi avec le développement du phénomène de « vedettariat littéraire ». « Mort »<sup>[92]</sup> ou plutôt mise à mort de l'Auteur avant l'heure, *Han d'Islande* permet à Victor Hugo d'explorer la mythification nouvelle de l'Auteur, et peut-être de mettre à distance le mythe déjà en train de s'élaborer autour de sa propre figure de poète.

---

[1] Il publie dès 1819 deux poèmes sous forme de plaquettes : « Les destins de la Vendée » et « Le Télégraphe ». De 1819 à 1821, il participe activement à l'activité du *Conservateur littéraire*, un journal ultra qu'il a fondé avec ses frères, et y publie d'ailleurs en 1820 la première version de ce qui deviendra *Bug-Jargal* en 1826. Il est plusieurs fois lauréat de concours d'académie (notamment l'Académie des Jeux floraux de Toulouse), et s'attire la bienveillance de la famille royale lorsqu'il consacre une ode à la mort du duc de Berry assassiné le 13 février 1820. L'ode qu'il compose en mai 1821 pour le baptême du fils du même duc de Berry, le duc de Bordeaux, est une commande. En 1822, il publie son premier recueil *Odes et poésies diverses* et en janvier 1823 une nouvelle édition nommée *Odes*.

[2] Dans *L'Ecrivain imaginaire*, José-Luis Diaz insiste sur l'importance prise, à l'époque romantique, par les « scénarios auctoriaux », par la multiplication des images publiques des écrivains. Il signale notamment la place majeure occupée, dès la Restauration, par la figure de Victor Hugo sur la scène littéraire. Dès le début des années 1820 en effet, Victor Hugo met en place dans ses odes une figure de « Poète-prophète » qui servira de modèle à de nombreux autres écrivains. (José-Luis Diaz, *L'Ecrivain imaginaire, scénographies auctoriales à l'époque romantique (1770-1850)*, thèse d'Etat de lettres sous la dir. de C. Duchet, Paris-VIII, 1997)

[3] Il faut noter que ce n'est pas la première fois que Victor Hugo écrit sous couvert de l'anonymat. Evoquant les nombreuses contributions de Hugo au *Conservateur littéraire* entre décembre 1819 et mars 1821, Jean-Marc Hovasse souligne le goût du jeune journaliste pour les identités d'emprunt : « Pour éviter la monotonie, il multiplie les pseudonymes souvent limités à une seule lettre [...], tâte de l'anonymat, et surtout s'invente des personnages fictifs. » (Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo - Avant l'exil 1802-1851*, tome 1, Paris, Fayard, 2001, p. 191)

[4] Le 15 février 1823.

[5] « Ce n'est que tout à l'heure, au moment où, selon l'usage des auteurs de terminer par où le lecteur commence, il allait élaborer une longue préface, qui fût comme le bouclier de son œuvre, [...] qu'il a reconnu toute l'insignifiance et toute la frivolité du genre à propos duquel il avait si gravement noirci tant de papier, et qu'il a senti combien il s'était, pour ainsi dire, mystifié lui-même, en se persuadant que ce roman pourrait bien, jusqu'à un certain point être une production littéraire, et que ces quatre volumes formaient un livre.

Il se résout donc sagement, après avoir fait amende honorable, à ne rien dire dans cette espèce de préface, que M. l'éditeur aura soin en conséquence d'imprimer en gros caractères. » (Victor Hugo, *Han d'Islande*, [1823], Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 5. La collection Bouquins reproduit l'édition publiée en 1841 chez Furne mais signale les modifications apportées depuis 1823. Désormais, nos références à cette œuvre seront faites dans le corps du texte (*Han*, pagination)

[6] Voir, par exemple, le *distinguo* établi entre les genres auxquels l'auteur s'est peut-être essayé (« ni s'il a fait des élégies [...] ») et les genres qui lui demeurent peut-être étrangers (« ni s'il veut faire des tragédies [...] »)

[7] « Note particulièrement ajoutée à la présente édition » (dans la deuxième édition de 1823)

[8] « Un de ses amis les plus sages » lui conseille de remplacer l'ennuyeuse préface didactique qu'il médite par un élogieux *avant-propos des éditeurs*, et de mettre son « vilain brigand islandais » au goût du jour en faisant référence aux débats idéologiques de l'époque (*Han*, 6-7)

[9] Citation sarcastique de l'expression virgilienne « paire d'Arcadiens » (*Bucoliques*, VII, 7)(cf. Jacques Seebacher dans la notice)

[10] Même si *Han d'Islande* appartient au genre frénétique, un genre particulièrement prisé dans les cabinets de lecture !



[11] « Il a eu beau représenter que les quatre ou cinq malencontreuses pages vides qui escortaient la première édition [...] lui avaient déjà attiré les anathèmes de l'un de nos écrivains les plus honorables et les plus distingués, lequel l'avait accusé de prendre le *ton aigre-doux* de l'illustre Jedediah Cleishbotham, maître d'école et sacristain de la paroisse de Gandercleugh ; il a eu beau alléguer que ce brillant et judicieux critique, de sévère pour la faute, deviendrait sans doute impitoyable pour la récidive ; et présenter en un mot, une foule d'autres raisons non moins bonnes pour se dispenser d'y tomber, il paraît qu'on lui en a opposé de meilleures, puisque le voici maintenant écrivant une seconde préface, après s'être tant repenti d'avoir écrit la première. » (*Han*, 6)

[12] Jedediah Cleishbotham est l'éditeur fictif des *Contes de mon hôte*.

[13] Et c'est effectivement le cas !

Cette caractéristique typographique n'a pas été conservée dans l'édition de la collection Bouquin à laquelle nous faisons le plus souvent référence, mais elle figure dans les deux éditions de 1823.

Dans la première édition de 1823, les caractères de la préface sont d'une taille plus importante que les caractères utilisés dans le roman. Dans la deuxième édition, ce choix typographique est poussé à l'extrême : la première préface est écrite en très gros caractères, la seconde en caractères un peu plus réduits, le roman en caractères encore plus petits. La décision d'utiliser une taille de police très imposante dans la première préface de la deuxième édition est sans doute à mettre au compte d'un désir de se moquer encore plus ouvertement du libraire-éditeur de la première édition.

[14] Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> sept 1839.

[15] Voir p. 3 du présent travail. Hugo évoque également « les amateurs d'oreille délicate » qui lui ont reproché la « rudesse sauvage de ses noms norvégiens » (*Han*, 10).

[16] Voir la citation de la p. 2 du présent travail.

[17] José-Luis Diaz, « Cher auteur... », *Textuel*, 27 février, 1994, p. IX.

[18] Dans la deuxième préface, Victor Hugo fait d'ailleurs également référence à la diffusion de plus en plus fréquente des portraits des auteurs : « et qu'on placera en tête de ses œuvres son portrait, *terribiles visu formæ*, et sa biographie, *domestica facta*. » (*Han*, 10)

[19] Ainsi cette note de 1823 qui signale : « Il [L'auteur] insiste expressément sur ces mots, parce qu'il serait au désespoir qu'on lui supposât l'intention de plaisanter en traitant d'une aussi sérieuse chose que ce roman. Au reste, il lui serait impossible de se livrer ici au plus léger badinage, ayant eu le malheur de perdre le calepin sur lequel il était dans l'usage de noter ses saillies et bons mots futurs, aux environs de la fontaine des Innocents. » (*Han*, notice, 911)

[20] Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 8 et 12.

[21] *Ibid*, p. 243.

[22] *Ibid*, p. 19.

[23] *Ibid*, p. 22.

[24] *Ibid*, p. 22.

M. Couturier met ainsi l'accent sur la place occupée dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle par ce qu'il nomme « le reniement inaugural » (il s'agit du titre du premier chapitre de son ouvrage.)

[25] *Ibid*, p. 22.

[26] « Le sens, dans un texte littéraire, n'est pas un objet idéal désincarné : c'est nécessairement un sens pour un sujet, qui, en première instance, est un personnage de roman ou un narrateur. Lire un roman suppose donc que nous identifions les instances où s'ancrent les sens transitoires du texte.

Ces instances étant elles-mêmes emboîtées à différents niveaux ainsi que je l'ai démontré tout au long de cet ouvrage, on finit toujours par déboucher sur l'instance auctoriale, par-delà l'auteur impliqué imaginé par Booth. Il ne s'agit cependant pas de l'auteur réel ni de son vouloir dire, seulement de son masque, de sa figure. » (*Ibid*, p. 243).

[27] « [...] les mécanismes de l'édition favorisent grandement la fuite de l'auteur : c'est parce que le texte, avant d'arriver sous forme de livre sous les yeux du lecteur, a dû passer entre les mains d'une multitude d'intermédiaires sans doute plus ou moins fiables, que le lecteur devient obsédé par cette figure fuyante de l'auteur dont il aimerait restituer le discours ou démasquer le désir. » (*Ibid*, p. 55)

[28] Voir note 17 du présent travail.

M. Couturier analyse avant tout des romans du XVIII<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles. Or, le phénomène de « vedettariat littéraire » est surtout propre au XIX<sup>e</sup> siècle. Il trouve ses origines dans le « culte » rendu à un Jean-Jacques Rousseau ou à un Bernardin de Saint-Pierre, mais c'est à l'époque romantique qu'il acquiert une place majeure.

[29] Jacques Seebacher insiste sur la « complexité sans complication » de l'intrigue. (*Han*, notice, 908).

[30] Il en va de même pour le destin des personnages secondaires : Frédéric d'Ahlefeld et le bourreau par exemple.

[31] On observe la première incise à mettre au compte du narrateur dans le deuxième discours direct : « reprit une voix aiguë et tremblotante » (*Han*, 11).

[32] Le terme « histoire » revient à plusieurs reprises (*Han*, 81, 133,), de même que le terme « scène » (*Han*, 147).

On relève également deux occurrences du terme « ouvrage » pour désigner le roman en train d'être lu (*Han*, 140, 154), ainsi qu'une référence au découpage du livre en chapitres (*Han*, 133, 154) La désignation explicite de l'activité de lecture du lecteur est, elle aussi, récurrente (*Han*, 147, 186).

[33] « Nos lecteurs n'ont pas oublié que cette porte communiquait à la salle des morts. » (*Han*, 34).

[34] C'est-à-dire les entrées et les sorties des personnages, les changements de décor (voir Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1954, pp. 221-226).

[35] Le chapitre 5 s'achève sur le retour d'Ordener au Spladgest, et sur sa vision d'un Spiagudry hagard. Le chapitre suivant débute de la manière suivante : « Une heure environ après que le jeune voyageur à la plume noire fut sorti du Spladgest [...] Oglypiglap avait fermé la porte extérieure de l'édifice funèbre, tandis que son maître Spiagudry arrosait pour la dernière fois les corps qui y étaient déposés. » (*Han*, 33).

Au début du chapitre 46, on lit : « Cependant, avant l'aube du jour dans lequel nous sommes déjà assez avancés, à l'heure même où la sentence d'Ordener se prononçait à Munkholm, le nouveau gardien du Spladgest de Drontheim [...] Oglypiglap avait été brusquement réveillé [...] » (*Han*, 248).

[36] Dans le chapitre 3, le narrateur interrompt cependant l'évocation de l'entrée d'Ordener dans la forteresse de Munkholm – évocation assortie de nombreuses notations descriptives – pour affirmer avec humour : « Notre intention n'est pas de donner ici une description du donjon de Munkholm, d'autant plus que le lecteur enfermé dans une prison d'état, craindrait peut-être de ne pouvoir *se sauver au travers du jardin*. » (*Han*, 19). Cet exemple reste néanmoins un cas particulier.

[37] Au delà de la différence que la critique d'inspiration genettienne nous a habitués à faire entre narrateur et auteur, il ne s'agit pas de confondre la figure du narrateur avec la figure de l'auteur mise en scène dans la préface. Dans la première préface, l'auteur évoque certaines des étapes de la composition de son roman (la recherche d'une idée fondamentale et son développement dans un « plan bon ou mauvais », la disposition de scènes, la combinaison des effets et l'étude des mœurs). Rien de tel dans le corps du roman.

[38] Elle devient la première épigraphe dans les éditions ultérieures. La première épigraphe extraite d'un texte de Léopold Hugo est supprimée.

[39] A plusieurs reprises, le narrateur associe avec une certaine désinvolture l'évocation des changements de décor à l'évocation d'un lecteur voyageur, franchissant à grands pas l'espace qui sépare les différents lieux mis en scène. Le lecteur semble même doué de pouvoirs magiques lorsque le narrateur déclare « Que le lecteur se transporte maintenant sur la route de Drontheim. » (*Han*, 66). Cet exemple témoigne peut-être surtout de l'influence exercée par Walter Scott sur Victor Hugo – Walter Scott qui compare la lecture à un voyage dans une « humble chaise de poste anglaise » dans *Waverley*.

[40] L'analyse menée par Claire Barel-Moisan à propos de la place accordée par Balzac au lecteur dans ses œuvres nous semble pouvoir également être appliquée à *Han d'Islande*. Claire Barel-Moisan écrit à propos de la « forte présence du narrataire » dans le texte balzacien : « Interventions du narrateur et sollicitations du narrataire ne tendent pas, chez lui, à remettre en question le sérieux de l'énonciation, mais elles viennent au contraire renforcer l'adhésion du lecteur à la fiction. (Claire Barel-Moisan, *La place du lecteur dans le texte balzacien*, thèse sous la direction de Jacques Neefs, Université Paris 8, 2002, pp. 50-53)

[41] Lorsque l'on analyse la mise en scène de la communication littéraire, il s'agit de se demander si le texte instaure une relation hiérarchique entre narrateur et narrataire ou bien les place sur un pied d'égalité.

L'échange textuel met en place une communication particulière mais celle-ci doit être pensée, dans une certaine mesure, sur le modèle de toute communication intersubjective. Relation fondée sur l'autorité, le didactisme ou au contraire l'égalité, la complicité : l'échange auteur-lecteur peut se décliner selon des perspectives variées qui renvoient toutes au modèle des relations que l'on peut trouver dans le monde extra-textuel (modèles aussi bien individuels, que politiques, juridiques, religieux).

[42] On peut lire au chapitre 11 : « Bien des gens trouveront qu'il agissait follement ; mais les âmes jeunes font ce qu'elles croient juste et bon par instinct et non par calcul ; et d'ailleurs dans ce monde, où la prudence est si aride et la sagesse si ironique, qui nie que la générosité soit folie ? Tout est relatif sur la terre, où tout est borné ; et la vertu serait une grande démence, si derrière les hommes il n'y avait Dieu. Ordener était dans l'âge où l'on croit et où l'on est cru. » (*Han*, 63)

[43] Seule véritable surprise peut-être : la scène de reconnaissance entre Musdæmon et son frère le bourreau ; une lecture attentive de l'ensemble du roman permettait cependant de déceler des indices préparant cette révélation.

[44] Dispositif narratif emprunté à Walter Scott.

[45] Ordener se refuse de nombreuses fois à avouer l'intégralité de son nom aux personnages qui ne le connaissent pas. Il la révèle uniquement à la fin du récit, lors de la scène du procès. Déguisé plusieurs fois, Han choisit également la scène du procès pour proclamer son identité. Musdæmon déclare s'appeler Seigneur Hacket aux mineurs et aux montagnards qui se révoltent contre la tutelle royale. Spiagudry se déguise pour échapper à Han. La comtesse d'Ahlefeld cache son identité à Ethel. Son époux arrive incognito à Lœvig pour préparer avec Musdæmon le complot contre Schumacker et plus loin, aimerait garder son nom secret lorsqu'il rencontre Han d'Islande.

[46] Déchu de son pouvoir politique, Shumacker est emprisonné et perd tous ses titres. Il n'est plus appelé « comte de Griffenfeld » mais « seigneur Schumacker » (*Han*, 133). A la fin de l'histoire, la reconnaissance de son innocence lui permet de reconquérir son identité politique. Elle permet également à Ethel, qui du fait de son mariage avec Ordener a déjà pris le nom de ce dernier, de redevenir comtesse de Danneskiold.

La trajectoire est inverse pour le comte d'Ahlefeld qui, s'il garde son statut politique, voit l'identité de sa fille vaciller : à la fin du récit, celle-ci n'est plus destinée à épouser Ordener, et surtout il apprend que son vrai père est Musdæmon. Le cas de ce dernier personnage est également significatif : on apprend au cours de l'intrigue qu'il a changé de nom pour dissimuler sa parenté honteuse avec le bourreau. Juste avant son exécution, il recouvre néanmoins cette identité première.

Le cas de Ordener est particulièrement intéressant : le jeune homme clame son identité et énumère ses titres uniquement à partir du moment où il s'estime digne de les porter, c'est-à-dire lorsqu'il décide de se livrer pour sauver Schumacker. Peu après il veut cependant être appelé uniquement par son nom pour montrer sa solidarité avec le proscrit : « Je ne m'appelle point ici *seigneur baron*, [...] je m'appelle *Ordener Guldenlew*, comme celui qui a été comte de Griffenfeld s'appelle *Jean Schumacker*. » (*Han*, 230) Tout au long du roman, Ordener poursuit une quête qui l'amène à redéfinir et reconquérir son identité.

[47] C'est très souvent le cas pour Levin de Knud.

[48] Le lecteur apprend très vite à associer Ordener à son manteau vert, à la plume noire attachée à son chapeau et à ses cheveux châtain. Musdæmon est, quant à lui, reconnaissable à sa petite taille, à son embonpoint et à sa jovialité sinistre.

[49] On retrouve en effet, par exemple, la référence à la toque munie d'une plume qui caractérise Ordener. Le lecteur peut également reconnaître Spiagudry à son allure et deviner que la bosse sur son dos n'est pas formée par une besace comme feint de le croire avec humour le narrateur, mais par la cassette qu'Ordener recherche...

[50] Au jeu initial concernant l'identification d'Ordener et Spiagudry se superpose d'ailleurs bien vite un deuxième jeu concernant l'identification des habitants de la tour de Vygla.

[51] L'identification d'un personnage peut être retardée de plusieurs manières. Tantôt, le narrateur identifie un personnage après que celui-ci a été nommé par un autre personnage ; tantôt, il le nomme sans que l'identité de ce personnage ait été livrée au cours d'un dialogue.

[52] Lorsqu'il [un jeune homme dont on comprendra plus loin qu'il s'agit d'Ordener] entra, un homme petit et trapu, enveloppé comme lui d'un manteau, et cachant ses mains sous des gants énormes, répondait au soldat. » (*Han*, 15)

La première évocation de Han succède à celle de Ordener. L'identité de celui-ci reste elle aussi mystérieuse. Le narrateur se contente de décrire sa noble allure et ses habits.

[53] « Et qui vous dit qu'il s'est tué ? Cet homme ne s'est pas plus suicidé, j'en réponds, que le toit de votre cathédrale ne s'est incendié de lui-même. » (*Han*, 15)

[54] - Mais écoutez donc l'oracle ! Va, tes petits yeux gris ne voient pas plus clair que tes mains sous les gros gants dont tu les couvres au milieu de l'été.

Un éclair brilla dans les yeux du petit homme : - Soldat ! prie ton patron que ces mains-là ne laissent pas un jour leur empreinte sur ton visage. (*Han*, 15-16)

[55] « Et arrachant ses gants, il découvrit ses larges mains, armées d'ongles longs, durs et retors comme ceux d'une bête fauve. » (*Han*, 36)

[56] Le comportement de Han étreignant sauvagement le cadavre de Gill, ainsi que son discours permettent aussi au lecteur de comprendre plus clairement qu'au premier chapitre la nature du lien qui unit Han à Gill. Grâce au discours de Han, le lecteur acquiert également la certitude que Han a tué le capitaine Dispolsen et qu'il désire tuer tous les soldats de Munckholm pour venger l'honneur de Gill.

[57] Il se dissimule ensuite sous un habit d'ermite puis de mineur. Au chapitre 38, son déguisement est constitué des restes de ses habits précédents.

[58] Voyant l'ermite boire de l'eau de mer, Spiagudry apeuré déclare au bourreau Orugix qui rit de son trouble : « Mais de l'eau de mer... Il n'y a qu'un homme... » (*Han*, 77).

Au chapitre 14, il vante les mérites de l'ermite qui leur a permis, à Ordener et à lui, d'échapper aux archers en demandant à ceux-ci à quel régiment ils appartenaient – ironie du récit, Spiagudry ne fait pas le lien entre cette question et le désir de Han de se venger du régiment de Munckholm -, il déclare cependant à Ordener : « Avez-vous encore remarqué, mon noble maître, qu'il y avait quelque chose de singulier dans l'accent dont il m'a dit *au revoir* ! en emmenant les archers ? Dans un autre moment, cet accent m'eût alarmé ; mais ce n'est pas la faute du pieux et excellent ermite. La solitude donne sans doute à la voix ce timbre étrange ; car je connais [...] un autre solitaire, ce formidable vivant que... Mais non, par respect pour le vénérable ermite de Lynrass, je ne ferai pas cet odieux rapprochement. » (*Han*, 91)

[59] « Spiagudry chercha encore à tergiverser.

-Eh bien ! noble maître, le profanateur de ce cadavre est l'assassin de cet officier [le capitaine Dispolsen dont le cadavre est étendu à côté de celui de Gill] » (*Han*, 45)

[60] «Eh bien, dit Spiagudry, remarquez ces profondes déchirures produites pas des ongles longs et tranchants sur le corps de ce malheureux.... Elles vous montrent l'assassin. » Et à Ordener qui demande s'il s'agit du diable : « Chut ! prenez garde de trop bien deviner. N'avez-vous jamais entendu parler, poursuit le concierge à voix basse, d'un homme ou d'un monstre à face humaine, dont les ongles sont aussi longs que ceux d'Aastaroth qui nous a perdus, ou de l'Antéchrist qui nous perdra ?... » (*Han*, 46)

[61] Existence de quelques variantes.

[62] C'est le cas lors des rencontres de Han avec le comte d'Ahlefeld (chap 28) puis avec Ordener (chap 29).

[63] Chap 22 : « A ses vêtements de peau ensanglantées, à sa hache de pierre, à sa barbe rousse et à ce regard dévorant fixé sur lui, le malheureux concierge avait reconnu du premier coup d'œil l'effrayant personnage dont il avait reçu la dernière visite au Spladgest de Drontheim. » (*Han*, 126)

Chap 25 : « C'est sur une pierre située au milieu de cette salle elliptique, qu'un petit homme vêtu de peaux de bêtes, et que nous avons déjà eu occasion de rencontrer plusieurs fois dans le cours de cet ouvrage, est assis. » (*Han*, 140)

[64] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

[65] Dans la présentation qu'il fait de *Han d'Islande* en 1967, Yves Gohin présente le roman du jeune Hugo comme « une sorte d'autobiographie ». L'essentiel, selon lui, est « ce qui au fond n'est pas fictif [dans la fiction] » et il s'attache ainsi avant tout à relever ce qui dans l'intrigue amoureuse entre Ordener et Ethel vient rappeler l'amour du jeune Victor pour Adèle. (Victor Hugo, *Œuvres complètes, Edition chronologique* publiée sous la dir. De Jean Massin, t. 2, Paris, Club français du livre, 1967, pp. 55-57.)

Dans la préface de l'édition « Folio », Bernard Leuilliot revient sur les différentes périodes de rédaction de *Han d'Islande* et évoque, à propos de Victor et Adèle « les péripéties éminemment romanesques d'un amour contrarié dont on peut lire comme la transposition dans l'histoire d'Ordener et d'Ethel. » (Paris, Gallimard, coll. Folio, 1981, p. 10)

[66] Le 16 février 1822, Victor Hugo écrit à Adèle à propos de l'écriture de *Han d'Islande* : « Au mois de mai dernier, le besoin d'épancher certaines idées qui me pesaient et que notre vers français ne reçoit pas, me fit entreprendre une espèce de roman en prose. J'avais une âme pleine d'amour, de douleur et de jeunesse, je ne t'avais plus, je n'osais en confier les secrets à aucune créature vivante ; je choisis un confident muet, le papier. Je savais de plus que cet ouvrage pourrait me rapporter quelque chose ; mais cette considération n'était que secondaire quand j'entrepris mon livre. Je cherchais à déposer quelque part les agitations tumultueuses de mon cœur neuf et brûlant, l'amertume de mes regrets, l'incertitude de mes espérances. Je voulais peindre une jeune fille, qui réalisât l'idéal de toutes les imaginations fraîches et poétiques, une jeune fille telle que mon enfance l'avait rêvée, telle que mon adolescence l'avait rencontrée, pure, fière, angélique ; c'est toi, mon Adèle bien-aimée, que je voulais peindre, afin de me consoler tristement en traçant l'image de celle que j'avais perdue, et qui n'apparaissait plus à ma vie que dans un avenir bien lointain. Je voulais placer près de cette jeune fille un jeune homme, non tel que je suis, mais tel que je voudrais être. » (Victor à Adèle, 16 février 1822, *Correspondance familiale et écrits intimes*, sous la direction de Jean Gaudon, Sheila Gaudon et Bernard Leuilliot, Paris, Laffont, 1988, pp. 308-309)

[67] De nombreux écrivains romantiques cherchent à mettre en conformité leur œuvre et leur vie.

On observe dans ce commentaire rétrospectif de Hugo l'attachement des Romantiques à ce que J.-L. Diaz nomme « fonction biographique » lorsqu'il fait le relevé des postures privilégiées par les écrivains romantiques.

[68] « Pour ceux qui n'auraient pas encore isolé les U-G-O bouleversés de l'auteur en deuil, son titre lève toute ambiguïté en lui rendant son H : il est baron de Thorvick (Victor !) amoureux d'une pure jeune fille [...] Ethel. Pour ceux qui seraient durs d'oreille, son vieux père [...] lui précise qu'elle descend d'Adèle ou Edèle, comtesse de Flandre, dont elle porte le nom. » (Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 243.)

[69] Les deux lectures ne sont cependant pas exclusives l'une de l'autre.

Jean-Marc Hovasse mentionne la deuxième lecture possible du roman (analogie Hugo/Han) et montre qu'elle a été celle des contemporains de Hugo. Il fait notamment référence à *OG* un roman parodique publié anonymement en 1824 par Victor Vignon, le petit-fils de Rétif de la Bretonne. Dans ce roman dédié à *Jean Sbogar* et à tous ses « successeurs » - suit une liste de romans d'inspiration gothique ou gothico-historique où figure *Han d'Islande*-, les initiales de la figure éponyme sont celles d'Ordener Guldenlew mais elles désignent un géant anthropophage qui, avec sa barbe « large et touffue » et son goût des crânes humains, rappelle surtout Han, ou plutôt les légendes qui courent à son sujet, puisque Han n'est pas un géant mais un petit homme ! ([Victor Vignon], *OG*, Paris, Locard et Davi, 1824, pp. 34-40) Les lettres OG rappellent bien sûr également Hugo, surtout lorsque l'on sait que le grand-maître des cérémonies de ce roi sanguinaire s'appelle UG !

[70] Voir p. 16 du présent travail.

[71] Voir aussi le chapitre 18.

[72] Ils cherchent un homme qui pourrait remplacer Han si celui-ci refusait de prendre la tête de la révolte des mineurs. Musdæmon déclare : « en tout cas, je me suis assuré d'un chef qui prendra son nom et pourra le remplacer. C'est un farouche montagnard, haut et dur comme un chêne, féroce et hardi comme un loup dans un désert de neige ; il est impossible que ce formidable géant ne ressemble pas à Han d'Islande.

- Ce Han d'Islande, demanda le comte, est donc de haute taille ?

- C'est le bruit le plus populaire, votre grace. » (*Han*, 87)

[73] Dans le chapitre 37, Guldon Stayer affirme qu'il n'a pas rencontré Schumacker et il ajoute « en baissant la voix » : « Il m'aurait fallu [...] les yeux de ce démon qui marche devant nous sans pourtant laisser derrière lui l'odeur du soufre, de ce Han d'Islande, qui voit à travers les murs, ou l'anneau de la fée Maab, qui passe par le trou des serrures. » (*Han*, 194)

[74] Au chapitre 22, peu avant d'être tué par Han, Spiagudry entend un cri de bête « qui ressemble horriblement à une voix » et entrevoit fugitivement « deux yeux flamboyants comme des comètes. » (*Han*, 119 et 123).

Au chapitre 37, Kennybol tire sur « deux yeux de braise » qui, selon lui, appartiennent à un chatpard. Le coup de feu révèle aux troupes du roi la présence des insurgés. Han manifeste une nouvelle fois sa présence par « un affreux grondement de tigre, suivi d'un éclat de rire humain, plus affreux encore. » (*Han*, 199)

[75] Ce dernier manque d'ailleurs souvent de clairvoyance : on s'en aperçoit lorsqu'il ne se rend pas compte de la présence de Han et essaie de rassurer un Spiagudry inquiet, ou bien lorsqu'il ne comprend pas que son guide est en possession de la cassette qu'il recherche depuis plusieurs jours... Ordener est, contrairement au comte Ahlefeld, un personnage dont Han ignore l'identité lorsqu'il le rencontre mais jusqu'à la scène du procès, il semble peu maître de son destin. Sur le point d'être mis à mort par Han, il est sauvé non par son courage ou son astuce mais par un événement imprévu : l'attaque de Friend, l'ours de Han, par des chasseurs.

[76] Les arquebusiers royaux proposent aux insurgés de parlementer, mais un mystérieux coup de fusil relance l'ultime bataille entre les mineurs et les troupes royales. Ce coup de feu a très certainement été tiré par Han qui désire profiter de la confusion générale pour tuer les soldats du régiment de Munckholm. (*Han*, 206-207)

[77] Reflet de la composition sociologique de la clientèle des cabinets de lecture, ou en tout cas de son évolution ?

[78] Schumacker déclare à Han : « Ecoute, je hais les hommes, comme toi, parce que je leur ai fait du bien, et qu'ils m'ont fait du mal. »

Réponse de Han : « Tu ne les hais pas comme moi : je les hais, moi, parce qu'ils m'ont fait du bien, et que je leur ai rendu du mal. » Lorsque Han ajoute qu'il doit aux hommes le bonheur d'avoir senti « des chairs palpitantes frémir sous [sa] dent. », Schumacker « [recule] avec épouvante devant le monstre dont il [s'est] approché presque avec l'orgueil de lui ressembler. » (*Han*, 250-251)

[79] Les épigraphes sont extrêmement nombreuses en 1823. Plusieurs chapitres en comportent plusieurs. Hugo en supprime un certain nombre dans les éditions ultérieures (voir la notice de Jacques Seebacher), mais chaque chapitre reste pourvu d'au moins une épigraphe.

[80] Relation de sens qu'il faudrait étudier.

[81] En 1823, le roman comporte au chapitre 30 une épigraphe tirée de la première version de *Bug-Jargal*. Cette auto-citation n'est pas attribuée mais la première lettre du nom de l'auteur apparaît dans l'épigraphe initiale : le roman s'ouvre en effet sur un extrait de *La Révolte des Enfers* attribué au « général H. », c'est-à-dire à Léopold Hugo. Ces deux épigraphes sont supprimées dans les éditions ultérieures. Reste un extrait des *Romances historiques* d'Abel Hugo en tête du chapitre 17. Cet extrait est lui aussi non attribué. La signature Hugo figure cependant explicitement dans le dispositif épigraphique même si elle apparaît de manière doublement décalée. En début de chapitre 15, le terme « Hugo » désigne en effet le prénom d'un personnage de *Bertram* de Mathurin.

[82] Voir le passage que Vincent Jouve consacre à « la voix narrative ou l'argument d'autorité » dans son ouvrage *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, pp. 90-91.

[83] « Cette véritable histoire » au chapitre 24 (*Han*, 133) et surtout « cette très-véridique narration » au chapitre 38 (*Han*, 200)

[84] Attention cependant aux multiples dérobades du sens : l'épigraphe en tête du chapitre 26 invite à considérer la réflexion du narrateur sur le destin de Frédéric Ahlefeld de la manière la plus sérieuse qui soit :

« Non, non, ne rions plus. Voyez-vous, ce qui me paraissait si plaisant a aussi son côté sérieux, très-sérieux, comme dans tout l'univers !... [...] et ne voyez-vous pas ici le but marqué par la Providence ? Lessing, *Emilia Galotti*. »

On peut finalement considérer cette épigraphe comme l'emblème des « deux visages du roman, celui du rire, celui du sérieux, du très-sérieux même ». (Bernard Degout, *Le sablier retourné*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 255)

[85] Pierre Laforgue, « *Han d'Islande*, roman ultra, ou littérature, idéologie et romantisme », Communication au Groupe Hugo du 22 janvier 2000, <http://groupugo.div.jussieu.fr.>, p.10.

[86] Victor Hugo, comme le souligne Charles Nodier dans son article de *La Quotidienne*, s'est inspiré de l'*Edda* pour écrire son roman.

Cette mise en abyme fonctionne de manière un peu particulière : elle instaure une relation spéculaire entre l'intrigue de l'*Edda* et celle de *Han d'Islande*, mais elle inscrit également l'histoire de Han dans un héritage littéraire : le brigand d'Islande est effectivement un personnage de légende...

[87] Transposition ironique du passage de la deuxième préface où un ami de l'auteur conseille à celui-ci de « mettre à la mode » son « vilain brigand islandais » ? (*Han*, 7)

[88] Voir aussi l'analyse très intéressante que fait Véronique Dufiez-Sanchez de ce passage dans « Fête et défaites du savoir dans *Han d'Islande* de Hugo, Spiagudry un curieux savant », *Victor Hugo 4 : Science et technique* (dir. Claude Millet), Paris, Lettres modernes Minard, « Revue des lettres modernes », 1999, pp. 69-71.

[89] Les écrivains romantiques se démarquent, pour la plupart, de la figure du savant et de celle du philosophe. (José-Luis. Diaz, *L'écrivain imaginaire*, *op. cit.*, pp. 674-680.)

[90] Cela rejoint notre analyse de la mise à mal du discours du narrateur mais permet aussi de mettre en perspective le goût de l'auteur pour les épigraphes, autre forme d'érudition.

[91] Pierre Laforgue, « *Han d'Islande*, roman ultra, ou littérature, idéologie et romantisme », *op. cit.*

[92] Référence à Roland Barthes, « La mort de l'auteur », [*Manteia*, 4<sup>ème</sup> trimestre 1968], *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Seuil, 1994, pp. 491-495.