

Jean-Claude Fizaine : «*Torquemada* : problèmes de genèse»

La genèse de *Torquemada* est une des plus complexes qui soient, et met en jeu des éléments très archaïques, comme en témoigne Baudouin, qui consacre un chapitre entier de son livre au "complexe" de *Torquemada*¹. Il n'est donc pas question de remonter aux origines, mais de distinguer, à partir de documents incontestables, différentes "strates" identifiables dans le texte tel qu'il est mis en forme à partir d'éléments lentement élaborés.

La première strate est indiquée par V. Hugo lui-même, qui écrit à la fin de son manuscrit (commencé le 1^{er} mai 1969) : "21 juin 1869. Il y a quarante ans, en ce même mois de juin, J'écrivais *Marion Delorme*". Rapprochement qu'il faut peut-être prendre un peu plus largement que ne le fait C. Baudouin, relevant l'évidente association entre "l'homme rouge qui passe" au dernier vers de *Marion Delorme* et le moine terrible. Quarante ans après la "génération de 1830" est devenue assez proverbiale pour que l'on puisse dissocier absolument les diverses réélaborations qui se produisent alors.

Les dates mêmes qui délimitent la carrière historique de *Torquemada* (1482-1492, de sa nomination comme inquisiteur à l'expulsion des Juifs d'Espagne qui marque l'apogée de sa puissance) ont d'évidents rapports avec celle de *Notre-Dame de Paris* (1482, un an avant la mort de Louis XI) et, bien entendu, avec 1793. Même si à aucun degré *Torquemada* ne mérite le nom de "drame historique", la pièce cependant, comme le roman de 1831, se déroule pendant une période charnière de l'histoire; une ère nouvelle s'ouvre (la Renaissance), mais en donnant libre cours aux forces de barbarie latentes durant l'ère précédente. Problématique qui sera celle de *Quatrevingt-treize*. A quoi s'ajoute que la date de publication, 1882, correspondra très exactement avec le quatrième centenaire du début de la carrière de *Torquemada*...

Cette strate de 1830 laisse percevoir en transparence une autre strate, plus archaïque, celle du séjour en Espagne. Pas seulement parce que le héros porte le nom d'une ville autrefois traversée par les jeunes Hugo. Si l'on se réfère aux analogies de structure qui rapprochent *Mangeront-ils ?* du drame, on s'aperçoit que le retraitement de données rassemblées en 1830 fait apparaître, souvent, une origine espagnole. C'est le cas, notamment, pour le thème du conflit entre deux espaces, l'espace religieux et l'espace royal, autour duquel sont construites les deux pièces. Le monastère comme lieu d'asile, c'est un privilège encore respecté dans l'Espagne occupée par Napoléon, comme en témoignent des récits contemporains, dont la véracité compte moins que leur caractère apparemment stéréotypé : l'anecdote de la vieille femme portant des provisions à un "bandit" abrité, mais non nourri, dans un jardin de monastère, a pu égarer bien des récits.

D'une part Napoléon est celui qui a signé, en 1808, le décret supprimant l'Inquisition. D'autre part l'institution religieuse, dans son archaïsme, maintient des rites et des coutumes qui sont comme une anticipation rudimentaire, irrationnelle, du respect de la personne humaine. *Torquemada* représente un moment important d'une longue réflexion menée par Hugo sur la valeur de cette institution archaïque d'un droit des personnes, qui resurgit dans l'œuvre sous diverses formes : droit d'asile, lois de l'hospitalité, fonctions des couvents dans les villes... Il y a dans le *Théâtre en liberté* une insistance sur la clôture, sur les murs, qu'il serait trop hâtif de

¹ Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, 1943. Pour une étude des sources : Mécéant (Marc), "Les sources de *Torquemada*, *Revue d'Histoire de la philosophie*, fasc. 32, oct. - déc. 1942, p. 329-338.

mettre au compte d'une simple protestation contre toute espèce d'enfermement. Car la clôture, en tant qu'elle délimite un espace du sacré, n'est pas présentée, face à l'espace royal livré à la seule faim des prédateurs, comme uniquement négative. Cette délimitation d'un espace religieux (*templum*) a au contraire un aspect inaugural et fondateur, en tant qu'un espace clos, et cependant sans propriétaire, est le lieu d'une reconnaissance de l'autre, ou encore le témoin de l'appartenance de l'homme à la sphère du symbolique et non de la pure nature indifférenciée, à quoi retourne invinciblement le désordre royal.

Assez longtemps, et jusque dans *Les Misérables*, Hugo a accepté que le marquage de cet espace spécifiquement sacré fût le plus adéquatement accompli par une croix, éventuellement affranchie de toute autre fonction que de figurer l'X de l'infini, qui permet la suspension des lois régissant la dette et la vengeance, le crime et le châtement. Que la péripétie décisive de *Torquemada*, celle qui décide du sort des "héros", soit l'arrachement d'une croix, donc un acte de profanation commis non pas en vue d'offenser Dieu, mais de sauver un humain, fait de *Torquemada* une sorte de réponse différée aux reproches de Michelet quant à cette conception d'une apologie de la croix comme "symbole du symbolique" en quelque sorte, réponse qui aura eu besoin, pour s'articuler, de l'épisode de *La Sorcière*.

A cette même strate de 1830 il faut encore rattacher le thème de la folie sexuelle du duc, traité il est vrai si schématiquement dans *Notre-Dame de Paris*, un peu trop proche des archétypes du roman noir, qu'il y a à cet égard une véritable métamorphose. Mais l'important est qu'elle soit liée à la détermination historique du personnage. Torquemada comme Frollo est un personnage qui découvre la dimension historique des révolutions auxquelles il assiste. A son propos s'affirme, bien plus nettement que par rapport à Frollo, l'ambivalence de Hugo devant ce type de monstre. D'une part il y a tout un ensemble de thèmes associant le plaisir du spectaculaire, la masturbation et l'orgasme transposé dans une prière jaculatoire et une rhétorique forcenée, d'autre part la recherche intellectuelle, l'esprit d'aventure, de solutions neuves à partir des matériaux anciens : il ne faut pas donner un autre statut aux citations de saint Paul dont le moine prétend donner une interprétation génialement nouvelle, : la tension extrême du discours exprime à la fois la transformation d'une énergie érotique et le goût de l'efficacité technicienne. Ce qui se retrouvera, bien entendu, pour une part, chez Cimourdain.

Une deuxième strate se situe en 1850-1851. Les renseignements que donne Hugo sur l'inquisition dans son discours de janvier 1850 correspondent assez exactement à la notice de Napoléon Gallois dans le *Dictionnaire de la conversation* de Duckett. Hugo avait déjà travaillé sur l'inquisition d'Etat à l'époque d'*Angelo* : il s'agit pour lui d'une sorte de recherche archéologique, qui fait retrouver la réécriture de Sade par Joseph de Maistre à l'origine de la violence politique du XIX^{ème} siècle : jeu de masques et de transformations dans l'idéologie (ou sous couvert de l'idéologie) qui exige la plus grande vigilance aujourd'hui pour ne pas confondre "la croix du Dieu-Agneau et du Dieu-colombe avec la sinistre bannière de saint Dominique"; demain, pour démasquer les impostures du discours terroriste suscité par l'enthousiasme révolutionnaire.

Le fait majeur de cette seconde époque est le rapprochement qui rend indissociables Torquemada et Marat - préparé en janvier par cet autre : "...pour éviter Torquemada, on se jettera dans Robespierre." Un texte d'*Océan*, prose, daté par l'IN de 1849, et surmonté ultérieurement d'un chapeau qui en rapporte l'énonciation à un "vieux gentleman", met sur le même pied, comme agents de répression de la vie, le "bigotisme" de l'inquisition d'Espagne, représenté par Torquemada, et le puritanisme de 93, représenté par Marat. Au-delà de l'assimilation polémique du "parti catholique" aux jacobins terroristes, s'esquisse une analyse du phénomène de la terreur en tant que tel.

Les articles publiés par *L'Événement* lors de sa polémique contre *L'Univers*, en juin et juillet 1850, sous un pseudonyme hispanisant et vaguement grotesque, fournissent une matière assez riche, empruntée à Llorente; on y trouve tout ce qui fera le sujet des Actes III et IV du drame, notamment la description du *quemadero* de la Tablada, à Séville. S'y trouvent fortement accentués le thème spectaculaire et le thème du conflit avec le pouvoir royal (anecdote de la jeune Elisabeth de Valois terrorisée par le spectacle d'une "mauresque" de 16 ans que l'on brûle devant elle, n° du 15 juillet 1850.) Enfin l'association de l'inquisition et de Montalembert se trouve dès lors fixée, de même que les plaisanteries sur l'hypocrisie du vocabulaire de l'inquisition (où "relaxation " signifie condamnation à la peine capitale.)

Le point qui reste obscur, c'est l'étape où Torquemada cesse d'être simplement le symbole de l'inquisition, à qui l'on tend à attribuer toutes les monstruosité de l'institution (par exemple, le projet où l'on voit Torquemada navigateur pourchasser les hérétiques pourrait provenir d'une remarque de Llorente sur la création, provisoire, d'une Inquisition des galères, chargée de pourchasser les hérétiques sur les mers) et s'individualise comme personnage assez ambigu pour servir de sujet à un drame.

Le début de l'exil donne quelques points de repère. Il faut d'abord rappeler la mise en cause du drame romantique inventé par Hugo, et désigné par des auteurs républicains comme de Flotte et Quinet comme l'un des responsables des carences de l'éducation populaire rendant précaire toute tentative républicaine. Le thème proposé (Spartacus) comme sujet populaire par excellence intéresse d'ailleurs Hugo (un travail étant en cours sur ce sujet, les assistants feront comme s'ils n'avaient rien entendu.)

En 1853, Hugo se révèle fort bien informé sur le personnage de Torquemada; en outre, il établit une comparaison entre la radicalité de l'inquisiteur, monstre bien intentionné, et sa propre violence vertueuse d'homme qui a "sacrifié à l'idée pure". Etre de plain-pied avec Torquemada, refusé à Napoléon le Petit², est accordé au proscrit. D'autre part le jugement sur l'Inquisition est un critère important sur lequel se séparent les Républicains.

Il faut sans doute accorder une certaine importance à H. Magen, ce jeune journaliste auquel, dans le premier volume d'*Actes et paroles*, Hugo fait l'honneur de le citer. Il s'est assez spécialisé dans l'histoire de l'Eglise, qu'il traite sans se soucier de nuances. Hugo a gardé en dossier certains de ses articles de *L'Indépendance belge*, et lui doit l'idée génératrice de *La Pitié suprême*. Lorsqu'il offre à Ledru Rollin le manuscrit de son *Histoire des iniquités catholiques*, en 1857, le chef républicain trouve le texte "presque courageux", précisant "ce qu'il faut, c'est mettre la plaie à vif... démontrer que l'Evangile, tant vanté sur paroles, est le livre jésuitique par excellence, et les jésuites ses vrais et naturels commentateurs." Hugo doit peut-être quelques rapprochements à H. Magen (notamment l'idée d'une rencontre entre l'inquisiteur et Alexandre VI.) Mais surtout, en montrant en lui un cas de perversion de l'amour de l'humanité, il développe une stratégie tout opposée : combat sur deux fronts, imposant de lutter aussi contre les Torquemadas de l'athéisme.

On comprend dans ce contexte que le personnage manque son entrée dans *La Légende des siècles*, où *Les Raisons du Momotombo* évoquent les cruautés de l'inquisition en Amérique latine. Il règne en fait, par l'imaginaire auquel il est associé : la cendre, le débris, l'entassement, sur les textes annexes de *La Légende des siècles*. Il est présent du début à la fin de *La Pitié suprême* : par la violence; par les images d'histoire-ossuaire (cf. le frontispice dessiné en 1869, réutilisant un dessin du "dick"); par le pardon donné au bourreau du haut du bûcher par Jean Hus, condamné par un autre Torquemada. Une théorie de la création de l'histoire par effacement des traces mémorielles, proposant pratiquement comme recours

² - Napoléon le petit, Conclusion, I, 1, Massin VIII, p. 522.

essentiel l'amnistie et l'enseignement, prend dans sa ligne de mire la recherche fébrile des traces du Mal. L'invention d'un nouvel espace du sacré, qui ne doit rien désormais à la croix, périmé définitivement toute mythologie de Satan, puisque l'obsession du Mal, quelle que soit sa définition, est ce qui tourne l'amour en monstruosité sadique. En quoi Hugo, ici encore, ne fait que revenir à un très ancien héritage culturel de la famille Hugo³... Le dialogue avec Michelet, ranimé à l'occasion de la publication de *La Sorcière*, ne peut que renforcer Hugo dans cette évolution⁴. Le "Poème de la Sorcière" donne à voir, en une série de dessins ordonnés autour du corps absent et comme volatilisés de la sorcière, des visages vus en train de voir, et consumés par la volupté de voir. Et c'est bien entendu à Michelet, accusant Hugo de faiblesse complice à propos d'un poème des *Contemplations*, que répond l'arrachement de la croix accompli dans le drame.

Cet épisode, avec ses circonstances et ses conséquences, est en quelque sorte emblématique de la pièce tout entière. La construction, comme dans tout le *Théâtre en liberté*, est en miroir : le jardin clos du 1^{er} acte (espace monastique) correspond au jardin clos du dernier acte (refuge dérobé à l'espace royal). La coopération du couple d'amants (métaphore, selon C. Baudouin, de l'acte sexuel), permet à Torquemada de revoir le jour. Au dernier acte, la croix monte de l'ombre, symbole de mort, au moment précis où les deux amants évoquent leur postérité à venir... Le retournement des forces de vie en forces de mort, l'obsession de la paternité interdite ou de la paternité néfaste sont les deux thèmes majeurs qui apparentent le drame à l'ensemble du *Théâtre en liberté*, où le signifiant "enfant" et le signifié "paternité" jouent un rôle tout à fait essentiel. La paternité retrouvée du marquis (redoublement atténué du père voyeur et jaloux qui erre aussi dans *Mangeront-ils ?* comme dans *Les deux trouvailles de Gallus*, reste complètement inopérante sur le plan dramatique ou plus ironiquement contribue à hâter la catastrophe. Il est frappant que cette forme très particulière du "théâtre en liberté", d'une très forte cohérence formelle et thématique, soit finalement mise au service d'une implacable démonstration : comment la métamorphose de l'amour en haine, selon un système de réversibilité qui ironise violemment l'optimisme historique ou plus exactement le dualisme spiritualiste dont le système narratif épique a besoin de présupposer l'existence afin de le réfuter, engendre une histoire tout entière subordonnée aux forces de mort.

Torquemada est donc bien cette œuvre longtemps portée qui assure un rôle de charnière entre les différents plans de la création hugolienne de l'exil. On y voit en effet mis en œuvre les deux thèmes majeurs de la création romanesque (ou épique) : l'incarcération de la pensée et la haine de soi. Qu'advient-il d'une pensée longtemps comprimée asservie, lorsqu'on lui donne brutalement un espace de liberté? On reconnaît là le thème des *Misérables*, de *La fin de Satan*, de *L'Homme qui rit*. Il y a une sorte de "mythe de Spartacus", mis en circulation par Quinet (et aussi par H. Magen). Que peut faire une âme forte, mais mutilée, des plus exaltantes idées

³ Voir notamment *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, p. 296 "Le Saint Office est donc fort salutaire! / C'est déjà l'enfer sur la terre."

⁴ La lettre de Hugo à Michelet à l'occasion de *La Sorcière* a été publiée par Evariste Mangin dans *Le Phare de la Loire* : Hauteville-House, 2 décembre 1862 / J'achève ce matin même la lecture de *La Sorcière*, cher et grand philosophe. Je vous remercie d'avoir fait ce beau livre. Vous avez mis là la vérité sous toutes ses formes, dont la plus magnifique peut-être est la PITIE. Vous ne vous contentez pas de convaincre, vous émouvez. Ce livre est un de vos grands triomphes. Ce que j'en aime, c'est tout. C'est ce style vivant qui souffre avec le martyr; c'est cette pensée qui est comme une dilatation de l'âme dans l'infini; c'est ce grand cœur, c'est cette science mêlée d'attendrissement; c'est cette peinture, ou mieux cette intuition de la nature d'où sort splendide on ne sait quel DEMON DIEU qui fait sourire et pleurer. Le solitaire vous rend grâce de lui avoir envoyé ce doux, profond et poignant livre. C'est un songeur attristé, bien accablé souvent par le spectacle de l'obsession de la souffrance universelle; mais quand sa main sent la pression de la vôtre, il lui semble qu'un rayon passe devant ses yeux. / Victor Hugo.

d'affranchissement, de résurrection, ...etc, auxquelles elle adhère avec un enthousiasme sans réserve Les imprécations de Torquemada contre l'indignité des Rois, la prise à témoin de Jésus ("cette reine et ce roi sont en train de vous vendre"), la vision pessimiste du monde comme "monstrueux avortement du gouffre", tous ces traits rhétoriques qui individualisent si fortement Torquemada sont trop nettement hugoliens pour qu'on ne s'interroge pas sur le sens de ce passage à la limite que sont les délires d'exaltation érotico-mystique du moine franciscain. Dans le tortionnaire, Hugo reconnaît avec terreur un homme ivre d'infini.

On comprend dès lors le rôle décisif des deux dernières années de la genèse, non pour modeler un personnage dont les traits semblent fixés, dans leur ambiguïté de monstre inspiré par l'amour de l'humanité, depuis le début de l'exil, mais pour arrêter la forme dramatique qui le rend utilisable. Et c'est en définitive dans l'optique d'une interrogation sur la Terreur que cette mise au point est, semble-t-il, rendue possible. Avec *L'Homme qui rit*, Hugo a adopté une sorte de méthode comparative : le précédent d'une révolution sans Terreur permet de dissocier les deux notions, avec cette réserve que la révolution anglaise reste à achever. (C'est l'existence d'une aristocratie forte qui, en barrant l'absolutisme royal, a permis d'offrir à la révolution une autre issue que la Terreur.) Or depuis 1866, l'Espagne connaît à nouveau une situation révolutionnaire. Le 22 octobre 1868, Hugo écrit une lettre *A l'Espagne*, où il l'invite à reprendre son rang parmi les "grandes nations" européennes, l'Angleterre et la France : les nations qui ont accompli leur révolution. D'où l'intérêt (pratique et théorique) d'évoquer concrètement les effets et les causes de la Terreur cléricale qui a pendant trois siècles "lié au bûcher" l'Espagne. La réponse est évidemment claire : la nécessité de la république - à quoi s'ajoute un mois après la précision donnée par la seconde lettre, tout entière consacrée à la suppression de l'esclavage : "Un esclave dans votre maison, c'est une âme farouche qui est chez vous, et qui est en vous. Elle vous pénètre et vous obscurcit, lugubre empoisonnement".

La définition d'un espace républicain, assurant autrement que dans la clôture du temple l'affirmation du symbolique, est possible et nécessaire. De là l'importance de l'acte II, l'acte "philosophique", que prolongera et complétera le "drame" *Le Pape* qui distingue deux fonctions assurées différemment par Hugo, mais qui ne doivent pas être confondues. Le contemplateur, le Pape, le moine fou sont à la fois comparables et opposés en tant qu'ils ont un rapport privilégié avec l'angoisse humaine. Il s'agit soit de l'évacuer dans le flux indifférencié des énergies qui s'écoulent, en campant sur la frontière entre l'humain et le non-humain, soit de porter l'angoisse des autres, en assumant une solidarité symbolique, soit, dans le pire des cas, de la faire circuler, de l'exorciser par le leurre du dispositif spectaculaire, en sorte que la foule, croyant s'en affranchir, s'y consume. C'est la réponse la plus mûre que donne Hugo, avant *Quatrevingt-Treize*, à la question de la Terreur.