



GROUPE HUGO

Equipe de recherche "Littérature et civilisation du XIX^e siècle"

[Retour](#)

Pierre Laforgue : «*Han d'Islande*, roman ultra, ou littérature, idéologie et romantisme»

Communication au Groupe Hugo du 22 janvier 2000. Remarque:
Ce texte comporte ses notes. Il peut être téléchargé au format "pdf" ([cliquer ici](#)).

Et pourquoi faut-il qu'un pareil talent se soit cru obligé de recourir à de pareils artifices ? Il lui était si aisé de s'en passer !^[1]

Han d'Islande paraît pour la première fois le 4 février 1823, anonymement, précédé d'une courte préface narquoise, où l'auteur déclare 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 »^[2]. Six mois plus tard, le 26 juillet, paraît, toujours anonymement, une nouvelle édition du roman, précédée d'une note, qui tient lieu de préface, et dans laquelle l'auteur explique que « le titre de *première édition* est réellement celui qui convient à cette réimpression, attendu que les quatre liasses inégales de papier grisâtre maculé de noir et blanc, dans lequel le public indulgent a bien voulu voir jusqu'ici les quatre volumes de *Han d'Islande*, avaient été tellement déshonorées d'incongruités typographiques par un imprimeur barbare, que le déplorable auteur, en parcourant sa méconnaissable production, était incessamment livré au supplice d'un père auquel on rendrait un enfant mutilé et tatoué par la main d'un Iroquois du lac Ontario » (*Han.*, 35), et suit un échantillon divertissant de quelques-unes de ces incongruités typographiques. Troisième édition, et la dernière que nous envisagerons, celle de 1833, publiée par Hugo sous son nom, et équipée d'une préface normalisatrice qui dit toutes les insuffisances du roman publié dix ans plus tôt et se termine par une affirmation qui donne tout le sens du propos préfaciel : « il [l'auteur] croit devoir réimprimer purement et simplement ses premiers ouvrages tels qu'il les a écrits, afin de mettre les lecteurs à même de décider, en ce qui le concerne, si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière qui séparent *Han d'Islande* de *Notre-Dame de Paris* » (*Han.*, 541). Manifestement Hugo soutient qu'il y a eu un progrès de l'un à l'autre de ces romans et c'est par un attachement quasi sentimental qu'il ne renie pas cette « œuvre naïve » (*ibid.*), tout en ne ménageant pas celui qui a commis ce livre autrefois, en des temps désormais bien anciens, semble-t-il.

Que retenir du dispositif paratextuel de ces trois éditions d'*Han d'Islande* isolément et chacune par rapport aux autres ? De la première édition il y a peu à dire : publier un roman anonymement est alors une pratique courante et le discours préfaciel tenu qui consiste à dire que les préfaces ne méritent pas qu'on en fasse est un lieu commun de ce genre de discours ; peu à dire non plus du paratexte de la troisième édition, avec la levée d'un anonymat qui n'avait jamais été un secret pour personne dès le début et avec la prise de distance de l'auteur à l'égard d'un texte ancien auquel il n'adhère plus ou pas de la même façon^[3]. Reste à nos yeux le cas le plus intéressant, celui de la deuxième édition. En lui-même le discours préfaciel est une parfaite réussite et mériterait à

lui seul une étude des procédés rhétoriques, tant la virtuosité de Hugo est grande pour écrire, ou pour donner l'impression qu'il écrit une préface qu'il affecte de ne pas vouloir écrire. C'est un petit jeu assez distrayant, mais qui n'est pas insignifiant. Car, à la différence de la préface qu'il avait rédigée pour la première édition, et où il faisait pareillement mine de n'avoir rien à écrire en guise d'avant-propos, la note préfaciale ajoutée à la deuxième édition présente un tout autre intérêt. Hugo y énumère différentes stratégies auxquelles il pourrait recourir pour meubler sa préface, il fait, par exemple, état de manière plaisante des modèles de phrases toutes faites dont on lui propose d'agrémenter sa préface ; finalement, il se contente de signaler les modifications qu'il a introduites, touchant la correction typographique des coquilles et la modification de certaines épigraphes, ainsi que son refus réitéré de dévoiler son nom. L'ensemble est si bien enlevé que l'on ne peut que féliciter l'auteur de la prouesse d'avoir réussi à écrire une vraie préface et en même temps, mais ceci n'exclut pas cela, une préface totalement creuse. Si ce n'est qu'en plein milieu cette préface dessine justement son propre creux dans une page qui vaut que l'on s'y attarde. Après lui avoir suggéré divers conseils, l'un de ses amis lui propose le suivant : « donner pour passeport à son vilain brigand islandais quelque chose qui pût le mettre à la mode et le faire sympathiser avec le siècle, soit plaisanteries fines contre les marquises, soit amers sarcasmes contre les prêtres, soit ingénieuses allusions contre les nonnes, les capucins et autres monstres de l'ordre social » (*Han.*, 33). Autrement dit, il se serait agi de transformer le brigand islandais en un révolutionnaire, très précisément en un terroriste de 93, se livrant à des plaisanteries « contre les susdits et les susdites marquises, prêtres, nonnes et capucins avec des guillotines, des fusillades, des mitraillades, des bateaux à soupapes » (*ibid.*), plaisanteries dont ont tiré les conclusions « messieurs de Robespierre, Barère, Couthon et compagnie » (*Han.*, 34). À moins que, puisque, explique l'auteur, ce sont là de « si désespérants classiques » (*Han.*, 33), il ne vaille plutôt délivrer « quelques-unes de ces vérités découvertes pour la gloire de l'homme et la consolation du mourant ; savoir : que l'homme n'est qu'une brute, que l'âme n'est qu'un peu de gaz plus ou moins dense, et que Dieu n'est rien » (*Han.*, 34). L'ironie de ces propos peut sembler un peu lourde, mais c'est qu'elle traduit un certain malaise de la part de Hugo. Quel malaise ? celui d'évoquer l'éventuel aspect idéologique de son roman. Sans doute a-t-il beau jeu d'avancer que les railleries contre les marquises et les capucins ne sont pas de mise dans un roman qui a pour héros un brigand islandais et que, d'autre part, les vérités philosophiques ensuite avancées n'étaient pas en rapport avec le sujet de son roman, mais il n'empêche que ce développement est un peu trop long pour être totalement dépourvu de sens ou pour simplement devoir être mis sur le compte de la virtuosité et de la facétie de règle dans une préface ; il n'empêche également que ces considérations historico-politiques et philosophiques sont très idéologiquement marquées et pas neutres du tout dans le contexte de 1823. Aussi est-il possible de soutenir que dans l'espace de ces deux pages, sur le double mode de l'ironie et de la dénégation, c'est l'enjeu idéologique même du roman qui est désigné. Cette interprétation est confirmée par la préface de la troisième édition en 1833 qui ne s'attache qu'aux problèmes de forme et évacue, c'est bien compréhensible puisque Hugo est passé au libéralisme et à l'orléanisme, le discours royaliste ultra qui était de bon ton dix ans plus tôt. Pareillement, la préface de la première édition, sur un autre plan, confirme cette lecture en taxant d'insignifiance et de frivolité (cf. *Han.*, 28) le roman qui est publié, étant implicitement entendu que la poésie, elle, échappe à l'insignifiance et à la frivolité ; nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur ce dernier point, mais d'ores et déjà nous soupçonnons que dans l'hiatus de la première préface et de la deuxième et dans celui de la deuxième préface et de la troisième se découvre une question à la fois politique et romanesque, celle du rapport entre la fiction de *Han d'Islande* et la réalité historique des années 1820.

L'hypothèse que nous voudrions envisager, en recourant à une lecture de type sociocritique, est que *Han d'Islande* est de bout en bout un roman où se problématise l'ultracisme de Hugo entre 1821 et 1823, et que plus précisément le discours qui y est tenu est idéologiquement très proche de celui des grandes odes royalistes de cette période. L'approche historique et génétique va dans ce sens. Les odes et le roman sont exactement contemporains.

Le travail romanesque et le travail poétique se sont en quelque sorte mêlés, ou plus exactement phases de roman et phases de poésie ont alterné entre elles. Après les deux grandes odes du début de 1821 (« Quiberon » et « Le Poète dans les révolutions ») commence au printemps de 1821 jusqu'au mois d'octobre de cette même année l'écriture de *Han d'Islande* ; Hugo reprend ensuite son roman en mars 1822, et se consacre en même temps à des odes (« Buonaparte », « La Lyre et la Harpe ») et finalement publie un recueil d'*Odes et Poésies diverses* en juin 1822, recueil qui sera lui-même suivi d'une deuxième édition des *Odes* en janvier 1823, et juste un mois plus tard en février, c'est la parution de *Han d'Islande*. Dans leurs éditions de juin 1822, puis de janvier 1823, les odes de Hugo s'avouent comme des productions franchement royalistes. En tête de la première édition, il écrit les lignes suivantes : « Il y a deux intentions dans la publication de ce livre, l'intention littéraire et l'intention politique ; mais, dans la pensée de l'auteur, la dernière est la conséquence de la première, car l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses »^[41] ; pour la deuxième édition des *Odes*, il écrit une nouvelle préface, mais qui commence par la citation de la préface de la première édition, et, ayant exposé à la suite l'objet historique de ses poèmes : « retracer ce que les trente dernières années de notre histoire présentent de touchant et de terrible, de sombre et d'éclatant, de monstrueux et de merveilleux »^[51], il propose une rénovation du genre de l'ode, qui ferait notamment l'économie de toutes les vieilleries littéraires dont ce genre de poèmes est encore encombré (apostrophes, exclamations, prosopopées) ; cela permettrait d'arriver à ce résultat : « on pourrait jeter dans l'Ode quelque chose de l'intérêt du drame, et lui faire parler en outre ce langage austère, consolant et religieux, dont a besoin une vieille société qui sort, encore toute chancelante, des saturnales de l'athéisme et de l'anarchie »^[61]. Il est difficile pour un poète d'être plus clair sur la fonction idéologique et politique de sa production. Et de fait, les odes qui occupent ces deux premières éditions constituent un véritable mémorial contre-révolutionnaire, qui rassemble la Vendée, les Vierges de Verdun, Quiberon, Louis XVII, etc. Inutile d'insister, cela est bien connu, si ce n'est que l'on ne s'est guère interrogé sur la relation entre ces odes royalistes, fort bien pensantes et d'une grande élégance formelle, et le roman de *Han d'Islande*, dont le moins que l'on puisse dire est qu'il est tout ensemble grinçant et mal léché. On comprend mal que ce soit le même auteur qui ait écrit ces odes très sages et commis un roman aussi délirant, à moins d'imaginer une espèce de schizophrénie littéraire entre Hugo poète et Hugo romancier, mais c'est là démission de la pensée. La difficulté, quand elle a été relevée, et c'en est une, a aisément été surmontée, et l'on a eu recours aux bons offices de la critique et de l'histoire littéraires. La mode du roman frénétique ou du roman noir a été invoquée, et pour donner plus de poids à cette idée somme toute bien faible, on a ajouté l'argument subsidiaire dérisoire d'une opération mercantile destinée à flatter le goût du public. Cela est assez pitoyable. Car rien n'interdisait à Hugo, auteur de grandes odes royalistes, d'écrire un roman historique raisonnable, à la façon de Walter Scott, comme le fera quelques années plus tard Vigny, auteur de poésies sublimes et d'un roman profond et sérieux, *Cinq-Mars*, sur le destin de la monarchie et de l'aristocratie françaises. Et quand bien même Hugo aurait voulu écrire un roman noir et frénétique, tout entier traversé par le grotesque, il resterait à expliquer les raisons idéologiques d'un pareil choix littéraire, puisque des raisons littéraires aucune d'entre elles n'est convaincante. C'est pourquoi je préfère, pour ma part, supposer que la poésie et le roman en ces années 1821-1822 se recourent chez Hugo idéologiquement et qu'ils ne peuvent se penser indépendamment l'un de l'autre.

Examinons donc maintenant d'un point de vue strictement idéologique *Han d'Islande*, et remettons à plus tard la question de l'écriture de ce roman frénétique par l'auteur d'austères odes royalistes. Aussi aborderons-nous le texte par son aspect le plus immédiatement politique, en rappelant brièvement l'intrigue de ce roman touffu. Celui-ci met en scène un jeune homme, Ordener Guldenlew, fils du vice-roi de Norvège, et destiné à épouser la fille de l'actuel chancelier de ce royaume, le comte d'Ahlefeld ; mais notre héros est lui-même amoureux d'Éthel, la fille de l'ancien chancelier, Schumacker, ci-devant comte de Griffenfeld, que d'Ahlefeld, Guldenlew et leurs

affidés ont déchu de ses dignités et fait enfermer dans la forteresse de Drontheim. Or, malgré son emprisonnement, les ennemis de Schumaker continuent de conspirer contre lui et veulent le perdre définitivement, en inspirant une révolte des mineurs contre la tutelle royale censément organisée par Schumaker ; rien ne peut sauver le prisonnier qu'une certaine cassette, comme dans *Tartuffe*, vraisemblablement entre les mains d'un affreux monstre sanguinaire, Han d'Islande. Le jeune Ordener part donc à la recherche du monstre pour récupérer la cassette, mais revient bredouille. Nombreuses péripéties dans les derniers chapitres, où les méchants sont démasqués et punis et les bons récompensés. Que retenir de cette intrigue d'un point de vue politique ? Trois éléments principalement : l'itinéraire du jeune homme qui parcourt l'espace symbolique de la Norvège, l'absence du roi et du vice-roi, la présence d'un monstre qui transcende toutes les catégories.

L'espace symbolique de la Norvège. Nous n'entrerons pas dans tous les détails^[71], nous nous contenterons de mettre au jour son schéma topographique et fictionnel. Aux deux extrémités du roman se rencontre une tour, la tour de Vyglå, lieu d'habitation du bourreau (ch. XII et ch. XLI) ; en plein centre, une grotte, le Walderhog (ch. XXIX) et une caverne souterraine (ch. XXXI). Ces trois lieux sont des lieux du pouvoir. C'est évident en ce qui concerne la tour de Vyglå : on sait que dans la mystique de Joseph de Maistre le bourreau occupe une place essentielle, à l'autre extrémité de la place occupée par le roi ; il est moins le fonctionnaire des hautes œuvres qu'il n'est le ministre du pouvoir, chargé d'assurer la cohésion symbolique, sociale et politique de l'ordre royal. Il n'est pas étonnant à cet égard que Hugo ait choisi comme épigraphes de ces deux chapitres XII et XLI des extraits des *Soirées de Saint-Petersbourg*^[81]. L'épigraphe du chapitre XII est spécialement intéressante ; la voici :

Qu'est-ce donc que cet être inexplicable ?... – Cette tête, ce cœur sont-ils faits comme les nôtres ? ne contiennent-ils rien de particulier et d'étranger à notre nature ?... À peine l'autorité a-t-elle désigné sa demeure ; à peine en a-t-il pris possession, que les autres habitations reculent jusqu'à ce qu'elles ne voient plus la sienne. C'est au milieu de cette solitude et de cette espèce de vide formé autour de lui, qu'il vit seul avec sa femelle et ses petits, qui lui font connaître la voix de l'homme : sans eux, il n'en connaîtrait que les gémissements... (*Han.*, 141)

C'est un bon condensé de ce que les contemporains de 1820 connaissaient, à travers les *Tablettes romantiques*, du personnage du bourreau chez de Maistre, et nul doute qu'en 1823 ils ne se soient pas trompés sur l'enjeu idéologique d'une telle épigraphe. Immédiatement ils comprenaient que cette référence au bourreau maistriens avait valeur de signe et que c'était une interrogation sur l'idéologie de la royauté qui s'esquissait dans un pareil chapitre.

Deuxième et troisième lieux de l'espace symbolique auquel nous nous attacherons, la grotte de Walderhog du chapitre XXIX et la grotte souterraine du chapitre XXXI. Ces deux lieux forment un véritable système idéologico-topographique, nous le montrerons, mais par commodité nous les étudierons successivement. La grotte de Walderhog est le lieu du pouvoir royal dans sa sacralité terrible ; elle renferme le tombeau du mythique roi Walder, lequel tombeau est en même temps une sorte d'autel druidique, et elle est décrite en des termes très nettement maistriens^[91]. Or cette grotte est aussi le lieu d'habitation du monstre bestial qu'est Han d'Islande ; de la sorte s'établit un rapport critique et problématique entre la royauté et la monstruosité, l'une et l'autre confondues dans l'horreur d'une naturalité sanglante qui passe le sens, car ce lieu est celui même du symbolique. Deux chapitres plus loin Ordener découvre un autre lieu du pouvoir : la grotte souterraine dans laquelle les mineurs révoltés contre la tutelle royale tiennent leur conseil de guerre. Cette fois-ci ce n'est plus le pouvoir royal dont il s'agit, mais son envers populaire et révolutionnaire. De cette manière les deux lieux fonctionnent ensemble, idéologiquement et thématiquement et désignent à la fois le pouvoir et sa contestation. On notera aussi que dans la grotte souterraine se rend Han d'Islande – lequel est en fait le faux Han d'Islande – comme si le monstrueux participait toujours à l'essence du pouvoir, que celui-ci fût royal ou révolutionnaire.

Ordener est présent dans ces trois lieux où se dessine la symbolique du pouvoir et son itinéraire consistera en une exploration de cette symbolique. Non seulement il l'explorera, mais y participera, en affrontant le monstre dans le Walderhog, en s'enrôlant ensuite parmi les mineurs révoltés et en risquant finalement d'être décapité par le bourreau. Mais si c'est en la personne de ce jeune héros que la symbolique du pouvoir se découvre, c'est aussi parce que les instances du pouvoir sont absentes. Ces instances sont le roi et le vice-roi. De manière révélatrice on ne les voit jamais une seule fois dans le roman, ils sont retirés sans doute au fond de leurs palais, et seuls à leur place il n'y a que des méchants, à l'exception du brave général Levin de Knud : il faut bien qu'il y ait une bonne âme de service. Ces méchants sont le tout-puissant chancelier d'Ahlefeld et son âme damnée, Musdæmon, *alias* Hacket, qui excite les mineurs à la révolte. Il est remarquable que ces méchants qui détiennent le pouvoir ignorent la symbolique qui s'attache à lui, ce ne sont que les exécutants de leur propre méchanceté, à ceci près que, s'agissant du moins de d'Ahlefeld, ce ne sont pas des électrons libres, mais des créatures issues du pouvoir, le chancelier est au sens propre un ministre. Ce dernier point est essentiel : le pouvoir n'existe politiquement qu'à travers ses ministres et dans la dénaturación que lui font subir ses indignes serviteurs, il n'existe pas à l'état idéal, si j'ose dire, de pouvoir. Pas d'adéquation, par exemple, entre royauté et paternité, adéquation constitutive de l'imaginaire monarchique^[10], et qui se retrouve partout, en particulier chez Chateaubriand. D'où la nécessité que ce soit un enfant perdu, lequel est aussi un enfant sublime, Ordener, ne disposant que de l'amour de son second père, Levin de Knud, qui parte en quête de la symbolique du pouvoir royal, absent ou lointain, quitte à mourir ou à passer pour un traître. C'est la seule manière de réinvestir par le sens un pouvoir qui se caractérise par son absentement symbolique. Que cette quête soit entreprise au nom de l'amour ne change rien, au contraire ; c'est l'éros qui est chargé de réinvestir de sens le pouvoir, et c'est ainsi qu'à la fin du roman de l'union d'Ordener et d'Éthel naîtra une nouvelle lignée, celle des comtes de Danneskiold : preuve de la revitalisation d'un pouvoir jusqu'alors dépourvu de prise sur le réel.

Seulement, et ce sera là notre troisième point, ce qui aime la quête sentimentale et symbolique d'Ordener, c'est ce qui n'a pas de nom, ou dont le nom ne se peut prononcer sans malheur, en l'occurrence le nom Han d'Islande et sa personne. Qu'est-ce que Han d'Islande ? Un frère, ou un cousin, de la créature de Frankenstein, auquel Mary Shelley vient juste de donner naissance en 1819 et dont le roman a été traduit en France dès 1821^[11]. L'un et l'autre ils sont des monstres et ils ne pensent qu'à faire le mal. Mais surtout la monstruosité de ces monstres est d'ordre philosophique, ils sont l'expression tous deux d'une concrétion de sens qui échappe à toute formulation univoque et dont la modalité sémantique est l'amalgame. Ils sont la figuration de ce qui échappe à toute expression d'une rationalité et en qui toutes les catégories se confondent, celles du bien et du mal, mais aussi celles de l'ordre et du désordre, de la raison et de la déraison, de l'humanité et de l'animalité, etc. En cela ils sont la figuration même de l'autre. Cet autre qu'ils incarnent est de nature philosophique, mais aussi de nature politique, historique et idéologique. C'est, en effet, l'une de leurs caractéristiques majeures, ils sont nés de la Révolution française, et qui plus est ils sont des représentations fantasmatisques de la Révolution française. Car qu'est-ce que la Révolution dans le discours contre-révolutionnaire depuis trente ans, en Angleterre comme en France, sinon une aberration historique et politique, – une monstruosité. Ce que font à ce propos Mary Shelley et Hugo dans leurs deux romans, c'est de prendre cette métaphore au pied de la lettre et de créer un véritable fantasme idéologique auquel donne corps le personnage d'un monstre. Bref, le monstre, c'est de l'impensé idéologique. Dans le roman de Hugo c'est nettement visible lors de l'épisode du Pilier noir, où simultanément Han travaille à faire tuer les mineurs révoltés par les arquebusiers de Munckholm et les arquebusiers par les mineurs dans un indescriptible carnage. Sa motivation, c'est de faire le plus de mal possible, en particulier aux arquebusiers, sur qui il se venge de la mort de son fils, mais il éprouve également du plaisir à voir massacrer les mineurs. Dans les deux camps à la fois, il n'est dans aucun ; ce serait un double traître, si ne s'attachait à cette notion de traîtrise une idée morale :

Han, lui, est par-delà le bien et le mal, dans une inhumanité et une sauvagerie qui récusent tout partage éthique ; aussi n'est-il même pas possible de soutenir qu'il est la figure exemplaire du mal. Si éthiquement le monstre défie les catégories, nous soutiendrons qu'idéologiquement il procède à un amalgame généralisé. N'est-ce pas là aux yeux d'un royaliste des années 1820 ce qu'était la Révolution française ? quelque chose comme le renversement de tous les systèmes de pensée, comme la confusion totale des valeurs et l'assemblage de conceptions politiques défiant le sens. Dans le langage des ultras de la Restauration, ce sont des saturnales. Saturnales où grotesque et terreur se mêlent de manière indécidable. C'est très précisément ce mélange entre grotesque et terreur qui anime toute la représentation du personnage de Han d'Islande. C'est pourquoi nous verrons en lui l'illustration même de la Terreur de 93, qui s'affole et ne sait plus ce qu'elle fait, en proie à des convulsions sanglantes. À ceci près cependant, ce qui n'est pas tout à fait indifférent, que Han, tout monstre qu'il soit, est un homme ordinaire, un petit gros replet, qui a, il est vrai, des ongles qui sont de redoutables griffes, mais qu'il cache soigneusement en portant des gants. C'est presque un homme comme les autres, et c'est cela qui est d'une invention géniale de la part de Hugo ; il a fait de son personnage une créature commune et en même temps il condense en lui toute la terreur possible, façon de dire ce qu'a été dans une perspective royaliste la révolution en elle-même, quelque chose de petit et de terrible. C'est ainsi qu'il n'y a aucune héroïsation du personnage de Han, rien que la nudité de l'horreur. De là une distorsion entre le personnage et son propre mythe, entre l'apparence banale de sa personne et la monstruosité terrible de ses actes et de ses agissements. Une telle distorsion a un nom chez Hugo, celui de grotesque.

Que représente le grotesque dans ces conditions ? non pas une catégorie esthétique, ou littéraire, mais une catégorie philosophique, qui de manière critique permet de penser le problématique, ou à tout le moins de l'exprimer, de le formuler de manière distordue. C'est de cette manière que le personnage de Han d'Islande peut être appréhendé, comme la figuration romanesque de ce qui idéologiquement, politiquement et historiquement n'est pas susceptible d'une conceptualisation rationnelle. Et c'est de cette manière également qu'il offre une représentation fantasmatique de la Révolution, et plus généralement de l'Histoire depuis les trente dernières années en France : une monstruosité irréductible à l'analyse et qui se déploie en toute liberté et en toute folie au milieu des hommes.

Rassemblons maintenant ces différents éléments que nous avons isolés (l'espace symbolique parcouru par Ordener, l'absence de l'instance du roi, la monstruosité problématique de Han) et voyons dans quelle mesure ils renvoient à la France de la Restauration. Précisons d'entrée de jeu que notre propos n'est pas de mettre au jour des effets de transposition d'un référent historique à de la fiction. Pour toutes sortes de raisons, une tout spécialement : le rapport entre la fiction et l'histoire n'est pas de l'ordre lui-même de la transposition, mais de l'ordre de la métaphore, et de cette métaphore singulière que l'on appelle en peinture l'anamorphose. Ce que dès lors nous voudrions mettre en évidence c'est comment l'anamorphose dans la fiction travaille l'histoire et comment celle-là se constitue en métaphore de celle-ci. Cela revient à considérer *Han d'Islande* non pas comme un roman historique à la façon de Walter Scott, mais comme un roman de l'histoire, c'est-à-dire un roman où l'essentiel est non pas le référent historique, mais la fictionnalisation métaphorique et symbolique de ce référent. Il s'agit, comme le théoriserait Vigny en 1829 dans la préface de la quatrième édition de *Cinq-Mars*, de dégager la vérité du vrai, le vrai n'étant que l'exactitude des faits alors que la vérité est le produit de l'art et de l'imagination^[121].

Nous rappellerons ici quelques données historiques concernant les années 1821-1822, celles pendant lesquelles a été composé et écrit *Han d'Islande*. Ces années, avant la venue au pouvoir de Charles X, sont les grandes années de l'ultracisme en France. Le duc de Berry ayant été assassiné en février 1820, le ministère modéré de Decazes disparaît, et viennent au pouvoir les ultras, avec d'abord à leur tête le duc de Richelieu, puis, à partir de décembre 1821, le comte de Villèle ; les élections elles-mêmes de novembre 1820 ont été un large succès pour

les ultras. Des lois très réactionnaires sont votées (loi du double vote en 1821, loi sur la presse en 1822). Parallèlement se développe le mouvement révolutionnaire de la Charbonnerie, qui échoue ; des procès politiques retentissants ont lieu (les quatre sergents de la Rochelle, le colonel Caron) qui se soldent par des exécutions capitales. Jamais sans doute le régime de la Restauration n'a été plus éloigné de l'esprit de la Charte qui avait présidé à son instauration ; le roi, pour sa part, ne gouverne pas, et à peine règne-t-il, tout occupé de ses affaires de cœur séniles avec M^{me} du Cayla. C'est une fin de règne assez lamentable, avant la venue au pouvoir consternante et désastreuse du comte d'Artois, qui mènera à sa perte la Restauration en peu de temps, le roi sans tête ayant succédé au roi sans jambes.

Quelle métaphorisation de cela s'est-il produit dans *Han d'Islande* ? Avant tout le caractère lointain, pour ne pas dire inexistant, du pouvoir royal ; ensuite l'agitation révolutionnaire des mineurs, qui s'apparente d'assez près au mouvement de la Charbonnerie, et au passage on notera que sur le bancs des accusé lors du procès final ne se trouvent que *quatre* inculpés, comme il n'y avait eu que quatre sergents à risquer leur tête en 1822, – et à la perdre. Plus intéressant encore, le régime d'exception qui caractérise le Danemark et la Norvège en cette fin de XVII^e siècle et le quasi-règne de tout-puissants ministres, qui régissent le royaume en lieu et place du souverain. Est-ce à dire cependant que la Norvège de 1699, c'est la France de 1821-1822 ? certainement pas ; ce serait d'ailleurs oublier l'essentiel, que Hugo en ces années-là est un ultra convaincu, absolument pas tenté par le libéralisme, et à qui ne vient aucunement l'idée de mettre en cause le régime. Trois ans plus tard, assurément, lorsque Charles X aura l'idée absurde de se faire couronner roi de France à Reims en 1825, ses sentiments à l'égard du régime changeront nettement^[13], et la porte vers les libéraux commencera à s'ouvrir sensiblement. En 1821-1822, on n'en est pas du tout là, et la possible critique qui se formule chez Hugo contre le régime se fait à partir d'une position résolument ultra. On ne saurait trop insister sur ce point, quitte à transformer *Han d'Islande* en ce qu'il n'a jamais été, un brûlot contre la Restauration. Bien au contraire faut-il considérer que l'on est en présence d'un roman ultra, qui stigmatise les dérives idéologiques et politiques d'un régime qui a perdu ses points de repère. L'un de ses points de repère, le seul vraisemblablement, c'est le roi. Dès lors qu'il n'y a plus de roi, mais des ministres et des fonctionnaires qui usurpent sa place, tout est possible, le pire par exemple ; dès lors, d'autre part, que la sacralité du pouvoir a disparu, le corps social n'a plus d'existence. Témoin la révolte des mineurs : Hugo ne la condamne pas, il voit plutôt en elle une absurdité et le résultat d'une manipulation, et rien ne relèverait davantage du contre-sens que d'interpréter cette révolte populaire comme une véritable menace contre le pouvoir royal s'il n'était pas à la hauteur de la situation : ces mineurs ne sont ni des septembriseurs, ni non plus des vendéens. Cette révolte est seulement l'expression d'une désorganisation sociale, plus que d'une contestation politique. La leçon en définitive est claire : restaurer la royauté dans ses prérogatives, revivifier par elle le corps du royaume. C'est du Chateaubriand, quand il n'est pas la proie de ses chimères et qu'il n'enfourche pas des hippogriffes trop fantasques. En somme, Hugo a parfaitement compris que la Restauration s'engageait sur une voie périlleuse, mais il ne lui est pas le moins du monde venu à l'esprit dans cette fable qu'est *Han d'Islande* de contester la royauté elle-même. Au contraire, à la fin du roman tout se termine bien : par l'intercession d'Ordener les condamnés sont graciés et les mineurs sont affranchis de la tutelle royale. On supposera que ces braves mineurs retournent gentiment dans leurs mines, tout heureux d'avoir un si bon roi. Et l'on assiste même avec le mariage des jeunes gens à la fondation d'une famille, pleine de tout l'avenir des deux royaumes. Finissons sur la lecture de l'ultracisme idéologique de *Han d'Islande* en constatant combien Hugo en 1821-1822 est en phase avec Lamennais^[14], qui au nom de l'extrémisme tient un discours qui n'est pas, loin de là, dépourvu de pertinence sociale. Leurs positions à tous deux sont celles de royalistes ultras, mais, à la différence de leurs autres congénères ultras, ils ont, eux, le sens prophétique de l'Histoire.

Dans ces conditions il apparaît que c'est bien le même auteur qui a écrit de sublimes odes royalistes et un abominable roman frénétique. Mais si la position idéologique du romancier est la même que celle du poète, le discours du roman et le discours de la poésie ne sont pas identiques, sans être pour autant divergents ou opposés. C'est que la poésie ne peut pas dire ce que dit le roman, et à ce propos nous reprendrons une phrase de Hugo d'une lettre importante à Adèle en date du 16 février 1822 : « 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 ». Dans le contexte immédiat, il s'agit des sentiments amoureux qu'éprouve Hugo et qui ne peuvent trouver place dans une ode ; mais comment ne pas voir que ces propos reçoivent une application indirectement idéologique ? On notera ainsi que c'est d'idées que Hugo parle, s'agit-il pour lui de ses sentiments. Ces idées, quelles sont-elles ? dans la perspective qui est la nôtre, ce ne peut être que celles qui concernent la situation politique du moment. Il va de soi que Hugo poète, auteur d'odes royalistes bien reçues et qui ne témoignent d'aucune réticence à l'égard du pouvoir, mais célèbrent de belle manière la Restauration et ses grands événements, du rétablissement de la statue de Henri IV à la naissance et au baptême du duc de Bordeaux, ce poète-là ne peut émettre aucune réserve sur la calamiteuse gestion de la Restauration et à plus forte raison mettre en doute la capacité gouvernementale d'appliquer la Charte qui fonde le lien organique entre le Roi et la Nation. Dans un roman, en fait, il ne le peut pas davantage, à ceci près que les modalités de l'écriture romanesque sont tout à fait différentes et que la roman, contrairement à la poésie et en particulier à l'ode, qui sont destinées à la célébration, le roman, lui, n'est pas tenu à ce genre de discours, ou plutôt à un discours de ce genre . Le roman a la possibilité d'inventer une forme infiniment libre et, en jouant de la multiplicité des personnages et des intrigues aussi bien que de la distinction entre narrateur et auteur, il peut soumettre la réalité à une diversité totale de points de vue et de cette manière inscrire des interrogations qui autrement ne pourraient se formuler.

Ces interrogations dans *Han d'Islande* touchent un sujet tabou entre tous, le caractère problématique de la Royauté à l'époque de la Restauration. Évidemment, de son point de vue ultra, Hugo ne remet aucunement en question la Royauté, mais il porte sur elle un regard distancié et même critique. Seulement il a parfaitement conscience de l'impossibilité d'exprimer, non pas ses réserves, mais ses interrogations, et il a également conscience que ces interrogations, si elles n'ont absolument pas à se formuler dans le cadre d'une ode, ne sont pas davantage susceptibles d'être exprimées telles quelles dans un roman, et que, même dans le roman qui autorise par ailleurs tant de libertés, il convient d'adopter une stratégie qui autorise la tenue d'un discours qui ne soit pas un discours brutal de rupture par rapport au discours idéologique de la poésie. Faute de quoi c'est dans une position littérairement impossible que se retrouveraient le poète et le romancier. Plus encore, l'entreprise romanesque elle-même perdrait de son sens, puisqu'elle n'entreprendrait plus de relation avec la pratique de la poésie dont le roman se donne pour objet d'explorer les limites. La solution qu'a trouvée Hugo pour régler ce problème délicat a été finalement assez simple : il a signalé systématiquement l'écart qu'il pouvait y avoir entre les implications idéologiques de la narration, implications critiques, corrosives à l'égard de la Royauté, et le discours idéologiquement orthodoxe qu'il prétendait tenir comme romancier. De là l'emploi d'un appareil épigraphique aussi massif que ludique, qui désamorce toutes les dérives narratives et qui assez souvent sur le mode de l'ironie – que l'on pense à l'épigraphe du dernier chapitre^[15] – instaure un écart joueur entre la fiction et l'écriture^[16]. De là aussi, et c'est sur ce dernier aspect du roman que nous terminerons, le recours délibéré à une écriture, que l'on se place sur le plan de la narration ou sur celui du roman, qui cultive la frénésie.

Tout ce qui est excessif est insignifiant, aurait dit Talleyrand. Ce n'est sans doute pas faux, mais si ce qui est excessif est insignifiant aux yeux du monde, ce n'est pas dire que c'est en soi dépourvu de sens. Et c'est de cette façon que nous envisagerons la part importante de l'excès qui domine tout le texte. Cet excès, c'est ce que l'on désigne généralement du nom de frénétique. Quel est donc le sens du frénétique dans *Han d'Islande* ? C'est

une catégorie littéraire, prétend-on un peu rapidement, c'est plus profondément une catégorie en même temps philosophique et idéologique qui affecte l'ordre du discours, c'est-à-dire très exactement le discours comme ordre. La frénésie, c'est ce qui d'abord met en cause la raison du discours, en la soumettant à l'expérience destabilisante de l'autre. Elle est la voie qu'emprunte l'idéologie quand celle-ci ne peut plus s'exprimer dans les formes qui jusqu'alors l'accueillaient. Si la frénésie est à penser dans l'ordre du littéraire, idéologiquement elle est une expérience du dépassement, du forçement, – de l'outrance. Comme quoi il est sans pertinence de l'appréhender sous l'angle uniquement de la littérature, et à plus forte raison de voir en elle un effet de mode ; et de toute façon il resterait à expliquer alors pourquoi toute une partie de la production de cette époque s'est jetée dans le frénétique. Au contraire, si l'on considère, à la suite de Bonald le premier, qu'une société a la littérature qu'elle mérite, puisque celle-ci est l'expression de celle-là, il est désormais clair que la frénésie ne saurait être étrangère à la pensée ultra de la Restauration en ces années 1820. La frénésie, autrement dit, est la rançon de l'ultracisme, ou sa conséquence.

Han d'Islande dans ces conditions est un roman ultra : ultra, littéralement et dans tous les sens. Ultra dans son idéologie, et ultra dans son outrance littéraire. Ultra comme roman qui outrepassa la poésie, qui va outre la poésie. Littérature et idéologie en ce qui concerne cet ultracisme de *Han d'Islande* se contrefortent l'une l'autre : c'est précisément au nom de l'ultracisme idéologique qu'il défend dans ses odes, que Hugo recourt à de pareilles outrances littéraires dans son roman ; et corrélativement, l'outrance romanesque, dans sa frénésie même, a pour effet, sinon pour but, de refonder idéologiquement le caractère ultra des poésies écrites parallèlement au roman, en montrant jusqu'où il faut aller trop loin pour être conséquent avec les doctrines politiques et littéraires que l'on revendique soi-même. Pour le Hugo de 1821-1822, écrire un roman frénétique ou écrire un roman ultra, c'est chose comparable, puisque l'ultracisme idéologique et l'ultracisme littéraire se confondent dans la même outrance, dans la même transgression des limites. Transgresser les limites, c'était dans le roman, au nom même de l'idéologie ultra illustrée par les odes, produire par la frénésie une sorte d'ultracisme de l'ultracisme, au point que cette idéologie ultra éprouve ses propres limites et en vient presque à faire l'expérience de son propre contraire.

Dans le compte rendu qu'il fait de *Han d'Islande* dans *La Quotidienne* du 12 mars 1823, Nodier a une formule tout à fait juste pour résumer l'appréciation qu'il porte sur le roman ; il parle des « jeux barbares d'une imagination malade ». C'est fort bien vu et il est difficile de ne pas adhérer à ce jugement, d'autant plus que Hugo ne s'en formalisa aucunement ; bien au contraire, de cet article date, dira le témoin du *Victor Hugo raconté*, le début de l'amitié entre les deux hommes. L'article lui-même de Nodier est une pièce d'une importance considérable pour la compréhension de la signification du romantisme à cette époque, et il est hors du cadre de cet article, étant donné la complexité de la question, d'examiner les enjeux qui s'y rattachent^[171]. Nous nous en tiendrons juste à la courte période qui va de la parution de la deuxième édition de *Han d'Islande* (juillet 1823) aux *Nouvelles Odes* (mars 1824). Ces odes toujours aussi royalistes sont précédées d'une longue préface, où pour la première fois est posée véritablement la question du romantisme en littérature. L'argumentation de Hugo est difficile et lui-même n'est pas bien à l'aise. Le nœud de cette argumentation est constitué par le rapport entre révolution littéraire et révolution politique, et, plus généralement, par le rapport entre littérature et société. Hugo commence par ne pas vouloir entrer dans le débat entre classicisme et romantisme – « question de mots, qui ne peut que suffire aux esprits superficiels dont elle est le risible labeur »^[181], dit-il –, pour constater que la Révolution française a eu lieu et a produit une « commotion effrayante qui n'a rien laissé dans le cœur des hommes qu'elle n'ait remué »^[191] ; naturellement cela a eu des conséquences littéraires, il reprend ici les arguments de M^{me} de Staël qu'il a nommée, et ceux de Bonald, qu'il ne nomme pas, sous la forme suivante : « La littérature actuelle peut être en partie le *résultat* de la révolution, sans en être l'*expression* »^[201]. À la suite de cette affirmation le

raisonnement connaît une remarquable contradiction : d'une part, est récusée l'idée que la révolution survivrait dans la présente littérature et sont avancés les noms de Chateaubriand, M^{me} de Staël et Lamennais^[21], comme représentants d'une littérature qui ne doit rien à la révolution (!) ; mais, d'autre part et en revanche, il soutient que « les plus grands poètes du monde sont venus après de grandes calamités publiques »^[22] et qu'il n'y a pas à s'étonner de « cette liaison remarquable entre les grandes époques politiques et les belles époques littéraires »^[23]. La contradiction elle-même est résolue de manière assez peu convaincante par le recours au besoin de vérité, et non de nouveauté, qui agite les hommes. Une fois ce besoin de vérité avancé, le débat perd à peu près complètement son aspect idéologique, pour n'être plus que littéraire et poétique : le poète doit concilier la vérité dans la forme et la vérité dans le fond. Etc. À l'évidence la tension argumentative dans cette préface est la plus grande quand la problématisation du romantisme se fait dans la confrontation entre révolution et littérature. Il est ainsi révélateur que la hideuse littérature révolutionnaire évoquée par Hugo ressemble si fort à ce que lui-même vient de commettre avec *Han d'Islande* ou qu'en tout cas son roman n'entre pas dans le tableau idyllique de l'état littéraire et social de 1824^[24]. En est-on pour autant revenu au partage entre odes sublimes et roman frénétique ? non, dans la mesure où désormais dans ce partage s'est introduite la question romantique. Ici l'article de Nodier et la préface de Hugo se rencontrent par les bords, sur le terrain littéraire.

Notre conclusion sera que *Han d'Islande*, comme roman frénétique, est un moment essentiel de la problématisation du premier romantisme de Hugo. Ce qui aura permis cela, c'est l'approche ultra à double détente qui aura été mise en œuvre. À double détente, en effet, dans la mesure où le roman se fonde sur une idéologie manifestement d'inspiration ultra, et où, second point, l'ultracisme débridé qui est lisible dans le roman joue aussi contre l'idéologie ultra bien pensante des odes et en montre les insuffisances. De ce frottement, plus que de ce clivage, entre deux modalités de l'idéologie ultra naît une interrogation sur le mode de production littéraire lui-même et débouche sur la reconnaissance du romantisme comme littérature révolutionnaire, c'est-à-dire autant comme une littérature issue de la Révolution française que comme une littérature qui importe avec elle la révolution dans les belles lettres. Au bout du compte et dans cette optique, nous soutiendrons, quitte à enfoncer des portes ouvertes, que le romantisme des années 1820 est une retombée de l'idéologie ultra, et que c'est cette idéologie ultra, sous la forme frénétique d'un roman comme *Han d'Islande*, qui a précipité la prise de conscience littéraire du romantisme dans la singularité de son excès et dans l'exercice de lui-même comme singularité. Cela n'a pas empêché Hugo pendant des années encore de cultiver la poésie néo-académique des odes, mais une étude attentive montrerait qu'au fil des ans l'ode comme genre s'est faite accueillante à tout ce qui en elle-même ne pouvait que la miner, que ce soit la contestation libérale ou la dérive rêveuse et lyrique, et que le roman, quant à lui, que l'on prenne en compte *Bug-Jargal* (1825-1826) ou *Le Dernier Jour d'un Condamné* (1828-1829), n'a pas cessé d'être la forme plastique qui permettait à Hugo de contourner le discours poétique par la bande. De cette alliance contre-nature entre poésie et roman est sorti tout le romantisme hugolien des années 1830, qui a trouvé en 1831 sa double expression dans *Les Feuilles d'automne* et dans *Notre-Dame de Paris*. Mais cela est une autre histoire, et nous en resterons en 1823, empruntant au romancier des *Misérables* cette définition de l'ultracisme, à peine anachronique en 1862, selon laquelle être ultra, « c'est être si fort pour, qu'on est contre ». Ultra en ce sens, *Han d'Islande*, qu'à force d'être si fort pour, il est contre. Mais contre quoi ? – Contre.

Pierre LAFORGUE

[1] Nodier, compte rendu de *Han d'Islande* dans *La Quotidienne* du 12 mars 1823.

[2] Hugo, *Han d'Islande*, édition présentée, établie et annotée par Bernard Leuilliot, Gallimard, « Folio », 1981, p. 28. (Toutes nos références étant empruntées à cette édition et à cette œuvre, nous nous contenterons désormais d'y renvoyer dans le corps du texte par l'indication entre

parenthèses du sigle *Han.*, suivi de la pagination.)

[3] Comme exemples de ces préfaces, pour se limiter à Hugo, qui rectifient un texte plus ou moins ancien, qu'il suffise de mentionner la préface de 1832 du *Dernier Jour d'un Condamné*, dont l'originale date de 1829 ou encore la préface de 1853 des *Odes et ballades*, dont la parution s'était échelonnée de 1822 à 1828.

[4] Hugo, *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, t. I, p. 265. (Désormais cette édition sera désignée par le sigle *OP.*, suivi de la tomaisson et de la pagination.)

[5] *OP.*, I, 265.

[6] *OP.*, I, 266.

[7] Pour ceux-ci nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer aux travaux décisifs de Jacques Seebacher, en particulier sa communication, « Le symbolique dans les romans » au colloque de Heidelberg (Nizet, 1986), reprise dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, « Écrivains », 1993. Nous mentionnerons également l'article tout récent d'Agnès Spiquel, « Grands châteaux de Norvège », *Otrante*, n° « Châteaux », à paraître en 2000.

[8] Mais significativement à partir de la troisième édition de 1833 l'épigraphe de Joseph de Maistre des *Soirées de Saint-Petersbourg* disparaît du chapitre XII ; en ce qui concerne le chapitre XLI l'épigraphe, de Joseph de Maistre également, a été maintenue, mais Hugo a supprimé l'indication de sa provenance, les *Soirées de Saint-Petersbourg* ; c'est compréhensible dans la mesure où cette seconde épigraphe peut se lire dans une perspective dramatique et non pas idéologique, ce qui est absolument impossible avec la première épigraphe.

[9] Cf. Hugo, *Han.*, 317-318 : « Le jeune homme, livré à ses rêveries, s'appuya machinalement sur cet autel, dont la bouche de pierre était brunie, tant elle avait bu profondément le sang des victimes humaines » et Joseph de Maistre, *Soirées de Saint-Petersbourg*, septième entretien : « La terre entière, continuellement imbibée de sang, n'est qu'un autel immense où tout ce qui vit doit être immolé sans fin, sans mesure, sans relâche, jusqu'à la consommation des choses, jusqu'à l'extinction du mal, jusqu'à la mort de la mort ». Ce rapprochement est dû à Bernard Leuilliot dans son édition, p. 318, n. 94.

[10] Cela explique le contre-sens tout à fait volontaire, et profondément ironique, que commet Hugo à propos des mineurs qui veulent s'affranchir de la tutelle royale. Dans le texte dont il s'inspire les mineurs désignent les enfants mineurs, alors que lui en fait des ouvriers qui travaillent dans les mines : voir dans l'édition de Bernard Leuilliot, p. 90, n. 30.

[11] Tout le développement qui suit est très directement inspiré de l'essai de Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie*, PUF, « Philosophies » 1988.

[12] Là-dessus voir mon ouvrage, *L'Éros romantique*, PUF, « Littératures modernes, 1998, p. 51-63.

[13] Sur ce point voir mon article, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire "en style blanc" », *Romantisme*, n°69, 1990.

[14] Sur la présence de Lamennais dans le roman, symboliquement et anagrammatiquement désigné par le nom du mineur Christophorus Nedlam, voir l'article déjà cité de Jacques Seebacher.

[15] « Ce que j'avais dit par plaisanterie, vous l'avez pris sérieusement » (*Han.*, 507).

[16] À noter que dans l'inconsistante et farceuse préface de la première édition le seul point notable sur lequel le romancier attire l'attention est la présence d'« épigraphes étranges et mystérieuses, qui ajoutent singulièrement à l'intérêt, et donnent plus de physionomie à chaque partie de la composition » (*Han.*, 29).

[17] Sur les relations entre Nodier et Hugo et, par-delà, sur le romantisme de 1820-1830, on disposera très bientôt du travail décisif de Vincent Laisney sur *L'Arsenal de Nodier* (Thèse, Paris-III, 1999 ; Philippe Berthier, directeur), dont on ne peut que souhaiter la rapide parution. Sur la question romantique chez Hugo lui-même à cette époque on se reportera à l'ouvrage de Bernard Degout, *Le Sablier retourné, Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « romantisme »*, Champion, « Romantisme et modernités », 1998.

[18] *OP.*, I, 272.

[19] *OP.*, I, 273.

[20] *Ibid.*

[21] Cf. *OP.*, I, 274.

[22] *OP.*, 273.

[23] *OP.*, 273-274.

[24] Cf. *OP.*, I, 273 : « L'ordre renaît de toutes parts dans les institutions ; il renaît également dans les lettres. La religion consacre la liberté, nous avons des citoyens. La foi épure l'imagination, nous avons des poètes. La vérité revient partout, dans les mœurs, dans les lois, dans les arts. La littérature nouvelle est vraie. *Et qu'importe qu'elle soit le résultat de la révolution ?* » (c'est moi qui souligne).