

Françoise SYLVOS

Anti-utopies et principe espérance dans *Les Châtiments*

de Victor Hugo

Cette communication prolongera la réflexion sur le romantisme et l'utopie amorcée à l'occasion de mes recherches sur Nerval. Elle sera l'occasion de faire le point de mes recherches sur la poétique de l'utopie au XIXe siècle. Je replacerai *Les Châtiments* dans l'histoire de la relation complexe qu'entretient le romantisme avec l'utopie. Mon propos ne sera pas centré sur le prophétisme, sujet déjà abordé par Sheila Gaudon¹. Cet aspect a été largement évoqué par les commentateurs du recueil récemment mis au programme du baccalauréat. Je tenterai plutôt de cerner les usages de la culture utopique dans *Les Châtiments* de Victor Hugo. Depuis Charles Nodier et la chaumière des *Proscrits*, qui doit beaucoup à Bernardin de Saint-Pierre, l'exil appelle la référence aux utopies du siècle précédent. Cette référence n'est pas, loin de là, toujours positive, comme le montre le cycle du dériseur sensé du même Nodier. Deux de ses contes évoquent avec une ironie grinçante les méfaits du progrès. A la manière des utopistes du XVIIIe siècle, Nodier constate les effets néfastes de la civilisation européenne sur des îles imaginaires qui ont tout l'air de colonies. Le XIXe siècle achève de désolidariser l'utopie et l'insularité. Mais, conçue positivement ou pas, l'île reste solidaire d'un idéal utopique déçu. Les dystopies insulaires du XIXe siècle ne sont jamais que les négatifs d'un idéal premier. De toute évidence, l'insularité apparaît dans *Les Châtiments* comme éminemment dystopique. Et pourtant, Victor Hugo se place dans la filiation de l'utopie en revendiquant l'héritage de Swift. La référence à Swift recouvre un usage satirique de l'utopisme, comme ce n'est pas toujours le cas dans la pratique du romantisme. Encore faut-il définir ou plutôt redéfinir ce qu'est la satire selon Hugo. Le grotesque prend dans sa poésie une dimension fantaisiste dépassant le strict cadre de la critique politique ou du pamphlet. Les dystopies carcérales évoquées dans *Les Châtiments* sont les substituts dégradés des utopies insulaires du XVIIIe siècle. Si l'avenir recèle un espoir, le présent est en rupture complète avec Les Lumières qui avait nourri l'utopisme d'avant 1848. L'utopisme social

d'avant la deuxième république a été perverti par Louis-Napoléon Bonaparte, qui s'en est emparé pour assouvir sa monomanie dynastique. Hugo reprend à son compte la tradition littéraire et insulaire de l'utopie pour critiquer cette rupture. Le XVIIIe siècle a inventé les dystopies et une tradition utopique secrétant sa propre critique. C'est précisément à cette tradition que Hugo se réfère en choisissant Swift.

Un article fameux de Claude-Gilbert Dubois a montré que l'utopie n'était pas un paradigme clos. La fonctionnalité et le sens de ce type d'espace ne valent qu'au sein d'un système textuel plus vaste constitué par une gamme étendue de lieux et d'antiliens. Ces espaces sont donc des *valeurs*, comme celles qui ont été définies par Saussure dans le système de la langue et ces *valeurs* ne sont appréciables qu'en fonction du système « espaces imaginaires » pris au sens large. Par ailleurs, toutes les recherches sur le genre utopique ont montré que les frontières entre les différents genres et lieux de l'ailleurs étaient très ténues. Que la théorie était aisée mais que les œuvres leur apportaient souvent des démentis, échappant à toute entreprise de classification. On ne retiendra pour étayer ce constat que le témoignage de Raymond Trousson dans un ouvrage qui fait la somme de ses recherches².

Cette réflexion sur le système des « espaces imaginaires » me semble éclairante quant à la manière dont le romantisme a pensé l'utopie et l'a fait intervenir dans son propre espace. Louis Marin a défini le genre utopique comme genre du libre jeu, dont les parties se correspondent et s'opposent, se réfléchissent pour élaborer une lecture nouvelle. C'est déjà vrai de l'utopie classique, dont la structure spatiale contient en germe les virtualités fragmentaires de l'art romantique. L'utopie ne délivre jamais un message univoque et direct. L'auteur ne prend pas la parole en son nom propre. Son énonciation est relayée par la fiction narrative et souvent par plusieurs voix. C'est dès l'origine un dispositif qui permet à une vérité et souvent parfois même à plusieurs, de s'énoncer entre les lignes du texte et entre ses parties. Du point de vue de l'énonciation et du sens, l'unité de l'utopie pose donc problème. Si la permanence d'un personnage donne son unité au récit, l'espace compartimenté de l'utopie crée un monde étrange de par sa discontinuité et son altérité à lui-même. Le fait d'insister sur le caractère totalitaire, sur la cohérence impérieuse de la société utopique ne doit pas masquer la disparate de l'œuvre et du monde utopiques. Depuis 1516 et Thomas More, l'utopie manie des sous-genres différents qui subdivisent l'espace livresque en plusieurs volets. Dans le cas

¹ . Sheila Gaudon, « Prophétisme et utopie : le problème du destinataire dans *Les Châtiments* », *Saggi e Ricerche di Letteratura francese*, XVI, Roma, 1977.

de Thomas More, il s'agit tout d'abord du dialogue philosophique qui permet dans un premier temps de proférer un discours critique sur l'ici et le présent. Ensuite, le récit de voyage imaginaire et la description du deuxième volet représentent un ailleurs qui peut apparaître comme idéal. Les utopies du XVIII^e siècle, on pense notamment au *Voyage de Gulliver* de Swift (1726) ou à *La Découverte australe* de Restif de la Bretonne, semblent atomiser l'ailleurs en un chapelet insulaire. Cette pléiade d'îles déconstruit l'unité déjà problématique du genre. Le XVIII^e siècle commence à faire la critique de l'utopie, qui vole en éclats, comme l'a montré Bronislaw Baczko, dans *Lumières de l'Utopie*. Il met au jour des micro-utopies. Pour renouveler un modèle narratif qui lasse, on n'hésite pas à lui associer d'autres formes en ne se souciant pas des frontières entre les genres. Ainsi, dans *Aline et Valcour* de Sade, le roman épistolaire et le genre utopique fusionnent. Grâce à l'originalité de ses formes mixtes, le genre utopique anticipe sur l'un des apports essentiels de l'entreprise romantique : la décomposition des genres et leur recombinaison en une totalité fragmentaire nouvelle et originale.

Au XIX^e siècle, l'attitude des écrivains devant l'utopie est moins unanime qu'elle l'était au XVIII^e siècle. Rares sont les écrivains du XVIII^e siècle n'ayant pas sacrifié à cette mode. En revanche, au XIX^e siècle, les avis sont partagés et le genre utopique évolue. Hugo, qui affirme dans *Les Contemplations* l'identité entre l'utopiste et le poète, est lui-même parfois sévère, notamment à l'égard des utopies régressives. Il n'envisage pas de revenir à l'âge des cavernes. Au XIX^e siècle, l'utopie se fait rare, au contraire de l'utopisme que l'on peut assimiler au principe d'espérance défini par Ernst Bloch. L'uchronie de Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440*, est passée par là. La philosophie du progrès, les utopies programmatiques l'emportent sur les voyages imaginaires. Sauts oniriques dans le temps ou dans l'ailleurs remplacent la navigation. L'utopie tend à se déréaliser. Elle est souvent identifiée à une chimère. La balkanisation de l'utopie, commencée au XVIII^e siècle, s'accroît. Quelques fragments d'utopies sont serties dans des œuvres qui n'en relèvent pas directement. En faisant cohabiter l'Arcadie du Monténégro et les *Tablettes de Lothario*, dans *Jean Sbogor*, Nodier accentue le caractère incongru de ce tableau idyllique. La pensée en fragments et le petit tableau font appel à l'activité du lecteur. Le texte et l'image ne coïncident pas dans la mosaïque du roman.

L'âge romantique est donc celui des utopies fragmentaires, s'opposant à l'organisation scrupuleuse des cités imaginaires du XVIII^e siècle. Les romantiques sont proches des utopies

². *D'Utopies et d'Utopistes*, L'Harmattan, «Utopies », 1998.

problématiques de Rousseau ou des espaces rêvés de Bernardin de Saint-Pierre. Rien de *parfait* dans la cité idéale romantique. C'est l'inachèvement qui la caractérise. Aucun programme ne s'inscrit au centre du monde souterrain de *Voyage en orient*, qui convoque pourtant la tradition utopique de Nicolas Klimius, alias Von Holberg en citant *Iter Subterraneum*. La beauté bizarre et irrégulière, nocturne, caractérise cet univers de métal, de soufre et de feu. Aux antipodes de la cité-ruche et quadrillée de Salomon qui n'est pas sans rappeler celle du baron Haussmann. Cette remarque pour établir avec *Les Châtiments* un parallèle : la comparaison de l'Empire à Lilliput renvoie peut-être, sous la plume de Hugo, à la configuration extrêmement géométrique de la cité lilliputienne³. Or l'on sait que depuis le XVIIIe siècle et la révolution du jardin à l'anglaise, la ligne droite symbolise la tyrannie monarchique tandis que la courbe est libératrice. C'est la tradition du monde inversé qui préside chez Nerval à la vision d'une cité où les ouvriers sont rois. Les frêles pavillons qui surplombent la cité aérienne décrite dans *Aurélia*, nouvelle Babylone, sont esquissés avec la délicatesse d'un pinceau chinois. On est bien loin de la ville quadrillée ou concentrique que dessinait l'utopie classique. Le caractère archaïque de ces contrées imaginaires ne peut nous échapper même si les cités artistes et l'utopie ouvrière de *Voyage en Orient* doivent nous amener à moduler ce constat. La cité idéale des romantiques s'inscrit dans l'héritage de l'utopie traditionnelle, mais pour mieux s'en distinguer par son esthétique irrégulière et sa destructuration politique. Quant aux textes, ils s'opposent à tout dogmatisme, à toute exclusion.

Certains auteurs romantiques, comme Ballanche, cultivent encore la forme classique de l'utopie. Ainsi, dans *La Ville des Expiations*, Ballanche adopte le plan concentrique de l'utopie traditionnelle. C'est après une lente progression que l'on parviendra au cœur de l'utopie, qui est un temple. Après le long préambule discursif inaugurant l'ouvrage, on reconnaît dans les deux personnages qui dialoguent les traditionnelles fonctions du visiteur et du guide. Le mélange des genres atteint un point peu égalé dans l'histoire de l'utopie. Le discours, le récit, la description, l'allégorie morale, la vision prophétique en forme de prose poétique se mêlent. Car *La Vision d'Hébal*, publiée en un volume séparé, passe pour faire partie de l'ensemble *La Ville des Expiations*. L'œuvre est donc rongée par cette maladie de la pierre qui fragmente à l'âge romantique les œuvres et les monuments. *La Ville des Expiations*

³ . A Lilliput, « la ville a la forme d'un carré et chaque côté de la muraille a cinq cent pieds de long. Les deux artères principales se coupent à angle droit, divisant la ville en quatre quartiers, etc. » (Jonathan Swift, *Œuvres*, éd. E. Pons, Paris, Pléiade, 1965, p. 56-57).

– je parle ici de l'œuvre et non de la ville - n'a pas la symétrie rassurante des utopies écrites au temps des Lumières. Quant à la cité, elle n'incarne pas, c'est le moins que l'on puisse dire, la perfection, puisqu'elle exprime de manière allégorique l'état transitoire de la société.

La spécificité du romantisme a été de déguiser l'antitopie ou la dystopie sous les oripeaux de l'utopie. Soit que l'auteur sincère – Ballanche en l'occurrence – ait conçu comme méliorative toute société qui abolirait la peine de mort. Soit que la prison, l'asile de fous soient devenus la métaphore de la société oppressive et travaillée par le non-sens, dans un contexte de désenchantement. Victor Brombert a évoqué ce trait de la prison romantique, ironiquement présentée par Chateaubriand ou Nerval comme un refuge ou un phalanstère. Ici apparaît l'une des spécificités romantiques : le trajet entre le réel et l'imaginaire s'effectue à l'inverse de ce qui s'est produit lors des siècles précédents dans l'histoire des ailleurs imaginés : on inventait un ailleurs et on suggérait par des détails dystopiques et empruntés au réel que le lieu imaginaire n'était totalement détaché ni de l'histoire ni de la géographie, ni, en fin de compte, du réel. La critique découlait de ce savant jeu de miroirs. Le romantisme, quant à lui, investit des lieux réels, idéologiquement connotés, et les fait entrer en les déréalisant dans le paradigme utopique. Sainte-Pélagie devient un phalanstère (chez Nerval). C'est une utopie ironique. Le basculement dans la dystopie est plus sensible dans l'œuvre de Victor Hugo. Dans *Les Châtiments*, la référence à Swift et à l'utopie est d'autant plus poignante que les îles dont il parle sont des rochers sinistres, des empires bouffons ou des prisons flottantes. Mais le procédé est le même : déréaliser l'histoire et ses lieux⁴, sous un déguisement utopique qui dépayse le lecteur et lui fait percevoir à distance son pays et son époque. Ces lieux accèdent ainsi à une forme de surréalité qui est propre à l'ironie romantique.

La référence à Swift

L'usage que fait Victor Hugo de la référence à l'utopie est lié à son dessein satirique. C'est Swift qu'il mobilise, l'une des références à l'utopie les plus présentes à l'époque romantique. L'auteur du *Voyage de Gulliver* (1727) est presque aussi connu que Rabelais. Flaubert, bon témoin des idées de ses contemporains, relevait un lieu commun puisé chez Voltaire :

Swift est fort au-dessus de Rabelais.⁵

⁴ . Claude Gély explique comment le poète déréalise Jersey dans « Hugo et la Parole qui tue », *Revue française d'Histoire du Livre*, 1988, n° 58-59.

⁵ . Gustave Flaubert, *Le Projet du Sottisier*, Ed. par Alberto Canto et Lea Caminiti, Pennarola, Naples, Liguori Editore, 1981, p. 221.

L'usage satirique de Swift est d'autant plus efficace que la référence est connue et que le procédé n'est pas nouveau. En 1850, Nerval avait revendiqué l'héritage de Swift dans *Angélique*. Selon toute probabilité, Nerval admirait dans le *Voyage de Gulliver* que le lecteur ait à en recomposer le sens⁶. Il le considérait implicitement comme une œuvre exigeant du lecteur un rôle actif, de celles précisément qui ont pu inspirer *Angélique*. Demander au lecteur de faire preuve d'intelligence, c'était déjà d'une certaine façon tenter de réveiller « ceux qui dorment » comme le fait Hugo dans *Les Châtiments*. Dans « Splendeurs », il donne le mode d'emploi de sa parade grotesque et récapitule certains clichés de la satire politique, comme la momie égyptienne – accessoire usé de la satire contre l'Académie française. Il fait défiler sous nos yeux les principaux types repoussoirs de la vulgate romantique. Swift et ses créatures figurent en bonne place dans ce cortège de références :

Les Châtiments (III, 8)

Splendeurs

I

A présent que c'est fait, dans l'avilissement
Arrangeons-nous chacun notre compartiment ;
Marchons d'un air auguste et fier ; la honte est bue.
Que tout à composer cette cour contribue,
Tout excepté l'honneur, tout, hormis les vertus.
Faites vivre, animez, envoyez vos fœtus
Et vos nains monstrueux, bocaux d'anatomie ;
Donne ton crocodile et donne ta momie,
Vieille Egypte ; donnez, tapis-francs, vos filous ;
Shakespeare, ton Falstaff ; noires forêts, vos loups ;
Donne, ô bon Rabelais, ton Grandgousier qui mange ;
Donne ton diable, Hoffmann ; Veuillot, donne ton ange ;
Scapin, apporte-nous Gêronte dans ton sac ;
Beaumarchais, prête-nous Bridoison ; que Balzac

⁶ . « Même au paroxysme de sa volonté d'ouverture, au moment du romantisme d'Iéna, il [le fragment] n'évite pas la récupération affirmative, tant il est vrai que la brisure de l'enchaînement rhétorique traditionnel n'empêche nullement l'écriture en fragment d'être elle-même, comme le soupçonnait R. Barthes, une écriture « à effets » et donc « contre-fragmentaire » (Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire*, Presses universitaires de France, 1997, p. 5).

Donne Vautrin ; Dumas, la Carchonte ; Voltaire,
Son Frélon que l'argent fait parler et taire ;
Mabille, les beautés de ton jardin d'hiver ;
Le sage, cède-nous Gil Blas ; que Gulliver
Donne tout Lilliput dont l'aigle est une mouche,
Et Scarron Bruscombille, et Callot Scaramouche.
Il nous faut un dévot dans ce tripot païen ;
Molière, donne-nous Montalembert. C'est bien ;
L'ombre à l'horreur s'accouple, et le mauvais au pire.
Tacite, nous avons de quoi faire l'empire ;
Juvénal, nous avons de quoi faire un sénat.

C'est l'Empire qui parle sans doute, en nom collectif. Mais « Faire l'empire » ou « composer cette cour », c'est aussi les représenter, en dépeindre les ridicules. De cette composition, Hugo est donc le maître. Et la mention de l'aigle gros comme une mouche n'est évidemment pas anodine. Hugo s'est appuyé sur une scène où Gulliver observe « un cuisinier qui plumait une alouette pas plus grosse qu'une mouche de nos pays »⁷. Hugo a remplacé l'innocente alouette de Swift par un aigle très connoté. La cour ainsi décrite décline toutes les gammes du grotesque. La référence à Swift, à l'insulaire Lilliput, s'accompagne d'une réflexion sur l'émiettement de la vie sociale, sur l'individualisme ambiant (« Arrangeons-nous chacun notre compartiment »).

Hugo s'avère ici très proche du sens que Friedrich Schlegel a donné à l'humour de Swift dans son *Entretien sur la poésie*. Friedrich Schlegel aime la fantaisie de Swift et déclare que son humour est la poésie de l'élite contemporaine. Plus loin, il voit en cette fantaisie un miroir grossissant des situations vécues. Il déclare au sujet de l'utopie mathématicienne de Laputa qu'elle se « trouve partout ou nulle part [...] : une simple décision de notre arbitraire et de notre fantaisie suffit à nous y transporter. Lorsque la sottise parvient à un certain niveau, niveau que nous la voyons généralement atteindre aujourd'hui où toutes les singularités s'aiguisent, elle ressemble aussi, extérieurement, à l'extravagance. »⁸ La dimension caricaturale et grotesque de l'utopie n'a pas échappé aux romantiques allemands. Pas plus d'ailleurs que le lien du chapelet insulaire égrené par Swift à l'individualisme montant – comme l'atteste la mention aux « singularités modernes ». Schlegel lecteur de Swift en fait

⁷ . Swift, op. cit. , p. 67.

⁸ . Cité dans Ph. Lacoue-Labarthe/Jean-Louis Nancy, *L'Absolu littéraire*, Seuil « Poétique », p. 324.

pour ainsi dire un adepte de l'aphorisme « la vie est un songe ». *Les Châtiments* dénonceront la dystopie historique.

Micromégas ou l'Empire

C'est dans cette perspective que l'on doit interpréter les références de Hugo à Swift. La miniaturisation lilliputienne est d'autant plus sensible que, par ailleurs, le grandissement épique est important. La force de la satire tient aux variations télescopiques du point de vue. La mise au point est différente suivant les épisodes de l'histoire convoqués. La Révolution est magnifiée tandis que le second Empire se voit diminué. Dans l'espace du poème cohabitent les nains et les géants :

La Révolution, terrible à qui la touche,
Est couchée à terre ! un Cartouche
Peut ce qu'aucun Titan ne put.
Escobar rit d'un rire oblique.
On voit traîner sur toi, Géante République,
Tous les sabres de Lilliput.⁹

Hugo transpose ici la scène la plus célèbre du *Voyage de Gulliver*. Le texte de Swift sert admirablement son projet puisque Lilliput est un empire, dont les sujets ne sont pas petits par la cruauté¹⁰. A la place de Gulliver, la république. A la place des Lilliputiens, le personnel de l'empire. Le personnage cloué à terre est féminisé. Hugo suggère ici un viol, des attouchements malpropres. Hugo métamorphose et modernise son modèle. Il mobilise la référence dans le but de marteler et d'amplifier l'image caricaturale dont est affublé Badinguet. On n'a pas oublié la célèbre formule par laquelle, le 17 juillet 1851, Hugo a rompu avec Louis-Napoléon Bonaparte :

Quoi ? parce que nous avons eu Napoléon le Grand, il faut que nous ayons Napoléon le Petit !¹¹

Se référer à Swift, c'est donner une épaisseur littéraire à cette déclaration de guerre. Vue au microscope, la comédie du pouvoir perd de sa solennité. Sa puérité acquiert tout son relief. L'expression « Les sabres de Lilliput » ramasse tout le mépris de Hugo pour *l'exploit* du 2

⁹ . « Au Peuple », *Les Châtiments*, II, 2.

¹⁰ . Ne sachant que faire de Gulliver, les lilliputiens projettent de le « laisser mourir de faim, ou de [lui] cribler les mains et le visage de flèches empoisonnées fort efficaces [...] ». Seule les retient la crainte d'être empoisonnés par la peste d'un cadavre aussi imposant (J. Swift, op. cit. , p. 43).

¹¹ . Cité par Florence Naugrette, *Les Châtiments*, Gallimard, « La Bibliothèque », 1977, p. 12.

décembre. Les variations sur le thème du nain et du géant contribuent à l'orchestration symphonique du recueil. Le contraste des extrêmes contribue à l'écrasement de l'ennemi. « Querelles du Sérail » offre la version médicale ou scientifique du ciron, lorsque Hugo nous fait parcourir l'échelle des êtres :

Après tous ces géants, après tous ces colosses,
S'acharnant malgré Dieu, comme d'ardents molosses,
Quand Dieu disait : va-t-en :
Après ton océan, République française,
Où nos pères ont vu passer Quatre-vingt-treize
Comme Léviathan ;
Après Danton, Saint-Just et Mirabeau, ces hommes
Ces titans – aujourd'hui cette France où nous sommes
Contemple l'embryon !
L'infiniment petit, monstrueux et féroce !
Et, dans la goutte d'eau, les guerres du volvoce
Contre le vibrion !¹²

Ridicule dans le minuscule, l'empire l'est aussi dans le gigantisme de son appétit, convoqué par la figure de Grandgousier. Hugo manipule le réel et le relativise, fidèle à l'esprit des Lumières et aux variations d'échelle déjà présentes dans *Micromégas*, dans *Le Voyage de Gulliver* ou *La Découverte australe*. L'étrangement de l'ennemi politique, nain ou géant, le déshumanise. Hugo adjoint à cette fantaisie-là une pincée de grotesque rabelaisien et carnavalesque, dimension révélée par Annie Ubersfeld. Là encore, la référence à Swift sert magistralement le projet satirique : dans l'histoire de Gulliver, les ministres de l'empereur lilliputien sont recrutés en fonction de leur habileté à danser sur la corde raide¹³.

Et l'envers de l'habit est devenu l'endroit

L'utopie et l'ironie ont en commun une logique d'inversion, touchant ici à la représentation du monde, là au langage. L'antiphrase et l'utopique se rencontrent dans l'œuvre de Swift, connu pour son mordant et aussi pour son ambiguïté. L'épitrope ironique consiste à proférer une feinte injonction destinée par son outrance à détourner l'auditoire du vice ainsi mis en

¹² . « Querelles du Sérail », *Les Châtiments*, III, 5. Pour les références au nanisme napoléonien, voir aussi V, 11 / VI, 5 / VII, 2 / VII, 6 /

cause. *Les Châtiments* ne manquent pas d'injonctions de la sorte. C'est ainsi que s'ouvre le recueil :

Nox

C'est la date choisie au fond de ta pensée,
Prince ! il faut en finir, - cette nuit est glacée,
Viens, lève-toi ! flairant dans l'ombre les escrocs,
Le dogue Liberté gronde et montre ses crocs.

Cette ironie n'est pas seulement une stratégie. Elle découle du sentiment que l'ordre des choses est profondément bouleversé et qu'une injustice temporaire a brouillé les cartes. Une chanson des *Châtiments* (V, 2) crée une légende pour expliquer ce désordre. Jouant aux cartes avec Dieu, le diable lui a gagné deux cartes misérables. Des piètres figures dessinées sur les cartes, il a fait un pape et un empereur. Le résultat, c'est le monde à l'envers. L'injustice est érigée en loi. Le réel est éminemment dystopique.

L'ailleurs dans Les Châtiments

La référence à Swift alimente la satire, l'antithèse du nain et du géant. Mais elle a une autre fonction. C'est de faire entrer la France dans l'ample paradigme insulaire des *Châtiments*. Ce paradigme insulaire relève du géographique et du symbolique. La France n'est Lilliput qu'en vertu d'une analogie, sans doute motivée par l'isolement du pays et par les entraves causées à la libre circulation des hommes¹⁴. Mais aussi par l'urbanisme de Napoléon III, les plans d'Hausmann tenant de la régularité propre à Mildendo, la capitale de Lilliput. Il faut donc mettre ce jeu avec l'utopie sur le compte des vellétés utopistes de Napoléon III. Peut-être était-ce son « vague socialisme » qui avait séduit Victor Hugo lorsque dans un premier temps il avait soutenu le personnage, également applaudi par George Sand, Chateaubriand, Thiers, Béranger, Louis Blanc. Avant 1848, Napoléon III avait été adopté par les utopistes romantiques pour son carbonarisme et ses idées sociales développées dans *L'Extinction du Paupérisme* (1844). Mais l'utopie a rapidement changé de visage. *Les Réveries politiques*¹⁵ ont viré au cauchemar. Hugo veut démasquer l'urbaniste réformateur. D'où, la descente dans

¹³ . « Lorsqu'un décès, ou plus souvent une disgrâce, laisse vacant quelque poste élevé, cinq ou six prétendants prient par écrit l'Empereur de leur laisser offrir à sa majesté et à sa Cour un numéro de corde raide, car c'est celui qui sautera le mieux sans tomber qui obtiendra la charge. » (op. cit. , p. 49-50).

¹⁴ . Déjà, dans *Angélique de Gérard de Nerval*, mais aussi dans le récit de son voyage aux Pays-Bas, Nerval insiste sur les difficultés qu'il a rencontrées lors de ses déplacements en France et en Europe. Les problèmes de passeport y sont récurrents.

¹⁵ . Ouvrage rédigé dans sa jeunesse par Louis-Napoléon Bonaparte.

les cloaques, égouts, oubliettes et caves qui sont les enfers de la ville, l'envers des fêtes de l'empire. D'où le recours au pays de Cocagne, utopie des goinfres et des paresseux. Quant à l'île, d'habitude imprégnée d'une aura eutopique, sa topique est retravaillée sur un mode décevant.

Le pays de cocagne

Le pays de Cocagne est un type connexe à l'utopie. Il s'en distingue par l'intention. C'est un donné et non un acquis. Cocagne se distingue également de l'utopie par son caractère apolitique :

Cocagne détruit les refoulements, affranchit de toutes les censures, satisfait une jouissance individualiste et anarchique dans un pays sans lois ni gouvernement et surtout, quand l'utopie se donne pour une histoire parallèle, alternative.¹⁶

La Cocagne impériale est une parenthèse de l'histoire, un beau conte qui n'a aucune réalité. La comparaison pulvérise littéralement les faits au profit d'un idéal supérieur à celui que symbolise le pays de Cocagne. L'idéal qu'il représente se limite en effet à la satisfaction du ventre. Dès la Renaissance, gravir le mât de Cocagne, c'est, après une épreuve trop facile, la promesse d'une chute rapide¹⁷. C'est le « tout pour la tripe de Messer Gaster », personnage du *Quart-Livre*. C'est l'égoïsme du moi renfermé en lui-même, le matérialisme rivé au souci des intestins que dénoncera Hugo dans ses proses philosophiques. En pays de Cocagne, on s'indigère ; on se saoule de vin et de sommeil. Si l'Empire a produit un projet social, sa portée libérale le limite et son matérialisme le disqualifie :

L'orgie a rougi leur moustache,
Les rouleaux d'or gonflent leur sac ;
Pour capitaine ils ont Gamache,
Ils ont Cocagne pour bivouac.¹⁸

L'orgie fait régresser la société. Les *clients* de l'Empire sont aussi ses mercenaires. « Cocagne est peut-être l'idéal d'un « serf surchargé de besogne », mais ce n'est pas pour autant une « utopie populaire »¹⁹. La fête est le salaire de l'obéissance. L'idylle de Compiègne est un tableau bachique plaqué sur le cauchemar de Lille et de l'exil:

¹⁶ . Raymond Trousson, op. cit. , p. 23.

¹⁷ . Tory, *Champfleury*, cité in Marie-Luce Demonet, *Les Voies du Signe*, Paris, Champion, « Bibliothèque de la Renaissance », p. 56-57.

¹⁸ . « A l'Obéissance passive », *Les Châtiments*, II, 7.

¹⁹ . Raymond Trousson, op. cit. , p. 24.

Prince, Compiègne est plein de cygnes,
Cours dans les bois, cours dans les vignes,
Vénus rayonne au plafond bleu ;
La bacchante aux bras nus se pâme
Sous sa couronne de raisin. –

Sonne aujourd'hui le glas, bourdon de Notre-Dame,
Et demain le tocsin !²⁰

Hermétique à l'ivresse de la vie parisienne, témoin et juge, Hugo sonde les dessous et la périphérie de l'Empire. Ce n'est pas le monde souterrain des caves de Lille, mais la périphérie qui nous retiendra. L'excentrement et l'insularité de Hugo en font un témoin privilégié de ce qui se passe aux marges de l'Empire.

L'insularité dans *Les Châtiments*

Claude Gély a montré l'importance de l'insularité dans *Les Châtiments*. Jersey, c'est Sainte-Hélène. Le motif insulaire permet d'identifier Hugo à Napoléon, par une « subversion de l'histoire » qui ravit l'hérédité de l'oncle à son neveu²¹. Reclus, le poète se voit donc tout de même conférée une position de juge. La geôle du poème fait front aux bagnes réels²². Dans le contexte maritime et insulaire des *Châtiments*, certaines de ces bagnes sont comparables à des îles flottantes. Les pontons, ces bagnes sur l'eau, obsèdent le lecteur de leur sonorité morne. A huit reprises le mot à double nasale est dit et répété. Les pontons étaient de « vieux vaisseaux rasés » sur lesquels on enferma des prisonniers de guerre pendant le 1er empire²³. Ils servirent encore en 1848, après le deux décembre et la Commune. Ces prisons flottantes ont constitué soit des lieux de réclusion provisoire avant la déportation – mais souvent le provisoire tendait à durer - soit un véritable moyen de transport (sous Napoléon III). Ces bagnes flottants entrent dans un paradigme insulaire nettement dystopique, constitué, dans *Les Châtiments* par le bague de Toulon²⁴ ou, dans l'histoire des proscrits, par le Mont Saint-Michel, redevenue prison commune en 1851, malgré son insalubrité.

²⁰ . « L'Empereur s'amuse, Chanson », *Les Châtiments*, III, 10.

²¹ . Claude Gély, op. cit. , p. 264.

²² . I, 11.

²³ . Les Anglais furent les premiers à utiliser ce mode d'incarcération selon le Grand Larousse du XIXe siècle.

²⁴ . « La partie de l'arsenal où l'on aborde forme une île réunie seulement à la terre ferme par le pont tournant jeté sur le canal de communication entre la darse vieille et la darse neuve. Cette île renferme les bassins de radoub, le bague et son hôpital ». (Grand Larousse du XIXe Siècle)

Si l'on adopte un point de vue relatif, Jersey peut apparaître comme une eutopie. Relativement au bouge luxueux de l'Empire, elle incarne la pureté absolue, le dépouillement, le détachement et une liberté paradoxale²⁵. Mais dans l'absolu, cette île, comme Sainte-Hélène, marque la solitude radicale du grand homme. Jersey est une goutte d'eau, un rocher dans un océan de sommeil et d'indifférence – le sommeil du peuple. L'île refuge est peu de chose auprès des nombreuses citadelles maritimes qui constituent la plupart des bagnes – comme celui de Toulon ou du Mont Saint-Michel. La violence feutrée de la proscription s'exprime dans les propos prêtés à Napoléon III :

Tout ce que nous voudrons, nous le ferons sans bruit.

Pas un souffle de voix, pas un battement d'aile

Ne remûrira dans l'ombre, et notre citadelle

Sera comme une tour plus noire que la nuit.²⁶

L'insularité utopique a cédé le pas au cauchemar carcéral, de ceux que l'on retrouvera dans la *Colonie pénitentiaire* de Kafka. Que l'on observe les dessins ou que l'on lise les vers de Hugo, on est frappé par l'exiguïté des îlots émergés. Verticalité parfois limitée à la pointe d'un phare, menacée par le vis-à-vis des forteresses. Le rétrécissement de l'espace insulaire symbolise l'amenuisement des consciences en éveil.

La réalité ubuesque du pouvoir dispense Hugo d'inventer une île des Papimanes ou une nouvelle Butua. Haïti a connu bien des vicissitudes après l'auto-proclamation de son indépendance en 1804. Un grand nombre de tyrans sanguinaires se sont succédé à sa tête, dont Christophe, passé maître du Nord d'Haïti en 1811. La charte qu'il impose alors est « une fidèle copie de celle de l'Empire français »²⁷. L'histoire de cette île la fait apparaître comme une caricature de la France. Haïti tient lieu de dystopie exotique. Le nom du dictateur Soulouque, les titres bouffons qu'il décerne à ses subordonnés, suffisent à transformer cette île en un mirage trop réel. L'ailleurs imaginé est une tradition encore vive mais la satire peut tirer un plus grand profit de l'épanchement du cauchemar dans la vie réelle, la réalité étant largement à la hauteur de la fiction. Soulouque et Napoléon III sont tous deux empereurs et grotesques. A Soulouque, Haïti, à Napoléon III, Lilliput. Tous deux ont consacré leur accession au pouvoir par un bain de sang. Tous deux ont bénéficié des suffrages du peuple, pour saper ensuite le principe même de leur élection. Dans les deux cas, l'empire a succédé à

²⁵ . *Les Châtiments*, II, 5 et « Eblouissements », Ibid. , VI, 5.

²⁶ . Ibid. , I, 7.

²⁷ . Grand Larousse du XIXe Siècle.

la démocratie. Faustin Soulouque, élu le 1^{er} mars 1847, se fit proclamer empereur sous le nom de Faustin Ier après avoir « fait massacrer par sa garde les chefs de la bourgeoisie de Port-au-Prince et des principales villes de la république [...] »²⁸. Ces deux figures politiques en miroir démontrent, au sein du recueil, la cohérence du paradigme insulaire. La France lilliputienne se mire dans son ancienne colonie. L'écrivain use de l'île lointaine, si lointaine qu'elle en semble fictive, comme d'un révélateur sur la France métropolitaine. Procédé que l'on trouve aussi chez Nerval dans les poèmes satiriques de la jeunesse.

L'île de la Tortue évoquée dans « La Force des Choses » (VII, 13), repaire de corsaires, n'est pas sans rappeler l'île de Monte Cristo et l'éclairage ambigu qu'il jette sur les origines du pouvoir et de la fortune. Justicier, le comte de Monte Cristo est en rupture avec les politiciens de son temps. Mais sa fortune obscure reflète l'imposture des notables qui lui sont contemporains. Cette lecture de la flibuste est confortée par l'identification de Napoléon III à Jean Sbogar/Lothario, philanthrope et brigand anarchiste (« Un bon Bourgeois dans sa Maison », III, 7). La série des truands respectables est ouverte. L'île de la Tortue, géographiquement proche d'Haïti et de son régime fantoche, entre dans le réseau insulaire des *Châtiments* au même titre que Jersey et Sainte-Hélène. Cette pointe du triangle est à égale distance des deux autres, dont les photos de Hugo en exil²⁹ et l'article de Claude Gély déjà cité ont montré l'identification. Quand le poète déclare que Louis-Napoléon Bonaparte était fait pour gouverner l'île de la tortue, il l'identifie à Soulouque et l'oppose à napoléon Ier. Il obscurcit le passé errant du nouvel empereur, se référant peut-être à son exil américain. Hugo exploite les jeux de miroirs entre l'Europe et ses colonies. Si lointaine qu'elle en semble fictive, l'île exotique sert de révélateur à la barbarie. De même, dans ses poésies de jeunesse, Nerval avait cru voir dans le passé énergique de Villèle, grand propriétaire terrien à l'île Bourbon, le germe du ministre répressif³⁰.

²⁸ . Grand Larousse du XIXe Siècle.

²⁹ . Mentionnons ici le choix judicieux effectué par Florence Naugrette dans son excellente édition parascolaire des *Châtiments* et le commentaire dont elle assortit la photographie : « Charles Hugo photographie son père en 1853, l'année de parution des *Châtiments* : son attitude napoléonienne est emblématique (*Les Châtiments*, Gallimard, « La Bibliothèque », 1998, p. 7). Les notes de cette édition ont nourri notre réflexion sur l'insularité dans le recueil.

³⁰ . « Une administration bien entendue » de ses terres lui fit doubler son bien, selon le Grand Larousse.

L'île de Patmos et l'apocalypse blanche des Châtiments

Hugo s'identifie à Napoléon Ier, radicalisant ainsi son antagonisme avec Napoléon III. Mais il identifie aussi Jersey à Patmos, terre de Saint-Jean auquel on attribue l'*Apocalypse*. Cette analyse de Claude Gély est un bon aiguillage vers l'utopisme prophétique, relais de l'utopie littéraire *in praesentia*. Le présent est une parenthèse que Hugo souhaiterait déjà refermée, selon le « chronotype romantique » tendu entre le passé et l'avenir³¹. L'*Apocalypse* est célèbre pour la sombre perspective du jugement dernier, revanche sur la corruption et le crime. C'est ce que l'on appelle l'apocalypse noire, qui soutient la violente critique des *Châtiments*, comme elle a au XVIe siècle modelé l'architecture des *Tragiques*, l'une des références connues de Baudelaire et de Victor Hugo. Mais *L'Apocalypse* est également au carrefour du messianisme et de la tradition littéraire utopique. Prophétie, elle représente poétiquement cette cité radieuse qu'est la Jérusalem céleste. L'apocalypse blanche est la perspective d'une renaissance, d'une aube plus belle, cette aube qui est justement l'une des promesses du recueil. A l'apothéose finale envisagée par D'Aubigné correspond chez Hugo l'avènement du progrès.

Hugo n'aurait pas eu besoin pour écrire un pamphlet de recourir à la signification oblique de l'utopie. La référence à l'utopie marque envers et contre tout la fidélité à un idéal déçu. L'une des raisons pour lesquelles les utopies de 1848 ont été discréditées est la manière dont elles ont été détournées par Louis-Napoléon Bonaparte à son usage personnel. Cette perversion de l'utopie explique sans doute que Hugo reprenne à son compte l'héritage ironique de Swift c'est-à-dire une tradition qui avait amorcé le procès de l'utopie. Il n'est pas non plus surprenant que l'espace insulaire ait dans son œuvre une fonction essentiellement critique. Signe de la dissolution sociale, elle révèle ou concentre les tares de la France impériale. On accentue la déréalisation de l'espace politique, insulaire ou non, pour lui donner valeur de symbole. Plus surprenante est la persistance de l'utopisme, en dépit des impasses contemporaines. Il a fallu au poète s'arracher aux spéculations terrestres et puiser dans la Babel des livres³² ou la Jérusalem céleste, la force de croire en l'humanité.

Françoise Sylvos, Université de la Réunion

³¹ . Défini par Yves Vadé lors du colloque « L'invention du XIXe Siècle ».

³² . Evoquée dans *Notre-Dame de Paris*, sacrifiée sur le bûcher impérial (I, 7).