

Jean-Pierre REYNAUD

Bible et roman chez Hugo: une passion orageuse

« Les vieux symboles génésiaques sont éternels. »

« Le plus biblique des poètes français » : sur cette formule, qu'ils décernent tous deux à Hugo, comme sur une évidence contraignante, s'accordent strictement deux critiques que tout pourtant semble séparer, l'époque comme la méthode, les convictions comme le style. Et de fait, on décèle partout dans la poésie hugolienne, sous des formes diverses, depuis les *Odes* juvéniles et monarchistes jusqu'aux grands poèmes visionnaires de l'exil, une présence parfois manifeste, parfois latente, du texte sacré, de ses figures, de ses thèmes, de ses procédés d'écriture. Innutrition profonde, plutôt que simple influence, et qui se manifeste avec tant de force que le critique ne sait plus trop parfois s'il a affaire à Isaïe génialement traduit ou à Hugo en version originale. Claudius Grillet cite des formules plus bibliques que nature et qui ne sont pas du Livre ; deux critiques plus récents, Journet et Robert, publiant un dossier que Hugo intitula « Choses de la Bible », passent de textes où des versets bibliques facilement reconnaissables sont transposés en vers français, à de pures inventions qui n'ont plus de sources précises, mais dont la nature biblique est indiscutable: non plus pastiche mais transsubstantiation langagière, réinvention géniale, prise de la parole sacrée ou annexion de l'Écriture par un écrivain moderne^[1].

Mais il s'agit bien ici du *poète*. « Choses de la Bible » est sous-titré *Poésie*. « Poète biblique », la formule n'étonne ni ne choque ; *romancier biblique* sonnerait avec plus d'étrangeté, et poserait assurément bien des questions. Un fait tout simple semble troublant : Claudius Grillet consacrait donc en 1910 six cents fortes pages, savantes, honnêtes, surchargées de références, à une étude qu'il ne craignait pas d'intituler *la Bible dans Victor Hugo*. Mais dans ce volume, pas une page n'est consacrée à la prose, pas un mot sur l'univers romanesque ! Et pas un mot non plus pour s'expliquer sur cette étonnante absence ! Depuis, le sujet abordé avec profondeur, mais sporadiquement et de biais, par Henri Meschonnic, n'a guère mobilisé la recherche critique. Y aurait-il quelque incompatibilité entre la Bible et le roman hugolien ? Les arguments ne manqueraient pas pour l'affirmer. L'esprit qui a dicté et la plume qui a inscrit le texte des *Misérables* sont bien, chacun le ressent, ceux qui ont produit *Châtiments* ou *les Contemplations*. Mais la parole poétique, quand elle veut dire le monde quotidien, quand elle veut dire « la prose du monde »^[2], selon la formule hégélienne, s'engage, s'embarrasse et s'embourbe dans la lourde glèbe des choses de la terre. Du coup, le régime de l'énonciation est radicalement changé. Le moi lyrique ne relève que de lui-même, parcourt à sa guise les espaces imaginaires, ne dialogue qu'avec ses doubles, avec ses rêves, ou avec Dieu. Et s'il regarde les choses de ce monde, c'est au fond pour les faire disparaître à force de les contempler.^[3] Or le narrateur romanesque n'a certes pas pour fonction de volatiliser le monde, d'en dissoudre les apparences, et de n'apercevoir plus des hommes que les fantômes et la cendre. Il faut qu'il les affronte au contraire, qu'il les porte et les assume en les représentant. L'imagination elle-même n'invente un univers qu'en prenant le réel en

charge. Ses fictions ne manipulent le monde que pour l'interroger, l'expérimenter, le mettre à la question, que pour lui extorquer l'aveu d'un sens— ou d'un non-sens. La lourde parole du narrateur moderne, en première approximation du moins, se traîne et se fraie son chemin à mille lieues de la légèreté ailée de la parole prophétique. Même quand il se fait purement narratif, le texte biblique est aéré de merveilleux et comme porté par les anges. Le peuple hébreu traverse le péril mortel entre deux murailles de mer soulevée ; Jean Valjean ne traverse la mort qu' « entre quatre planches »^[4], ou en s'arrachant à la fange de l'égout. Voilà bien « le caractère prosaïque du temps présent », tel que Hegel le constate^[5], temps où l'homme se trouve « aux prises avec les enchevêtrements du relatif et la pression extérieure de la nécessité auxquels l'individu est incapable de se soustraire. »^[6] Libre enfin, il est vrai, du joug divin, mais pris aux pièges multiples de la société et de l'histoire, tel apparaît selon Hegel ce héros moderne qu'est le personnage de roman.

Plus encore qu'une incompatibilité y aurait-il donc une véritable antinomie entre l'univers biblique, et le roman moderne ? L'histoire des idées et celle des genres littéraires n'auraient aucun mal à le démontrer et à en déduire les raisons. Car c'est une vue simple mais non nécessairement infondée qui fait du roman l'enfant de la modernité et son moyen d'expression privilégié. « Le roman, écrit Hugo lui-même, est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale. »^[7] Le genre romanesque naît, ou du moins connaît son plus prodigieux essor, en même temps que la philosophie des Lumières. La modernité promeut l'homme de sujet de Dieu en sujet autonome. Il n'est donc pas déraisonnable d'opposer l'hétéronomie de l'homme assujéti au pouvoir divin, par exemple celle du peuple élu de Jéhovah dont l'Écriture dit l'histoire, à l'autonomie de l'homme prométhéen, révolté contre les puissances archaïques, libéré des antiques terreurs et inventeur de son destin et de sa Loi. Au premier, la plainte de Job, l'espace religieux et tragique où se joue le destin d'Israël, le livre théocratique, la Bible. Ou encore, sous d'autres cieux, la tragédie archaïque, contemplation immobile de l'inéluctable, où l'homme subit, écrasé, la loi de la machine infernale, du « c'était écrit », théâtre dont les seuls ressorts, comme l'établissait déjà la Préface de *Cromwell* consistent en « des songes, des oracles, des fatalités. »^[8] A l'autre, l'espace sans Dieu, sans limites, ouvert pour toutes les inventions, toutes les aventures, espace dont le nom même de *roman* semble contenir et condenser les virtualités infinies. Et, entre les deux, *antinomie* littérale, puisque, à la lettre, ils ne relèvent pas de la même loi. Vue séduisante assurément et en quelque mesure justifiée, et que Hugo, peut-être ne contredirait pas, mais que tout son univers romanesque, par un étrange paradoxe, vient massivement démentir. Car la présence du texte biblique se manifeste dans tous les grands romans hugoliens, sous une forme différente assurément mais avec autant d'évidence que dans ses œuvres lyriques. Preuve peut-être après tout que Hugo n'est pas un romancier *moderne*. Mais qui s'en scandaliserait ? Pourtant cette relation, si intime et si forte, ne peut être que difficile, complexe, polémique, traversée d'orages, de reniements, de précaires conciliations : une relation passionnelle en vérité, dont on essaiera ici de dire les ressorts, les contradictions, les retournements et les tourments.

CONVERGENCES

En tout cas, il est impossible de ne pas constater le nombre des convergences significatives qui se dessinent entre le Livre des livres et l'univers romanesque qu'a suscité le génie hugolien. Et d'abord la volonté de dire, en un récit à la fois multiple et un, et par un déroulement de visions successives, l'histoire de tous les hommes, l'histoire de l'Homme, des origines aux fins dernières. « Toute la Bible est entre deux visionnaires, Moïse et Jean. Ce poème des poèmes s'ébauche par le chaos dans la Genèse et s'achève dans l'Apocalypse par

des tonnerres. »^[9] Deux visions éblouissantes, deux fulgurations de la Lumière, vont encadrer toute la tribulation du peuple hébreu, élu et déchu, pieux et idolâtre, fidèle autant que traître à son Dieu, sublime autant que misérable, d'exil en exode, et d'exode en servitude, mais *appelé* toujours et toujours aimanté par l'avenir céleste dont il a reçu la promesse. C'est toute l'histoire humaine et cosmique que Hugo voit s'inscrire, de manière symbolique et figurative, dans les pages du Livre. Or, l'ambition hugolienne, (commune d'ailleurs à beaucoup d'écrivains contemporains, mais plus proche chez lui du modèle biblique) est de même nature. Comme les *Petites Épopées*, s'accumulant et culminant en *Légende des Siècles*, l'œuvre romanesque, sur un autre mode, s'inscrivant plus près de l'« histoire réelle » et de la prose du quotidien, tente d'embrasser, de « comprendre » le destin global de l'humanité, de cerner et de deviner, autant qu'il est donné à l'homme, le mystère des origines et celui des fins dernières. A cette entreprise Hugo a, dès 1827, donné un nom : le drame. Mais il ne faut pas s'y tromper : *drame* est chez lui un terme générique qui désigne toutes les formes littéraires où se dessine le grand devenir humain. Le drame proprement dit est la vie représentée sur scène ; et le roman est la vie représentée par le langage. Le roman est donc drame tout autant que le drame, *Notre Dame de Paris* tout autant qu'*Hernani*. Il en a toutes les dimensions et tous les pouvoirs. Si la Préface de *Cromwell* insiste sur le caractère totalitaire, englobant, de l'entreprise dramatique (« le drame qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime » – « le drame peint la vie » – « le drame vit du réel » – « le drame est la poésie complète »^[10]), l'étude sur Walter Scott, dans sa version de 1834, telle que la publie *Littérature et Philosophie mêlées*, souligne à son tour le caractère *dramatique* du roman nouveau : la littérature moderne doit « substituer le roman dramatique » aux formes surannées du genre ; il faut désormais « rendre le roman semblable à la vie », et, la vie étant « un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais », la littérature nouvelle doit inventer un roman « qui, enfin, soit un long drame. »^[11] Le genre romanesque n'est donc autre que le genre dramatique, à moins que – « merveilleuse nouveauté littéraire » – il en soit une forme évoluée et supérieure, un sur-drame qui rassemble et résume en lui, mêle comme en un nouvel alliage, tous les genres littéraires de tous les temps. C'est bien ce que proclamera trente ans plus tard *William Shakespeare* : « l'épique, le lyrique et le dramatique amalgamés, le roman est ce bronze. »^[12]

Tel que le rêve Hugo, ce nouveau venu dans la littérature, ce modernissime « poème des poèmes », à l'ambition totalitaire, prend paradoxalement sa source dans ce qu'on croit encore à l'époque le plus ancien des livres, la Bible et plus précisément dans le livre de Job. Vérité déjà entrevue dans la Préface de *Cromwell* ^[13], mûrie et génialement réinventée et reformulée dans *William Shakespeare* : « L'autre, Job, commence le drame. Cet embryon est un colosse. Job commence le drame, et il y a quarante siècles de cela, par la mise en présence de Jéhovah et de Satan ; le mal défie le bien, et voilà l'action engagée. La terre est le lieu de la scène, et l'homme le champ de bataille ; les fléaux sont les personnages. »^[14] La Bible invente donc la littérature moderne. Après tout, Chateaubriand l'avait dit avec quelque éclat, et la Préface de *Cromwell* avait docilement répété la leçon. Mais *William Shakespeare* va plus loin, et plus profond : en forgeant le ressort du drame – le pari, après la Chute – la Bible invente l'histoire, ouvre l'ère des événements, et fait du temps absurdement immobile un devenir, une attente, un immense suspens : car dans ce conflit, où rien n'est d'avance joué, tout le destin de l'homme assurément se joue. – Dieu donc, un jour, jouait avec le démon, et il lui a plu d'accepter le défi, de relever le gant, et de jouer l'homme gagnant : et voilà l'histoire lancée jusqu'à la consommation des siècles. « Lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui se disputent l'homme », disait déjà la Préface de *Cromwell*. Désormais se déroule sur la scène du monde la grande comédie humaine : divine et démoniaque. Entre l'ombre et la lumière, comme parle Hugo ; entre la chute et Canaan, le retour à Dieu ou la mort éternelle, comme parle la Bible. Car à l'évidence, le mécanisme, le parcours et l'enjeu sont identiques

dans les deux univers : l'un et l'autre mettent en scène la quête du salut, quête obscure, hasardeuse, inquiète. *Les Misérables*, qui sont, chez Hugo, le roman des romans, au sens même où la Bible est, pour Hugo, « le poème des poèmes », s'encadrent, s'emboîtent tout naturellement dans le schéma biblique. Les titres même des chapitres principaux l'attestent : de « La Chute » à « Lui aussi porte sa croix », et de la croix portée à la « Suprême aurore », le héros, destitué de l'Eden que figure le chaste jardin de l'évêque Bienvenu, sous le poids d'une faute qui est, assez mystérieusement, la sienne et celle du monde où il eut le malheur de naître, tombe dans l'enfer de la tribulation et de l'histoire ; et c'est par cet enfer même, d'épreuve en épreuve, de mort frôlée en mort traversée et en mort acceptée, qu'il parvient au seuil d'où l'on entrevoit la lumière originelle et où l'attend cet « Ange immense aux ailes déployées » qui ne peut guère descendre que de l'Apocalypse. Scénario qui sous-tend, on le sait de reste, tout l'imaginaire hugolien du devenir humain et cosmique, mais dont la simplicité toute bête, naïve jusqu'au sublime, cache, on le verra, des contradictions et des ambiguïtés, des impasses et des sinuosités labyrinthiques, auxquelles chaque roman donne des figures métamorphosées, équivoques et obscures à l'image du mystère destinal.

Quête du salut donc, des deux parts, comme axe principal. Mais il faut ici remarquer une convergence supplémentaire : c'est que le message sotériologique est affecté d'une ambiguïté essentielle, identique dans les deux œuvres, commune à l'Écriture et au roman Hugo. Pascal, Bossuet, puis Chateaubriand, répètent à l'envi que toute la Bible est *figurative*, qu'il faut entendre, sous le sens littéral ou « charnel », le sens second qu'il masque et laisse entrevoir au regard du myste. Ainsi l'Ancien Testament semble annoncer, au-delà des vicissitudes du peuple élu, la restauration du royaume de David, et le triomphe terrestre des fils d'Israël. Mais l'initié doit comprendre la promesse cachée sous la multiplication des figures : la venue d'un Rédempteur qui portera les clés du royaume des cieux et permettra l'avènement de la cité de lumière, la Jérusalem céleste. Et rien n'échappe à la loi figurative. Même l'érotisme fiévreux du Cantique des Cantiques, quand il chante les seins de la bien-aimée semblables à « deux faons bondissants » et son ventre comme « un monceau de froment », ne signifie rien d'autre, selon l'imperturbable commentaire de Port Royal, que ceci : « L'Église est l'unique objet de l'amour de J.-C. Il décrit lui-même les beautés de l'Église son épouse. »^[15] Soit. Mais on pouvait s'y tromper. Et Israël s'est longtemps trompé et, s'il faut en croire les chrétiens, se trompe encore. A tel point que les disciples de Jésus eux-mêmes, futurs Apôtres, mais non encore visités de l'Esprit, perpétuent l'erreur séculaire, obturent leurs yeux et leurs oreilles, et leur cervelle, refusent d'entendre la parole du Maître en son sens spirituel, et reculent d'horreur devant la honte et le scandale de la Croix. Les promesses que porte l'univers romanesque de Hugo peuvent-elles donner lieu à d'aussi profonds malentendus ? En tout cas, il faut bien prendre garde à une ambiguïté étrangement semblable à celle qui règne dans les Écritures. Lumière, Lumières, Progrès, ces maîtres mots figurent à chaque page. Mais la Lumière divine se ramène-t-elle à la philosophie des Lumières ? Et d'autre part, où conduit cette marche en avant, à quoi le romancier-prophète voue chaque individu singulier, comme cet être collectif que forme l'humanité entière ? La cité de lumière qui brille à l'horizon est-elle de l'en-deçà ou de l'au-delà ? Les questions sans réponse se multiplient à l'infini : le salut individuel est-il lié au salut collectif ? L'histoire personnelle à l'histoire cosmique ? Une âme peut-elle être sauvée quand d'autres se débattent encore dans l'enfer terrestre ? La cité des Justes qui adviendra peut-être à la fin de l'histoire humaine est-elle le terme et l'accomplissement de la promesse ? Se confond-elle avec la Jérusalem céleste ? Ou n'en est-elle que l'annonce, une étape sur la route ? Le salut enfin doit-il être entendu selon la chair ou selon l'esprit ? Le roman, en fait, n'affirme rien. Même si la pensée dernière de Hugo ne semble pas douteuse à ce sujet, si elle affirme un spiritualisme absolu et farouche quand il commente le drame, dans le roman lui-même, ou dans les textes périphériques qu'il ne peut s'empêcher de laisser proliférer, le texte des événements racontés reste, lui, indécis, douteux,

obscur comme la vie elle-même. Et peut-être est-ce une des grandeurs de cet univers romanesque : rester à hauteur d'homme, le regard borné par l'obscur forêt des choses et des aventures. Tourner en vain dans le mystère. Et d'ailleurs, figuratif ou non, la promesse du salut est-elle ferme et assurée ? Moins qu'on ne le croirait peut-être : car l'homme biblique n'ignore pas les affres et la nuit du doute, tout le livre de Job en témoigne, et le fond des choses paraîtra moins simple si l'on se souvient que le mot ultime du dernier livre du Nouveau Testament, l'Apocalypse, le mot de la fin des fins en quelque sorte, n'est pas une affirmation, mais un appel, une supplication, un bref impératif où toute la ferveur de la foi ne masque pas complètement l'angoisse et l'incertitude de l'attente : « Amen. Viens, Seigneur Jésus. » Angoisse presque inavouable qui semble se répéter dans l'interrogation inattendue qui figure au livre des *Misérables*^[16] : « L'avenir arrivera-t-il ? il semble qu'on peut presque se faire cette question quand on voit tant d'ombre terrible », au terme d'un chapitre dont le titre vibre d'harmoniques scripturaires : « Les deux devoirs : veiller et espérer ».

Les lecteurs du roman Hugo peuvent donc bien rester aussi perplexes devant le sens dernier que les disciples demeurant stupides à l'écoute de la Parole. Il leur reste à s'accrocher du moins à une certitude : il y a bien un double registre de lecture et si cette duplicité rend la lecture douteuse et brouille le message, elle est aussi le signe que l'histoire des hommes n'est pas bornée au morne de l'ici-bas, qu'elle renvoie à un sens transcendant qui se traduit en « figuratifs ». Le peuple d'Israël porte l'espoir et le signe de Jéhovah, et son histoire est sans cesse épiée par le regard du Dieu jaloux ; sur un mode à peine différent, tous les obstacles que rencontre le héros hugolien, enjeu du pari inaugural, toutes les luttes qu'il a à soutenir contre lui-même et contre les choses ont un retentissement dans la transcendance infinie et reçoivent leur signification d'en haut. L'histoire de l'homme est double comme est double le registre de lecture, et comme les antiques Mystères, elle se joue sur deux scènes. En termes proprement hugoliens, le monde réel n'existe que comme reflet, ou effet et répercussion du monde idéal. Une curieuse allusion de *William Shakespeare*^[17] à l'art de la Renaissance pourrait s'appliquer, strictement, au roman Hugo : « La double action est là partout. Le symbole explique le personnage en répétant son geste. Si dans un bas-relief, Jéhovah sacrifie son fils, il a pour voisin, dans le bas-relief d'à côté, Abraham sacrifiant son fils. » C'est en somme ce qu'affirme un passage des *Misérables* sur un mode solennel autant qu'abrupt et définitif : « Ce livre est un drame dont le premier personnage est l'infini. – l'homme est le second. »^[18] C'est dire que notre monde humain baigne dans une réalité qui appartient à un tout autre ordre, et qu'en stricte et paradoxale vérité le roman ne pourra prétendre être « *roman réaliste* », qu'il ne pourra dire la réalité du réel, qu'à condition de laisser entrevoir en filigrane et comme par transparence le monde surnaturel qui est en définitive la seule réalité. C'est dire encore que la partie se joue entre l'homme et Dieu, le diable compare, comme elle se joue entre Israël et Jéhovah. Baudelaire disait de Balzac, à son éloge et à sa gloire, qu'il était un romancier visionnaire bien plutôt que réaliste. C'est vrai de Hugo, et Baudelaire ne l'ignorait pas : « poème d'ailleurs plutôt que roman », écrivait-il dans un article sur *Les Misérables* ; mais c'est vrai dans un sens autre. Car la « vision » balzacienne n'excède pas les limites de notre ici-bas. Elle grandit, exalte, stylise et réinvente les êtres et la sombre galerie du monde social, jusqu'à leur conférer comme une aura fantastique. Mais elle ne prétend pas atteindre à un au-delà de notre patrie terrestre – et ne s'en soucie guère. L'immense forçat Vautrin ne projette son ombre immense que sur notre royaume empirique ; et Valjean, le forçat géant, atteint à une démesure égale, mais dans un univers qui n'est plus le nôtre : car le moindre de ses actes ébranle et met en question un monde métémpirique. Sans le savoir et sans le vouloir, il n'a véritablement affaire qu'à Dieu, ou à l'enfer.

LE ROMAN-POÈME

Voici donc un drame sacré, un « livre religieux »^[19], une sorte de mystère médiéval dont la place serait au saint Parvis, qui s'installe dans le cadre laïque et rationaliste du roman moderne. L'historien ne peut que constater avec étonnement que les derniers romans de Hugo sont contemporains de l'essor du roman naturaliste. Et Hugo lui-même, devant le concert de sarcasmes que déclenche, en 1869, la parution de *L'Homme qui rit*, prend acte, avec plus de hauteur que de mélancolie de l'espace qui se creuse entre le monde moderne et lui. Romancier archaïque, si l'on veut, plutôt intemporel ou trans-temporel. Comment l'esprit prophétique, que *William Shakespeare* déclare « un phénomène humain et normal »^[20], pouvait-il investir le roman moderne sans lui imposer une mutation radicale ? Le roman Hugo fait craquer tous les cadres et toutes les conventions du roman tel qu'il s'écrit au dix-neuvième siècle, parce que le monde qu'il décrit s'ouvre irrésistiblement vers un ailleurs. Très vite Hugo eut conscience de cette vocation : c'est en 1834^[21] qu'il invente les formules célèbres qui, certes, ne vont pas dans le sens de l'histoire littéraire, car elles n'annoncent ni Flaubert ni Zola, mais qui annoncent et définissent le roman Hugo dans son étrangeté et son exotisme même, dans son originalité irréductible : car il ne suffit plus que le roman soit drame ; il doit aussi transposer la vie de l'historique au cosmique. Il faut donc chercher plus haut : un « autre roman » est à inventer, « le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère. » Or Homère n'est ici bien évidemment qu'une antonomase du poète. Et la Bible est le premier poème. L'invasion du poétique dans le romanesque se traduira très largement par une sorte d'innutrition biblique du texte.

Nul mieux que Henri Meschonnic n'a su dire cette transgression du genre romanesque à partir des *Misérables*, cette naissance du « roman-poème » et toute la part, toute l'influence de l'imagerie et de l'écriture bibliques dans cette éclosion^[22]. Car, dans ce monde où l'homme fait face à l'infini, « les personnages ont trop d'intensité pour se mouvoir à hauteur humaine... Là est la force qui pousse toute l'œuvre... Là est le lieu naturel de son action et la matière de ses métaphores. » Or ce souffle qui soulève et anime le roman entier est en même temps ce qui lui interdit de s'enfermer dans les cadres et les conventions du roman moderne : « c'est un sujet qu'aucun roman ne peut contenir ; vaste miroir, vie immense, horizon agrandi : ce ne sont pas des dimensions romanesques. »^[23] A cet univers où tout, comme dans *La Fin de Satan*, est correspondance entre les tableaux de la Terre et les tableaux « Hors, de la Terre », à cet univers très précisément *figuratif*, ne pouvait d'autre part convenir qu'un langage saturé de figures, et de cette reine des figures qu'est la métaphore. « Toute la Bible est dans *comme* ». *William Shakespeare* cite avec dérision cet « apophtegme profond » d'« un fort professeur de la restauration, indigné des comparaisons et des figures qui abondent chez les prophètes. »^[24] Tout est dans *comme* chez lui aussi, et dans tous les sens, en effet profonds, de cet apophtegme, car si toutes les figures de la famille métaphorique prolifèrent dans le texte romanesque, c'est qu'il s'agit précisément de *transférer, de transporter*, tous les éléments diégétiques vers le registre d'en haut. De là ces élargissements du récit, « moments du récitatif, points de saturation où le poétique vient comme l'accomplissement normal de la situation, où il n'est pas un élément décoratif, où il libère la situation du drame et remplit, une fonction. »^[25] De là surtout ces élévations terminales de paragraphes ou de chapitres, qui enlèvent le drame jusqu'aux étoiles, qui le transposent de l'historique au cosmique, pour que ne s'oublie pas la scène véritable où il se joue. Transpositions où le texte biblique fournit de puissants « opérateurs de glissement », par exemple dans l'inoubliable bénédiction que Mgr Bienvenu fait descendre sur l'abîme inconnu où la folie des hommes va précipiter la tête d'un misérable ; ici tout le roman de Joseph se retrouve condensé en huit mots : « celui que les frères chassent retrouve le Père »^[26]. Et comment ne pas rappeler aussi la plus bouleversante de ces « élévations », celle qui clôt la « Tempête sous un crâne » et qui situe le drame dans son espace véritable : « Dix-huit cents ans avant cet homme infortuné, l'être mystérieux en

qui se résument toutes les saintetés et toutes les souffrances de l'humanité, avait lui aussi, pendant que les oliviers frémissaient au vent farouche de l'infini, longtemps écarté de la main l'effrayant calice qui lui apparaissait ruisselant d'ombre et débordant de ténèbres dans les profondeurs pleines d'étoiles.»^[27] –Autre opérateur poétique, et qui semble mimer le texte sacré, cette étonnante disposition de la page écrite, cette typographie inconnue jusqu'à Hugo de la prose française qui, multipliant les alinéas, aère le texte, le fragmente en unités séparées, entoure de silence chaque membre de phrase, disposition hiératique, et comme intimidante où les mots se répètent, renvoyés en écho d'un alinéa à l'autre, dans une continuité et un parallélisme qui imposent un rythme étranger à la prose romanesque, le tout évoquant irrésistiblement le verset biblique. « Travail strophique »^[28] qui informe le texte dans les moments décisifs où le héros affronte le destin sans recours possible et sent derrière lui « cette brusque et sinistre résistance, le pied du mur »^[29] : sorte d'immobilisation d'une action soudain figée, « stances » et stases romanesques où le personnage, comme saisi de stupeur, contemple son chemin à la lumière de l'éternité. Ainsi Gwynplaine pris de vertige devant la brusque métamorphose de son identité^[30], ou encore le chapitre « Gauvain pensif » dans *Quatrevingt-treize*, que Meschonnic nomme légitimement « chapitre strophique ». Parfois aussi le découpage typographique n'est même pas nécessaire à la transfiguration de la prose : répétitions de termes ou de tours syntaxiques, oppositions symétriques, parallélismes, suffisent à donner au texte l'allure du verset biblique. « Il me semble que cela n'a plus de sens de demander si ce langage est en prose ou en vers, comme de demander si la Bible est prose ou poésie. »^[31] Ici il ne s'agit plus d'élévation ou d'extase, mais plutôt d'une sorte de transe poétique : le texte entre en transes, comme pris d'horreur sacrée, et se hérisse en versets, devant la manifestation d'un monstre ou d'un prodige. Ainsi de la vision de l'échafaud : « : L'échafaud est vision. L'échafaud n'est pas une charpente, l'échafaud n'est pas une machine, l'échafaud n'est pas une mécanique inerte... »^[32] Ou encore de la vision hallucinée de la pieuvre : « le rhinocéros a une corne, la pieuvre n'a pas de corne ; le scorpion a un dard, la pieuvre n'a pas de dard ; le buthus a des pinces, la pieuvre n'a pas de pinces ; l'alouate a une queue prenante... »^[33] Ou, toujours, mais dans un registre apparemment tout autre, l'évocation du jardin de Cosette : « impénétrable comme une forêt, peuplé comme une ville, frissonnant comme un nid, sombre comme une cathédrale, odorant comme un bouquet... »^[34] Registre bien différent, il est vrai. Mais c'est que ce jardin sans doute vibre de connotations moins innocentes et virginales qu'il ne semble. « Hortus conclusus », le jardin clos, est une métaphore érotique dans le Cantique des Cantiques. Et si le texte ici semble pris de frénésie lyrique, c'est qu'il médite sur le mystère de la sève et de la « croissance sacrée », sur le désir latent dans la virginité, et sur l'omnipotence sauvage d'Eros dont ce jardin clos de Cosette est le symbole aimable et dont la pieuvre sera plus tard, avec la duchesse Josiane, le fantôme terrifiant.

CHUTE, ANANKE, LIBERTE

Cette Imitation du Livre, cette réverbération de l'Écriture dans l'écriture romanesque, apparaissent avec le plus d'évidence, on l'a vu, dans ces instants suprêmes où la vie du héros devient destin. Expérience limite où le personnage romanesque prend conscience de sa liberté et, contraint de choisir (car être libre, c'est être condamné à la fatalité du choix), découvre que ce choix inéluctable ne met pas seulement en jeu le sens de sa vie, mais engage en quelque sorte le devenir universel, il faudrait oser dire : engage le destin de Dieu. Car Dieu est partie prenante dans le drame de l'histoire ; nulle part il n'est écrit que Dieu gagnera l'antique pari qu'il a engagé avec le Mal à propos du salut de Job. « Jamais, dans aucun combat, Satan n'avait été plus visible, ni Dieu. » Ces mots, écrits à propos du drame qui se joue autour de la

Terreur et de la pitié, au terme du roman ultime, *Quatrevingt-treize*, valent pour le roman-drame hugolien tout entier ; autant pour « Gauvain pensif », comme ici, que pour Jean Valjean dans les deux nuits noires et blanches où il fait la rencontre terrible de l'Ange, et que pour Gwynplaine suspendu entre le gouffre céleste et le gouffre infernal où l'attirent tour à tour deux figures contraires de la féminité^[35]. Moments donc où l'homme se croit libre, se sent libre, et donc capable d'inventer son destin et par là de peser si peu que ce soit sur le devenir universel, de se faire créateur second et d'infléchir les desseins de Dieu. Or, entre le roman Hugo et la Bible ici réside l'affinité première, radicale au sens strict, celle où prennent racine toutes les convergences qu'on vient d'apercevoir. Accord qui se fait étrangement autour d'une contradiction, ou tout au mieux d'une ambiguïté qui peut se dire pourtant en une interrogation fort simple : l'homme, en définitive, est-il libre ou fatal ? Cette question simple ne comporte aucune réponse claire ni d'un côté ni de l'autre. La Bible oscille, comme le roman Hugo, entre des suggestions contradictoires. Au chapitre premier de la Genèse, l'homme est créé pour devenir maître et possesseur de la nature^[36], libre sous l'œil de Dieu. Mais la première faute en fait le jouet misérable du Mal, voué qu'il est à perpétuer la faute, à déchaîner à travers le monde le malheur et le crime, à engendrer Caïn. Pourtant ce renversement radical pourra être à son tour renversé par l'intervention rédemptrice de la grâce qu'annoncent, peut-être, les « figuratifs », et par le fait, étrange et contradictoire, que l'homme semble rester libre d'apaiser par sa soumission la fureur de Jéhovah. Le Nouveau Testament répercute parfois ces contradictions, comme en témoigne la phrase terrible et en quelque sorte scandaleuse que Mathieu met dans la bouche de Jésus et où retentit un mot redoutable : *anankè*. Ἀνάγκη γὰρ ἐστὶν ἔλθειν τὰ σκάνδαλα, πλὴν οὐαὶ τῷ ἀνθρώπῳ δι' οὗ τὸ σκάνδαλον ἔρχεται^[37]. Il faut que le mal se produise, et pourtant malheur à l'homme par qui le mal se produit ! Si terrible et si scandaleuse que Marc, rapportant le même épisode, la censure purement et simplement, tandis que Luc, sensible sans doute aux résonances du mot *anankè* dans la culture grecque préfère le remplacer par une tournure moins marquée. Comment comprendre en effet qu'une malheureuse créature puisse être vouée à sa perdition, par le Dieu de justice et d'amour, pour avoir assumé un scandale qui de toute façon devait être assumé par quelqu'un ? Peut-être cette contradiction flagrante et comme cynique, insupportable à la conscience moderne, traduit-elle le mystère absolu que constitue l'avènement dans la Création divine d'une créature apparemment libre d'échapper au pouvoir de Dieu ? En tout cas le mot est dit : *anankè* ; la nécessité de la faute est bien évoquée par le texte biblique, non sans mystères, il est vrai ni contradictions.

Or ce même mot, dans le roman hugolien, éveille mêmes contradictions et mêmes mystères. On sait bien que ce mot qu'il est permis d'appeler fatal, figure sur la première page de *Notre-Dame de Paris*, inscrit sur le maître mur de l'édifice romanesque, et qu'il pourrait ainsi passer pour fondateur. Mais ce serait au prix, on va le voir de graves équivoques et confusions. Il est vrai que Hugo lui-même n'a pas échappé à cette tentation ; mais il est vrai aussi qu'il s'en est expliqué et repenti. La célèbre Préface des *Travailleurs de la mer*, cédant à la séduction des symétries rétrospectives et des formules qui frappent, n'hésite pas à donner l'anankè pour dénominateur commun des trois grands romans déjà publiés en 1866 : anankè des dogmes, anankè des lois, anankè des choses. Mais il est facile de voir que le texte lui-même désamorce le mot fatal de son pouvoir. Car il n'est question ici que de la « difficulté de la vie », des « besoins » de l'homme, et des « obstacles » rencontrés sur son chemin ; et des « luttes » qu'il doit soutenir contre les fléaux, de la « guerre » qu'il doit mener contre ces « fatalités ». « Contre la Fatalité l'homme a deux armes, la conscience et la liberté ; la conscience qui lui indique le devoir, la liberté qui lui signale le droit », note un texte inscrit en marge de *L'Homme qui rit*^[38]. Or, s'il existe des *armes* contre les fatalités, c'est qu'elles ne sont pas si fatales qu'on pourrait le croire, en fait qu'elles ne sont pas la Fatalité du tout. Fatalité des lois, fatalité des dogmes : formules presque antinomiques ; une fatalité qu'une

révolution d'origine purement humaine pourrait abolir n'est vraiment qu'une fatalité pour rire. Elle n'a pas de fondement ontologique. L'Anankè ne saurait se dire au pluriel. La préface des *Misérables* avait déjà crevé ce monstre de carton. Trinitaire elle aussi, c'est chez Hugo une tentation irrésistible, elle ne dénonce que « les trois problèmes du siècle », le prolétariat, la faim, la nuit, et donne leur véritable nom : « une fatalité humaine », artificielle, qui n'existe « que par le fait des lois et des mœurs », et qui ressortit donc à l'histoire, non certes au domaine divin^[39]. Rien à voir en vérité avec le Fatum supérieur aux dieux, rien à voir avec la Fatalité archaïque qui fut à la racine de la tragédie grecque et dont la tragédie se dégagait progressivement. On reste ici dans le politique. Aussi, dans un projet de Préface à *L'Homme qui rit*, postérieur donc aux *Travailleurs de la mer*, et effort évident pour échapper au malentendu, Hugo dénonçait avec vigueur toute interprétation fataliste de ses romans : « On a voulu voir dans *Anankè* toute une profession de foi et l'on a déclaré que l'auteur de *Notre-Dame de Paris*, des *Misérables* et des *Travailleurs de la mer* était fataliste Il est le contraire. Il pense quant à lui que la série de ses œuvres est une série d'affirmations de l'âme.»^[40] Et il en donne pour gage la nouvelle triade des romans à paraître dont *L'Homme qui rit* ne serait que la première étape et qui proclameront très haut la fierté de l'homme moderne : « Espérance, Liberté, Progrès ».

Ainsi parle, en 1869, à la fin de l'exil, celui qui est progressivement devenu le philosophe et le prophète des Lumières. Et il était en effet impossible qu'il ne vît pas la contradiction entre une œuvre romanesque dont Anankè serait le fin mot et le messianisme du Progrès. Toutefois comment ne pas remarquer que l'orgueilleuse triade de l'homme libre, qui devait équilibrer et récuser la triade sombre de l'homme sinon fatal, du moins en proie à d'implacables fléaux, ne sera pas réalisée ? Deux romans seulement suivront *Les Travailleurs de la mer*. Et quels romans ! Chacun voit qu'ils égalent ou dépassent en noirceur la prétendue triade noire. Quelle anankè des lois plus terrible que celle qui a inscrit à jamais sur une face humaine le masque d'un démon ? Et quelle fatalité plus féroce que celle de la Terreur qui exige qu'on laisse dévorer trois enfants innocents par la gueule d'un Progrès devenu Moloch ? C'est qu'on s'était peut-être trop pressé de se croire délivré des puissances fatales. La pensée de Hugo qu'on dit parfois simpliste, se révèle en effet, quand elle s'exprime à travers les fantasmes de sa création romanesque, d'une extrême complexité : aussi complexe que cette Bible à laquelle tant de liens le rattachent, une si longue méditation, une si longue innutrition. En fait, il n'y a chez Hugo, pas plus que dans la Bible, d'anankè archaïque. Mais, comme dans la Bible, il y a bien chute originelle de la Création. L'invention lyrique en dit parfois plus long que la prudence politique des préfaces romanesques, et la Bouche d'Ombre^[41] expose avec une implacable rigueur métaphysique que la Création ne pouvait pas ne pas être imparfaite, et que cette imperfection première ne pouvait pas ne pas engendrer une imperfection seconde : péché, faute ou crime, l'homme devenant une machine infernale à multiplier les maux.

Donc Dieu fit l'univers, l'univers fit le mal.

Chute plus originelle encore et plus radicale que dans la Genèse, car il n'était pas dit, après tout, qu'Eve cèderait au Serpent et entraînerait l'humanité entière dans une histoire criminelle. Chez Hugo au contraire le geste même de la création entraînait l'existence nécessaire du mal, sa croissance, sa prolifération indéfinie à travers l'espace et le temps. Mais en fait les conséquences ici et là sont semblables. La faute d'Eve engendre, dans la douleur, Caïn qui ensanglantera le monde. Et de l'imperfection ontologique que dénonce la Bouche d'Ombre sort l'immense cortège des prédateurs et des proies, des bourreaux et des victimes, des tyrans et des peuples martyrisés.

C'est que l'imagination romanesque, comme les vertiges lyriques de la Bouche d'Ombre, entraîne Hugo dans un monde plus sombre peut-être qu'il ne le souhaiterait à l'heure de la réflexion critique. En fait, de *Notre-Dame de Paris* à *Quatrevingt-treize* il n'est pas un de ses

romans qui ne peigne le monde comme un baignoire infernal dont le héros libre et lucide ne peut s'évader que par une mort le plus souvent volontaire (seul Jean Valjean est saint jusqu'à ne pouvoir même concevoir l'idée de suicide). La tentation naturelle de l'historien littéraire serait d'encadrer le roman hugolien dans un schéma chronologique qui l'entraînerait, comme le prétend Hugo lui-même, des ténèbres à la lumière, de la fatalité à la liberté. Mais un tel schéma est évidemment inapplicable. Yves Gohin montre avec beaucoup de précision et de lucidité que dans la dernière triade romanesque ne se développe en fait qu'une interrogation douloureuse sur le mal et la violence qui se déchaînent dans le monde. De son côté Meschonnic n'y trouve que « des questions poussées le plus loin que peut Hugo vers leur non-réponse. » Il constate bien que *L'Homme qui rit* se situe au plus bas du non-espoir et que *Quatrevingt-treize* amorce une sorte de remontée. Mais à ces variations imprévisibles d'ombre et de lumière on ne saurait trouver aucune explication historique liée à la biographie ou à l'évolution des idées^[42]. En fait, les derniers romans hugoliens errent à travers la nuit noire du monde sans découvrir la moindre réponse aux questionnements de l'âme angoissée.

Faudra-t-il donc en venir à penser que le roman Hugo donne de l'histoire des hommes une image bien plus sombre encore que le texte biblique : fatalité d'une marche sans fin vers une Terre promise à jamais inaccessible et qui toujours recule comme l'horizon ? En vérité il existe bien une autre grille de lecture qui, sans mettre en question les constatations précédentes, pourrait apporter un semblant de lumière dans la signification historique de la diégèse hugolienne. Il suffit de classer les romans non plus par leur date de composition mais dans l'ordre chronologique des époques représentées. On voit alors que les deux romans situés avant la révolution restent plongés dans les ténèbres barbares, et qu'après le roman de l'Apocalypse révolutionnaire, *Les Misérables* et *Les Travailleurs de la mer* donnent du monde une image relativement adoucie où on peut sentir naître l'espérance d'une rédemption de l'histoire et l'avènement du pouvoir des hommes sur la force des choses. Le commentaire qui clôt le premier chapitre de *L'Homme qui rit* éclaire ici notre propos et l'intention consciente du romancier : « Cela se passait il y cent quatre-vingts ans quand les hommes étaient un peu plus loups qu'ils ne sont aujourd'hui. » La révolution a donc jeté sur un monde maudit la lumière d'une grâce qui pénètre lentement l'histoire. Et ce n'est pas pour rien que Hugo la tient pour une seconde rédemption. Un relatif optimisme historique semble alors triompher du désespoir.

Mais ce qu'entrevoit le narrateur qui domine le champ de bataille et qui parfois se fait voyant, reste incertain et noyé d'ombre pour les personnages, malheureuses créatures qui se débattent dans ce monde nocturne où ne retentissent que bruit et fureur. Un monde qui, sans doute n'est plus livré à l'aveugle Fatalité, mais qui reste en proie à une légion de fatalités acharnées, qu'il vaudra donc mieux appeler *fléaux*. Fléaux du monde mais aussi fléaux de l'âme. Au point que le héros en vient parfois à rêver que la terre est livrée à une puissance méchante qui voue les hommes à un malheur éternel. La plainte de Job retentit dans tout le roman hugolien : pourquoi la prospérité des méchants ? Pourquoi le juste est-il la cible des fléaux ? Et surtout comment se peut-il que le Dieu de miséricorde se fasse, en apparence, le témoin passif, ou peut-être le complice de ce scandale ? – « Une destinée incurable » ! Deux fois l'étrange alliance de mots éclate dans un roman. Sous une forme interrogative, révoltée et comme scandalisée dans *Les Misérables* : « Oh ! quelle misère ! la destinée peut donc être intelligente et devenir monstrueuse comme le cœur humain ! » ... « cela est-il donc vrai ? l'âme peut guérir, le sort non. Chose affreuse ! une destinée incurable ! »^[43] Ainsi médite Jean Valjean, Job pris dans la tenaille du piège que Dieu lui tend de concert avec le diable en vertu du pari primordial ; – Jean Valjean ou Hugo narrateur. Huit ans plus tard, *L'Homme qui rit* répète le mot étrange, et cette fois sans interrogation, ni exclamation pathétique, plutôt sous l'accablement de la tournure affirmative et du simple constat : « la force inconnue qui

gouverne avait voulu... qu'un spectre en chair et en os résumât la monstrueuse parodie que nous appelons le monde ; il était ce spectre – destinée incurable. »^[44]

Mais il y a pire. C'est que cet acharnement des fléaux peut faire naître un doute dans le cœur de l'homme sur l'inviolabilité de son ultime refuge : le royaume de son libre arbitre et de sa volonté. Gwynplaine, expressément désigné comme figure jobienne, même si « c'est par la prospérité que l'adversité lui était venue », s'interroge, et ici encore Hugo sans nul doute avec lui : n'y aurait-il pas quelque connivence entre la conscience libre et les fléaux ? « Dans tout ce qui venait de se passer avait-il été libre ? point. Il s'était senti captif... A qui cela n'est-il pas arrivé d'être libre en apparence et de se sentir les ailes empêtrées ?... Toutefois, ce qui s'était offert l'avait-il simplement subi ? Non. Il l'avait accepté. »^[45] Questionnement qui peut aller plus loin encore, jusqu'à ce qui peut sembler une pure et simple restauration, sur la mode interrogatif, il est vrai, de la plus archaïque Fatalité : « L'ange est nécessaire ; est-ce qu'il serait possible que le démon lui aussi fût un besoin ? La faute fait-elle partie de notre destinée non refusable ? Le mal, dans notre nature est-il à prendre en bloc avec le reste ? Est-ce que la faute est une dette à payer ? »^[46] Et voici qu'au fond du désespoir de l'homme, s'esquisse un retour fantasmatique de la scène génésiaque : « Dieu pour lui avait refait l'Eden ; – trop, hélas ! – jusqu'à y laisser rentrer le serpent ! » Et ceci encore : « A quoi bon avoir triomphé d'abord ? Hélas ! il faut être précipité, sans quoi la destinée n'est pas complète. »^[47] Cette méditation torturée est certes celle d'un personnage romanesque qu'il a plu au romancier de précipiter au fond du malheur. Mais c'est bien l'auteur des « Proses philosophiques » qui s'interroge à son tour dans une nuit tout aussi impénétrable : « Quelle est la destinée ? Dans quelles proportions l'homme fait-il partie de la nature ? Tout phénomène n'est-il pas fatalement consécutif ? », et qui cherche en vain à imaginer « le prodigieux être en qui se réalise au fond de l'absolu l'identité inouïe de la Nécessité et de la Volonté. »^[48] Angoisse qui ne se délivre que par un acte de foi et d'espérance, un *pari*, irrationnel, irrésistible, comme un défi jeté à l'inconnu : « Ce qui est certain, c'est qu'un phénomène grandiose, la liberté, commence avec l'homme sur la terre. »^[49]

On s'étonnerait à tort de ce perpétuel va-et-vient du texte romanesque et c'est bien en vain qu'on tenterait de le fixer: ce sont les oscillations convulsives d'une méditation qui cherche à penser l'impensable, et derrière lesquelles se profilent les incertitudes du texte biblique. La théologie chrétienne, s'appuyant sur ce même texte, oscille indéfiniment, on le sait bien, entre augustinisme et molinisme, entre toute-puissance divine et liberté humaine. Et le roman Hugo ne fait que mettre en scène ces mêmes ambiguïtés, la perplexité et les déchirements des créatures prises au piège, comme Job, des mystères de l'ombre.

FIGURES DES FLEAUX

C'est bien à la Bible en tout cas que Hugo empruntera pour l'essentiel les images des maux qui s'acharnent sur les hommes. Henri Meschonnic en a signalé les principales : le serpent, inducteur de la Chute ; Caïn, père du crime ; la femme de Loth, frappée de sidération par l'horreur sacrée.^[50] Et il est impossible d'énumérer toutes les occurrences où ces figures viennent se mêler à la trame textuelle, d'autant plus qu'elles sont capables de bien des métamorphoses et produisent des avatars variés. Par exemple, le fantôme de Caïn rôde sans cesse autour de Jean Valjean quand il est assailli par la tentation de la récidive criminelle ; mais il ne se manifeste que par la hantise de l'œil, lié à Caïn dans l'imaginaire de Hugo : la pièce de quarante sous volée à Petit Gervais qui brille parmi les cailloux et dont il ne peut plus détourner son regard « comme si cette chose qui luisait là dans l'obscurité eût été un œil ouvert sur lui. » Ou encore, quand la tentation du fratricide proprement dit le torture (faire disparaître de la communauté des hommes Champmathieu, son double maudit), le simple

bouton de cuivre de la porte qui le sépare du lieu où va tomber le jugement, leur où son regard s'arrête « effaré et fixe » et empreint « d'épouvante ». Car il y a reconnu un signe indubitable : « cette gâchette ronde et en cuivre poli, resplendissait pour lui comme une effroyable étoile. Il la regardait comme une brebis regarderait l'œil d'un tigre ; –ses yeux ne pouvaient s'en détacher. »^[51] –Ailleurs, pour dire la démesure terrible du mystère cosmique, l'image du serpent vient étrangement mêler ses torsions à la silhouette verticale et rigide de Babel^[52].

A ces emblèmes des forces mauvaises on voudrait ajouter ici l'immense symbolique de la mer, la mer si présente dans les trois derniers romans de Hugo, et qui est assurément la plus riche métaphore des menaces qui pèsent sur le destin des hommes. Or la mer semble avoir dans cette fonction une origine très précisément biblique. On lit dans « La Mer et le Vent », à propos des relations de violence frénétique que la mer entretient avec les rivages : « Nous assistons sans cesse au mariage de nos premiers parents. Adam et Eve sont éternels. Adam, c'est le globe, Eve, c'est la mer. »^[53] Formule étonnante à plus d'un égard. Certes, nul n'oserait parler d'impropriété de vocabulaire chez Hugo, surtout dans un registre lexical aussi simple ; mais enfin comment ne pas remarquer que l'opposition ici est boiteuse, que la terre et la mer se partagent *le globe*, que c'est la terre ferme et non le globe qui s'oppose à la mer, un globe étant par définition englobant^[54]. Etrange glissement de sens, lapsus peut-être dont il serait lourd de chercher les trop évidentes implications ; en revanche, il vaut sans doute la peine de rappeler que les tout premiers mots de la Genèse réservent à la mer un sort très particulier. Le verset deuxième du premier chapitre, verset auquel Mgr Myriel attache assez d'importance pour lui consacrer toute une dissertation où il confronte trois traducteurs différents, semble bien opposer le souffle divin au sombre gouffre des eaux. Et l'on voit, dans les versets suivants, le Créateur s'affairer laborieusement à séparer les eaux de l'élément aride qui émerge enfin comme seul lieu habitable pour l'homme : opposée d'abord au souffle puis à l'élément proprement humain, la mer apparaît donc comme le domaine de l'ombre, l'espace impénétrable à l'esprit, empiètement de la nuit sur le jardin des hommes. Est-ce pour cette raison que la mer, synonyme et abîme d'Eve, semble représenter chez Hugo, tout pénétré de souvenirs génésiaques, l'empire de l'irrationnel, de la violence incompréhensible, d'une volonté méchante dont l'intelligence cherche en vain à saisir le sens ? « Mer appelle mort, écrit Meschonnic, matrice de la mort, matrice métaphorique du mal. »^[55] Et en vérité la monstrueuse présence de la mer emplit les romans des îles anglo-normandes de son « Horreur sacrée ».^[56]

Eve-la-Mer est surface mais elle est aussi profondeur abyssale ; terrifiante sous les deux espèces. En surface, elle est l'esclave des souffles, émanés d'une « fosse aux vents plus monstrueuse que la fosse aux lions »^[57], et qui, évoquant les terribles « Kéroubims de la Judée », soulèvent en elle la fureur des tempêtes où se laisse entendre « l'immense voix bestiale du monde », où l'on croit discerner « de l'épilepsie répandue » et « comme une chute du haut mal dans l'infini », et où, terreur suprême, on saisit « une quantité imperceptible d'intention qui fait frissonner. »^[58] En tout cas, « l'homme ne sait que devenir en présence de cette incantation épouvantable. Il plie sous l'énigme de ces intonations draconiennes. » –La surface est terreur, mais la profondeur est plus terrible encore. Parce qu'elle est l'abîme dont les plus hardies de nos sondes chercheraient en vain le fond – ici Hugo reprend une image récurrente chez Job et sacrifie au texte biblique les vérités scientifiques les plus indubitables et notamment le principe d'Archimède^[59]. Ce que dissimule la surface est, d'une image empruntée à l'Apocalypse, « le puits de l'abîme »^[60], l'unité de la nuit que l'imagination hugolienne ne peut se représenter sans terreur. « La mer et la nuit », ce titre, significativement redoublé, encadre tout le récit de *L'Homme qui rit*. Et, comme Meschonnic l'a bien vu, ici contiguïté devient identité : la mer *est* la nuit. Enfin cette profondeur ténébreuse est rendue

plus terrifiante encore par le fourmillement des bêtes que l'œil de l'esprit peut seul entrevoir : poulpes, hydres gigantesques qui sont tous des avatars de Léviathan.

L'horreur de la mer se condense en deux monstres, dont l'un procède de la convulsion démente de la surface, l'autre des profondeurs aveugles. La caronade déchaînée sur le pont du navire dans le prologue de *Quatrevingt-treize*^[61], et dont la rage destructrice est expressément référée au « chariot vivant de l'Apocalypse » est la résultante des forces de la surface. Ce monstre n'est que le rouage dernier d'un vaste engrenage que meuvent des puissances obscures et folles : « il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini... Il est remué par le navire, qui est remué par la mer, qui est remuée par le vent. » La pieuvre est tout autre.^[62] Elle est à l'évidence un fantôme hybride, croisement de deux monstres bibliques, le serpent de la Genèse et Léviathan, le monstre qui habite au plus secret de l'abîme marin : « La pieuvre nage ; elle marche aussi. Elle est un peu poisson, ce qui ne l'empêche pas d'être un peu reptile. Elle rampe sur le fond de la mer. » Mais surtout l'imaginaire hugolien la ressent comme une émanation de l'obscurité abyssale. « C'est quelque chose comme les ténèbres faites bêtes. » Loin de se déployer avec fracas dans les déchaînements de la surface, elle « condense » en elle le silence lugubre des profondeurs noires. Pourtant, emblèmes si différents de la mer cruelle, les deux monstres proposent à la méditation une interrogation semblable : existe-t-il, planant sur le monde, une volonté malfaisante ? La caronade lâchée par la mer sur les hommes semble témoigner d'une intention intelligente et mauvaise : « Il semble que la méchanceté qui est dans ce que nous appelons les objets inertes sorte et éclate tout à coup. » Et la pieuvre à son tour « déconcerte notre assurance », nous fait conjecturer l'existence d'un enfer, car elle est peut-être « l'extrémité des cercles noirs », et l'on a peur de devoir penser que « la pieuvre à une extrémité prouve Satan à l'autre. »

Eve, c'est la mer... Cette mer terrible est donc bien un avatar de l'Eve génésiaque, la terrible mère des hommes. Et il faudra que le fantôme aille jusqu'au bout de sa logique que le langage même conduit. La mer est femme parce que l'homophonie la fait maternelle autant que maritime ; aussi parce que « son féminin la féminise »^[63] ; et encore parce que la paronomase la lie infailliblement à l'amertume de l'amour et de la mort. Eve-la-mer sera donc l'instrument de la mort par amour, de la mort d'amour, excès ou manque. Car Eve est d'abord la séductrice, celle qui séduit parce qu'elle s'est laissé séduire, l'entraîneuse dont le charme tentaculaire et vampirique attire le héros dans le piège fatal. Eve et la mer échangent sans cesse leurs attributs et leurs rôles. Est-ce le corps d'Eve qui ondoie comme la mer, insaisissable et déceptive comme elle, ou plutôt la mer qui est souple comme le corps érotisé de la femme ? Il suffit ici de laisser parler les textes : « Elle ondulait, composant et décomposant des courbes charmantes. Toutes les souplesses de l'eau, la femme les a. Comme l'eau, la duchesse avait on ne sait quoi d'insaisissable », peut-on lire au chapitre « Eve » de *L'Homme qui rit*...^[64] – Ailleurs : « et toute l'immensité n'est qu'une caresse... et les molles prairies de la mer ondulent de lame en lame... [les flots] se dérobent, s'effacent, se reconstruisent, n'existent pas par eux-mêmes, attendent qu'on se serve d'eux. » La rêverie voluptueuse se prolonge à loisir : « le vent maltraite la mer... l'écume ruisselle à mille plis sur les reins de l'écueil comme la robe de lin sur les hanches de la Vénus anadyomène. » Voluptueuse autant qu'angoissée, car toutes ces séductions de surface cachent « les formidables hypocrisies du gouffre » et les ruses de la sirène qui y dissimule son aimant^[65]. Tout cela, en somme, assez attendu. En revanche on se demande bien quelle lecture, quel document a pu suggérer à Hugo l'existence au fond de l'abîme de ces fabuleuses « artères latentes » par lesquelles la mer communiquerait avec des « volcans de fange qui jettent au dehors l'humus interne, nous révélant que le globe a, comme l'homme, sa peau qui est la terre et sa muqueuse qui est la boue »^[66] ? Et comment ne pas voir ici des fantasmes du corps sexualisé d'Eve, entremetteuse et complice des éléments génésiaques antérieurs à l'ordre humain ? Josiane, terrifiante image du désir féminin ardemment assumé et proclamé,

le jettera crûment à la face de Gwynplaine fasciné : « Gwynplaine, je suis la femme. La femme, c'est de l'argile qui désire être fange... Tu ne sais pas à quel point je suis perverse. Pétris un astre dans la boue, ce sera moi. »^[67] Le chapitre « Satan » vient brocher sur le chapitre « Eve », mais le texte avait pourtant prévenu : « Eve pire que Satan ». Dans le paroxysme de la tempête, advient le paroxysme de la rêverie érotique : sous l'étreinte reptilienne des vents, la mer tremble, « en chaleur », « désire et craint le cyclone », comme « la lionne en rut fuit le lion ». Et soudain la trombe, posant sa « bouche invisible » sur la surface de l'eau et y faisant « ventouse » par sa « succion inouïe », mime un accouplement cosmique, « l'effrayant coït de l'onde et de l'ombre ».^[68] A la succion et à la ventouse on aura reconnu le fantôme de la pieuvre. Condensé des forces obscures qui sont à l'œuvre dans l'eau profonde, la pieuvre devait bien assumer la part maudite de la sexualité. La critique a depuis longtemps discerné dans l'être tentaculaire la projection d'une image fantasmée du corps de la femme et l'expression de la peur qu'éprouve l'homme à l'attraction du piège fatal. Mais cette image contraste si fort avec le doux cortège des vierges angéliques qui traverse le roman hugolien qu'on pouvait penser qu'elle a surtout une valeur cathartique, que l'Eve primitive se trouve lavée, par la grâce rédemptrice peut-être, par le mécanisme de la sublimation beaucoup plus sûrement, de l'antique malédiction, et qu'il est permis de croire à l'innocence des jeunes filles en fleur. Or une étude récente, aussi vigoureuse que subtile, de Claude Millet^[69], nous arrache à cette illusion. Il est, en effet, remarquable que le héros épique qui affronte victorieusement le monstre du féminin, « couteau contre sexe », succombe fatalement devant sa sublimation idéale, la blanche Déruchette. Mais c'est que l'antithèse de la pieuvre et de la jeune fille n'est qu'apparente et dissimule une identité profonde. La pieuvre et la vierge sont « deux émanations de la même loi ». Mais Déruchette est « pire », c'est-à-dire plus dangereuse dans la mesure paradoxale où elle est une sexualité sublimée, dans la mesure où une éducation « victorienne » l'a déguisée en ange. La rencontre avec la féminité franche, crûment assumée, est une épreuve initiatique dont le héros peut sortir vainqueur. Mais comment affronterait-il une féminité qui se nie en se voulant purement angélique, tout entière du côté de l'âme, c'est-à-dire du sublime ? Il ne peut être que brutalement renvoyé à son être élémentaire, aux laideurs du corps et de l'instinct, c'est-à-dire au grotesque.

On pouvait s'en douter, la « fatalité du cœur » est au fond, et crûment, une fatalité du sexe. Il faut l'accepter d'abord pour qu'essor soit donné à toutes les variétés de la sublimation. Un texte de *L'Homme qui rit* dénoncera encore les mirages de l'angélisme féminin : « le sein exclut les ailes. La virginité n'est que l'espérance de la maternité. »^[70] Qui veut faire l'ange est la bête, et Hugo pourra allègrement subvertir le mythe initial de la Genèse par cette transformation maximale autant que minimaliste, et preste, où une misogynie ingénue s'amortit de beaucoup d'humour : « On calomnie le démon. Ce n'est pas lui qui a tenté Eve, c'est Eve qui l'a tenté. La femme a commencé.— Lucifer passait tranquille. Il a aperçu la femme. Il est devenu Satan. »^[71] Sur un tout autre ton, un admirable poème de 1874, recueilli dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*, médite sur les illusions et les dangers de la sublimation, se penche sur l'abîme du moi, et renvoie plus équitablement à Adam et à Eve les équivoques d'une nature double et les malentendus tragiques qu'elles peuvent susciter :

*L'homme est l'énigme étrange et triste de la femme
Et la femme est le sphinx de l'homme. Sombre loi !
Personne ne connaît mon gouffre, excepté moi.
Et moi-même ai-je été jusqu'au fond ? Mon abîme
Est sinistre surtout par le côté sublime ;
Et l'hydre est là, tenant mon âme et la mordant.
Toutes nos passions sont des bêtes rôdant
Dans la lividité des blêmes crépuscules...^[72]*

RENIEMENT DU LIVRE ; L'HOMME REVOLTE

Tant d'images bibliques des bêtes fléaux errant à travers le roman hugolien pour tenter d'enfermer l'homme dans sa condition malheureuse, et le désespérer, ne serait-ce pas le signe que le Livre lui-même peut devenir le complice et l'allié des puissances fatales ? Etrangement en effet, et par deux fois, la Bible apparaît comme l'emblème, comme l'instrument plutôt, de la fatalité, et de la fatalité sous sa forme la plus régressive, la plus archaïque, la plus étrangère à la conscience moderne : celle du « *C'était écrit* ». *Notre-Dame de Paris* se veut le livre de l'anankè : mais fallait-il que les décrets du sort qui condamnent et qui damnent fussent portés dans les pages de ce qui devrait être le livre de vie et de consolation ? Or c'est bien lui qui semble vouer Claude Frollo à l'enfer. Poursuivi par les hallucinations de la fièvre, harcelé par les spectres de ses crimes qui font qu'autour de lui le monde et l'architecture de la cathédrale ne sont plus qu'« une sorte d'Apocalypse visible, palpable, effrayante », le prêtre misérable, déjà voué au crime de Caïn, croit trouver refuge et réconfort auprès du saint livre : il y court « comme à une étoile » ; et ses yeux tombent sur la page ouverte : « Et un esprit passa devant ma face, et j'entendis un petit souffle, et le poil de ma chair se hérissa. »^[73] Annonce par le livre de l'apparition du spectre de celle qu'il a vouée au gibet : l'anankè écrite sur le mur était déjà inscrite dans l'Écriture. –A trente ans de distance, et malgré tant de chemin parcouru, le même mécanisme va jouer, plus implacable encore, et va jeter le héros à la nasse d'un avenir déjà écrit. Car dans *Les Travailleurs de la mer*, la Bible se fait jeteuse de sort ; elle ne se contente plus d'annoncer, elle semble forger par volonté mauvaise l'avenir fatal de Gilliatt. Il est imprudent de faire des questions au Livre ; il y a danger à « tenter la Bible » autant qu'à tenter le sort, ou le diable. Un passage de la Genèse contant la rencontre de Rebecca et d'Isaac, choisi au hasard et lu en présence d'Ebenezer et de Déruchette, dispose souverainement du cœur de la jeune fille et scelle à jamais, pour le pire, le destin de Gilliatt^[74]. Ici « le livre devient le programme que le roman se donne » et semble donc avoir prémédité la perte du héros. Toutefois il faut y regarder de plus près, comme ont fait Bertrand Abraham et Claude Millet^[75]. Car on s'aperçoit alors que ce n'est pas tant la Bible qui est en cause que la manière dont en usent et la lecture qu'en donnent les desservants d'une église oppressive. La folie de Claude Frollo a pour source le célibat des prêtres, exigence inventée par l'église chrétienne, et dont la Bible n'a aucune idée. Cette « anankè des dogmes » est d'invention humaine. Le livre vers lequel il essaie de se tourner dans le désespoir de son délire, n'est plus qu'un « bréviaire public » que le clergé n'offre au peuple des fidèles qu'à travers un « treillis de fer », à la lueur rougeâtre d'une « pauvre lampe ». C'est un pasteur caricatural qui, dans le roman des *Travailleurs*, s'est arrogé le pouvoir redoutable d'interroger le sort en ouvrant le Livre à une page aléatoire. A Ebenezer, autre homme d'église, qui l'interroge sur sa paroisse, le héros se contente de montrer du doigt le ciel, et il reçoit avec une parfaite indifférence la Bible que lui offre le jeune pasteur. Gilliatt sauve la vie à Ebenezer, qui lui donne en retour le Livre, qui lui donnera la mort. Tout laisse entendre que ces hommes de Dieu ne connaissent plus Dieu, que ces hommes du Livre n'en connaissent plus la parole et la brûlure, et que l'usage archaïque qu'ils en font risque de le faire basculer lui-même dans l'archaïsme.

Contre cette Bible dénaturée, prise en otage par une religion sclérosée qui l'a faite garante du conformisme social, et qui, par une extraordinaire perversion, l'a mise au service des grands de la terre, la philosophie des Lumières ne peut qu'instruire un procès où Hugo n'hésitera plus à prononcer un réquisitoire implacable, nourri de la connaissance précise du protestantisme anglican, et du fanatisme des sectes wesleyennes, que lui a donnée son séjour dans les îles anglo-normandes. *William Shakespeare*, les textes périphériques, *L'Archipel de la Manche* retentissent de ce réquisitoire qui se condense en quelques terribles formules : « On peut être atteint de la Bible comme de la goutte », « la Bible est bien assise

sur le ballot » et encore, comme le coup qui achève: « la Bible perdra l'Angleterre »^[76]. Mais les textes romanesques, à leur manière, constituent le réquisitoire le plus dur contre la trahison par les églises du message biblique: dès la version primitive des *Misérables*, un texte de saint Paul: « Christus nos liberavit » donne son titre, par une ironie tragique, au chapitre qui montre Fantine poussée par le dénuement jusqu'à la prostitution. « L'antiphrase terrible ne dit rien du Christ mais beaucoup sur son église », note Guy Rosa, avec autant de concision que de pertinence^[77]. Vingt ans après, l'accusation se fait plus précise: il existe une collusion, artificiellement machinée par les églises et les puissants entre le Livre et toutes les forces du passé. Les deux romans anglo-normands mettent en scène avec un humour corrosif la sainte alliance tramée par les églises avec le Livre, déchu des mains des prophètes en celles des prêtres, pour faire obstacle à toutes les formes du Progrès ou de la simple nouveauté: « tous les propriétaires de coutres dénoncèrent cet attentat à l'Écriture sainte et à leur monopole », et voilà pour le bateau à vapeur; symétriquement, les histrions jaloux des succès dramatiques d'Ursus trouvent l'appui de l'Église et de « sa » Bible: « de cette façon la Green Box était battue en brèche des deux côtés, par les bateleurs au nom du Pentateuque, par les chapelains au nom des règlements de police. »^[78]

C'est donc en somme à un usage pervers du Livre que Hugo s'en prend après 1860. Mais n'est-ce vraiment que cela? L'obsédante question revient: n'y aurait-il pas, malgré toutes affinités et convergences, et en allant tout au fond des choses, une contradiction irréductible entre l'essentiel du message biblique et l'esprit de modernité? Sans doute la Bible est-elle le livre du salut: mais peut-elle concevoir un salut autre que la reddition inconditionnelle de l'homme à Dieu? Certes, le livre de Job a inventé le ressort du drame, mais quel autre parti Job peut-il prendre que celui de la résignation? « Sublime démenche de la sagesse »^[79], assurément, et qui annonce la folie de la croix. Mais cette résignation, cette sagesse, cette acceptation de la douleur et du dépouillement, si elles sont bien pour Hugo, et resteront pour lui jusqu'à la fin, le fond même de la condition d'homme, ne constituent pourtant qu'une moitié de la tâche dévolue en ce monde aux fils d'Adam. Il faut qu'Eschyle complète Job par Prométhée pour qu'on sente, dans l'histoire humaine « poindre le droit »^[80]. Job, s'il élève la moindre plainte sous l'acharnement des fléaux de Dieu, subit en retour toutes les flèches de l'ironie divine, qui tiennent en un mot: « qui donc es-tu pour oser te plaindre? » Qu'est-ce que l'homme en face de Dieu, qu'un pur néant? Dieu a su mettre des digues à la mer elle-même et lui a dit: « non ibis amplius », tu n'iras pas plus loin. Dieu à qui il a plu de placer Léviathan dans l'abîme des eaux pour des raisons qui le regardent et dont les enfants n'ont pas à se mêler, manie ce monstre comme un jouet. Mais vous? « Pourrez-vous enlever Léviathan avec l'hameçon, et lui lier la langue avec un anneau? »^[81] Job subit l'humiliation de ces sarcasmes sans oser élever son regard jusqu'au trône de Dieu. Mais si ces sarcasmes cachaient un défi? Une provocation, qu'on pourrait presque entendre comme un appel? La réponse de l'homme moderne, « Job Prométhée »,^[82] Job en qui grandit Prométhée, est la plus simple qu'on puisse imaginer: « Pourquoi pas? » Toute une face de l'œuvre de Hugo est une réponse passionnée à ce Dieu provocant, à ce Jéhovah qui se moque et qui en se moquant peut-être obscurément appelle; et ce jeu complexe du Créateur et de sa créature est mis en scène avec éclat par *Les Travailleurs de la mer*. D'un côté la force des choses (et non point du tout leur anankè quoi qu'en dise la Préface), le destin qui semble méchamment inscrit dans le Livre et forgé par sa lecture, la mer, la femme, les vents, la pieuvre... Mais de l'autre, la puissante revanche de l'homme sur l'élément, sa maîtrise commençante sur le monde, et le triomphe de la volonté. De ce point de vue, le roman peut se dire en peu de mots: Gilliatt, semblant répondre littéralement au défi divin, construit contre l'océan et ses fureurs une digue, un abri où protéger l'avenir de l'homme; Gilliatt met les forces élémentaires de la marée et du vent au service de son entreprise; Gilliatt est vainqueur de Léviathan déguisé en ce monstrueux avatar, la pieuvre. On dira pourtant que la mort de Gilliatt est bien la signature

fatale du destin, le triomphe de l'anankè suprême, celle du cœur, la seule véritable ? Sans doute : un romancier moderne pourrait voir aussi dans la mort volontaire une victoire relative de la liberté, et comme l'intention de substituer à la fatalité la volonté humaine et le commandement.^[83] Mais voici ce qui avant tout importe: ce que l'exploit de Gilliatt a réussi à arracher aux flots, la machine de la Durande, est tout justement le magnifique symbole de la victoire de l'homme sur la force des choses. La galiote à Lethierry, le fabuleux navire à vapeur, n'est rien d'autre que l'engin qui abolit la suprématie de la nature, supprime l'immémoriale soumission de l'homme aux vents et aux flots, marque l'avènement d'un monde nouveau : celui où l'homme manifesterait son emprise et sa maîtrise sur la matière. Si l'homme n'accède à la modernité que lorsqu'il refuse, enfin, l'hétéronomie, quel plus beau symbole que ce navire capable de dire non à la loi du vent ? Un chapitre de « La Mer et le Vent », « Homo edax », commente longuement et célèbre ce pouvoir nouveau de l'homme, non sans un vague reste d'inquiétude superstitieuse : n'y a-t-il pas là un attentat à la majesté divine et ne sent-on pas rôder l'ombre et le frisson du blasphème ? « La balafre du travail humain est visible sur l'œuvre divine. Il semble que l'homme soit chargé d'une certaine quantité d'achèvement. Il approprie la création à l'humanité. Telle est sa fonction. Il en a l'audace ; on pourrait presque dire l'impiété. »^[84] Homo edax, homo audax... Mais cette audace est sainte, car le travail humain diminue le poids de la matière, : « il rase, mine, sape, creuse, fouille, casse, pulvérise... » Et la matière, mère de toutes les opacités, de toutes les nécessités, est en somme « ce côté de Dieu qui peut être ruiné. »^[85] Plus loin encore dans l'audace, *L'Homme qui rit* n'hésitera pas à affirmer, à propos de la mer encore : « la marée, c'est l'éternel mais l'éternité obéit à l'homme plus qu'on ne croit . »^[86] Réponse au défi lancé à Job, et réplique très exacte à Dieu: « aux forces dans les profondeurs, l'homme signifie son blocus. Il dit lui aussi son *Tu n'iras pas plus loin.* »^[87] Déjà dans *Les Misérables*^[88], l'horizon qu'Enjolras aperçoit du haut de la barricade et de la mort, laisse entrevoir que l'homme, rusé fils de lumière qui n'extermine plus les monstres parce qu'il a trouvé plus expédient de les domestiquer, deviendra maître et possesseur de la nature. « Nous avons dompté l'hydre, et elle s'appelle le steamer ; nous avons dompté le dragon, et il s'appelle la locomotive ; nous sommes sur le point... » A vrai dire, bien avant que le roman hugolien ose mettre en scène ces impiétés saintes, la poésie les avait annoncées avec toute l'ivresse lyrique de l'enthousiasme. Qu'est-ce que le poème d' « Ibo », au livre VI des *Contemplations* sinon la volonté proclamée d'aller forcer Dieu dans ses derniers mystères et son ultime recès, « *d'aller lire la grande bible* » ? Comme si se trouvait, en quelque espace inexploré, un livre plus grand que le Livre.

TRAVAIL DES MYTHES

Mais cet esprit prométhéen de conquête est-il vraiment étranger à l'esprit biblique ? Se révolter contre la condition faite à l'homme par l'ordre naturel ou le désordre social, est-ce définitivement renier la Bible ? Faut-il s'y résigner ? On peut le penser (Hugo lui-même, on vient de le voir, semble l'avoir pensé parfois). Et pourtant, non ! Un reniement total et définitif de la Bible est impossible à Hugo, parce qu'il garde en commun avec elle l'idée fondamentale qu'il existe un domaine à jamais inaccessible à l'homme, celui de la douleur ; un espace à jamais réservé à Dieu, l'espace de la mort ; parce que la plainte de Job ne cesse de retentir dans son œuvre et que, d'une certaine façon, Job, chez lui, a le dernier mot. Et cependant l'espérance progressiste veut croire qu'il est un domaine où le Dieu de la Bible permet au travail humain de s'exercer et d'œuvrer au perfectionnement de notre ici-bas. Mais alors il faut arracher les grands mythes bibliques au sombre conservatisme des églises, pour les rendre à l'espérance des hommes libres. Le roman hugolien cherchera donc à les repenser,

à les « revisiter ». Ou, si l'on préfère, les fables du Livre sont au travail dans le texte, se greffent aux pensées et aux rêves de l'auteur, s'enrichissant de sens nouveaux – au risque évident d'ambiguïtés, de glissements, de dérives diverses. Mais il faut bien prendre en compte « les obscurités que peut contenir une révélation »^[89].

Ces mots servent précisément de titre à un chapitre des *Misérables* où l'on trouve un des exemples les plus lisibles de ce travail du texte romanesque sur le texte biblique et où plusieurs voix semblent superposées dans une surprenante polyphonie du discours romanesque. « Les vieux symboles génésiaques sont éternels. » Ainsi médite Marius, penché sur cet abîme qui vient de s'ouvrir devant lui : le « père » de Cosette est un forçat chargé de crimes. Et si tout homme, comme il le croit, doit nécessairement être soit Abel, soit Caïn, tout entier selon le bien ou selon le mal, alors l'homme qui a entouré l'enfance de Cosette appartient à jamais à la race maudite, et Cosette elle-même peut en être irrémédiablement souillée. Mais en fait qui parle ici ? La phrase citée est si parfaitement hugolienne de ton et de frappe qu'une première lecture l'attribue tout naturellement au narrateur autant qu'au personnage. Et sans aucun doute cette impression première traduit-elle une vérité. Pourtant, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que la formule est tout entourée de réserves : cela est vrai sans doute, mais seulement « dans la société humaine telle qu'elle existe, jusqu'au jour où une clarté plus grande la changera. » C'est qu'ici une autre voix prend la parole, celle de l'homme des Lumières, un narrateur second qui sait mieux que personne qu'aucun mal n'est éternel ; et qui, chose étrange, semble reprendre et corriger non seulement le personnage, ce Marius qui en est encore « sur les questions pénales, quoique démocrate, au système inexorable », mais aussi un narrateur premier qui a partagé dans le passé, et qui peut-être, tout au fond de lui-même et quoi qu'il en ait, partage encore, ce sentiment de recul qu'éprouve « l'honnête homme » mis en présence d'un scélérat. Ainsi la pensée moderne corrige-t-elle la pensée archaïque : le méchant existe, mais la patience du Progrès et des Lumières le convertira un jour, plus ou moins proche, et le résorbera dans la lumière infinie. Mais voici qu'une autre pensée s'exprime encore, plutôt stupeur, en vérité, que pensée, devant ce constat pourtant irrécusable : l'existence d' « un Caïn tendre ». Ici mythe et modernité sont également congédiés pour défaut de compétence : la prétention du mythe à l'éternité est récusée tout autant que le binarisme grossier de la raison qui partageait le monde entre lumière et ténèbres. Il n'y a plus qu'un mystère, que dit une alliance oxymorique : *Caïn tendre*. Celui de l'amour sans doute, dont l'empire s'étend jusqu'à Caïn lui-même, et qui n'excepte, et n'épargne, pas même Satan ; celui d'une dialectique inintelligible à l'homme qui veut que le bien, c'est-à-dire l'amour, ait sa racine dans l'enfer. Ainsi prolifère le « vieux symbole génésiaque » dont plusieurs voix distinctes semblent tisser dans le même texte la polysémie inépuisable. Mais on voit bien que le mythe ancien n'est récupérable ici pour la pensée hugolienne qu'en se laissant pénétrer par la lumière du Nouveau Testament.

Babel et le Déluge sont l'objet d'un traitement plus expéditif, mais non moins chargé de sens. L'antique tour que l'humanité primitive dans sa démence d'orgueil tenta d'élever jusqu'au ciel et contre le ciel, devient, selon *Notre-Dame de Paris*, l'image du Livre collectif, une nouvelle Bible que l'invention de Gutenberg permet à l'homme de dresser vers Dieu comme un hommage ambigu qui a des airs de défi. Car elle pourrait bien être quelque jour le « refuge promis à l'intelligence contre un nouveau déluge... »^[90] Même quand Babel figure, dédoublée, l'espace mortel de la trombe déployée dans l'air et dans l'eau, elle devient semblable à « la colonne de la Bible, ténébreuse le jour et lumineuse la nuit ». Celle (mais Hugo nous laisse ici le soin de déceler l'infra-texte) qui guidait le peuple hébreu dans sa marche vers Canaan. Renvoi presque ésotérique à l'Exode^[91], et qui laisse deviner, dans l'horreur même de la tempête, la présence vigilante du dessein divin. Quant au Déluge, sa place est vite et allègrement trouvée dans le dessein hugolien : annoncé par les tempêtes, qui elles-mêmes témoignent du mariage orageux mais fécond de nos « éternels » premiers parents

– car « le chef-d’œuvre est parfois une catastrophe » mais cette catastrophe s’inscrit dans un procès où « accouplement est le premier terme, enfantement est le second » –, le Déluge n’est que la ré-immersion nécessaire de la terre desséchée et vieillie dans l’ère bienfaisante, et le « grand moyen divin » pour assurer à la création un bain de jouvence indéfiniment renouvelé^[92].

Les visions de l’Apocalypse, qui hantent l’esprit de Hugo autant qu’elles nourrissent son texte, peuvent connaître de semblables métamorphoses. L’Apocalypse est terreur, mais elle est aussi lumière. Hugo, on s’en doute, ne néglige aucun des deux pôles d’une antithèse où son imagination se retrouve et se déploie sans peine. Dans *Les Misérables*, comme dans *Notre-Dame de Paris*, *apocalypse* pourra donc signifier le comble de l’effroi et de la nuit (il semble que Hugo soit le premier à avoir traité le mot comme nom commun en le privant de sa majuscule). En 1831, on l’a vu, Claude Frolo sent autour de lui et sur sa tête la cathédrale comme « une sorte d’Apocalypse, visible palpable, effrayante » ; Cosette, « la petite toute seule », affronte la forêt nocturne, l’immensité de l’ombre, peuplée de signes, de bêtes et de spectres. « Elle regarda bien et elle entendit les bêtes qui marchaient dans l’herbe, et elle vit distinctement les revenants qui remuaient dans les arbres. » Au paroxysme de l’angoisse surgit irrésistiblement l’image de la cathédrale du cauchemar, suscitée sans doute par l’analogie chère à Chateaubriand des arbres et des piliers : « Les forêts sont des apocalypses ; et le battement d’ailes d’une petite âme fait un bruit d’agonie sous leur voûte monstrueuse. » Pourtant cette immersion d’une enfant dans les ténèbres du désespoir, le texte la situe avec insistance au cours d’une nuit de Noël, et cette nuit sera bien celle de la rencontre, de l’avènement et de la naissance^[93]. Car l’apocalypse hugolienne sera, plutôt que jour de colère, avènement de la lumière divine. C’est pourquoi il peut être dit qu’« il y a de l’apocalypse dans la guerre civile », l’annonce d’un avenir à travers les flamboiements et les fumées ; qui a traversé la barricade croit avoir traversé un songe, car la barricade de l’insurrection sainte est elle-même « vision » et semble couronnée de signes célestes. Et c’est pourquoi aussi son chef, voué à la mort et traversé déjà par les souffles, quand le texte transpose l’historique dans le cosmique, apparaît soudain comme porté sur un char fantastique emprunté au visionnaire de Patmos : « Tout à coup il dressa la tête, ses cheveux blonds se renversèrent en arrière comme ceux de l’ange sur le sombre quadrigé fait d’étoiles, ce fut comme une crinière de lion effarée en flamboiement d’auréole. »^[94]

L’Apocalypse est aussi l’heure du jugement, celle où seront discernés des réprouvés les justes dont le nom est inscrit sur le livre de vie ; mais on sait que pour Hugo nul n’est voué à la mort éternelle. Son Apocalypse dit plutôt le passage de la mort à la vie que l’inscription d’une quelconque créature de Dieu sur le livre de mort. Or c’est bien en définitive ce passage symbolique qui est en question pour Jean Valjean au chapitre de la « Tempête sous un crâne » : passer de la mort à la vie en choisissant l’enfer du bagne ; car le choix inverse signifierait passer de la vie à la mort sans retour de l’âme. – « rester dans le paradis et y devenir démon ! rentrer dans l’enfer et y devenir ange ! » Mais ici c’est à l’homme lui-même qu’est remise la charge de prononcer le jugement et de choisir le livre où il inscrira son nom : comme chez Platon, Dieu est innocent – mais non indifférent, certes ! Aux aguets plutôt et plaçant ses appâts, comme le Dieu pêcheur du *Soulier de Satin* ; remettant pourtant à l’homme toute la responsabilité du choix. Tel est le drame réellement apocalyptique (car c’est un Jugement dernier) qui se joue dans la terrible nuit de Montreuil-sur-Mer. Aussi peut-on se demander si des réminiscences de l’Apocalypse ne se glissent pas dans l’étrange scénario du rêve énigmatique que le héros a cette nuit-là^[95]. Rêve sur lequel il n’est pas interdit de rêver. Une campagne triste et déserte, un cavalier y passe sur un cheval couleur de terre, un village qui doit être Romainville, des rues désertes et des maisons également désertes, mais partout, derrière chaque porte, un homme debout et muet ... Le héros cherche à fuir la ville maudite, mais les hommes muets, regroupés en une foule, le poursuivent et l’entourent, et le réclament

comme l'un des leurs : « –Est-ce que vous ne savez pas que vous êtes mort depuis longtemps ? » Comment l' « homme nu, couleur de cendre, monté sur un cheval couleur de terre » et qui tient à la main « une baguette souple comme un sarment de vigne et lourde comme du fer » n'évoquerait-il pas une des visions les plus célèbres de l'Apocalypse, celle des quatre cavaliers ? « je vis paraître tout à coup un cheval blanc. Celui qui était monté dessus avait un arc... Et je vis paraître tout à coup un cheval noir, et celui qui était dessus avait en sa main une balance... ». La baguette lourde comme le fer du cavalier hugolien se retrouve, « verge de fer », à propos d'un autre cavalier de l'Apocalypse.^[96] Mais plus que la vision elle-même, c'est le modèle d'écriture choisi qui appelle dans nos mémoires le texte de Jean. Car ici plus que partout ailleurs quand il lui convient de prendre l'allure des prophètes, Hugo a recours aux répétitions, aux parallélismes, aux symétries obsédantes qui enlèvent le texte à la prose et en font une page strophique. Quatre fois de suite, le texte de Jean reprend le même schéma lexical et syntaxique : « Venez et voyez... et je vis paraître... et on lui donna » Et trois fois de suite, en un mimétisme qui nous semble évident, Hugo obsède le lecteur et sature le texte par l'itération quasi liturgique d'un schéma parallèle : « j'entrai... il y avait un homme... je dis à cet homme ... l'homme ne répondit pas... » On est bien dans le hiératisme de l'écriture sacrée. Alors la question « pourquoi Romainville ? » que pose explicitement le texte à notre perplexité reçoit la réponse la plus simple : ville des Romains, bien sûr, mais dans une perspective encore inaperçue. Car qu'est-ce que la grande prostituée qui paraît dans l'Apocalypse sous le masque de l'antique Babylone, sinon la Rome contemporaine de Jean, la Rome du premier siècle, où de monstrueux Néron exercent leur empire sur le monde, et après avoir profané et détruit le Temple de Salomon, persécutent et martyrisent les fidèles de Jésus ? De Jésus qui, certes, va venir et juger puisque le Livre annonce l'imminence de la Parousie. De la ville des Romains, déserte parce que morte à Dieu, ne peut surgir que la foule des morts, de ceux dont le nom n'est pas inscrit sur « le livre de vie », et qui poursuivent Jean Valjean pour l'amalgamer à la poussière et aux ténèbres à quoi ils sont eux-mêmes promis. On comprend alors la fuite et l'angoisse du héros devant cette foule : c'est qu'il doit échapper à la mort spirituelle qui serait infailliblement son lot s'il cédait à la tentation qui lui fait assaut : laisser un innocent prendre sa place dans cet enfer terrestre qu'est le bagne. Or il faut constater qu'après le rêve la délibération cesse ; la décision sans qu'il en ait conscience est prise ; il a échappé à la foule des ombres : ce songe apocalyptique l'a sauvé de la mort. Chargée de foudres menaçantes, l'Apocalypse est bien la parole et la promesse de vie. Elle est, selon Hugo lui-même, dans un tout autre épisode des *Misérables*^[97], insurrection et résurrection : résurrection par voie d'insurrection : « l'immense exilé de Patmos accable le monde réel d'une protestation au nom du monde idéal, fait de la vision une satire énorme, et jette sur Rome-Ninive, sur Rome-Babylone, sur Rome-Sodome, la flamboyante réverbération de l'Apocalypse. » C'est parce qu'il s'insurge contre les tentations du monde réel que l'homme peut renaître à la vie. Voici donc encore la Bible, en son ultime message, ralliée à la sotériologie hugolienne ; en même temps qu'à la protestation politique, à la résistance des éternels exilés contre les éternels tyrans. Et voici que les visions bibliques illustrent la fonction critique et pour ainsi dire insurrectionnelle de toute littérature digne de ce nom, en tout cas de tout l'univers romanesque hugolien : accabler et amender le monde réel par l'imaginaire et par l'utopie.

Plus facile et donc moins indirecte sera la conversion aux Lumières du grand symbole du chemin de Damas : puisqu'il n'est rien d'autre que la révélation et la présence de la lumière inconnue. Paul est le « vaincu de la lumière » comme Jacob, dans la version hugolienne du moins, est le vaincu de l'Ange. Aveugle de clarté pour trois jours et apôtre et voyant pour toujours^[98]. Ici les utilisations du mythe par le roman hugolien sont trop évidentes et trop nombreuses pour qu'il soit nécessaire de s'appesantir. Il suffira de citer Javert, qui persécutait les misérables tout comme Paul persécutait les chrétiens, Javert, « chauffeur de l'ordre »,

« mécanicien de l'autorité monté sur l'aveugle cheval de fer à voie rigide » et qui se sent « désarçonné par un coup de lumière »; c'est donc qu'il y a pour la locomotive même un chemin de Damas ! Mais c'est encore Gauvain, jusque là rivé lui aussi à « la ligne droite de l'horreur », et soudain « terrassé par un flot de clarté céleste », et Jean Valjean lui-même, dérangé dans le confort de la haine tranquille qu'il avait décidé de porter aux hommes, bouleversé par l'apparition lumineuse dans sa nuit de forçat de Mgr Bienvenu, ébloui et d'abord aveuglé par la révélation de l'amour « comme une chouette qui verrait brusquement se lever le soleil. »^[99]

RELECTURES, NOUVELLE ALLIANCE, THEOLOGIE DE LA LIBERATION

C'est qu'à vrai dire, cet éblouissement de Paul semble à Hugo une date décisive. « C'est l'histoire de saint Paul. A partir de saint Paul, ce sera l'histoire de l'humanité. Le coup de lumière est plus que le coup de foudre. Le progrès se fera par une série d'éblouissements... En avant ! c'est là son cri. »^[100]

Paul, en somme, est censé parler aux Gentils le langage même que Hugo, dans une lettre célèbre, parle à Baudelaire : le même ton, les mêmes mots. Prophétisme et messianisme dont toute l'œuvre exilienne est empreinte, et qui prétendent désormais s'appuyer sur les textes sacrés. Encore, si ces mythes bibliques dont on vient d'apercevoir le sourd travail dans le texte romanesque voulaient bien se borner à cautionner la sage et pacifique philosophie du Progrès ! Mais non, aucune audace n'est de trop, et Hugo n'hésite même plus à les donner pour symboles et pour répondants aux formes les plus extrêmes de la violence révolutionnaire^[101]. Paris sous la Terreur est certes le lieu d'une « tragédie », mais cette tragédie a la dimension sacrée d'une « effrayante apocalypse » et l'on croit y apercevoir le sommet du Sinaï. La farouche Convention semble siéger sous le signe de « quatre monstres ailés à un seul pied qu'on eût dits sortis de l'Apocalypse pour assister à la révolution. Ils semblaient avoir été dételés du char d'Ezéchiel pour venir traîner le tombereau de Sanson. »^[102] Voici encore, dans un chapitre des *Misérables*, la barricade « monstrueuse » qui se dressa en juin 1848 au faubourg Saint-Antoine, et que Hugo a de trop bonnes raisons de connaître puisque, représentant du peuple, il dut combattre cette insurrection; la barricade peut bien être illégitime, puisqu'elle s'attaque au « vote universel », donc au fondement même de la démocratie ; n'importe : bâtie « du prodige de toutes les colères », de l'amoncellement de toutes les misères où Job a tout naturellement ajouté son tessou, elle est à son tour ce sommet où l'on entend gronder « cette voix du peuple qui ressemble à la voix de Dieu », le lieu redoutable où une nouvelle Loi peut-être sera proférée par la foudre : « C'était un tas d'ordures et c'était le Sinaï. »^[103] Ne serait-ce pas dans la Bible que l'esprit révolutionnaire peut trouver sa plus sûre ressource ? Ne serait-elle pas la grande inspiratrice d'une théologie de la libération ? La poésie, est-il dit dans *William Shakespeare* est à la Bible ce que le sel est à la mer : mais cette poésie est action, « elle parle politique à ses heures. » Et semble étrangement parfois viser le monde contemporain : le prophète crie malheur ! aux rois de la Terre, « puis il pleure. Sur quoi ? Sur cette éternelle captivité de Babylone, subie par Israël jadis, subie par la Pologne, par la Roumanie, par la Hongrie, par Venise aujourd'hui. »^[104] Alliée des hommes contre toutes les forces d'oppression.

Voici donc une nouvelle alliance, et, en apparence au moins, un bien grand renversement. La Bible ailleurs dénoncée et condamnée comme maîtresse de servitude, instrument des obscurantismes et des tyrannies, devient ici l'inspiratrice des Lumières, la complice des saintes insurrections de la liberté ! Le plus étonnant d'ailleurs est qu'en fait on ne peut parler

d'une évolution, et donc bien moins encore d'un renversement véritable : car les textes les plus contradictoires sont parfois strictement contemporains, ou figurent dans des œuvres qui procèdent du même esprit. L'allégeance ne succède pas au reniement mais alterne avec lui. Il faut donc bien en revenir à cette explication toute simple : une fausse Bible a été substituée au texte inspiré, par des églises ou des sectes qui en ont conservé la lettre morte, privilégié les archaïsmes et tué l'esprit de vie, pour le bénéfice de marchands du Temple acoquinés aux tyrans. Il suffirait donc de restituer au Livre son sens véritable pour rendre aux fils de l'Homme leur bien. Ici les textes théoriques et critiques, de la « Préface Philosophique » des *Misérables* à *L'Archipel de la Manche*, en passant par le haut sommet de *William Shakespeare*, ajoutent leur commentaire au discours plus ou moins implicite de l'invention romanesque. Et ils éclairent ce grand dessein. Cette campagne de réinterprétation est bien évidemment une entreprise ardemment engagée et certaines pages, avouons-le, font preuve de ce qu'on appellera avec modération un zèle indiscret. Hugo y apparaît comme un exégète inspiré dont la bonne foi, sur le fond, n'est pas soupçonnable, mais que sa ferveur même expose parfois à prendre quelques libertés avec l'objectivité textuelle. Le narrateur des *Misérables* avoue « les excès de zèle de Gavroche », sans doute le personnage le plus cher à son cœur ; on s'autorisera de cet exemple pour indiquer aussi quelques excès de zèle de Hugo. Il s'agit donc pour lui de montrer que l'esprit de liberté et de progrès peut trouver dans la Bible sa source et son appui. Et, pour s'en tenir ici à *William Shakespeare*, on remarquera d'abord que sur les quatorze chapitres dédiés aux plus hautes incarnations de l'esprit dans l'histoire universelle, cinq se consacrent à des écrivains du Livre.^[105] Deux d'entre eux sont particulièrement appelés à témoigner contre les tyrans, Ezéchiel et Paul. Paul, on vient de le voir, est selon Hugo l'homme que la lumière a violenté, et qui du coup fait date dans la mise en mouvement du progrès. Mais en vérité le progrès, pour le Paul historique, celui des Epîtres, ne signifie rien d'autre que le passage d'un dogme à l'autre, de la religion de Moïse à celle de Jésus. L'Epître aux Galates que Hugo résume en cinq lignes appelle bien les judéo-chrétiens à la liberté, mais cette libération ne vise guère que la loi ancienne, et de manière très précise le rite de la circoncision. Et le texte s'assortit de sévères mises en garde contre « les oeuvres de la chair qui sont la fornication, l'impureté, l'impudicité, la dissolution... les hérésies... les ivrogneries, les débauches et autres choses semblables dont je vous déclare que ceux qui commettent ces crimes ne seront point les héritiers du royaume de Dieu. »^[106] Voilà qui est parler ! Il serait long d'insister, mais qui ne voit qu'il y a un paradoxe insoutenable à désigner comme apôtre de la liberté celui qui a justifié, entre autres, la soumission de l'esclave au maître et celle de la femme à l'homme, et dont l'Eglise, plus tard, a pu tirer les éléments les plus répressifs de sa morale ? Hugo ne le savait-il pas mieux que personne ? C'est à un passage de Paul que réplique très précisément le vers célèbre des *Contemplations* où se réconcilient Bélial et Jésus.^[107] Et le poème des Mages, en langue des dieux, le dira fort clairement :

*Tu veux punir et non absoudre
Géant, et tu vois dans la foudre
Plus de glaive que de clarté ... »*^[108]

Ezéchiel subit un traitement semblable. Poète visionnaire admirablement compris et commenté (« jamais plus grand langage n'a été parlé, et plus extraordinaire »), il se voit entraîné vers une politique qui n'est en aucun cas la sienne. « Vous serez une seule nation, vous n'aurez plus de juge et de roi que moi, et je serai le Dieu qui a un peuple et vous serez le peuple qui a un Dieu. » Ainsi parle Ezéchiel selon Hugo, qui voit dans ces formules l'annonce de « l'homme libre sous Dieu souverain. »^[109] Mais en fait Hugo se livre ici à un véritable détournement de texte : il ne s'agit que du schisme qui sépara le royaume de Juda de celui d'Israël, royaumes dont le prophète annonce la réunion. Car voici le texte d'Ezéchiel, dans la version protestante de David Martin dont Hugo possédait un exemplaire et qu'il semble

parfois préférer à celle, plus classique et timide, de Lemaître de Sacy : « Et je ferai qu'ils ne seront qu'une seule nation... et ils n'auront tous qu'un roi pour leur roi... et ils seront mon peuple et je serai leur Dieu, et David mon serviteur sera leur roi. » On voit toute la distance, et que les mots « vous n'aurez plus de juge et de roi que moi » sont de pure invention. Pire encore : Hugo « ne peut s'empêcher de songer que cet Ezéchiel, sorte de démagogue de la Bible, aiderait 93 dans l'effrayant balayage de Saint-Denis. » Et il cite, donnant très imprudemment la référence (chapitre XLIII, v. 7) : « Pas de prêtres ici, ni eux, ni leurs rois, ni les carcasses de leurs rois. » Or Ezéchiel, dans le passage allégué, ne fait que traduire le sentiment rituel d'impureté qui tient au contact du cadavre dans la religion juive. La place d'une sépulture, fût-elle royale, n'est pas dans le Temple. Et le « pas de prêtres » n'est à nouveau que d'invention hugolienne. Qu'on en juge, voici encore la traduction de David Martin : « la maison d'Israël ne profanera plus mon saint nom à l'avenir, ni eux, ni leurs rois, par leurs idolâtries, ni les sépulcres de leurs rois... » Quant à la *fiente* dont Ezéchiel, selon Hugo, couvre les rois, le texte (dans la traduction de David Martin toujours, Sacy gazant avec pudeur) la réserve aux dieux de bois et de métal qu'adorent les impies : « dieux de fiente » et non « rois de fiente » que le zèle hugolien a cru lire.^[110] Fanatique lui aussi du monothéisme, Ezéchiel n'avait pas songé, il faut l'avouer, à se faire républicain.

L'ANANKE SUPREME : JACOB VAINCU. EVANOUISSEMENT/EPANOUISSEMENT

Il arrive donc à Hugo, pour la bonne cause, de réinventer la Bible, une Bible selon ses rêves. Et peut-être cherche-t-il surtout à se convaincre lui-même de ce merveilleux accord du livre qui lui est cher avec sa ferveur progressiste. Pourtant cet accord, plus profondément, est ailleurs, et peut-être même faut-il le chercher dans une direction tout opposée : dans la conviction enracinée au fond de lui-même et qui éclate partout, et sans doute quelquefois malgré lui, que l'homme ne peut se donner d'autre loi que celle qui émane de la volonté de Dieu. Ce n'est pas pour rien que la Préface des *Travailleurs de la Mer* énumérait une liste de fatalités finalement assez peu convaincantes : c'est que Hugo sait bien qu'il y a une anankè que l'homme *ne doit pas* refuser : au-delà même de l'anankè du cœur, ce qu'il faudrait appeler l'anankè de l'âme, la grande loi d'exil, de renoncement et d'effacement, celle dont le héros hugolien absolu, Jean Valjean est incapable d'épuiser l'amertume.^[111] L'âme n'a en définitive d'autre liberté que celle de retourner à Dieu. Ce que l'homme a cru être sa révolte contre l'ordre divin est en fait une insurrection sainte, conforme à la volonté secrète du Créateur. Sa désobéissance même est encore obéissante. On peut trouver une illustration convaincante de cette situation paradoxale dans le traitement tout négatif que Hugo réserve à un des mythes bibliques les plus célèbres : la lutte de Jacob avec l'Ange. Dans la Genèse en effet, cet épisode, si puissamment illustré par Delacroix, aurait pu donner à Hugo la meilleure occasion possible de fonder sur l'Écriture la fin de l'hétéronomie et l'avènement du règne de l'homme. Car cette histoire, fascinante autant qu'obscur, trace probable dans le texte biblique de légendes très archaïques, évoque bien une lutte à demi victorieuse de l'homme contre une puissance divine, sinon contre Dieu lui-même. Jacob ne devient Israël, ancêtre du peuple élu de Dieu, qu'à la condition de ne pas refuser l'étrange combat. Mais ici Hugo se montre plus respectueux de la puissance divine que la Bible elle-même. Et s'il « modernise » en effet encore ici la Bible, c'est en un sens tout contraire à celui que nous observions plus haut : il l'entraîne non du côté de l'homme mais du côté de Dieu. Car ce pugilat symbolique avec le Très-Haut ne peut être à ses yeux qu'un vestige d'une théologie grossière, primitive, aux relents d'idolâtrie polythéiste, celle précisément que Jéhovah a chargé Moïse d'abolir.

Hugo spiritualise donc ici le texte biblique pour rendre hommage à la grandeur de Dieu. Deux fois, dans le roman hugolien, le héros, tel Jacob, affronte l'Ange. Jean Valjean dans la terrible nuit blanche et noire où il se débat en vain contre le verdict implacable de sa conscience, (« sa conscience, c'est-à-dire Dieu ») qui le condamne à donner sa vie pour l'autre ; et Cimourdain au dernier chapitre de *Quatrevingt-treize*, quand il refuse d'entendre le commandement de la pitié qui est la grâce, et triomphe d'elle en décidant, au nom de la loi humaine et de la nécessité révolutionnaire, la mort de son fils selon l'esprit, Gauvain. Cimourdain est vainqueur de l'Ange, amère victoire, et que foudroie à l'instant la mort, une mort qu'enveloppe l'ombre. « Son visage exprimait la torture du triomphe sinistre. Quand Jacob dans les ténèbres se fit bénir par l'ange qu'il avait terrassé, il devait avoir ce sourire effrayant. » Jean Valjean tout au contraire est vaincu : mais lui vivra, et sa mort même sera encore lumière et vie : « vaincu, il se sentait vainqueur. Et, après l'avoir disloqué, tenaillé, et rompu, sa conscience, debout au-dessus de lui, redoutable, lumineuse, tranquille, lui disait : Maintenant, va en paix ! »^[112] Il ne fait pas bon, dans l'univers hugolien, de contrarier la puissance céleste ; il ne sied certes pas de se déclarer comme Jacob devenant Israël, « fort contre Dieu » ! En affrontant l'Ange on découvre qu'il existe une limite infranchissable à la transgression par l'homme de la Loi. Et ici, pour finir ce complexe parcours, le roman Hugo se révèle plus biblique que la Bible !

Que pourra-t-il donc en faire, de ce livre dont il a dit quelque part qu'il était « son livre »^[113] ? Ce livre qu'il a toujours ressenti, et même dans ses mouvements d'hostilité, comme inspiré d'en haut, habité par le souffle, visité d'« une certaine exhalaison mystérieuse »^[114], mais qui prisonnier des prêtres et des princes de ce monde, peut-être marqué par eux d'une trace indélébile, suspect d'avoir été l'objet de trop de manipulations, embarrassé enfin de trop de contradictions insolubles, constitue de fait dans l'histoire moderne un rempart pour les partisans du passé ? La raison ne saurait trancher et oscille entre des réponses contradictoires. Mais l'imagination poétique, et plus précisément ici, l'invention romanesque vont trouver dans leur innocence l'issue la plus simple, onirique, ironique et toute idéale à ce piège où s'empêtrait lourdement la pensée discursive. Est-ce par un hasard dénué de sens que l'ultime roman de Hugo, *Quatrevingt-treize*, s'achève par « le massacre de Saint-Barthélemy », perpétré par trois innocents, c'est-à-dire par la mise en morceaux, qui est aussi mise en liberté, d'un vieux livre monument ? Est-ce trop rêver que vouloir voir dans cet *Évangile selon Saint-Barthélemy*, l'image à peine censurée du Livre ? Le « vieil in-quarto avec estampes », évangile peut-être apocryphe (mais le sous-titre annonce que la question n'est pas tranchée) trône en tout cas, « texte auguste », sur son lutrin-pupitre, si haut qu'il semble inaccessible aux trois enfants. Et qu'il ne peut pas ne pas nous paraître redoutable à l'image de la Bible des prêtres, placé comme il est au centre d'une solennelle bibliothèque, elle-même située au cœur de la vieille Tourgue, « Bastille de province », image farouche de l'antique féodalité, avec son oubliette et sa chambre de supplices. Car autour de lui et des trois innocents rôde le vieux fantôme du *massacre*, celui des guerres, religieuses ou civiles, dont il est peut-être l'enjeu et le signe, tandis que se préparent l'assaut meurtrier et le cauchemar de l'incendie. Et comment croire que dans la mémoire hugolienne ne vient pas se superposer à cette scène (autant par analogie que par contraste) un autre épisode mémorable, celui qu'évoque au cinquième livre des *Contemplations* le poème « Aux Feuillantines » ? Trois enfants déjà contemplent fascinés, dans un grenier, tout en haut d'une armoire, un vieux livre noir à l'apparence « inaccessible » avec ses fermoirs et son vague parfum d'encensoir, mais qu'ils réussissent pourtant à saisir, sans savoir encore qu'il est le Livre.

Des estampes partout, quel bonheur, quel délire !

Des images, mais aussi des histoires, pour ces enfants sages, des histoires à lire jusqu'au soir. Première rencontre avec le Livre-« oiseau des cieux » scène initiale et en quelque sorte initiatique que le poème commémore avec toute la piété de l'émerveillement. Certes, les trois

pauvres petits enfants de la Tourgue, fils sauvages de la Vendée obscure, resteront étrangers, et par l'âge et par la culture, à la magie des belles légendes. Mais fascinés eux aussi par les belles « *gimages* », ils sauront prendre, pour s'emparer du Livre à leur manière, des moyens plus adaptés à leur condition et mieux à leur portée : renverser le hiératique lutrin, pour que s'écroule au sol le solennel bouquin, avec ses lourdes reliures, ses armatures, ses fermoirs, ses dorures, lui arracher cruellement une à une les *gimages*, plumes de cet oiseau, pour en pouvoir mieux jouir, massacrer le Livre enfin, massacrer le massacre. Mais ces enfants innocents sont des enfants inspirés, qui réitèrent sans le savoir le geste final des *Contemplations*, le geste poétique par excellence : libérer la poésie du poème, rendre le Livre à l'azur. Pour qu'il s'« épanouisse » en fleur, « pour qu'il s'évanouisse et flotte et disparaisse », et pour qu'il « s'en aille en étoiles ». Et voici en effet que Georgette, René-Jean et Gros-Alain, les trois « anges de proie », comme pris de fureur sacrée, lacèrent en petits morceaux chaque page du saint livre, afin qu'il s'en aille par la croisée et s'éparpille au gré des brises. « Presque tout l'antique livre s'envola dans le vent. Georgette, pensive, regarda ces essaims de petits papiers blancs se disperser à tous les souffles de l'air et dit : – Papillons. Et le massacre se termina par un évanouissement dans l'azur. »^[115]

Le Livre, inspiré d'en haut mais lourdement chargé de tous les crimes et de toutes les horreurs de l'histoire, prisonnier de ses fermoirs et figé sur son lutrin, le Livre, lacéré, n'est plus que dispersion de papiers déchirés, mais qui se changent, par la grâce céleste des souffles, et par la grâce verbale d'un diminutif affectueux, en papillons de l'azur, en fleurs du ciel dont les étoiles sont sœurs. Le geste libérateur des enfants innocents réinvente le geste auguste du semeur et restitue à l'espace céleste le livre auguste du Seigneur. Inspiré du ciel, retourné au ciel. Dispersé dans le champ des astres, il va *goûter*, selon la sublime métaphore évangélique que Hugo retrouva aux derniers vers des Mages, cet évanouissement des cieus qui est l'épanouissement ultime promis à ceux qui n'auront pas refusé la visitation des souffles.

[1] Claudius Grillet, *La Bible dans Victor Hugo*, Vitte, 1910, II, p. 99 (pour la forgerie de biblismes, voir particulièrement II, p. 32) ; Henri Meschonnic, *Ecrire Hugo*, Gallimard, 1977 ; « Victor Hugo continuant la Bible », in *Victor Hugo et la Bible*, coll. V.H. et l'Orient, vol. 7, Maisonneuve et Larose, 2001 ; Jurnet et Robert, présentation de « Choses de la Bible » dans l'édition des *Œuvres complètes* au Club Français du Livre, VII, pp. 397 sqq.

[2] Hegel, *Esthétique*, Champs, Flammarion, 1979, I, p. 105.

[3] *Les Contemplations*, III, 30.

[4] *Les Misérables*, titre de II, VIII, 6.

[5] *Op. cit.*, p. 253.

[6] *Ibid.*, p. 205.

[7] *William Shakespeare*, I, IV, 1.

[8] Préface de *Cromwell*, in éd. Laffont des *Œuvres Complètes*, coll. Bouquins, volume Critique, p. 6.

[9] *William Shakespeare*, I, 2, 2.

[10] Critique, pp. 14-15.

[11] *Ibid.* pp.148-149.

[12] *WS*, I, IV, 1.

[13] Critique, p.15.

[14] *WS*, I, 2, 2.

[15] Cantique, VI et VII. Traduction Lemaître de Sacy, Robert Laffont, coll. Bouquins.

[16] Apocalypse, fin ; *Mis*, IV, VII, 4.

[17] *WS*, II, IV, 1.

[18] *Mis*, II, VII, 1.

[19] Premier mot de la « Préface philosophique ».

[20] I, II, 2.

[21] *Littérature et philosophie mêlées*, Critique, p. 149.

[22] *Ecrire Hugo*, tome II, et particulièrement, pp. 89-106, 181-183, 206-209.

- [23] *Ibid.*, pp.99-100 et p. 89.
- [24] *WS*, II, I, 4.
- [25] *op. cit.*, p. 101.
- [26] *Mis*, I, I, 4; Genèse, XXXVII-XLVI.
- [27] *Mis.*, I, VII, 3.
- [28] Meschonnic, *op. cit.*, p.206.
- [29] *Mis*, V, VI,4.
- [30] *HQR*, II, V, 5.
- [31] Meschonnic, *op. cit.*, p. 160.
- [32] *Mis*, I, I, 5.
- [33] *TM*, IV, IV, 2.
- [34] *Mis*, IV, III, 3.
- [35] *QT*, III, VI, 2 ; *Mis*. I, VII, 3 ; *HQR*, II, IV, 1.
- [36] Genèse, I, 28.
- [37] Mathieu, XVIII, 7. Marc, IX, 42 ; Luc, XVII, 1.
- [38] Edition du Club français du Livre, XIV, p. 388.
- [39] Le même texte, il est vrai, réserve le domaine de « la destinée qui est divine ». Mais c'est précisément pour la distinguer de la fatalité. Là réside le nœud des ambiguïtés qu'on cherche à exposer ici et dont on verra plus loin les développements.
- [40] CFL, XIV, p. 387.
- [41] *Cont*, VI, 26.
- [42] Gohin,, Romans III, Présentation ; Meschonnic, *op. cit.*, p. 129.
- [43] *Mis*, I, VII, 3 et V, VI, 4.
- [44] *HQR*, II, IX, 2.
- [45] *Ibid.*
- [46] *Ibid.*, II, VII, 4.
- [47] *Ibid.*, II, IX, 2.
- [48] Critique, p. 492.
- [49] *Ibid.*, p. 709.
- [50] *Op. cit.*, p. 181 et p. 207 notamment.
- [51] Le texte des *Misérables* cité ici (I, VI, 8) était écrit dès 1846. La « brebis Epouvante » est forgée par Hugo en 1854 ; elle « passe en bêlant » dans un poème qu'a recueilli la « dernière série » de *La Légende des siècles* (voir Poésie III, p.618). Les deux mots se trouvent, séparés, dans Ezéchiel, XXXIV, 28 (traduction de David Martin : ici encore Sacy a gommé et adouci). Au passage on remarque que la merveilleuse métaphore, qui fascinait tant Claudel, est le fruit d'un travail inconscient du texte biblique dans l'imaginaire hugolien. Les deux mots, disjoints dans Ezéchiel et dans *Les Misères* sont fondus en 1854 en cette étonnante invention.
- [52] « La Mer et le Vent », VIII, Critique, p.690.
- [53] *Ibid.*, p. 682.
- [54] Le *Dictionnaire* de Littré ne donne aucun exemple du mot *globe* signifiant la terre ferme par opposition à la mer.
- [55] *Op. cit.*, p. 145.
- [56] Titre de *HQR*, I, II, 7.
- [57] *TM*, II, III, 1.
- [58] *HQR*, I, II, 7.
- [59] « Philosophie », I, 5. Voir Critique, p. 478. « Physique incertaine », commente Jacques Seebacher en une litote charitable (éd. CFL, XII, p. 7). Anti-physique certaine en vérité, et certainement consciente, Hugo cédant à l'imagination visionnaire qui atteint à une vérité plus profonde que la vérité scientifique : la vie humaine flotte sur un abîme sans fond. Voir Job, XXVIII, 12-27, XXXVI, 23 et XXXVIII, 16.
- [60] *HQR*, I, II, 16 ; Apocalypse, IX, 1 et 2.
- [61] *QT*, I, II, 4.
- [62] *TM*, I, IV,2.
- [63] Meschonnic, *op.cit.*, p. 145.
- [64] II, VII,3.
- [65] « La Mer et le Vent », Critique, pp.680-682.
- [66] *Ibid.*, p. 683.
- [67] *HQR*, II, VII, 4.
- [68] *TM*, II, III, 2 et 3.
- [69] « L'amour dans *Les Travailleurs de la mer* », in *Romantisme*, n° 115, pp. 13-23.

- [70] *HQR*, II, III, 9. Curieusement, ce passage renvoie à une tout autre image d'Eve, non plus eau amère et perfide mais dispensatrice du lait de la tendresse humaine. La maternité est décidément chez Hugo le « sacre de la femme ».
- [71] *Ibid.*
- [72] *QVE*, III, 42, « Pensées de nuit ».
- [73] *NDP*, IX, 1; Job, IV, versets 12 et 15. Hugo a amalgamé ces deux versets et préféré la traduction proposée par Chateaubriand (*Génie du christianisme*, II, V, 4) à celle, plus pâle, de Lemaître de Sacy. De cet amalgame on peut retenir que Hugo, comme la plupart de ses contemporains, n'a pas un respect excessif pour la lettre des textes.
- [74] *TM*, I, VII, 3; Genèse, XXIV, 62-67.
- [75] Bertrand Abraham, « Représentation du livre dans l'œuvre romanesque de Hugo », communication au groupe Hugo de l'Université Paris-Diderot, 21 novembre 1992 ; Claude Millet, *art. cit.*
- [76] Critique, p. 637 ; *L'Archipel de la Manche*, Annexe publiée par l'édition du CFL, XII, p. 546.
- [77] Romans, II, p.1180. *Mis*, I, V, 11 ; Paul, Epître aux Galates, V, 1.
- [78] *TM*, I, III, 4 ; *HQR*, II, III, 4.
- [79] *WS*, I, II, 2.
- [80] *Ibid.*, I, II, 3.
- [81] Job, XXXVIII, 8-11 et XL, 20-21.
- [82] *TM*, II, II, 4.
- [83] Malraux, *La Condition humaine*.
- [84] *L'Archipel de la Manche*, XXII.
- [85] *Ibid.*
- [86] *HQR*, I, II, 3.
- [87] *Archipel*, *ibid.*
- [88] *Mis*, V, I, 5.
- [89] *Mis*, titre du chapitre V, VII, 2.
- [90] *NDP*, V, II.
- [91] Exode XIII, 21-22. Cf. *NDP*, V, 2; *TM* II, 3, 2 ; « La Mer et le Vent », VIII. L'œuvre poétique réserve à Babel un traitement très diversifié : soit, comme ici, les fils d'Abel se mêleront aux fils de Caïn pour bâtir au dessus de l'océan hostile une « Babel morale » où aboutira le spirale des deux Sions (*Légende des siècles*, dernière série, III, 22) ; soit, comme dans « La vision d'où est sorti ce livre », elle est l'image terrible de l'histoire humaine éternellement « écroulée » sur elle-même (*LS*, nouvelle série, poème introductif).
- [92] « La Mer et le Vent », II ; « Les Déluges » in Critique, p.696.
- [93] *Mis*, II, III, 5
- [94] *Ibid.* V, I, 5. En fait contamination d'Apocalypse, 4 et d'Ezéchiel, 1. Et transformation bien hugolienne du char couvert d'yeux en char couvert d'étoiles.
- [95] *Mis*, I, VII, 4 ; Apocalypse, VI, et, pour « le livre de vie », XX, 12. –Anne Ubersfeld (*Paroles de Hugo* pp.117-131), signale au passage le cavalier de l'Apocalypse et la « ville des Romains » mais oriente sa recherche dans une tout autre direction. Yves Gohin (édition Gallimard, « Folio », des *Misérables*, I, p.592, suivi par Guy Rosa (Roman II, p.1182), propose des pistes autobiographiques pour ce rêve-énigme, sphinx qui, de toute façon, ne cherche sans doute qu'à provoquer au rêve le « lecteur pensif ». On se souviendra pourtant que ce passage est écrit dès 1846, l'année même de « Choses de la Bible ».
- [96] Apocalypse, XIX, 15.
- [97] *Mis*, IV, X, 2.
- [98] *WS*, I, II, 2.
- [99] *Mis*, V, 4 et I, II, 13 ; *QVT*, III, VI, 2. L'aveuglement provisoire de Jean Valjean, cause de sa rechute et de l'agression de Petit Gervais, est comparé par Guy Rosa à celui des enchaînés au sortir de la caverne platonicienne (Roman II, p.1173). La référence à Paul peut sembler plus probable.
- [100] *WS*, I, II, 2.
- [101] Meschonnic, *op. cit.*, II, p.208.
- [102] *QT*, II, I, 1, et II, III, 1.
- [103] *Mis*, V, I, 1.
- [104] *WS*, II, VI, 1.
- [105] *WS*, I, II, 2.
- [106] Paul, Galates, V, 19-21. Deux exégètes modernes (Mordillat et Prieur, *Jésus après Jésus*, p.253) parlent de ses « fonctions policières ».
- [107] Paul, Corinthiens, II, VI, 15. C, VI, 26 (« Ce que dit la Bouche d'Ombre »), vers 780.
- [108] C, VI, 23 (« Les Mages »), vers 111 et suivants.

[109]WS,I,II,2,§5. Cf. Ezéchiel, XXXVII, 23-24. Paul, dans le passage mentionné ci-dessus (note 107) où il déclare Bélial et Jésus ennemis pour l'éternité, passage que Hugo connaissait donc fort bien, cite précisément ce texte d'Ezéchiel en lui laissant son sens véritable.

[110] Ezéchiel, VI, 4 ; Hugo, *WS*, I, II, 2. Le plus étrange est que Hugo interpole ces imaginaires « rois de fiente » dans un texte qu'il cite très exactement : « « j'ôterai de leur poitrine le cœur de pierre et je leur donnerai un cœur de chair. » (Ezéchiel, XI, 19 ; textuellement répété en XXXVI, 26).

[111] Si est permise une référence à soi-même : Jean-Pierre Reynaud, « Progrès et Calvaire », in *Victor Hugo*, Les Misérables, actes du colloque de Paris–Sorbonne, Editions Inter-universitaires, 1994.

[112] *Mis*, V, VI, 4 ; *QT*, III, VII, 3.

[113] Préface du recueil *Les Rayons et les Ombres*.

[114] *Chantiers*, p.1017.

[115] *QT*, III, III, 5-6 ; *C.*, V, 10 et VI, « A celle qui est restée en France », vers 164-166 et 281-290 ; pour l'expression « goûter la mort », Mathieu, XVI, 28.