

LES ORIENTALES : POLITIQUE DE L'ALTÉRITÉ

Comme chacun sait, *Les Orientales* sont "un livre inutile de pure poésie". On cite si souvent cette phrase de la préface de l'édition originale qu'il n'est peut-être pas mauvais de rappeler qu'elle n'intervient pas "directement" sous la plume de Hugo, mais par le biais d'un hypothétique discours rapporté. Citons le passage entier : "Si donc aujourd'hui quelqu'un (...) demande <à l'auteur> à quoi bon ces *Orientales*? qui a pu lui inspirer de s'aller promener en Orient durant tout en volume? Que signifie ce livre inutile de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public: et au seuil d'une session? Où en est l'opportunité? à quoi rime l'Orient?...Il répondra qu'il n'en sait rien, que c'est une idée qui lui a pris ; et qui lui a pris d'une façon assez ridicule, l'été passé, en allant voir coucher le soleil" (je souligne). Quitte à recevoir une réponse aussi incongrue, je me propose de reprendre à mon compte cette question ridicule de critique type et naturellement obtus : à quoi rime l'Orient des *Orientales*?

Représenter l'Orient, c'est représenter l'autre. L'autre de l'Occident, l'autre de l'Europe. Travaillant Sur l'Europe de Victor Hugo, je n'ai pu qu'être attiré par cette prise de recul, ce passage à la marge géographique et culturel - mouvement qui n'est d'ailleurs pas si rare chez le jeune Hugo, lequel en 1829, date de parution des *Orientales*, a déjà commis *Han d' Islande* et *Bug-Jargal*.

Représenter l'autre, c'est faire oeuvre exotique. Mais il y a toutes sortes d'exotismes et celui des *Orientales* a ceci de particulier d'affirmer sans cesse l'exaltante et peut-être intolérable proximité de l'autre. Aussi lointain, aussi étranger soit-il, l'Orient demeure étroitement et inaltérablement lié à l'Occident. Les *Orientales* sont aussi occidentales.

Représenter l'autre oriental, dans ses relations à l'Occident, c'est poser la question du sens de ces relations, en principe comme en acte. "Européocentrisme", "Relativisme", "Différencialisme", "Universalisme", toutes catégories à l'oeuvre, et à interroger dans l'oeuvre. Toutes catégories qui recourent le champ politique, à moins décidément qu'elles ne le fondent.

I. L'ORIENT - OCCIDENT : PROXIMITÉ DE L'AUTRE

L'Orient des *Orientales* n'est pas un pur fantasme exotique, avant tout parce qu'il ne se présente que bien rarement isolé, flottant, pure image de l'autre offerte au regard d'un occidental qui lui demeurerait strictement étranger. L'Orient des *Orientales* implique l'Occident, comme l'Occident implique l'Orient. Cet "autre monde" a partie liée avec le nôtre. Entre ces deux étrangers se tissent de multiples relations, que le recueil explore et exploite. Relations éventuellement décevantes (négatives ou clichéiques) ; mais l'essentiel reste qu'elles soient.

1. De l'ennemi intime à l'intime monstrueux : guerre, femmes, voyages, poésie, voix.

Les Orientales paraissent en janvier 1829, c'est-à-dire un peu plus d'un an après que la victoire navale des alliés occidentaux sur la flotte égypto-turque à Navarin eut mis fin aux hostilités en Grèce. Le recueil, tout au moins dans sa première moitié, fait massivement écho à la guerre d'indépendance : treize des quarante et un poèmes lui sont consacrés ou l'évoquent explicitement. D'autre part *Le Danube en colère* (XXXV) viendra rappeler presque *in extremis* que l'Occident chrétien et l'Orient musulman se rencontrent encore principalement, en ces premières années du XIX^{ème} siècle, les armes à la main. Quelques-unes des pièces les plus célèbres du recueil (*Les Têtes du sérail*, *Navarin*, *L'Enfant*), d'une extrême violence paraissent bien s'inscrire dans cette perspective de guerre à outrance et répondre ainsi aux attentes d'une opinion publique qui même dans ses composantes libérales et voltairiennes, n'hésite pas à convoquer la référence aux croisades au nom de la cause philhellène. Avant de revenir sur cet aspect du recueil, notons déjà que le retour obsédant de la guerre rend d'autant plus sensibles les autres types de relations entre Orient et Occident.

D'abord la présence récurrente de femmes occidentales transplantées en Orient. La religieuse devenue Sultane de *Chanson de pirate* (VIII) et de *La Captive* (IX), comme Juana la catholique de *Sultan Achmet* (XXIX) assument *nolens volens* la jonction entre deux mondes. Certes ces histoires de Sérail figurent parmi les clichés les plus conventionnels de l'exotisme orientalisant. Il n'empêche que se joue par elles un affaiblissement de la malédiction réciproque. Ainsi la captive avoue sur le mode lyrique la séduction de la nature orientale, effet d'autant plus marqué qu'il intervient dans deux poèmes seulement, après le cycle d'ouverture consacré à la guerre de Grèce. Ainsi Juana et le sultan Achmet, par leurs badineries amoureuses relativisent fortement l'incompatibilité religieuse (là encore l'effet est marqué, puisque ce poème, *Sultan Achmet*, est le premier du cycle espagnol, et que l'Espagne des *Orientales* paraît s'ériger en modèle de fusion heureuse de l'Orient et de l'Occident).

Autre mode de relation : le voyage. Alors qu'à la suite de l'*Itinéraire* de Chateaubriand commence la vogue romantique des voyages en Orient, il n'est pas étonnant que le recueil évoque cette forme de relation généralement pacifique. Ainsi c'est un "voyageur blanc" qui reçoit les *Adieux de l'hôtesse arabe* (XXIV). L'hôtesse exprime son regret de ne pas voir l'étranger demeurer, s'établir et prendre femme, et propose ainsi une figure de réconciliation que seul l'appel de l'espace, et non un indéfectible attachement à l'univers d'origine, rend irréalisable : " Tu voyages donc sans cesse (...), dit l'hôtesse arabe à l'étranger, Nuit et jour tu vas seul et jaloux". Ce discours de l'hôtesse paraît d'ailleurs protéger à l'avance le voyageur des menaces proférées dans le poème suivant, *Malédiction* (XXV).

Autre forme de voyage et donc de relation, dépaysement cette fois immédiat, ces moments de rêverie qui font surgir l'Orient en plein Paris, moments presque hallucinatoires et qui se donnent comme origine de la pratique poétique à l'oeuvre ici :

Oh! qui fera Surgir soudain, qui fera naître,
Là-bas, - tandis que seul je rêve à la fenêtre
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor, -
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui comme la fusée en gerbe épanouie
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or!

Qu'elle vienne inspirer, ranimer, ô génies!
Mes chansons (.) (*Rêverie* (XXXVI))

Le poème *Rêverie* renverse donc *Enthousiasme* (IV), situé presque symétriquement à l'autre extrémité du recueil. En effet, *Enthousiasme* chante le désûr de voyage, conçu cette fois comme une action guerrière ("En Grèce! en Grèce! adieu, vous tous! il faut partir! (...) Je veux voir des combats, toujours au premier rang"). A ce voyage guerrier est opposée, toujours dans la poésie ("Mais quoi, pauvre poète, / Où m'emporte moi-même un accès belliqueux ?"). Cette dernière est finalement choisie. Mais ce choix entraînait l'abandon de l'Orient, les motifs de songerie poétique évoqués dans *Enthousiasme* étant presque tous, au contraire de ce qui se passe dans *Rêverie*, typiquement occidentaux : "Les prés", "les bois", "les soupirs d'un hautbois", "les feuilles remuées", "le seuil des fermes". Ce renversement d'*Enthousiasme* par *Rêverie* signale ainsi une direction générale du recueil : le maintien de relations intimes avec cet autre monde qu'est l'Orient, mais dans la mise à distance progressive de la relation guerrière.

Car plus généralement, au travers du déballage exotique c'est peut-être bien la construction d'une intimité extrême avec l'extrêmement autre qui anime ce recueil. Cette entreprise se lit d'abord dans la ductilité des voix, qui répond à la diversité des points de vue, qu'on étudiera plus loin. Les voix des *Orientales* sont en effet multiples, et l'éclat si souvent signalé du descriptif ne doit pas faire oublier la très forte présence du discours et l'importance, au moins formelle, du "je". Celui-ci paraît soumis à une tendance délocalisante, d'autant plus sensible qu'il est à plusieurs reprises réancré dans sa position d'origine : le "je" Victor Hugo en train d'écrire *Les Orientales* apparaît nettement dans *Enthousiasme* (IV), dans *Rêverie* (XXXVI), dans *Lui* (XL) et surtout dans le poème final *Novembre* (XLI) avec l'évocation souvenirs d'enfance. Un "je" un peu différent mais somme toute analogue apparaît encore, en témoin occidental fictif des massacres de Chio, dans *L'Enfant* (XVIII). Apparaît enfin, et fréquemment, un "je" pure voix poétique actualisant pour le lecteur le spectacle qu'il lui offre., par des tours tels que : "La voyez-vous passer la nuée au flanc noir?" (premier vers du *Feu du Ciel* (I)) ou : "Comme elle court, voyez!" (premier hémistiche de *Lazzara* (XXI)), etc.; invitations à voir, certes, mais aussi maintien de la distance : par de tels procédés on voit l'Orient, on n'y est pas.

Or bien plus souvent "je" est oriental, soit par le biais de discours rapportés, soit absolument, et le poème est alors pur discours (ou *Cri de guerre*, ou *Chanson*) de mufti (VII), de pirates (VIII), de sultane (IX), de sultan (XII), d'arabe (XXIV et XXXIX) etc. L'origine de tels discours est identifiée par le titre mais aussi de l'intérieur par une auto-présentation : "Dans la galère capitane / Nous étions quatre-vingts rameurs" (VIII), ou : "Car je suis libre et pauvre, un Arabe du Caire" (XXXIX). De tels poèmes, dont l'énonciation se rapproche du mode dramatique, constituent fictivement le lecteur en auditeur de l'Orient, voire en interlocuteur potentiel dans les *Adieux de l'Hôtesse Arabe*, où "je" dit "tu" à un autre dont la parole n'est pas actualisée par le texte.

Il n'en reste pas moins que dans ces poèmes "je" reste un "autre" oriental, identifié et donc distingué par son nom ou plutôt son rôle (pirate, sultan, sultane ...), de même qu'il est un "moi" occidental lorsqu'il s'identifie peu ou prou au poète. Beaucoup plus troublant est l'effet produit par la brusque apparition, dans un contexte oriental et hors de tout discours rapporté, d'un "je" pure instance d'énonciation et logiquement, ou biographiquement, non identifiable au "moi" Victor Hugo. C'est le cas surtout dans deux poèmes consécutifs : *Nourmahal-la-Rousse* (XXVII) et *Les Djinns* (XXVIII). Le premier s'ouvre par un de ces levers de rideau, une de ces adresses au lecteur qui invitent à voir, dont j'ai parlé tout à l'heure : "Entre deux rocs d'un noir d'ébène /

Voyez-vous ce sombre hallier?". Suit l'énumération très "orientale", mais aussi très hugolienne, d'un effrayant bestiaire. Trouble spectacle certes, mais qui demeure spectacle...jusqu'à la dernière strophe exclusivement :

Eh bien! seul et nu sur la mousse,
Dans ce bois-là je serais mieux
Que devant Nourmahal-la-Rousse (.)

Ni le caractère de procédé de la pointe finale, ni surtout le clinquant exotique du nom et de son attribut traditionnel ne doivent voiler la brutalité avec laquelle le régime énonciatif ici se déforme, par cette inscription inattendue du peintre dans le tableau. De même *Les Djinns* avancent masqués quatre strophes entières sous l'apparence d'une pure description extérieure, bien peu perturbée par le modeste embrayeur que constitue le point d'exclamation situé à la fin de la deuxième strophe. Mais l'identification des démons fait basculer le texte:

Dieu! La voix sépulcrale
Des Djinns!...Quel bruit ils font!
Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond
Déjà s'éteint ma lampe (.)

Au-delà, ou au travers de la peinture exotique, du spectacle plus ou moins édulcoré de l'autre, il semble donc bien que se joue dans ce recueil une sorte d'orientalisation du "je", mouvement qui culmine parfois en brusque fusion, faisant de l'Orient le lieu de possible figuration d'un monstrueux intime.

2. Une géographie du monstrueux : les marches

Porter attention à la géographie des *Orientales* oblige à constater autrement cette volonté d'ancrer la représentation de l'autre dans une proximité à soi, de voir et faire voir l'Orient asiatique et africain dans son rapport d'intimité séculaire et ambiguë à l'Occident européen.

Où se situe donc l'Orient des *Orientales*? A vrai dire toute réponse est souvent impossible : des pièces comme *La Sultane favorite* (XII), *Sara la baigneuse* (XIX), *Les Tronçons du serpent* (XXVI) et bien d'autres évoquent un espace explicitement oriental mais indéterminé, délocalisé et de ce point de vue paraissent s'ériger en pures visions exotiques dépourvues de tout "effet de réel" géographique. Mais si, laissant de côté ces poèmes d'un espace sans nom, on se reporte aux pièces toponymiquement situées, on s'aperçoit que l'Orient géographique du recueil n'est pas Bagdad, ni Ispahan, ni même Alger, mais qu'il est, bien plus proche, grec (quatorze poèmes), espagnol (cinq poèmes), danubien (XXXV), voire russo-ukrainien dans *Mazeppa* (XXXIV) - c'est à dire...européen. L'espace privilégié, ou tout au moins l'espace précisé des *Orientales*, ce sont donc les marches, ces territoires frontières qui à la fois séparent et unissent. Par le choix de ces lieux où se joue un face à face d'une dramatique actualité (la Grèce, le Danube), ou qui portent la marque indélébile d'une antique présence de l'autre (l'Espagne) le recueil, en évoluant le long de ce croissant qui va du Nord-Est au Sud-Ouest, rappelle que l'Europe n'est pas une île mais bien une péninsule. Pour le meilleur et pour le pire, l'Occident a reçu et reçoit encore de l'Orient - et il a donné et donne encore : de l'autre côté du lac Méditerranée, marche archaïque mais aussi toute moderne l'Egypte de *Bounaberdi* (XXXIX) a vécu et continue de vivre, nostalgiquement, la dernière grande aventure européenne en date : celle de Bonaparte.

Que sont les marches? Espaces du mélange, fusionnelles ou, plus souvent, conflictuelles, elles en viennent à se constituer en territoires hors-norme, flouant les repères identificatoires traditionnels, objets d'une géographie monstrueuse. "L'Espagne, écrit Hugo dans la préface de l'édition originale, l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique". Et *Grenade* (XXXI), dans son tour d'Espagne qui privilégie les signes architecturaux, le redit éloquemment

Alicante aux clochers mêle les minarets;
Compostelle a son saint, Cordoue aux maisons vieilles
A sa moquée (...) etc.

(quand le guide touristique Hugo se trompe, la toponymie rachète son erreur : s'il n'y a pas de minarets à Alicante ce nom, ainsi que tous ceux préfixés en al-, est bien d'origine arabe).

L'Espagne, au moins à l'état de trace, est donc un creuset, confondant et transformant les limites continentales. Mais il en va de même pour la Grèce : ni le caractère national du conflit, ni sa simplicité apparente d'affrontement entre chrétiens et musulmans ni surtout les sentiments philhellènes des opinions occidentales ne doivent faire oublier que la Grèce aussi, et même en lutte contre la domination turque, c'est encore l'Orient. La Grèce moderne n'est pas, ou du moins pas simplement européenne. Disons seulement, mais

il faudrait y revenir plus en détail, que le bandit klephte qui lutte pour l'indépendance, ou que le brûlotier Canaris répondent bien peu aux critères occidentaux. A tel point qu'en épousant leur cause et en les rejoignant au combat les volontaires philhellènes commandés par Favier se transforment en "hordes disciplinées" (IV) (je souligne). Aussi quand l'Europe coalisée combat, l'inévitable polarisation Orient-Occident semble-t-elle "oublier" la Grèce :

Ici l'Europe : enfin! L'Europe qu'on déchaîne,
Avec ses grands vaisseaux voguant comme des tours.
Là l'Égypte des Turcs, cette Asie africaine (...) (V)

Mais Canaris, le héros grec de l'indépendance grecque n'est pas à Navarin, et le poème s'ouvre sur la déploration de son absence.

Enfin, c'est sans doute bien parce qu'elles sont ainsi des lieux de la subversion des limites que les marches constituent un objet poétique privilégié des *Orientales* hugoliennes. En effet, esthétiquement, le caractère révolutionnaire du recueil s'exprime avant tout dans la spectaculaire affirmation du mélange des genres poétiques. Dans sa préface, Hugo donne comme symbole programmatique à la littérature romantique à venir "une de ces belles villes d'Espagne ... où vous trouvez tout ... où se lient les unes aux autres mille maisons de toute forme, de tous âges, ... au centre, la grande cathédrale gothique... à l'autre bout de la ville, la mosquée orientale". Même si modestement l'auteur affirme s'être ici limité à la mosquée, du strict point de vue des genres le recueil s'efforce manifestement de remplir le programme : odes, chansons, romances, fragment dramatique, poésie religieuse, épique, élégiaque, descriptive et narrative, cette variété, cette "profusion" générique qui deviendra plus tard le propre de la poésie hugolienne est déjà essayée ici. Par leur titre, les *Odes et Ballades* affirmaient encore explicitement l'adhésion du poète aux genres reconnus, identifiés ; le rapprochement mais non la confusion, la coordination par ce "et" successif de deux d'entre eux jugés traditionnellement peu compatibles n'entraînaient pas leur subversion. En cela au moins, le jeune Hugo refusait ou retardait toute rupture franche avec le classicisme. Avec *Les Orientales*, le pas décisif est franchi. Et il n'est pas insignifiant qu'il le soit dans la représentation poétique de l'orient, qui se manifeste ici avant tout comme exploration et expérience de l'altérité, jusqu'à l'hybridation.

II : CIVILISATION : DE LA RECONNAISSANCE DE L'AURTE A L'IMPERATIF D'UNITE

1. Une démarche européocentrique : le voyage en orient comme voyage des origines

Comme chacun le sait en ces premières années du XIX^{ème} siècle, l'Asie est le berceau de l'Humanité. L'idée a été soutenue, notamment et avec véhémence, par Herder contre Voltaire, elle est liée aux premières recherches sur le rameau indo-européen comme aux études et rêveries historiques, politiques et poétiques sur les invasions, qui font du continent asiatique le réservoir matriciel des peuples et de l'Europe une sorte de réceptacle creuset. Selon un point de vue un peu différent, l'Asie du sud-ouest, musulmane aujourd'hui, s'érige comme le lieu d'origine de l'histoire et de la civilisation : lieu des premiers états, des premières religions, des premières écritures. Sans doute davantage pour le premier XIX^{ème} siècle que pour le XVIII^{ème}, l'Orient peut donc faire figure de mère archaïque pour un Occident européen en quête d'identité, et le voyage en Orient devenir une reconstitution individuelle et à rebours du flux des hommes et de l'histoire. La première grande réalisation de ce type de démarche est peut-être l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand : après avoir éprouvé dans les "déserts d'Amérique" les charmes puissants de la nature primitive et de l'homme naturel, le grand voyageur romantique va chercher en Orient les traces originelles de l'homme historique, c'est à dire, en fait, de l'homme occidental.

Les conséquences d'une telle représentation sont multiples mais peut-être peuvent-elles toutes se résumer ainsi : faire de l'Orient, avant toute autre chose, l'origine de la civilisation, c'est lui refuser toute valeur historique présente, comme tout avenir. Refaire à l'envers le voyage de l'histoire c'est avancer toujours plus avant dans la mélancolie des ruines, faire en permanence l'épreuve de la décadence. L'Orient de Chateaubriand est traditionnellement et logiquement un Orient désert et silencieux, ses pages sur la Grèce résonnent de noms antiques et chacune confronte amèrement la grandeur du passé à la somnolence mortelle du présent. Le lieu d'origine de la civilisation est devenu celui, éminemment dangereux, de son assassinat.

Ainsi la figure de l'Orient originel peut permettre de conforter par réversion la valeur historique de l'Occident européen, qui a su recueillir l'héritage. Mais voyager en Orient permet aussi de préciser cet héritage, par l'importance accordée aux lieux de passage, aux gués de la civilisation, par où l'esprit oriental du passé s'est transmué en esprit occidental. Ces gués sont bien sûr la Palestine et la Grèce antique. Aussi l'itinéraire d'un tel voyage ne peut-il être, effectivement, que celui qui va de Paris (capitale moderne de la civilisation) à Jérusalem, en passant par Athènes et Sparte, réaffirmant ainsi les repères matriciels de l'identité européenne : christianisme et classicisme.

Cette figuration d'un Orient originaire et mort n'est pas étrangère à Hugo. On la retrouve notamment dans le *Fragment d'Histoire Universelle*, écrit en 1827 pour la *Préface de Cromwell*, publié d'abord en 1829 dans la *Revue de Paris* et finalement en 1834 dans *Littérature et philosophies mêlées*. L'image du voyage de la civilisation y joue la rôle de organisateur :

On pourrait montrer <la civilisation> ce propageant par degrés de siècle en siècle sur le globe, et envahissant tour à tour <je souligne> toutes les parties du monde. On verrait poindre en Asie, dans cette Inde centrale et mystérieuse où la tradition des peuples a placé le Paradis terrestre. Comme le jour, la civilisation a son aurore en Orient. Peu à peu, elle s'éveille et s'étend dans son vieux berceau asiatique. D'un bras elle dépose dans un coin du monde la Chine...comme une première ébauche de ses oeuvres futures...De l'autre, elle jette à l'Occident ces grands empires d'Assyrie, de Perse, de Chaldée, ces villes prodigieuses, Babylone, Suze, Persépolis...

L'"ébauche" - ou l'impasse - chinoise est ensuite oubliée, et c'est l'itinéraire occidental qui se déploie. La civilisation règne un moment sur l'Afrique par l'esprit punique, tant imbibé d'Orient encore. Mais la véritable frontière entre le passé et l'avenir s'est déjà précisée, un peu plus au nord, et en Europe :

Cependant la civilisation a déposé son germe en Grèce. Il y a pris racine, il s'y est développé, et du premier jet a produit un peuple capable de la défendre contre les irruptions de l'Asie, contre les revendications de cette hautaine mère des nations.

Enfin la reprise du flambeau par Rome consomme la mort historique de l'Orient africain et asiatique. Destruction de Carthage et définitive dévitalisation d'un proche-orient bientôt musulman :

En vain les Césars, dans la folie de leur pouvoir, veulent casser la ville éternelle, et reporter la métropole du monde à l'Orient. Ce sont eux qui s'en vont ; la civilisation ne les suit pas, et ils s'en vont à la barbarie. Byzance deviendra Stamboul. Rome restera Rome. Le Vatican remplace le Capitole ; voilà tout.

La civilisation s'est donc fixée en Europe, et c'est sur un cadavre historique que s'est enté l'islam, ici implicitement considéré comme barbarie issue de la décomposition. Empruntant d'autres chemins, le raisonnement ne sera pas très différent, une quinzaine d'années plus tard, dans la Conclusion du *Rhin*.

Mais cet Orient n'est pas celui des *Orientales* et ce recueil paraît bien marquer un moment de doute profond dans les certitudes européocentriques du penseur romantique.

2. L'Orient vivant des Orientales

Car l'Orient des *Orientales* est bien vivant, le corps de *Sara la baigneuse* suffirait à l'attester. Plein de bruits et de couleurs, de violence, de désir et de poésie, il n'a rien d'un désert morne et stérile. Il est d'autre part intensément divers et ne se laisse pas enfermer dans la description monotone de la décadence et de la barbarie.

Or, et très logiquement, cette représentation vivace s'accompagne du refus d'une esthétique des ruines, des hauts-lieux du passé, et plus encore d'une absence quasi totale de référence à ces instances identificatoires qu'il convient traditionnellement de convoquer lorsqu'on (se) représente l'Orient : je veux parier bien sûr de la Palestine judéo-chrétienne et de l'Antiquité grecque. Le nom "Jérusalem" n'apparaît tout simplement pas dans le recueil et, après la poème liminaire *Le Feu du Ciel*, qui d'ailleurs utilise la Genèse et non le Nouveau Testament, les *Orientales* n'auront plus rien d'explicitement biblique. Quant à la Grèce antique, sa discrétion est tout aussi remarquable et peut-être plus étonnante encore. Certes les *Têtes du Sérail* (III) et à l'occasion *Navarin* (V) chantent le retour des héros des Thermopyles, et la réunification des "deux Grèces" dans le sacrifice. Mais le premier de ces deux poèmes est écrit, il faut le noter, en juin 1826, c'est-à-dire deux ans environ avant la plupart des autres pièces. Quant à *Navarin*, on verra que ce poème est porteur d'une idéologie que la suite du recueil va s'efforcer de mettre à distance, voire d'inverser. Ailleurs, la guerre d'indépendance n'est jamais l'occasion pour Hugo d'exalter le souvenir voire la renaissance des héros passés des cités glorieuses, ce qui est pourtant un lieu commun du discours philhellène. *Les Orientales* se veulent décidément modernes. Le fait est bien sûr à relier à un choix esthétique général, celui de la modernité contre la classicisme, et en 1826 le voyage en Grèce du jeune chef de l'école romantique ne peut plus être celui du classique Lebrun ni même, déjà, celui de Chateaubriand. Mais on voit une fois de plus que le parti pris esthétique n'est pas sans retombées, ou sans implications, idéologiques.

Moderne donc, l'Orient des *Orientales*, et moderne parce qu'autonome. Le recueil affirme bien que pas plus qu'un mirage exotique sans relation avec notre réalité l'Orient n'est un ancêtre mort, un cadavre dont la substance aurait été recueillie et développée par l'Europe. Autonomie et modernité de cet autre à part entière

auquel nous sommes condamnés, c'est aussi ce que redisent la préface et les notes. Dans celles-ci, à propos des exemples de poésie arabe traduits par le jeune orientaliste E. Fouinet et reproduits à la suite du recueil, Hugo écrit, souverain : "C'est beau autrement que Job et Homère, mais c'est aussi beau". Voici, donc les poésies grecque et biblique, qui ont civilisé l'Europe, concurrencées par une étrangère. Et une étrangère qui s'avère peut-être la plus proche et surtout la plus moderne de ces primitives puisqu'elle sert de référence à ce brûlot romantique que sont *Les Orientales* à une époque où la référence grecque a dégénéré en classicisme poussiéreux et où les essais de poésie biblique d'un Lamartine ou d'un Vigny sont loin de donner les résultats escomptés. Car, et plus généralement, non seulement l'Orient de Hugo vit au présent, non seulement il a un avenir, mais cet avenir pourrait bien par un complet renversement, dégager celui d'une Europe aujourd'hui en panne. Voici ce que prophétise la préface :

(...) pour les empires comme pour les littératures, avant peu peut-être l'Orient est appelé à jouer un rôle dans l'Occident. Déjà la mémorable guerre de Grèce avait fait se retourner tous les peuples de ce côté. Voici maintenant que l'équilibre de l'Europe paraît prêt à se rompre ; le *statu quo* européen, déjà vermoulu et lézardé, craque du côté de Constantinople. Tout le continent penche à l'Orient. Nous verrons de grandes choses. La vieille barbarie asiatique n'est peut-être pas aussi dépourvue d'hommes supérieurs que notre civilisation le veut croire.

3. Relativisme Universalisme

Le refus, ou tout au moins la mise à distance de la figure de l'Orient comme lieu d'origine de la civilisation au profit de la représentation d'un autre proche et vivant a pour conséquence majeure la sortie d'une conception univoque tant de l'Histoire universelle que du monde présent. Sortie d'autant plus délicate - et, peut-être, courageuse - qu'elle s'opère à partir et, partiellement au moins, à propos d'un contexte d'affrontement, y compris religieux. De fait, et pour reprendre une expression de Mme Malandain, le remarquable "étoilement des points de vue" du recueil rend inévitable une sorte de flou idéologique, d'autant plus sensible que le jugement axiologique des premiers poèmes paraissait particulièrement clair et définitif : le "croissant" de Stambul qualifié d'"abhorré" dans *Canaris* (II), la victoire de *Navarin* (V) identifiée à l'issue heureuse d'une Guerre Sainte par le vers "Le vrai Dieu sous ses pieds foule le faux prophète", etc. Mais bien vite la figure du pacha stupide et cruel (*Les Têtes du Sérail*, *La Douleur du Pacha*) laisse place à un très noble Ali (*Le Derviche*), à un Achmet débonnaire ; la libre et bucolique baigneuse rêve d'être sultane et même *La Captive* ne peut se défendre de la séduction orientale. Plus précisément, il devient clair qu'aucun prédicat axiologique ne paraît inéluctablement attaché à un camp plutôt qu'à l'autre : c'est bien un maure qui se venge de ses frères de l'infâme Rodrigue de Lara – un chrétien – (*Romance Mauresque*), et Victor Hugo dans une note y insiste complaisamment. Une autre de ces notes révèle que c'est une romance chantant le valeureux et, ici, malheureux Cid Campéador qui a inspiré *La Bataille perdue*, pièce consacrée, elle, à une défaite d'un pacha turc pendant la guerre de Grèce! Décidément, "le génie oriental refuse la vérité, orchestre les éclatements" (G. Malandain).

Doit-on parler de relativisme? On en serait tenté, surtout à la lecture du poème qui clôt paradoxalement le cycle philhellène, et à partir duquel le recueil va assez vite se dégager du blocage axiologique. Le *Cri de Guerre du Mufti* (VI) est un effet un véritable exercice d'inversion re^ères idéologiques :

En guerre les guerriers! Mahomet! Mahomet!
(...)
Ecrasez, ô croyants du prophète divin,
Ces chancelants soldats qui s'enivrent de vin,
Ces hommes qui n'ont qu'une femme!
Allez, allez, ô capitaine!
Et nous te reprendrons, ville aux dômes d'azur,
Molle Setiniah, qu'en leur langage impur
Les barbares; nomment Athènes!

Poème bien peu européocentrique en somme. Certes il serait possible de le lire comme dénonciation du fanatisme musulman rappelons que la mufti est un interprète du droit coranique. Mais à la condition expresse de lire de la même manière les passages du poème précédent à la gloire du vrai dieu. La pointe surtout paraît singulièrement ironique, reprenant *a contrario* un lieu commun du discours sur la Grèce, auquel sacrifie Chateaubriand dans son *Itinéraire* et que reprendra Hugo lui-même dans la *Conclusion* du *Rhin* : je veux parler de la corruption des noms grecs sous l'influence des Turcs, preuve évidente de la barbarie d'un peuple qui va jusqu'à dénaturer la langue des dieux. La fonction de ce Cri de guerre paraît bien être de montrer la stérilité et la danger de l'attitude qui consiste à identifier hâtivement à l'universel ses propres repères culturels.

Il ne faudrait pas cependant aller jusqu'à croire que *Les Orientales* identifient comme production d'une telle attitude toute aspiration à l'universel, qu'elles militent pour un relativisme généralisé, pour une idéologie

"différentialiste" comme nous dirions aujourd'hui. Trois poèmes au moins paraissent écrits précisément pour conjurer cette tentation de l'esprit, éviter une telle dérive du jugement : il s'agit du *Chateau-fort* (XIV), du *Danube en colère* (XXXV), et d'*Extase* (XXXVII). *Le Château-fort* est à lire comme la conclusion et la rectification du précédent : *Le Derviche*. Ce dernier met en scène deux personnages : d'une part la grande figure d'Ali-Pacha, vizir de Janina, dont Hugo dans sa préface dit avec admiration qu'il "est à Napoléon ce que le tigre est au lion, le vautour à l'aigle" ; d'autre part un derviche, qui, tandis que tout un peuple se vautre dans l'horreur facile de la servitude volontaire, jette à la face du tyran ses crimes et lui prédit l'inéluctable jugement de l'au-delà :

... "Tu n'es qu'un chien et qu'un maudit!
"Un flambeau de sépulcre à ton insulte t'éclaire.
Comme un vase trop plein tu répands ta *colère*
Sur tout un peuple frémissant ;
Tu brilles sur leurs fronts comme une faux dans l'herbe,
Et tu fais un ciment à ton palais superbe
De leurs os broyés dans le sang.

"Mais ton jour vient. Il faut, dans Janina qui tombe,
Que sous tes pas enfin croule et s'ouvre la tombe ;
(...)
"Ton âme fuiera nue au livre de tes crimes
Un démon te lira les noms de tes victimes
Tu les verras autour de toi,
Ces spectres, teints du sang qui n'est plus dans leurs veines
Se presser, plus nombreux que les paroles vaines
Que balbutiera ton effroi! "

Par ces vers magnifiques le derviche, avatar du poète à la corde d'airain, semble déjà annoncer *Les Châtiments*. Mais Ali-Pacha n'est pas Napoléon-le-Petit, et sans doute Hugo se montre-t-il ici moins assuré des pouvoirs de la parole, fût-elle courageuse et inspirée. Car la réponse muette du tyran désamorce impitoyablement l'invective :

Ali sous sa palisse avait un cimetière,
Un tromblon tout chargé, s'ouvrant comme un cratère,
Trois longs pistolets, un poignard ;
Il écouta le prêtre et lui laissa tout dire,
Pencha son front rêveur, puis avec un sourire
Donna se pelisse au vieillard.

Et c'est bien sur cette indéniable, quoique trouble grandeur très cornélienne, que se clôt le portrait du tyran.

Mais ce que le discours du derviche n'a pas réussi à montrer, la grande force naturelle des flots s'en chargera, dès le poème suivant :

Dis, combien te faut-il de temps, ô mer fidèle,
Pour jeter bas ce roc avec sa citadelle?
Un jour? un an? un siècle? ... au nid du criminel
Précipite toujours ton eau jaune de sable!
Que t'importe le temps, ô mer intarrissable
Un siècle est comme un flot dans ton gouffre éternel.
Engloutis cet écueil! que ta vague l'efface (...)
Afin que rien n'en reste au monde, et qu'on respire
De ne plus voir la tour d'Ali, pacha d'Épire (.)
(Le Château-fort, je souligne)

Le jugement est lent, certes, mais il est sûr. Et cette certitude, et cette référence à l'instance universelle et intemporelle de justice, matérialisée ici par la mer, permet de restituer au discours sa capacité axiologique : quelle que soit la grandeur trouble du personnage, Ali pacha est, purement et simplement un "criminel". Et cette justice des flots, cette assurance permettra aux peuples un moment aveuglés de retrouver la sens de leur histoire, avec une évidence qui pourra presque se passer de tout discours :

Engloutis cet écueil! (...)
Que chaque flot emporte une pierre à ses tours (...)

Et qu'un jour, côtoyant les bords qu'Ali souilla,
Si le marin de Cos dans la mer ténébreuse
Voit un grand tourbillon dont le centre se creuse,
Aux passagers muets il dise : c'était là!

Certes l'Histoire est complexe, particulièrement peut-être ses grands acteurs. Mais en aucun cas on ne saurait arguer de cette complexité pour laisser s'émousser le devoir de jugement. Il est quelque chose au nom de quoi brille, à travers le chaos apparemment contradictoire des phénomènes, la ligne qui distingue infailliblement le Bien du Mal.

Mais, comme le flot, la Justice n'appartient à personne. Elle n'est ni d'Orient ni d'Occident. Si avec *Le Château-fort* Hugo rejette la scepticisme, avec la prosopopée du *Danube en colère* (XXXV) il fustige la perversité inverse, celle du dogmatisme consistant à s'appropriier l'universel, notamment par le biais des religions révélées. Ce faisant il explicite le sens du *Cri de guerre du Mufti* (et l'on notera que ces deux poèmes sont situés en position presque symétrique, et même parfaitement si l'on admet que *Novembre* (XLI) joue le rôle d'épilogue et qu'il faut compter le recueil 40 + 1).

"Une croix, un croissant fragile,
"Changent en enfer ce beau lieu.
"Vous échangez la bombe agile
"Pour le Koran et l'évangile?
"C'est perdre le bruit et le feu!
"Je le sais, moi qui fus un dieu!

"Vos dieux m'ont chassé de leur sphère
"Et dégradé, c'est leur affaire!
"L'ombre est le bien que je préfère,
"Pourvu qu'ils gardent leurs palais,
"Et ne viennent pas sur mes plages
"Déraciner mes vers feuillages,
"Et m'écraser mes coquillages
"Sous leurs bombes et leurs boulets
"De leurs abominables cultes
"Ces inventions sont le fruit.

Étonnant discours, étonnante "grosse voix" qui se fera entendre à nouveau, bien plus tard, dans *Le Satyre* ou *Le Géant aux dieux*, mais qui pour la moins surprend sous la plume de celui qui se voulait, si peu de temps auparavant, défenseur de l'Autel autant que du Trône. Quoi qu'il en soit, le Danube profère ici l'absurdité et l'infâmie d'un affrontement qui utilise un universel perverti - celui de la religion - dans l'oubli de l'universel véritable, exprimé par la réalité naturelle du flot, et dont la vérité, antérieure et supérieure aux identités orientales et occidentales, est de les unir et non de les diviser :

Car je suis le Danube immense (...)
Certes on peut parier de la sorte
Quand c'est au canon qu'on répond
Quand sur le globe on se déroule
Comme un serpent, et quand on coule,
De l'occident à l'orient !

Dernière à être "visitée" par la recueil, la marche danubienne fournit ainsi l'occasion de formuler l'impératif d'unité qui jaillit, à travers l'affrontement et l'altérité, de cette instance universelle de Justice à la fois transcendante parce qu'antérieure et supérieure à toute identification culturelle ou géographique, et immanente parce qu'exprimée par la voix de la totalité naturelle.

Et c'est peut-être avant tout à cela qu'a servi le voyage en Orient de Victor Hugo, cette plongée dans l'irréductible altérité, cette permanente confrontation des identités - à cela, au dégagement d'une instance fondatrice et totalisante, voix qui s'exprime, directement cette fois, dans *Extase* (XXXVII) :

J'étais seul près des flots, par une nuit d'étoiles.
Pas un nuage au ciel, sur les mers pas de voiles.
Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel.
Et les bois, et les monts, et toute la nature,
Semblaient interroger dans un confus murmure

Les flots des mers, les faux du ciel.

Et les étoiles d'or, légions infinies,
A voix haute, à voix basse, avec mille harmonies,
Disaient, en inclinant leurs couronnes de feu ;
Et les flots bleus, que rien ne gouverne et n'arrête,
Disaient, en recourbant l'écume de leur crête
- C'est le Seigneur, le Seigneur Dieu !

L'Être Suprême est ici en quelque sorte resitué dans sa véritable universalité, que trahissent les religions révélées mais que proclament les forces naturelles : le ciel étoilé, et, une fois de plus, les flots. Il peut alors fonder un "je" (qui commence le poème tandis que "Dieu" l'achève) lui-même universel, revenu de son orientalisation mais non pas (pas encore ?) réancré dans son identité "occidentale", "biographique". Car un tel poème n'a rien d'oriental, ni rien d'explicitement occidental. Mais qu'il trouve sa place dans ce recueil montre que c'est bien de l'épreuve de l'altérité orientale que s'est dégagée la réalité de l'instance universelle, et peut-être surtout la valeur et la nécessité d'une telle instance. Comme l'écrit Mme Malandain, certes "l'Orient s'efface <ici> pour faire place à la voix de la nature, identifiée à celle du poète" ; mais cette "amplification et <cette> élévation de la parole <ont bien été> conquises dans et par la question posée à l'Orient".

4. L'Unité du Monde : une nouvelle légitimité politique

Voix de l'universel exprimé par la nature, et fondatrice d'une universalité en quelque sorte poétique du sujet, une telle instance est en puissance la gage et l'expression d'une Humanité essentiellement une. C'est dire que *Les Orientales*, en définitive, rejettent le relativisme culturel et affirment à leur manière l'unité profonde de la Civilisation. A leur manière, c'est à dire en refusant de la croire exprimée et réalisée par la société européenne plus que par une autre, en taxant de faux universalisme les prétentions généralisantes de ses instances identificatoires : classicisme et surtout christianisme, mais aussi, et il faudrait l'étudier en détail, pouvoir de la richesse matérielle et de l'état. Ce faisant, *Les Orientales* affirment également que si l'Humanité est une, l'unité de la Civilisation, même exigée et en quelque sorte réalisée en droit et par nature, n'a pas, ou plus, ou pas encore de réalité historique : en somme cette unité, quoiqu'idéalement et naturellement donnée, est à construire.

Une image historique de cette unité paraît pourtant offerte dans le recueil, à travers le cycle espagnol. Mais elle ne saurait être tenue pour satisfaisante. D'abord parce qu'elle appartient irrémédiablement au passé, et le déroulement du cycle, de *Sultan Achmet* (XXIX) à *Fantômes* (XXXIII) montre une progressive mais très nette disparition de l'élément oriental de l'espace espagnol - même si la trace en reste perceptible, ne serait-ce que dans les "minarets" d'Alicante. D'autre part, l'Espagne des *Orientales* s'apparente quelque peu à un mirage historique : le mélange architectural proposé par *Grenade* (XXXI) n'escamote pas tout à fait 1492 ("Grenade est catholique", l'Asie n'est plus pour elle qu'une "aïeule", dont elle se "raïlle") ; et ni les badineries de Juana et d'Achmet (XXIX), ni la valeur du maure Mudarra (XXX) ne conjurent l'obsession identitaire sur laquelle l'Espagne moderne s'est finalement constituée fameuse "limpieza de sangre"). De fait le recueil ne s'achève pas sur le cycle espagnol, et ce n'est qu'après lui que se dégagent pleinement, non seulement l'exigence de l'unité des peuples (à travers *Le Danube en colère* (XXXV) et *Extase* (XXXVII), mais aussi, à travers *Mazeppa* (XXXIV) et surtout *Bouaberdi* (XXXIX) et *Lui* (XL), les implications plus directement historiques et politiques d'une telle exigence.

Mazeppa, martyrisé, crucifié trois jours durant sur un cheval emballé, deviendra prince d'Ukraine ; telle est, dit Hugo, la figure du poète entraîné par le coursier du génie, figure christique, martyre et roi. Mais l'originalité de cette figuration - par ailleurs déjà quelque peu banale en ces années de romantisme échevelé - et ce qui, au-delà de la localisation de l'aventure, arrime ce poème à la problématique du recueil, c'est que Mazeppa comme le poète conquièrent leur pouvoir, et surtout la légitimité de ce pouvoir, en relevant le défi de l'espace :

Ils vont. L'espace est grand. Dans le désert immense
Dans l'horizon sans fin qui toujours recommence
Ils se plongent tous deux (...)

(...)le cheval, qui devance la brise
D'un bond plus effaré
S'enfonce au désert vaste, aride, infranchissable.

Avoir traversé tout ce qui sépare : "fleuves à l'eau glacée / Steppes, forêts, déserts", "voilà tout", "tous les champs du possible, et les mondes de l'âme", faire surgir l'Orient en plein Paris, faire l'épreuve de l'altérité jusqu'à l'éprouver en soi-même, bref réunir le monde, voilà leur grandeur.

Et c'est celle aussi du Napoléon des *Orientales*, dont la figure inévitable achève le recueil. Sa victoire définitive est bien, pour Hugo ici, que la fantôme du "vieil empereur" : "Embrasse d'un coup d'oeil les deux moitiés du monde", et qu'il fasse rêver, au moins autant que le poète d'Occident, "un arabe du Caire", "libre et pauvre", qui lui fait allégeance (*Bounaberdi* (XXXIX)). Certes la figure napoléonienne est ambiguë : on voit le héros :

Là, massacrant le peuple au nom des régicides,
Là, soldat, aux tribuns arrachant leurs pouvoirs(...)
(*Lui* (XL))

Mais si à propos de son double Ali, la condamnation du despote demeurait nécessaire et somme toute relativement simple malgré la complexité du personnage, vis à vis de Napoléon Hugo 1928 est bien incapable d'un tel jugement. Et cela avant tout parce qu'Ali n'était en définitive qu'un petit pacha d'Épire, sorte de potentat régional et féodal, tandis que Napoléon est l'Homme-monde : "Il est partout!", "A Rome", "A l'Elbe", "au Kremlin", "à l'Alhambra", "Au Nil" surtout, car "Son astre impérial se lève à l'Orient". Avoir été général et "Émir", César et "Mahomet d'Occident", voilà sa plus grande gloire (*Lui* (XL)).

Voilà sa seule légitimité politique, mais il n'est pas certain qu'en ces années Hugo en conçoive une autre. L'ancien ultra qui en 1829, dans la préface de l'édition originale, bat des mains à l'idée que "l'équilibre de l'Europe parai <sse> prêt à se rompre", que "le *statu quo* européen, déjà vermoulu et lézardé, craque" n'applaudit pas seulement à la modification des rapports de force entre états, modification qui serait peut-être favorable à la France ; il est probable qu'il se réjouit surtout de la remise en cause voire de l'invalidation définitive d'une certaine idée de la légitimité, celle de la Sainte-Alliance, celle de monarchies nationales héréditaires et de droit divin. Est-ce à dire que Hugo récuse cette conception de la légitimité au nom de celle de la souveraineté populaire? Rien n'est moins sûr. En cette même année 1829, les *Feuilles paginées* portent cette liste de grands hommes, en regard d'un commentaire en vers :

Alexandre	
Annibal	Tous ces colosses formidables
César	Qu'à des hauteurs inabordables
Attila	L'histoire en tremblant réunit
Mahomet	Hommes presque égaux à Dieu même
Charlemagne	Géants que l'ouvrier suprême
Cromwell	Taille au même bloc de granit
Napoléon	

A la très intéressante exception de Cromwell (promesse d'un changement de conception à venir?) tous sont des conquérants de la démesure. Leur pouvoir vient directement de Dieu, leur légitimité est providentielle et s'exprime en leur capacité à réunir ce que l'Espace et l'Histoire habituellement séparent - et en particulier l'Orient et l'Occident. Météores de la totalité, ils ont rappelé concrètement et dramatiquement que le monde est essentiellement un. Il est frappant de voir à quel point Hugo paraît en ces années comme condamné à la fascination du modèle impérial, sans doute avant tout parce que pour lui le territoire du grand politique, la source de la légitimité ne sauraient coïncider avec le cadre de la nation. *Les Orientales* ont servi à dire cela aussi.

CONCLUSION

J'ai essayé de montrer que ce recueil échappait à une esthétique étroite et, si l'on veut, "décorative" de l'exotisme, principalement par sa volonté d'installer la plus grande altérité dans une proximité à soi, d'affirmer que l'Orient était en quelque sorte indécrochable de l'Occident. Une telle démarche amené à lire *Les Orientales* en particulier comme une question posée sur l'unité du Monde, question à laquelle il me semble que Hugo réponde par l'affirmative, non sans avoir au préalable invalidé la prétention à l'universel des principales identifications culturelles des civilisations. Cette revendication d'unité, ou d'universalité, n'est pas me semble-t-il sans importantes implications politiques, implications qui cristallisent principalement autour de la figure napoléonienne.

Il resterait beaucoup de choses à dire. En particulier, très intéressant serait l'établissement rigoureux des termes du dialogue avec les grands ancêtres, principalement Montesquieu, Voltaire mais aussi Herder (rappelons qu'Edgar Quinet traduit les *Ideen* dès 1827, et il est très possible que Hugo en ait eu connaissance au moment des *Orientales*).

Surtout peut-être, il conviendrait d'étudier en détail la représentation dans le recueil des relations proprement politiques, en particulier celles ressortissant de cette alliance censément propre à l'Orient de barbarie et d'extrême raffinement, - alliance étroitement liée à ce qui porte un nom depuis Montesquieu : le despotisme. On s'apercevrait sans doute qu'à la barbarie tyrannique du Sérail répond, en particulier dans un poème comme *Canaris*, celle "rationalisante" et étatique des nations constituées (celles qui possèdent un drapeau), desquelles ne s'excepterait pas même la Grande Nation tricolore. Mouvement de renvoi dos à dos de la "civilisation" et de la "barbarie", c'est à dire mouvement étonnamment fouriériste. On verrait également que l'Orient des *Orientales*, loin d'être comme celui de Montesquieu l'espace naturellement servile du despotisme, peut être un espace de liberté, liberté incarnée par quelques figures populaires comme le "bon" Canaris, le klephte et Lazzara, l'hôtesse arabe, l'arabe "libre et pauvre" du Caire. Figures presque "libertaires", défendant pour la plupart un statut en quelque sorte infra politique, sortes de symétriques inverses de cette figure du "supra politique" représentée ici par Napoléon.

Quoi qu'il en soit, il me semble décidément qu'étudier *Les Orientales* c'est assez vite s'apercevoir que s'il s'agit là d'une poésie "pour l'oeil", l'oeil hugolien est singulièrement apte à exciter la pensée.