

Victor Hugo et le roman historique¹

ROMANS : Pervertissent les masses.
Sont moins immoraux en
feuilleton qu'en volume.
Seuls les romans historiques
peuvent être tolérés parce qu'ils
enseignent l'Histoire.
Flaubert, *Dictionnaire des Idées reçues*.

Le formidable succès de Walter Scott dans les années 1820 et 1830 ne relève pas simplement d'un phénomène de mode, d'un engouement passager pour un sous-genre du roman. Les *Waverley Novels* sont plus que cela ; ils participent à la fondation théorique et pratique du genre romanesque, en posant le problème des rapports de la réalité et de la fiction, et en accordant à celle-ci une fonction de document et de connaissance encyclopédique. Le “savoir” de l'art n'est plus fondé sur la peinture de l'homme éternel, mais sur le sujet humain dans ses rapports à une réalité socio-historique qui le conditionne. L'évolution du roman est indissociable à ce titre des mutations de l'historiographie. Mais elle trouvera également un prolongement naturel dans les débats de la seconde moitié du siècle autour du réalisme. Le matériau historique représente dans les années vingt et trente ce que seront plus tard les espaces sociaux, une approche du monde “réel”, vécu d'abord dans la dimension du temps, comme il le sera par la suite en fonction du “milieu”. Balzac se charge d'ailleurs comme naturellement du passage continu et logique de l'un à l'autre, de l'avertissement du *Gars* (1828) et des *Chouans*², à la mise en perspective de la *Comédie Humaine* dans l'Avant-propos de 1842. Il rend alors hommage à Scott, le premier à , et se propose de transposer à la France contemporaine la méthode du romancier écossais³.

Les rapports de Victor Hugo avec le genre romanesque se construisent également autour de Walter Scott, et dans une période chronologiquement très limitée : comptes rendus de *L'Officier de fortune* (*The Legend of Montrose*) et de *La Fiancée de Lammermoor* en décembre 1819, puis d'*Ivanhoé* en mai 1820 pour *Le Conservateur Littéraire*, comparaison du roman selon Lesage et selon Scott en septembre 1820 dans l'article consacré à *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* (*Le Conservateur Littéraire*), allusion dans *Les Lettres à la Fiancée* à (16 février 1822). En juillet 1823, un long compte rendu de *Quentin Durward* paraît dans le premier numéro de *La Muse française* ; il sera revu et corrigé en 1834 pour *Littérature et philosophie mêlées*. Versons enfin au crédit du roman historique l'article sur *Cinq-Mars* paru dans *La Quotidienne* du 30 juillet 1826⁴.

Le texte sur *Quentin Durward*, le projet affiché d'un , contre le roman (picaresque) et le roman épistolaire, demeurera la seule ébauche d'une poétique du roman chez Victor Hugo. Walter Scott disparaît bien vite de son horizon littéraire, pour

n'être plus cité dans *William Shakespeare* qu'à titre d' de l'Écosse ou comme inscription portée sur la maison de Stratford-sur-Avon⁵, ou dans *Les Misérables* comme historien parmi tant d'autres de Waterloo, auteur d'une *Vie de Napoléon* (1827) : l'œuvre fut au demeurant mal accueillie en France en raison de ses prises de positions anti-napoléoniennes et entacha quelque peu à l'époque la popularité de l'écrivain⁶. Du romancier à succès, nulle trace dans *Les Misérables*, alors que les années vingt et trente correspondent aux heures de gloire du roman scottien... On sait le parti qu'en tira Balzac dans *Illusions perdues*.

On peut certes noter la disparition de Walter Scott dans l'univers des romanciers de la seconde moitié du siècle (à l'exception de Barbey d'Aurevilly), voire le mépris dont il fait l'objet. Walter Scott figure parmi les lectures de pension d'Emma Bovary et Zola affirme dans *Les Romanciers naturalistes* (1881) : “[...] Walter Scott n'est plus guère lu que par les pensionnaires. Je parle pour la France. Il est très curieux de voir le fondateur du roman naturaliste, l'auteur de *La Cousine Bette* et du *Père Goriot*, se passionner ainsi pour l'écrivain bourgeois, qui a traité l'histoire en romance. Walter Scott n'est qu'un arrangeur habile, et rien n'est moins vivant que son œuvre.”⁷ Mais, chez Victor Hugo, en même temps que Walter Scott, l'idée d'une spécificité du genre romanesque disparaît. Il faudra donc tenter de comprendre les raisons de cette disparition générique.

Ajoutons à cela un paradoxe.

Envisagé dans sa définition la plus large, le roman historique se concentre sur une période passée, dont il prétend offrir une reconstitution en mêlant personnages et événements historiques aux inventions de la fiction. *Le Dernier jour d'un condamné* et *Claude Gueux* exceptés, tous les romans hugoliens jouent, à un degré ou à un autre, de ce double fond : *Notre-Dame de Paris*, *L'Homme qui rit* et *Quatrevingt-treize* surtout, mais aussi *Bug-Jargal* et *Han d'Islande*, ou *Les Misérables*, même s'il est vrai que Napoléon ou Louis-Philippe, n'y rencontrent pas les personnages de la fiction. Si *Les Travailleurs de la mer* ne présentent pas de personnages historiques, ils se déroulent dans un passé, les îles anglo-normandes et Saint-Malo sous la Restauration. La position liminaire de *L'Archipel de la Manche*, en présentant au roman son avenir — Jersey et Guernesey au présent —, lui confère en retour une dimension historique. Les fictions hugoliennes sont indéniablement datées.

Elles se donnent également pour objet de penser l'histoire. Le 27 janvier 1869, Victor Hugo annonce à Vacquerie que *L'Homme qui rit* forme la première partie d'une trilogie qui constituera un pendant aux *Misérables* et conduira à *Quatrevingt-treize* : Le sujet avoué repose sur la mise en évidence d'un processus historique : / / ⁸. Parallèlement, Victor Hugo multiplie les déclarations contre les partis pris de l'histoire officielle. Il affirme vouloir corriger la diction de l'histoire, qui fait coïncider le bon goût, les bienséances, avec les censures politiques. Certaines déclarations de 1868-1869

prolongent d'ailleurs celles du *Journal d'un jeune jacobite*, où les historiens sont des , alors que les grands hommes possèdent aussi leurs petites et qu'un grand événement peut naître d'une cause insignifiante : ⁹ Autour de 1868, Victor Hugo prend position plus nettement encore contre une certaine rhétorique historique. Le reliquat de *L'Homme qui rit* comporte l'équivalent d'une , motivée par les récriminations causées par le mot de Cambronne dans *Les Misérables* :

L'histoire se tait volontiers sur le côté gênant des *faits sociaux*.

Qu'on nous permette une parenthèse.

Il serait temps que l'histoire entrât dans la voie des aveux. L'histoire met sa dignité à être une narration qui ne raconte point. L'historien, du moins l'historien de la vieille école intitulée la grande histoire, a une foule de raisons pour cela. Premièrement, la courtoisie, deuxièmement, le beau langage [la rhétorique], etc. [...] L'histoire est un cahier d'expressions.

Elle ne demande point : Cela a-t-il pu se faire ? mais : cela peut-il se dire ?¹⁰

Victor Hugo réclame ici pour l'histoire le droit et même le devoir de tout dire. Ce faisant, il se situe dans la perspective d'une histoire romantique, histoire , parlée par tous : contre une diction uniforme et homogène de l'histoire, chaque individu, chaque détail, si petit, si populaire soit-il, se trouve investi d'une représentativité historique. Le livre III de la troisième partie de *William Shakespeare*, qui clôt l'ouvrage, s'intitule . L'auteur y refuse une histoire qui se limiterait au politique, aux gouvernements des . Contre qui identifie le et le , il faut écrire celle des et celle du peuple. ¹¹

Histoire, oui, mais roman historique ? En décembre 1868, Hugo proteste auprès de son éditeur Lacroix, qui a annoncé *L'Homme qui rit* dans les journaux comme un :
Mon cher éditeur,

Le roman historique est un très bon genre, puisque Walter Scott en a fait, et le drame historique peut être une très belle œuvre puisque Dumas s'y est illustré ; mais je n'ai jamais fait de drame historique ni de roman historique.

Faut-il voir là une étrange palinodie ? La suite de la lettre nuance la brutalité de l'assertion initiale :

Quand je peins l'histoire, jamais je ne fais faire aux personnages historiques que ce qu'ils ont fait ou pu faire, leur caractère étant donné, et je les mêle le moins possible à l'invention proprement dite. Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention.

Tous mes drames, et tous mes romans qui sont des drames, résultent de cette façon de voir, bonne ou mauvaise, mais propre à mon esprit.

Par ordre du Roi sera donc l'Angleterre vraie, peinte par des personnages inventés. Les figures historiques, Anne, par exemple, n'y seront vues que de profil. L'intérêt ne sera, comme dans *Ruy Blas*, *les Misérables*, etc., que sur des personnages résultant du milieu historique ou aristocratique d'alors, mais créés par l'auteur.¹²

La position de Victor Hugo paraît étrange... Dans la mesure où il déclare vouloir peindre l'Angleterre de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, et à travers elle , à partir du moment où ses personnages fictifs , il se situe dans les débats des années vingt et trente autour du roman historique. Qu'il souhaite reléguer les personnages historiques au second plan, s'opposant ainsi à Vigny et à *Cinq-Mars*, ou à Dumas (voir *La Reine Margot* en 1845), n'a rien non plus qui l'éloigne fondamentalement du genre historique. Pas plus d'ailleurs que sa revendication d'une vérité de la fiction contre l'exactitude du

détail. Là encore, nous sommes dans la réflexion autour du roman historique, et sur ce point-là, Hugo rejoint Vigny (, 1829) ou Balzac affirmant,¹³

Le refus du roman (ou du drame) historique se confirme dans le reliquat de *L'Homme qui rit*. Victor Hugo fait alterner les déclarations où il se présente comme historien et celles où il refuse cette dénomination comme une restriction. Il précise ses réticences :

Le sujet de ce livre, pour ceux qui voudront bien lire ces volumes [l'ouvrage] avec attention, est humain. Il est philosophique, et non historique. Si ce livre se rattache à quelque chose, c'est au côté éternel de l'homme, et non au côté passager. L'action sans doute, et c'est la loi du drame comme c'est la loi de la vie, se passe dans un pays et dans un temps, mais elle se passe surtout dans l'âme humaine. *Le reflet d'histoire spéciale qui nous éclaire tous nous localise, mais ne nous circonscrit pas. L'infini du cœur n'est d'aucun siècle.* L'homme n'est point daté.¹⁴

Relisons la préface des *Travailleurs de la mer* : les trois *anankè*, des dogmes, des lois, et des choses sont datées, historiques — et parce qu'elles sont de l'ordre du temps, on peut penser qu'elles pourront à long terme être éradiquées — mais la quatrième *anankè*, celle du cœur, vient perturber la foi dans le progrès et renouer avec une fatalité sur laquelle l'histoire des hommes n'a pas de prise.

S'agirait-il alors de dissocier, dans le roman hugolien, l'historique de l', ou, en une formulation stoïcienne, de ? Pas exactement, car l'éthique hugolienne prend place dans une philosophie de l'immanence, où le cours de l'histoire reflète la réalisation progressive de Dieu : les fatalités du cœur ou les oppressions de l'âme s'interprètent en fait dans leur corrélation avec les péripéties de l'histoire. L'histoire est alors jugée, évaluée, déterminée par deux valeurs définies comme transhistoriques : une éthique et une immanence cosmique.

Les rapports de Victor Hugo avec le roman historique, de 1823 à 1874, se construisent ainsi sur un paradoxe : historicisme, dans le désir de rendre compte du mouvement historique d'une époque donnée, de ses liens avec le XIX^e siècle (la Norvège en 1699, Saint-Domingue en 1791, Paris en 1482, la première moitié du XIX^e siècle, etc... autant de voyages dans l'histoire, ou dans un passé récent, qui permettent un retour sur le XIX^e siècle) et en même temps refus de cet historicisme, réenracinement de l'histoire dans l'éternité de l'âme, immersion dans une double atemporalité, éthique et cosmique.

De même que¹⁵, l'historique ne se contemple que d'un lieu situé en retrait de l'histoire. Et c'est très tôt, dès les années trente, que Victor Hugo adopte ce regard si particulier sur l'histoire. Louis Maigron qui voit en *Notre-Dame de Paris* plutôt qu'un roman historique, ou , Georges Lukacs déplorant l' de l'auteur¹⁶, reprennent en fait ce que Victor Hugo avait déjà clairement affirmé. En comparant l'article de *La Muse française* sur *Quentin Durward* et sa version remaniée pour *Littérature et philosophie mêlées*, on note plus précisément qu'il est passé d'une perception morale classique de

l'histoire et du roman, à une poétique romanesque qui, en incluant le drame et l'épopée, englobe le fait historique dans une problématique cosmique et métaphysique.

L'article de 1823 sur *Quentin Durward* insiste sur la morale et la psychologie des acteurs de l'histoire. Certaines expressions tendent à dissocier la forme et le fond, pour assimiler le roman à une allégorie. Walter Scott est remarquable car ¹⁷. De fait, l'analyse de *Quentin Durward* passe sous silence la thèse socio-politique, pourtant ouvertement affichée par le romancier écossais dès l'*incipit* (en l'occurrence celle de la centralisation monarchique et de l'unification nationale). Victor Hugo tire une leçon de la rencontre du rusé et pervers Louis XI avec le chevaleresque et naïf Quentin :

L'auteur a voulu montrer, ce nous semble, combien la loyauté, même dans un être obscur, jeune et pauvre, arrive plus sûrement à son but que la perfidie, fût-elle aidée de toutes les ressources du pouvoir, de la richesse et de l'expérience.¹⁸

De même, l'épisode historique de l'entrevue de Péronne est expliqué en fonction du caractère de Louis XI et du duc de Bourgogne ; il se termine par une remarque de psychologie appliquée à la diplomatie :

Walter Scott prouve, en mettant en jeu ces deux rivaux, combien la prudence est plus forte que l'audace, et comment celui qui paraît ne rien craindre a peur de celui qui semble tout redouter.¹⁹

Les contrastes entre les caractères conduisent certes à une réflexion sur le cours de l'histoire :

c'est en obéissant fidèlement au Roi, que le loyal Durward sert, sans le savoir, ses propres intérêts, tandis que les projets de Louis XI, dont Durward devait être à la fois l'instrument et la victime, tournent en même temps à la confusion du rusé vieillard et à l'avantage du simple jeune homme.²⁰

Les surprises de l'histoire laissent percer l'idée d'une justice immanente. Victor Hugo se montre particulièrement attentif aux antithèses dans la composition, à ce qui est de l'ordre du . Mais en 1823, l'idéologie du roman se détache mal, semble-t-il, de l'allégorie morale et l'histoire, de la psychologie individuelle de ses grands acteurs. Victor Hugo, en 1823, est proche de *Cinq-Mars* (1826) et de Vigny dont il partage les positions *ultra*. Il reproche ainsi à Walter Scott d'avoir choisi un Roi de France bien peu "noble"²¹, tout en étant sensible au personnage du que la préface du roman met en scène : Walter Scott y montre les ravages de la Révolution, sa destruction systématique de la richesse et de la noblesse du passé. C'est d'ailleurs ce qu'il entendait démontrer, que la Révolution française trouve ses racines dans le déclin de la noblesse qui commence à Louis XI. Nous sommes là encore dans une pensée proche de celle de *Cinq-Mars*, dont Paul Viallaneix résume l'argument par la formule de Montesquieu dans *L'Esprit des Lois* : ²². Mais la proximité tient aussi à une commune approche de la fiction : comme Vigny quelques années plus tard dans ses , Victor Hugo avoue ²³.

1834 marque un tournant, motivé par l'histoire (Juillet 1830) et l'expérience romanesque décisive du *Dernier jour d'un condamné* et de *Notre-Dame de Paris*. Les modifications de l'article dans *Littérature et philosophie mêlées* construisent une poétique du roman. Victor Hugo supprime les hésitations et les précautions rhétoriques,

efface ses prises de position *ultra*, pour resserrer l'unité du texte autour des problèmes du roman plus que pour masquer une évolution politique qui fait justement l'objet du recueil. Notre ne nous plus simplement de , mais des , de ²⁴. Enfin, Victor Hugo insère un paragraphe entier où il présente son projet pour le roman comme devant à la fois entériner et dépasser la pratique scottienne :

Après le roman pittoresque, mais prosaïque, de Walter Scott, il restera un autre roman à créer, plus beau et plus complet encore selon nous. C'est le roman, à la fois drame et épopée, pittoresque mais poétique, réel mais idéal, vrai mais grand, qui enchâssera Walter Scott dans Homère.²⁵

Victor Hugo définit sa propre poétique qu'il a trouvée “en lisant, en écrivant”, de 1819 à 1831, et qu'il antedate dans *Littérature et philosophie mêlées*, en l'attribuant à un article de . Il se propose de dépasser les cadres posés par Scott : ouverture du genre romanesque sur l'épopée et le grandiose, dilatation du réel vers l'idéal. En 1834, le roman n'est plus perçu comme un texte à clés, mais comme un genre qui rassemble des composantes diverses, voire antithétiques : le drame et l'épopée, le pittoresque et le poétique, le réel et l'idéal, le vrai et le grand. Sa logique n'est plus celle de la distinction, mais celle de la confusion, du dépassement perpétuel du genre vers ce qui n'est pas lui : poésie, épopée, philosophie... Pour désigner la pensée du roman, le terme d', plus vaste et aussi plus vague, a complété et élargi celui de , nettement orienté vers l'*exemplum*.

Dans les deux tomes de *Littérature et philosophie mêlées*, les propos sur le roman historique sont précisément datés : les réflexions sur Walter Scott et plus généralement sur l'écriture de l'histoire, se situent dans *le Journal des idées, des opinions et des lectures d'un jeune jacobite de 1819* pour le premier tome et dans le second des dix articles pour le deuxième tome. Le jeune d'ailleurs n'aurait-il pas fort à voir avec Scott lui-même, romancier de l'Écosse et des révolutions jacobites manquées de 1715, 1745 (*Waverley, La Fiancée de Lammermoor...*) ? Or, de manière significative, chaque tome de *Littérature et philosophie mêlées* expose un apprentissage qui retrace les évolutions de l'auteur de 1819 à 1834. Le premier tome repose sur le choc de la révolution de 1830, qui oppose , le rédacteur du *Conservateur littéraire* au . A une anthologie de textes critiques succède une écriture fragmentaire différente, composée pour l'essentiel d'inédits²⁶ et suggérant, dans sa construction, que l'auteur réagit, mois après mois, à une actualité politique. Victor Hugo semble corriger le défaut des historiens “modernes” qu'il relevait dans le tout premier fragment du *Journal d'un jeune jacobite* : les historiens de l'Antiquité, Xénophon ou Tacite, étaient à la fois écrivains et acteurs de l'histoire. Chez les , ²⁷. Victor Hugo invente avec 1830 la version XIX^e siècle de l'historien, qui relie à nouveau l'acteur et l'écrivain de l'histoire, non plus cependant en tant que grand homme politique, mais comme , du siècle. Le lien antique entre histoire vécue et histoire écrite se trouve rétabli mais aussi restitué à tout homme, à tout “citoyen”. Cette figure du témoin reviendra souvent, par exemple pour introduire l'épisode de Waterloo dans *Les Misérables*.

Le second tome de *Littérature et philosophie mêlées* s'organise autour de dix articles, répartis pour désigner eux aussi une conversion à l'histoire du siècle et à 1789. L'article consacré à Mirabeau termine le recueil sur un point d'orgue, tout en proposant une écriture de l'histoire qui est déjà celle des romans à venir. La prosopographie et l'éthopée du grand homme sont écrites sur un mode lyrique et prophétique, qui appelle un tourbillon d'images cosmiques et de références mythiques : ²⁸. nous avons à résumer Mirabeau d'un mot, nous dirions : Mirabeau, ce n'est pas un homme, ce n'est pas un peuple, c'est un événement qui parle. / Un immense événement ! la chute de la forme monarchique en France.²⁹

Le roman scottien est loin derrière, relégué aux premières années de l'apprenti romancier. La théorie du roman élaborée en 1834 à partir de Scott est datée de 1823, parce le roman historique n'est pas le résultat mais seulement la partie, l'étape d'une vision historique plus ample qui trouve un porte-parole en Mirabeau. D'une approche distincte de la philosophie et de la littérature (première manière de les), on est passé à la pratique d'une littérature comme philosophie, d'une écriture imagée, métaphorique, épique du grand homme comme pensée sur l'histoire. Le sociologique s'élargit alors en mythologique et la psychologie devient psychomachie.

Les sept romans de Hugo qui sont ainsi sans l'être des romans historiques, figurent cet : la forme romanesque scottienne est dépassée vers des formes épiques et tragiques. Seulement ce dépassement ne va pas de soi. Il est fonction d'une philosophie de l'histoire problématique.

Le rapport de Hugo au genre historique commence par un dialogue avec Walter Scott, par le biais d'une intertextualité critique voire parodique, dans *Han d'Islande* et *Notre-Dame de Paris*.

Issu des ruines gothiques et des passions des antiquaires, le roman scottien exprime cette nostalgie des temps passés dans le désir de faire revivre les époques de légende et de chevalerie. Mais en même temps qu'il fait l'expérience des pouvoirs de l'imagination et de la *romance*, il en constate l'impossible retour dans l'époque contemporaine. D'où ces héros et héroïnes de Scott, Waverley, le Maître de Ravenswood et Lucie Ashton, Quentin Durward et Isabelle de Croye qui incarnent les dernières survivances de l'héroïsme chevaleresque et médiéval dans un monde désormais prosaïque, rendu aux intérêts des marchands avides, des hommes de loi retors, résolument politique et diplomatique, assagi. Le roman scottien montre les héros de la *romance* ayant à pactiser ou à céder devant les personnages du *roman*. Dans la typologie du roman établie par le Lukacs hégélien de *La Théorie du roman*³⁰, il se situe dans la perspective d'un romantisme de la désillusion ou d'un idéalisme abstrait qui se résoudrait sans drame, en roman de formation : l'âme de Quentin Durward ou celle de Ravenswood se trouvent trop vastes, trop attachées aux codes anciens de l'honneur et de

la valeur pour ne pas entrer en conflit avec une réalité politique faite d'accommodements et de renoncements ; inversement, les rêveries du jeune Waverley en font un nouveau Don Quichotte, qui apprendra toutefois le monde réel et s'y fera une place. L'histoire, dans le roman historique, ce sera d'abord cela : montrer le passage d'une aristocratie guerrière et héroïque à la société bourgeoise et marchande, et pour ce faire, , le temps d'un roman, cette aristocratie³¹.

Malgré tout, le roman scottien n'est pas tourné vers un passé qui serait jugé de manière univoque comme idéal, et dont il faudrait déplorer la perte irremplaçable. Car les temps féodaux sont aussi dépeints par Scott comme sauvages à leur manière ; les luttes entre les clans ennemis, la loi du sang, ont conduit les valeureux jacobites écossais à s'anéantir les uns les autres. A la dispersion du pouvoir entre les mains d'une multitude de chefs de clans, aux agitations qui s'ensuivent et qui mettent le pays à feu et à sang, à la menace alors toujours présente de l'anarchie, Sir Walter Scott, écossais rallié au Roi anglais Georges IV, oppose une monarchie centralisée qui sait réconcilier les nations ennemies dans la personne du Roi ou de la Reine et museler les intérêts privés. Le réalisme de Scott est d'abord un réalisme politique, voire pragmatique. Ses romans mettent en scène le conflit de l'ordre et du désordre dans une société donnée : l'Écosse de la Reine Anne divisée entre whigs et tories (*La Fiancée de Lammermoor*), l'Angleterre du XII^e siècle, que le départ du Roi Richard pour les Croisades a laissée en proie aux pillages des seigneurs normands (*Ivanhoé*), l'Angleterre du XVI^e siècle divisée entre les partisans de Sussex et ceux de Leicester (*Kenilworth*), la France du XV^e siècle, celle du duc de Bourgogne et du Sanglier des Ardennes (*Quentin Durward*), etc. Contre les aspirations individualistes et anarchistes de l'individu héroïque, Scott rappelle la nécessité d'un contrat social de type monarchique.

Il ne faudrait pas en déduire que la figure du Roi soit forcément idéalisée. Si tel est bien le cas dans *Ivanhoé* (1820) avec le preux Richard Cœur de Lion, la reine Élisabeth de *Kenilworth* (1821) est peinte dans sa grandeur, mais dans son orgueil aussi. *Quentin Durward* (1823), surtout, marque un tournant dans l'œuvre du romancier, car le fourbe et rusé Louis XI y représente une monarchie embourgeoisée, où les roueries des diplomates ont remplacé la valeur des chevaliers. Des *Chroniques* de Froissart qui inspiraient *Ivanhoé* et montraient une féodalité au sommet de sa gloire, Scott est passé aux *Mémoires* de Commines, que l'on a pu qualifier de "Machiavel français". *Quentin Durward* connut d'ailleurs un immense succès en France et en Europe, mais pas en Angleterre, à cause de son absence d'héroïsme et de pittoresque écossais. Il passe encore à ce jour en Angleterre pour un . Que ce roman ait inspiré Hugo constitue déjà un fait significatif.

Comme Lukacs l'a montré dans son ouvrage sur *Le Roman historique*, l'idéologie du roman scottien suppose un déterminisme historique et social, une temporalité qui entraîne les individus dans son cours. En prolongeant et en nuancant la pensée de

Lukacs, on peut montrer qu'un roman scottien met en scène la confrontation de deux époques, une époque chevaleresque donnée comme dépassée et condamnée à disparaître comme telle, et une époque "moderne", destinée à triompher. Comme Jean Molino et Michel Crouzet l'ont souligné, ce ne sont pas des classes sociales qui s'affrontent, mais des nations. Plus exactement, deux configurations socio-politiques divergentes se heurtent, dont l'une est archaïque, associée aux légendes et aux superstitions des temps chevaleresques. *Ivanhoé* oppose la société saxonne, encore rude et grossière, qui pratique le servage sur un mode paternaliste et familial, à la société raffinée des Normands, qui ne possèdent pas de serfs, mais n'en traitent pas mieux pour autant les inférieurs. La notion de progrès social n'a rien à voir dans le passage d'un système à l'autre ; il s'agit simplement de constater que les civilisations sont mortelles... La société patriarcale de Cédric le Saxon est présentée comme vouée à la disparition : l'héritier des rois saxons, Athelstane, est un imbécile heureux ; Wilfrid d'Ivanhoé, qui incarne la jeunesse saxonne, s'est rallié à la figure pacificatrice du Roi Richard. Les Saxons vont disparaître pour devenir anglais ; on n'arrête pas l'histoire.

On n'arrête pas l'histoire. Mais on évite les révolutions. Telle est finalement l'histoire scottienne, une histoire de la continuité à tout prix : le passé meurt de lui-même sans qu'il y ait besoin de soulèvement populaire pour que les choses changent, sans rupture brutale. Lukacs a noté chez Scott la récurrence du héros moyen, médiateur. Mais ce héros n'incarne pas exactement la voix moyenne. Ivanhoé, Quentin Durward, Waverley ou Tressilian ne sont pas les porte-paroles du peuple à venir. Les porte-paroles du peuple, ce sont les bouffons construits sur le modèle shakespearien : Wamba, Gurth, Flibbertiggibet et Wayland le forgeron, Caleb Balderston... Chez Scott, le chevalier ne peut être que "moyen", dans la mesure où il n'est plus de son temps, tout simplement et se trouve contraint à la passivité. Walter Scott lui arrange des mariages réconciliateurs et en fait un médiateur idéal entre les deux partis en présence, pour conjurer toute éradication brutale. Ainsi le présent peut-il naître en douceur du passé... L'optimisme historique ne triomphe d'ailleurs pas toujours ; il est des cas, comme *La Fiancée de Lammermoor* ou *Kenilworth*, où la continuité rêvée ne se réalise pas, où la tragédie et la rupture l'emportent : Amy Robsart disparaît, comme Lucie Ashton et le Maître de Ravenswood.

Han d'Islande est peut-être, dans son idéologie, le roman hugolien le plus proche des romans scottiens. Et encore... Si tant est qu'on puisse imaginer Walter Scott écrivant *Han d'Islande*, il aurait plutôt opposé norvégiens et danois, d'autant que l'histoire de la Norvège est une suite de rapports conflictuels avec ses voisins, le Danemark et la Suède³². En 1699, les norvégiens sont aux danois ce que les saxons sont aux normands d'*Ivanhoé* : vaincus contre vainqueurs, sauvages combattants, proches des forêts et de la mer, contre civilisés et courtisans, amateurs de *La Clélie*. Au lieu de confronter deux nations, Victor Hugo oppose deux partis, celui du prisonnier Schumacker (le fondateur

de l'État, tombé en disgrâce) et celui du courtisan puissant, d'Ahlefeld. Mais ce complot dans les sphères du pouvoir politique traverse, utilise le ressentiment des mineurs et des montagnards. Si les antagonismes scottiens sont nationaux, dans *Han d'Islande*, ils sont politiques et sociaux, le social étant d'ailleurs manipulé et détourné par le politique.

Pourtant, la continuité historique obtenue grâce au personnage d'Ordener se rapproche de la continuité scottienne. Comme Ivanhoé, Ordener circule entre les partis en présence, du prisonnier misanthrope Schumacker au perfide et ambitieux d'Ahlefeld, mais aussi de la Tour du bourreau, à la cabane de Maase Kennybol, à la prison de Munckholm. Ordener circule, apprend les extrêmes, incapable pourtant d'agir efficacement sur le cours des choses : il ne retrouve pas la cassette qu'il était parti chercher, ne triomphe pas des monstres, Han ou d'Ahlefeld. Sa puissance d'action est problématique, à l'instar du héros dit "moyen" de Scott. La fin du roman ressemble à une fin scottienne : un mariage annonce une nouvelle dynastie, le peuple révolté est réintégré dans le corps politique, tandis que disparaît le monstre légendaire venu d'Islande, détenteur des puissances sauvages et anarchiques, qui ne connaissait d'autre loi que celle, archaïque, du sang. Han s'éteint, comme s'éteignent chez Scott les lignages écossais, par leur propre faute, par épuisement de la race... Le prénom d'Ordener le désigne comme l'allégorie d'une remise en ordre, d'une restauration — complexe puisque Schumacker, en homme de pouvoir déchu, puis réhabilité, peut être lu à la fois comme une image du Roi... ou comme une représentation de Napoléon (Schumacker est un roturier qui avait conquis sa puissance par son mérite). *Han d'Islande*, dans son dénouement, constitue un roman de la réconciliation.

Non sans ambiguïté : parce que le Roi Christiern V de Danemark n'apparaît jamais, qu'il est le plus souvent un nom dont on use, voire dont on abuse³³, parce que le titre du roman met l'accent non sur le héros médiateur mais sur le monstre archaïque qui a bien failli triompher, parce qu'enfin *Han d'Islande* est aussi un roman noir ironique.

C'est avec *Notre-Dame de Paris* qu'éclate, par la parodie, la philosophie de l'histoire qui sous-tend le roman scottien. Jacques Seebacher l'a brillamment montré : *Notre-Dame de Paris* reprend *Quentin Durward* en substituant aux heures périlleuses mais fondatrices de l'été 1468 et de l'entrevue de Péronne, la tristesse d'une fin de règne, d'un Roi que Commines peint hanté par la mort, d'un Traité d'Arras qui marque certes l'aboutissement d'une politique d'unité nationale mais conclut un mariage qui ne se fera pas. *Notre-Dame de Paris* parodie les structures de continuité sur lesquelles repose le roman scottien : le fougueux chevalier, Phœbus de Chateaupers, y compose une figure burlesque (et non "moyenne") ; Jacques Seebacher a analysé le personnage "moyen" et héroï-comique de Gringoire, tragédien, comme représentant la lâche continuité historique, celle de la monarchie bourgeoise qui triomphe en Juillet.

Notre-Dame de Paris peut se lire dans les marges d'Ivanhoé, de *Quentin Durward*, peut-être aussi de *Kenilworth*. Victor Hugo souhaite rendre l'histoire à ses dimensions

sociales, mais aussi à son opacité tragique, à ses convulsions révolutionnaires. Relevons quelques exemples significatifs d'intertextualité : Rébecca la Belle Juive d'*Ivanhoé* et la figure du Bohémien dans *Quentin Durward*, cet Hayraddin Maugrabin dont Hugo aurait souhaité plus de présence dans le roman de Scott³⁴. Hayraddin représente l'homme à l'état de nature, misérable et sauvage, violent, mais libre de toute contrainte, dépourvu d'ailleurs de morale. Recueilli dans son enfance et élevé par un brave moine, il n'hésite pas à tuer le vieillard qui l'avait surpris à voler et voulait le châtier³⁵. Rébecca, quant à elle, incarne la femme courageuse, instruite et secourable (contre la fade lady Rowena), mais que sa race "maudite" condamne à la marginalité et à l'exil. On voit ainsi comment Scott problématise les structures historiques en fonction du conflit entre l'ordre et le désordre, l'individu isolé et le groupe. Le marginal scottien, qu'il représente l'état de nature ou le dernier survivant noble d'une race décadente (car les juifs d'*Ivanhoé* sont montrés comme une race décadente, que la *diaspora* a contrainte à se replier sur elle-même, à pratiquer la ruse, la lâcheté, la fourberie pour pouvoir survivre³⁶), finit par disparaître dans la mort ou l'exil, par faire les frais de la réconciliation politique et nationale à laquelle il a pourtant contribué... L'ordre est rétabli, même si le constat scottien n'a rien de triomphaliste.

Dans *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo choisit de développer ces figures de marginaux ; la Esmeralda conjoint l'héritage du Bohémien et de la Juive, pour figurer ce médiateur aux dépens duquel Louis XI croit s'assurer la paix sociale. Mais chez Hugo, la Bohémienne ne représente pas un *passé* de sauvagerie ou de puissance légendaire, bien plutôt un *avenir* introuvable, la véritable médiation idéale, celle qui accorderait au peuple un droit de cité. Jacques Seebacher l'a montré : Victor Hugo dévalue les solutions moyennes de continuité historique pour insister sur la rupture, la disparition, le vide. Il fait ainsi l'expérience de la révolution comme choc et déchirure, et ouvre son roman sur l'impossible figuration d'une unité nationale et sociale. De manière emblématique, Gringoire ne parvient pas à rejoindre son public, lasse le Cardinal de Bourbon autant que les ambassadeurs flamands, Gisquette ou Liénarde. Au contraire des spectacles allégoriques de *Kenilworth* qui consacraient la puissance d'unification de la Reine Élisabeth³⁷, le livre I met en place la révolution d'un regard, celui du public, son déplacement d'est en ouest vers un soleil introuvable, une Esmeralda mystérieuse et problématique. Or la "leçon" du roman semble bien avoir partie liée avec le vers des *Géorgiques*,³⁸ : qui oserait dire que le soleil est trompeur ? Pourtant les soleils de *Notre-Dame de Paris* sont des soleils trompeurs : Phœbus n'est pas plus vrai que la chimère d'Averroès qui aveugle Frolo³⁹.

Le rapport de Victor Hugo à Walter Scott se définit en fin de compte comme le retournement parodique d'une continuité historique qui passerait par la moyenne vertueuse. Cela s'explique bien sûr par des divergences politiques, mais elles recouvrent

en profondeur une vision philosophique différente de l'histoire, qui se précise dans les romans de l'exil. Walter Scott se situe dans la lignée des historiens et des philosophes empiristes écossais (Hume), dans l'héritage des Lumières, dans une perspective proche de celle de Tocqueville en 1856 : la Révolution française s'enracine dans les conditions socio-économiques de l'Ancien Régime, elle s'explique, concrètement et matériellement, par le jeu des partis en présence. En cela, on peut effectivement parler avec Lukacs du de l'histoire scottienne. Victor Hugo, lui, cherche moins le sens de l'histoire en fonction de déterminismes factuels que du point de vue des principes. Toute la contradiction — et la richesse — de sa pensée tient alors en ce qu'il tente de faire se rejoindre dans l'historique deux principes qu'il donne *a priori* comme équivalents et que l'histoire du XIX^e siècle et de ses révolutions manquées s'acharne à dissocier : l'éthique et le cosmique.

Scott, Vigny (*Cinq-Mars*), Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX*), Balzac (*Les Chouans*), évitent d'une manière générale de renvoyer l'histoire à un ordre cosmique et choisissent de privilégier les rouages humains, — psychologiques, stratégiques, économiques. Ayant à traiter des rapports de l'éthique et de l'historique, ils peuvent soit désigner le relativisme de la morale (il s'agit alors de peindre les mœurs d'une époque, comme chez Scott), soit insister sur le divorce de l'histoire et des valeurs éthiques (comme Vigny et Mérimée), soit encore joindre les deux approches comme Balzac dans *Les Chouans* : l'ouverture du roman replace chaque parti en fonction des déterminismes géographiques et historiques⁴⁰ mais en même temps les héroïsmes (et inversement les trahisons) se situent dans les deux camps, aux côtés de Montauran comme de Marie de Verneuil.

Le pari hugolien consiste d'abord à vouloir conjoindre l'éthique et l'historique, montrer le droit pénétrant progressivement les faits. La logique supérieure de l'histoire englobe les actions humaines dans un processus qui les dépasse. D'où la mise en évidence d'une dialectique historique, au sens idéaliste et hégélien du terme, très nette dans *Les Misérables*, qui retourne en bien les reculs apparents du progrès et fait en sorte que la défaite de Napoléon à Waterloo soit rachetée par Cambronne. A la continuité scottienne faite d'un mélange, Hugo oppose un processus dialectique, qui aboutit non au consensus de la majorité, mais à la conversion de la totalité à une vérité supérieure.

Pour cette raison, le personnage hugolien n'est pas construit en fonction d'un vraisemblable sociologique mais à partir d'un type mélodramatique : enfant trouvé et perdu, illégitime, personnage diabolique ou angélique, monstrueux de corps ou d'esprit. L'intrigue de *L'Homme qui rit* rend manifeste à quel point les contingences historiques et sociales peuvent être figurées et symbolisées dans la fiction hugolienne. Gwynplaine / Clancharlie incarne à la fois le despotisme royal et aristocratique (dont, enfant, il fut la victime) et le rêve d'une histoire progressiste, qui réunirait idéalement misérables et nantis, les convertirait littéralement les uns aux autres. Gwynplaine se définit bien en

fonction de critères sociaux (histrion et lord), mais dans la mesure où il transgresse tous les vraisemblables sociologiques, sur le mode de l'extraordinaire, et figure la marche idéale, dialectique de l'histoire : de la mutilation du lord surgissent son messianisme et sa transformation en peuple.

Cette totalité supra-humaine, cet idéalisme dialectique que Victor Hugo veut définir comme immanent, il l'exprime dans ses romans d'une part par les références à un ordre cosmique (le peuple de *Han d'Islande*, allié de la forêt et de la noirceur sauvage dans *Bug-Jargal*, déjà Océan dans *Notre-Dame de Paris*), d'autre part par le rappel constant des principes éthiques de la Révolution, liberté, égalité, fraternité. L'idéalisme hugolien s'enracine dans un naturalisme, au sens philosophique du terme, c'est-à-dire suivant l'idée que les valeurs éthiques sont immanentes au monde. Les romans de Scott représentent le déclin de l'épique ; Hugo affirme au contraire son renouveau, sa restitution aux forces vives du peuple océan.

Le cinéaste Abel Gance l'avait bien compris, qui s'inspira de la description de la Convention dans *Quatrevingt-treize* pour concevoir une célèbre scène de son *Napoléon* : à la Convention, Marat fait voter un décret d'accusation contre les Girondins. Pendant ce temps, Bonaparte, qui s'est enfui de Corse sur un frêle esquif, affronte la tempête. Le montage alterné est progressivement remplacé par les surimpressions, les superpositions des images : la Convention devient Océan, les tempêtes se confondent et Bonaparte apparaît comme l'instrument envoyé par Dieu pour dompter la fureur révolutionnaire⁴¹, ce que confirment les intertitres :

Alors que tous les géants de la Révolution
allaient être emportés
les uns après les autres
dans les effroyables tourbillons
de la Terreur,...

...un homme rieur, sauvage et dompteur
d'océans, ouvrant sa voile tricolore
au vent fou de la Révolution,
allait être magnifiquement porté
par l'aquilon révolutionnaire
au plus haut fronton de l'Histoire.⁴²

Il y a indéniablement du Victor Hugo chez Abel Gance⁴³. Son *Napoléon* répond parfaitement à la conception hégélienne du grand homme, qui, conscient de l'histoire en son mouvement, en incarne le processus dans sa personne. Dans *Napoléon*, qui développe et transpose les potentialités épiques de *Quatrevingt-treize*, l'histoire, le cosmique et l'éthique parviennent à se rejoindre et à fusionner.

Ce n'est en fait pas le cas dans les romans hugoliens... Ayant posé au préalable la continuité de l'historique, de l'éthique et du cosmique, Victor Hugo explore davantage leurs déchirures que leur coïncidence... De là son écart systématique avec les grands événements : l'hésitation chronologique de *Notre-Dame de Paris* (1482 ou 1483), mise en valeur par Jacques Seebacher, les contradictions de *Bug-Jargal*, relevées par

Pierre Laforgue, l'histoire des misérables du XIX^e siècle qui se lit dans les lacunes de l'histoire officielle, les biographies des personnages de *L'Homme qui rit* systématiquement décalées par rapport aux grandes dates de l'histoire anglaise, en particulier la révolution de 1688 (P. Laforgue). Les romans hugoliens se situent dans les marges de l'histoire : ⁴⁴ Walter Scott choisit l'entrevue de Péronne, les fêtes de Kenilworth, Mérimée et Dumas, 1572 et la Saint-Barthélemy. Victor Hugo, lui, ne montre l'histoire que de , évite l'été 1468 comme décembre 1482 (Traité d'Arras), 1688, juillet 1830, février et juin 1848 ou en 1793, efface presque complètement l'exécution des Girondins, pour réinscrire en revanche la Saint-Barthélemy de manière inattendue, sur le mode de l'humour, lorsque que les enfants dépècent le trésor de la bibliothèque ! Quant à sa documentation historique, il la donne sous forme d'allusions, de fragments, transcrivant la des événements, forme de ce qu'il appelle . ⁴⁵

Ce qu'il faut lire à travers cette poétique de l'abîme, du , du , c'est une conception de l'histoire comme inachevable parce qu'impensable. De dialectique qu'il devrait être, l'antagonisme menace d'en rester au contradictoire. Deux apories viennent ainsi faire l'idéalisme historique de Victor Hugo : le divorce de l'éthique et de l'historique, constaté et refusé à la fois ; l'idée ambiguë d'une immanence.

Victor Hugo refuse un idéalisme absolu, qui donnerait à l'histoire un sens en dépit des massacres. Il ne saurait comme Hegel articuler l'histoire et la morale sur des niveaux différents et accepter les . Le mal ne peut participer *intégralement* d'une rationalité du réel. La question de son existence soulève un doute sur la perfection de la création divine, remet en cause l'idée d'une logique providentielle :

Nous sentons dans cette obscurité le mal, démenti latent à l'ordre divin, blasphème implicite du fait rebelle à l'idéal. [...] Le mal déconcerte la vie, qui est une logique. Il fait dévorer la mouche par l'oiseau et la planète par la comète. Le mal est une rature à la création. ⁴⁶

Pourtant, Victor Hugo ne pense pas non plus que l'histoire soit un chaos absurde ou un enchaînement de causes matérielles strictement pragmatiques. Elle suppose un idéalisme, qui met directement en jeu la conscience et la responsabilité de ses acteurs. Les romans hugoliens ne relatent pas l'histoire des clans ou des partisans, mais celle du droit et du devoir. Or ces notions sont problématiques parce qu'elles peuvent se heurter aux nécessités historiques. Aussi, lorsque Victor Hugo, enfin, aborde de front la question de la Révolution, lorsqu'il se place au cœur de la mêlée et du débat entre le fait historique et l'idéal, en cette année quatrevingt-treize, , ⁴⁷, Guy Rosa a montré que c'était en définitive pour dissocier l'histoire de l'éthique et figurer dans la complémentarité inconciliable de Cimourdain et de Gauvain les : la double mort des deux héros de la Révolution équivaut à la reconnaissance implicite que chaque individu reste, devant sa conscience, responsable de ses actes, que les nécessités historiques ne justifient pas tout. C'est admettre que les voies de Dieu sont impénétrables, qu'il apparaît toujours non comme l'Immanent, l'infini que tout homme porte en soi, mais comme le Transcendant,

le Tragique, celui qu'on ne connaît que dans le martyre⁴⁸. Victor Hugo peut alors affirmer en 1868 qu'il n'a jamais écrit de romans historiques. Il a écrit des , des livres sur⁴⁹ ...

Cette tension entre le réalisme des faits et l'idéalisme des valeurs déchire l'histoire hugolienne entre une avancée dialectique et une immobilisation dans le contradictoire. Une seconde aporie vient définitivement empêcher toute résolution. Pour Victor Hugo, contrairement à Walter Scott, l'histoire humaine possède des dimensions cosmiques et interroge l'ordre naturel dans sa totalité. Mais comment définir les positions respectives de la nature et de l'histoire ? Soit la nature ne représente que la première étape du développement de l'esprit qu'il appartient à la conscience humaine d'intégrer et de dépasser, tel que Hegel le montre dans *La Phénoménologie de l'esprit*, tel que l'incarne la lutte de Gilliatt contre l'écueil, la mer et le vent, tel que Gauvain, idéalement l'affirme quand il reprend le discours d'Enjolras :⁵⁰. L'ordre naturel est alors l'origine du processus historique et l'homme le maîtrise dans la marche de la technique et de l'histoire. C'est la conception d'Abel Gance qui voit en Napoléon celui qui saura canaliser et dompter l'énergie sauvage surgie de la Révolution.

Soit au contraire, c'est l'homme qui appartient à l'ordre naturel dans le cadre d'un naturalisme assimilant la main de Dieu et la voix de la nature. La logique historique se fait et se défait au gré des tempêtes, dans les vagues de l'océan, les crépuscules ou les levers de soleil... Mais alors, le fait humain est soumis aux rythmes biologiques de l'éternel retour. Le but de l'histoire, ce sont les idylles de Marius et de Cosette, d'Ebenezer et de Déruchette. Peut-on toujours parler d'histoire, si le modèle de la totalité cosmique est celui du temps cyclique, du flux et du reflux, dans lequel l'humain finit par se résorber ? L'histoire hugolienne semble aussi faite de cette réitération d'ordre mythique, renvoyée aux cosmogonies, à la lutte des Titans issus de la terre, aux rites de passage de la nuit au jour, à l'idée de cycle. La mort de Gilliatt et de tous les héros hugoliens sanctionne un retour à l'indifférencié.

Victor Hugo ne choisit pas entre ces deux modalités contradictoires de l'immanence, l'immanence dialectique et l'immanence naturelle, comme il ne choisit pas entre l'exigence éthique et les nécessités historiques. L'idéalisme hugolien induit une philosophie de l'histoire comme réalisation progressive de valeurs transcendantes, que des retournements dialectiques rendent possibles. Pourtant, cette progression est mise en tension et en danger par un dualisme absolu d'une part (où l'impératif éthique entre en contradiction radicale avec l'histoire), et par un monisme non moins absolu d'autre part, qui fait de l'homme la parcelle indistincte d'un cosmos anhistorique.

Dans ces conditions, effectivement, Victor Hugo n'écrit pas, n'a jamais écrit de "roman historique". Ou plutôt, il ne saurait limiter l'histoire à un roman, qui mesure des faits historiques à l'aune des contingences temporelles. L'histoire se comprend à la lumière de deux instances qui la dépassent : les valeurs éthiques qui ne sont pas , et les

rythmes cosmiques qui font de l'homme la parcelle pensante d'une énergie vitale. Ce cosmos peut se confondre avec la main de Dieu ou, à rebours, sembler réaliser la causalité absurde d'un destin. L'histoire se conçoit alors, de manière contradictoire, comme épopée, dans laquelle les hommes réalisent les desseins d'un Dieu immanent, ou comme tragédie, où la conscience humaine fait l'expérience de l'éloignement de l'idéal, de la distance qui sépare les hommes et le sens. Ce n'est pas le roman qui est historique chez Victor Hugo, mais plutôt l'histoire qui se cherche, entre roman, épopée, et tragédie... L'œuvre hugolienne interroge les conditions de lisibilité de l'histoire, les pactes de lecture qu'elle propose. L'histoire constitue alors autant qu'une configuration d'interactions politiques et sociales, une page arrachée au livre du destin :

Dieu livre aux hommes ses volontés visibles dans les événements, texte obscur écrit dans une langue mystérieuse. Les hommes en font sur-le-champ des traductions ; traductions hâtives, incorrectes, pleines de fautes, de lacunes et de contresens.⁵¹

Myriam Roman

Bibliographie des principales références critiques :

- CROUZET (Michel), , préface de W. SCOTT, *Waverley / Rob-Roy / La Fiancée de Lammermoor*, Paris, Robert Laffont, , 1987, p. 7-44.
- DELABROY (Jean), , *Lendemain*, Berlin, Pahl-Rugenstein Verlag, n°28, oct. 1982, p. 59-66. Repris dans G. Rosa [éd.], *Hugo/“Les Misérables”*, Klincksieck, , 1995, p. 156-165.
- LAFORGUE (Pierre), , dans *L'Homme qui rit ou la parole monstre*, Société des Études Romantiques, Paris, SEDES-CDU, 1985, p. 231-250.
- LAFORGUE (Pierre), , *Romantisme*, n°69, 3^e trim. 1990, p. 29-42.
- LUKACS (Georges), *Le Roman historique*, traduction française de Robert Saillely à partir du texte de 1956, Paris, Payot, , 1965.
- MANNING (Susan), Introduction de *Quentin Durward* dans l'édition Oxford University Press, Oxford-New York, , 1992, p. VII-XXVIII.
- MOLINO (Jean), , *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° spécial sur *Le Roman historique*, mars-juin 1975, p. 195-234.
- RÉIZOV (Boris), *L'Historiographie romantique française. 1815-1830*, Moscou, Éditions en langues étrangères, s. d.
- ROSA (Guy), Présentation de *Quatrevingt-treize*, Club français du livre, t. XV, p. 229-260.
- ROSA (Guy), , *L'Arc*, n°57, 1974, p. 72-80.
- ROSA (Guy), , *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 329-343.
- SEEBACHER (Jacques), , *Littérature*, n°5, févr. 1972, p. 95-106.
- SEEBACHER (Jacques), Introduction à *Notre-Dame de Paris* dans l'éd. , Paris, Gallimard, 1975, p. 1045-1076.
- SEEBACHER (Jacques), , *Revue d'histoire littéraire de la France*, juin 1975, p. 308-320. Repris dans J. SEEBACHER, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, P.U.F., , 1993, p. 123-154.

[Version remaniée de la communication au Groupe Hugo du 25 nov. 1995]

¹ Cette étude fit l'objet d'une communication devant le Groupe interuniversitaire de recherches sur Victor Hugo (Université Paris-VII), le 25 novembre 1995. Elle s'appuie sur des études antérieures sur le sujet qui me permirent de dégager un axe important de ma thèse (*Victor Hugo et le roman philosophique*, à paraître chez Honoré Champion). La légitimité de ce travail est donc fondée sur son caractère synthétique. Qu'il me soit permis de reconnaître d'emblée ma dette envers les travaux de Jacques Seebacher sur *Han d'Islande* et *Notre-Dame de Paris*, ceux de Pierre Laforgue sur *Bug-Jargal* et *L'Homme qui rit*, ceux de Guy Rosa enfin sur *Quatrevingt-treize* : en distinguant trois niveaux, l'éthique, l'histoire, le cosmique, G. Rosa m'a donné l'idée directrice de cette synthèse. Je remercie vivement A.R.W. James pour les pièces du dossier Hugo / Scott qu'il avait bien voulu communiquer au Groupe Hugo, en complément de la

discussion qui avait suivi (séance du 27 janvier 1996). La bibliographie en fin d'article souhaite rendre justice aux travaux qui ont inspiré cette étude.

² *Le Gars* est le titre initial du roman sur les Chouans que Balzac conçoit à la fin du mois d'août 1828. Rédigé entre cette date et le 15 novembre 1828, l'Avertissement demeurera non publié. Le roman s'appela d'abord, dans l'édition originale de 1829, *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800*. La seconde édition, remaniée, paraît en 1834 sous le titre : *Les Chouans ou la Bretagne en 1799*.

³ H. de Balzac, Avant-propos de la *Comédie Humaine*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. I, 1976, p. 10.

⁴ Nous laissons de côté la question du drame historique, et l'influence du roman historique sur le théâtre de Hugo, notamment *Amy Robsart*, adaptation de *Kenilworth*, ou *Marion de Lorme*, inspirée par un chapitre de *Cinq-Mars*.

⁵ *William Shakespeare*, I, I, 3, vol. *Critique*, p. 248 ; II, VI, 3, p. 406 ; II, VI, 5, p. 410. Toutes nos références aux œuvres de Hugo sont données, sauf indication contraire, dans l'édition .

⁶ *Les Misérables*, II, I, 3, vol. *Roman II*, p. 248. P. Larousse précise dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle : La Vie de Napoléon* (Art. W. Scott)

⁷ É. Zola, dans *Les Romanciers naturalistes*, *Œuvres complètes*, Lausanne, Cercle du Livre Précieux, 1968, t. XI, p. 50.

⁸ , édition de l'Imprimerie Nationale [I. N.], vol. *Roman VIII*, 1907, p. 585.

⁹ *Littérature et philosophie mêlées*, p. 77-78. L'apostrophe initiale () a été ajoutée en 1834.

¹⁰ , I. N., p. 550. Ce passage prend place dans une .

¹¹ *William Shakespeare*, III, III, p. 439, p. 445, p. 450, p. 451.

¹² , I. N., p. 584.

¹³ Avant-propos de *La Comédie Humaine*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ , I. N. , p. 549. Nous soulignons. Il s'agit ici de l'*incipit* de la dont nous parlions plus haut. Hugo commence par refuser de faire de son roman un roman historique, mais propose ensuite une réflexion sur l'écriture de l'histoire.

¹⁵ *Philosophie. Commencement d'un livre*, vol. *Critique*, p. 533.

¹⁶ Louis Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Scott.*, Hachette, 1898, p. 334 ; Georges Lukacs, *Le Roman historique*, p. 291.

¹⁷ , *Œuvres complètes*, Club Français du Livre, vol. II, p. 433.

¹⁸ *Ibid.*, p. 435.

¹⁹ *Ibid.*, p. 436.

²⁰ *Ibid.*, p. 435-436.

²¹ *Ibid.*, p. 437.

²² P. Viallaneix, Présentation de *Cinq-Mars*, in A. de Vigny, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, , 1965, p. 142.

²³ , Club Français du Livre, vol. II, p. 437.

²⁴ *Littérature et philosophie mêlées*, p. 147.

²⁵ *Ibid.*, p. 149.

²⁶ Voir l'édition critique de *Littérature et philosophie mêlées* par A.R.W. James, Klincksieck, , 1976, 2 t.

²⁷ *Littérature et philosophie mêlées*, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, p. 227.

²⁹ *Ibid.*, p. 232.

³⁰ *La Théorie du roman* est publiée pour la première fois en 1920, et *Le Roman historique* en 1955, dans les deux cas à Berlin.

³¹ Un roman comme *La Reine Margot* de Dumas révèle ainsi comment le roman historique, en se concentrant sur la *romance*, en montrant dans le passé des temps d'héroïsme et d'horreur, devient aisément un roman d'aventures, où il s'agit moins d'offrir une réflexion sur l'histoire que de proposer au lecteur des sensations fortes.

³² De 1535 à 1814, la Norvège est rattachée au royaume du Danemark, mais au moment où Victor écrit *Han d'Islande* et depuis 1814, elle appartient à la Suède. Parmi les sources scottiennes possibles de *Han d'Islande*, A.R.W. James suggère avec *Le Nain merveilleux* (1817) / *The Black Dwarf*.

³³ La condamnation d'Ordener et de Schumacker se fait (*Han d'Islande*, vol. *Roman I*, p. 234-235) tout comme la dégradation qui doit précéder l'exécution du jeune homme (p. 252). Un Roi (et un vice-Roi) curieusement absents dans le roman... Ajoutons à cela que Christiern V meurt en 1699 et que Frédéric IV lui succède, ce que Hugo ne dit pas.

³⁴ Parmi les passages remarquables du roman, Hugo note *Littérature et philosophie mêlées*, p. 151.

³⁵ *Quentin Durward*, *Œuvres complètes* de W. Scott, traduites par Defauconpret, Paris, Furne, Gosselin, Perrotin, t. XV, 1835, chap. XVI, . Quentin Durward demande au bohémien : Le Bohémien répond : . (p. 226)

³⁶ C'est ce que Rébecca explique elle-même dans le chap. XXXIX en accusant les autres peuples de la déchéance de son propre peuple qu'au demeurant elle ne nie pas. Notons d'ailleurs que le templier Brian de Bois-Guilbert se trouve dans la même situation : homme d'élite et d'énergie, il n'a trouvé d'autre moyen d'assouvir sa soif de puissance que l'Ordre des Templiers, mais c'est avec une amère lucidité qu'il juge son Ordre, partagé entre les fanatiques imbéciles (Lucas de Beaumanoir) ou les jouisseurs licentieux (l'abbé de Jorvault).

³⁷ *Kenilworth*, Œuvres de Walter Scott, *op. cit.*, t. XI. chap. XXXVII, . Les masques qui s'avancent devant la Reine Élisabeth représentent l'histoire de l'Angleterre, , Romains, Saxons, chevaliers normands. Des danses symboliques représentent les divers combats qui eurent lieu autrefois entre les nationalités rivales. Chaque chef de file défile ensuite devant Élisabeth qui participe au spectacle en répondant aux revendications de chaque groupe (p. 417). Ainsi le dédicataire-spectateur de l'œuvre allégorique devient-il acteur et termine par un discours l'histoire vue comme une réconciliation nationale dans la personne du souverain. Où situer le peuple chez Scott ? Du côté du burlesque et du ridicule : les habitants des environs ont tenu à honorer eux aussi la Reine d'un spectacle, mais ne parviennent qu'à parodier grossièrement les mœurs chevaleresques (chap. XXXIX). On voit effectivement l'inversion carnavalesque que Hugo fait subir à l'allégorie politique, et corrélativement la transformation du burlesque populaire en grotesque.

³⁸ Virgile, *Géorgiques*, I, 463. Le vers est repris dans *Les Misérables* : (V, I, 16, vol. *Roman II*, p. 963)

³⁹ *Notre-Dame de Paris*, VII, 4, vol. *Roman I*, p. 685.

⁴⁰ A noter d'ailleurs, le parallèle dressé entre les Chouans et les Mohicans de Cooper, le Walter Scott américain. H. de Balzac, *Les Chouans*, Paris, , 1983, p. 22.

⁴¹ Voir le scénario du film, Abel Gance, *Napoléon. Épopée cinématographique en cinq époques.*

Première époque, Bonaparte, Éd. Jacques Bertoin, 1991. Gance se réclame explicitement de *Quatrevingt-treize* pour cette scène (ainsi d'ailleurs que pour sa représentation de Dantan, Marat, et Robespierre) : “Être un membre de la Convention, c'était être une vague de l'Océan” a dit Hugo. Esprits en proie au vent. L'œil, de haut en bas, embrasse tout l'hémicycle. Il y a là 3000 personnes. “Immense camp retranché du genre humain attaqué par toutes les ténèbres à la fois, immense bivouac d'esprits sur un versant d'abîme. Rien dans l'histoire n'est comparable à ce groupe qui ploie au vent. Mais ce vent sort de la bouche du peuple et est le souffle de Dieu. Rien de plus fauve et de plus sublime. Un tas de héros, un troupeau de lâches. Des fauves sur une montagne, des reptiles dans un marais ! Dénombrement titanique.” Cette vision est courte, avec le même rythme et dans les mêmes mouvements que la tempête. Étroite corrélation entre les deux tempêtes. La signification profonde s'en détache. La barque semble s'engloutir. L'œil tombe du haut des tribunes, jusque sur les Girondins saisis d'épouvante devant la fureur de l'Assemblée. Dix fois, la barque sur le point d'être engloutie, le ciel allumé d'éclairs. L'Assemblée tumultueuse avec ses houles formidables, zébrée de lueurs de guillotines, où chaque fois une tête tombera. Les mots ne peuvent plus traduire les équivalences. Explique-t-on de la musique ? Double tempête indescriptible. Dynamisme interne. Suggestion plutôt qu'évocation. Paris, vagues de foules, charrettes. Les Girondins avancent. Les soldats les repoussent. Éclair guillotine.” (plan n°512, p. 80)

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ “Napoléon c'est Prométhée. [...] C'est un être dont les bras ne sont pas assez grands pour serrer quelque chose de plus grand que lui : la Révolution. / Napoléon est un paroxysme dans son époque, laquelle est un paroxysme dans le Temps. Et le cinéma, pour moi, est le paroxysme de la vie.” A. Gance, , *op. cit.* La vision politique de Gance implique une explosion des structures bourgeoises établies.

⁴⁴ *Notre-Dame de Paris*, I, 1, vol. *Roman I*, p. 497.

⁴⁵ *Les Misérables*, I, II, 1, vol. *Roman II*, p. 97.

⁴⁶ *Les Travailleurs de la mer*, II, II, 5, vol. *Roman III*, p. 238.

⁴⁷ *Quatrevingt-treize*, II, I, 2, vol. *Roman III*, p. 865.

⁴⁸ G. Rosa montre que la double mort de Cimourdain et de Gauvain consacre la dissociation *in fine* du héros historique et du héros éthique : ainsi le roman ne tranche pas et affirme à la fois, de manière contradictoire, la nécessité de l'histoire régie par Dieu et la nécessité du jugement éthique individuel.

⁴⁹ A propos des *Misérables* : (*Philosophie. Commencement d'un livre*, vol. *Critique*, p. 467). Par ailleurs, Victor Hugo définit *L'Homme qui rit* comme (Reliquat de *L'Homme qui rit*, I. N., p. 541).

⁵⁰ *Quatrevingt-treize*, III, VII, 5, vol. *Roman III*, p. 1060.

⁵¹ *Les Misérables*, IV, I, 4, vol. *Roman II*, p. 663.