Pratiques
Linguistique, littérature, didactique

151-152 | 2011
Anthropologies de la littérature

Petit écrivain deviendra grand

Rite de passage et ensauvagement dans l'écriture de jeunesse de Victor Hugo

Sophie Dumoulin

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/pratiques/1848
DOI : 10.4000/pratiques.1848
ISSN : 2425-2042

Éditeur
Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Édition imprimée
Date de publication : 15 décembre 2011
Pagination : 169-186

Référence électronique
Sophie Dumoulin, « Petit écrivain deviendra grand », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | 2011, mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 14 novembre 2019. URL : http://journals.openedition.org/pratiques/1848 ;
DOI : 10.4000/pratiques.1848

© Tous droits réservés

Petit écrivain deviendra grand.
Rite de passage et ensauvagement dans l'écriture de jeunesse de Victor Hugo

Sophie Dumoulin
UQUAM/Canada
et CELTED, Université Paul Verlaine – Metz

> « l'adolescence, [...] quand on a la tête pleine de fantaisies héroïques qui vous grandissent à vos propres yeux, quand on est déjà un homme par deux ou trois côtés et encore un enfant par vingt autres, quand on a lu Ducray-Duminil à onze ans [(1)] »

Victor Hugo, 1802-1885. À l'origine de l'image que nous retenons aujourd'hui de ce patriarche de la littérature française gît forcément un apprenti romancier. Pour comprendre comment cette métaphore de l'*homme-océan* a pu se construire au fil des créations, H. Meschonnic remontera aux sources de l'écriture romanesque de Hugo. Parcourant ainsi à rebours plusieurs décennies de la vie et de l'œuvre du grand penseur, le critique dira :

> Un écrivain possède peut-être son originalité par grandes masses avant de tenir ses mots et ses phrases. Des schémas d'intentions, de situations, de personnages sont hugoliens dès le premier *Bug-Jargal*, dès *Han d'Islande*. Mais dans les structures subtiles n'est pas descendu encore le principe organisateur [(2)].

Les quatre premiers romans de Hugo – *Han d'Islande*, *Bug-Jargal* [(3)], *Le Dernier jour d'un condamné* et *Notre-Dame de Paris* – méritent en effet, et à plus d'un titre, un regard attentif. Dans une perspective chronologique d'abord. Lorsque paraît *Han d'Islande*, le 4 février 1823, Hugo va sur ses 21 ans. Le 16 mars 1831, lorsqu'est publiée la première édition de *Notre-Dame de Paris*, Hugo vient d'avoir 29 ans. N'est-il

(1) Victor Hugo, nouvelle préface de *Han d'Islande* (rédigée en mai 1833) dans les *Œuvres complètes*. *Édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin*, Paris, Club français du livre, tome IV (1831-1833), 1967, p. 469. Toutes nos références aux *Œuvres complètes* de Hugo seront tirées de cette édition chronologique de Jean Massin, suivies du tome en chiffres romains et de la page en chiffres arabes.

(2) Henri Meschonnic, « Vers le roman poème. Les romans de Hugo avant *Les Misérables* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, p. I.

(3) À moins d'indication contraire, nos références à *Bug-Jargal* porteront sur la seconde version du récit, publiée en volume en 1826.

pas intéressant que cette période de production romanesque occupe intégralement l'étape de la vingtaine de l'auteur ? Nous le pensons, d'autant plus que cet attachement pour le roman sera aussitôt délaissé, au profit du drame, de la poésie et de la vie politique, et ne ressurgira que 31 ans plus tard, lors de la publication des *Misérables* en 1862 [4] – sauf exception de *Claude Gueux*, court récit paru en 1834.

Quoique très différents en apparence, ces quatre romans sont donc étroitement reliés entre eux. Aussi voyons-nous en cette *fugace* production romanesque l'espace de la jeunesse littéraire de Hugo. En nous penchant dès lors sur ses apprentissages (ses influences, ses modèles, son parcours d'écrivain lecteur), nous croyons qu'il est possible, afin d'éclairer un des aspects didactiques de la formation du romancier, de proposer une interprétation anthropologique de cette écriture de jeunesse et d'en tirer des effets de sens. Comment se cherche-t-elle ? Comment se trouve-t-elle ? Et surtout, comment le jeune Hugo acquiert-il, au fil de ses premiers romans, une maturité qui le mettra en voie de devenir l'un des plus illustres auteurs et penseurs de son siècle ?

Les premiers pas vers le roman

Lorsqu'il se plonge dans la rédaction de *Han d'Islande*, Hugo est déjà connu pour sa poésie : grâce à son ode sur *La Mort du duc de Berry*, il obtient de Louis XVIII une gratification de cinq cents francs en mars 1820, et ses *Odes et Poésies diverses* lui valent, en septembre 1822, une pension royale de 1000 francs. Or, en s'initiant au genre romanesque, poussé par « le besoin d'épancher certaines idées qui [le] pesaient et que [le] vers français ne reçoit pas [5] », Hugo pénètre un tout nouvel univers. Une des particularités de ce roman : Hugo y est créateur d'un monstre. Modèle que l'auteur doit à la tradition gothique, née en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle. C'est en effet le genre du roman noir [6] qui pose les prémisses littéraires de *Han d'Islande*. Architectures gothiques, décors médiévaux et intrigues chevaleresques, personnages surnaturels, fantômes, cimetières et forêts obscures, atmosphère caricaturale de ténèbres, d'orage et de clair de lune : le *gothisme* conjugue le merveilleux à un goût contemporain pour le frisson et l'étrange. Au sein de ces dynamiques se dessine une poétique inédite de la monstruosité, dont les échos retentiront au-delà des frontières britanniques.

Dès la parution, en 1797, de la traduction des œuvres de Radcliffe et de Lewis, le *gothisme* connaît effectivement un succès immédiat auprès du lectorat français. Cette

---

(4) Si nous savons que Hugo a jeté les premières lignes des *Misérables* en 1845, nous ne possédons pas d'information nous permettant de savoir quand exactement il a commencé à en fixer la composition. La rédaction, qui semble aller bon train pendant les années 1846 et 1847, sera interrompue dans le contexte des agitations de 1848. Hugo reprendra son manuscrit 12 ans plus tard, soit au printemps 1860, pendant l'exil. Et il en rédigera la dernière partie de décembre 1860 à juin 1861. Aussi le manuscrit ne sera-t-il véritablement achevé qu'à sa publication, en 1862, après des mois de révision et de relecture. Voir à ce sujet Yves Gohin, « Introduction » dans Victor Hugo, *Les Misérables* I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 1973 et 1995, pp. 7-27. Le lecteur peut également consulter le tableau synchronique (1843-1851) établi par J. Massin dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome VII, pp. 1301-1364. Cette chronologie a été reprise par le Groupe Hugo dans les fiches interrogeables que l'on retrouve sur son site Internet, à l'adresse : http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/ChronoHugo.htm.

(5) Voir la lettre que Hugo écrit à Adèle Foucher le 16 février 1822 dans les *Lettres à la Fiancée*, *Œuvres complètes*, tome II, p. 1168.

(6) Rappelons le nom des maîtres du genre : H. Walpole (*Le Château d'Otrante*), A. Radcliffe (*Les Mystères d'Udolphe*, *L'Italien*), M. G. Lewis (*Le Moine*), C. R. Maturin (*Melmoth, l'homme errant*) et M. S. Wollstonecraft (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*).

popularité ne sera toutefois déterminante pour les premiers romantiques que dans les années de la Restauration [7]. Parallèlement à cet avènement du genre gothique en France s'affirme la notoriété de Walter Scott – auteur écossais dont les romans historiques (*Ivanhoë*, *Quentin Durward*) marqueront grandement les auteurs de la Restauration[8]. Le succès, au début du XIX^e^ siècle, de ces traductions françaises témoigne d'un penchant pour un renouveau littéraire qu'appelle le renouveau social : « la Révolution, en libérant le peuple, avait aussi libéré les esprits [9] ». L'engouement pour la littérature étrangère aux lendemains de la Révolution est donc signe d'une ouverture sur le monde et, plus précisément, d'un désir chez les écrivains de se redéfinir en s'affranchissant du passé. Aussi le roman se pose-t-il déjà en 1820 comme modèle de réforme, et le *gothisme* anglais, dès son essor en France, engendre littéralement une production romanesque – soit le roman noir de la Restauration, désigné également sous le nom de genre frénétique (ou frénétisme).

Ce détour par l'évolution historique et géographique du roman gothique nous permet de bien saisir le contexte dans lequel Hugo termine, en 1823, la rédaction de *Han d'Islande*. En situant l'intrigue dans un pays nordique à une époque encore médiévale, en évoquant un monde sauvage et barbare, l'auteur « subit évidemment, dira Y. Gohin, l'influence d'une mode [...]. Mais il obéit surtout à une attirance personnelle [...] [10]. » Cette incursion dans l'univers du roman, si elle répond d'abord à un attrait contemporain, constituera pour Hugo – peut-être ne le sait-il pas encore ? – les premiers pas d'un apprentissage qui le mènera à explorer toutes les libertés qu'offre le genre.

Ensauvagement d'un apprenti romancier

Quiconque s'intéresse aux récits fictifs du début du XIX^e^ siècle ne peut passer outre la situation du roman à cette époque. Longtemps considéré par les institutions littéraires comme un genre mineur[11], le roman bute en effet contre bien des obstacles et des

---

(7) Suivant la réédition, en 1819, des romans de Radcliffe et de Lewis. Sur l'évolution historique et géographique du roman noir, voir A. Killen, *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Ann Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Genève-Paris, Slatkine, 1984 (1967), J. Prungnaud, *Gothique et décadence*, Paris, Honoré Champion, 1997, et A. Michiels, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e^ siècle et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (1863), volume 1.

(8) Étant donné les profondes affinités que partage le premier roman hugolien avec le genre gothique, le lecteur comprendra que nous privilégions ici un aperçu de l'émergence du roman noir anglais et de son incursion en France sous la Restauration. Or, il ne faut pas croire que le roman de la Restauration se limite au genre gothique. Dès 1830, le roman historique, hérité de Walter Scott, représente le modèle du roman moderne et balaye littéralement le genre gothique. Aussi Hugo sera-t-il marqué par l'œuvre de Scott, à laquelle il consacrera trois articles, tant dans le *Conservateur littéraire* (en 1819 et en 1820) que dans *La Muse française* (en 1823). Sur l'influence des romans de Scott dans l'œuvre hugolienne, voir notamment S. S. de Sacy, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome IV, pp. 5-18, et A. Bellessort, *Victor Hugo. Essai sur son œuvre*, Paris, Librairie académique Perrin Éditeur, 1951, pp. 75-76.

(9) Alice Killen, *op. cit.*, p. 80.

(10) Yves Gohin, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome II, p. 77. En plus de soulever l'influence de la mythologie scandinave, le critique renchérira sur les liens de parenté entre le roman de Hugo et les monstres issus du roman noir, en affirmant Han est le reflet de « tous les brigands, les pirates, les démons, les vampires à la mode [...] ; il est "l'homme errant" de Maturin, le monstre de Mary Shelley, et même, au fond, le Satan malheureux de Milton » (*ibid.*, p. 59).

(11) Ce dont témoigne l'histoire du mot qui sert à désigner le genre : « Est roman tout d'abord ce qui est écrit en langue romane, langue vulgaire par opposition à celle des clercs : le latin » dira E. Roy-Reverzy dans *Le roman au XIX^e^ siècle*, Paris, Éditions SEDES, Campus Lettres, 1998, p. 10.

récriminations avant d'acquérir ses lettres de noblesse : connaissant un essor considérable dès la fin du XVIII[e] siècle, ce n'est que vers 1850 qu'il confirme son empire et est enfin reconnu comme genre légitime. Ce long combat s'explique principalement par la nature *fuyante* de l'écriture romanesque. Difficile à cerner et à définir, le roman – contrairement à la poésie et au drame – échappe à toutes règles de codification, à tout art poétique. C'est « un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. [...] Il ne subit d'autres inconvénients et ne connaît d'autres dangers que son infinie liberté (12). » La souplesse déconcertante qu'offre le roman en fait donc un genre *attrape-tout*, capable d'absorber les connaissances les plus diverses, les sujets les plus variés (13). Aussi est-ce cette liberté et absence de normes qui justifie d'ailleurs le fait que « tout écrivain est imprégné par les modèles en vogue à son époque (14) ». De ces différentes considérations sur la plasticité de l'écriture romanesque, retenons ceci : si le XIX[e] siècle marque l'ascension progressive du roman, celui-ci apparaît d'abord comme un genre qui transgresse les règles classiques de la codification traditionnelle, tandis que la grande littérature se définit encore par la poésie et le théâtre. Ce statut bâtard, illégitime et, osons-le, *sauvage* du roman au début du siècle nous amène à penser l'écriture de jeunesse hugolienne (et l'apprentissage que l'auteur en tirera) tel un espace d'ensauvagement – au sens anthropologique du terme, soit en tant que rite de passage.

L'ensauvagement : un rite antique

La lecture anthropologique des premiers écrits romanesques de Hugo nous semble pertinente, en ce qu'elle permet de cerner, sous le sceau de l'apprentissage, la mise en place d'un système unifiant. En examinant les procédés d'écriture qui conduiront Hugo à la notoriété – faisant de lui le chef de file des romantiques –, nous croyons qu'il y a lieu d'établir un parallèle entre la jeunesse littéraire de l'auteur, son odyssée dans l'univers du roman, et une forme d'ensauvagement. Des travaux de D. Fabre sur la socialisation des jeunes garçons à ceux de Cl. Lévi-Strauss ou de P. Clastres (15), nombreux sont les anthropologues qui se sont penchés sur l'aspect initiatique des rites sociaux rattachés à la puberté. Ces pratiques sont riches de particularismes culturels, en raison non seulement de leur étendue géographique, mais aussi de leur profon-

(12) Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 502.

(13) Colette Becker et Jean-Louis Cabanès diront ainsi que le roman « utilise toutes les formes d'expression, tous les registres de la langue, tous les tons. Il n'est soumis à aucune nécessité de temps ou d'espace [...]. Il mêle récit, descriptions, dialogues, développement d'idées, etc. » (*Le Roman au XIX[e] siècle. L'explosion du genre*, Paris, Bréal, Amphi Lettres, 2001, p. 4). Hugo lui-même montre qu'il a bien saisi cette particularité du roman comme genre *attrape-tout*, en tenant, dans sa note ajoutée à l'édition définitive de *Notre-Dame de Paris* (1832), les propos suivants quant aux deux nouveaux chapitres : « Sans doute ces chapitres retrouvés auront peu de valeur aux yeux des personnes, d'ailleurs fort judicieuses, qui n'ont cherché dans *Notre-Dame de Paris* que le drame, que le roman. Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant *Notre-Dame de Paris*, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète. » (*Op. cit.*, tome IV, p. 22.)

(14) Colette Becker et Jean-Louis Cabanès, *op. cit.*, p. 13.

(15) Voir principalement D. Fabre, « La Voie des oiseaux. Sur quelques récits d'apprentissage », *L'Homme*, 99, XXVI (3), 1986, pp. 7-40 ; Cl. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine/Poche », 1955 (partie I, chapitre IV, « La quête du pouvoir ») ; P. Clastres, *Chronique des Indiens Guayaki. Ce que savent les ache, chasseurs nomades du Paraguay*, Paris, Plon, coll. « Terre humaine », 1972 (chapitre IV, « Les grandes personnes »).

deur historique. Tel est le cas du rite d'ensauvagement : si ses enjeux fondamentaux peuvent encore éclairer certains rites contemporains, ses sources remontent à des temps révolus. De fait, l'ensauvagement dramatisait déjà le passage de l'adolescence dans la Grèce archaïque et classique.

Les écrits de P. Vidal-Naquet sur cette initiation antique [16] nous rappellent que dans les cités grecques, à une époque où l'organisation sociale reposait sur une hiérarchisation par classe d'âge, une éducation obligatoire et collective pour les garçons fut instituée afin que ceux-ci deviennent des soldats-citoyens (hoplites) délégués au bien et à la défense de la cité. À Athènes, il s'agit de l'éphébie, sorte de *service militaire* qui s'étendait sur deux ans pendant la période correspondant au passage de l'adolescence. C'est à l'âge de dix-huit ans que le jeune garçon accédait au statut d'éphèbe : « Il entrait alors dans une nouvelle période transitoire [...] qui se terminait, à la fin du "service militaire", par l'accès à la pleine capacité civique [17]. » Rigoureusement organisée par la cité, l'éphébie attique constituait un rite de passage que l'on peut mettre en relation avec la cryptie lacédémonienne. Dans le développement de ces initiations interviennent en effet des éléments caractéristiques, tous rattachés à l'épreuve d'ensauvagement sur laquelle reposait l'éducation. Car le passage rituel du garçon impliquait d'emblée sa mise à l'écart provisoire de la vie sociale – symboliquement (il se situe dans un espace liminaire [18], entre le statut de jeune pubère et celui de citoyen adulte) et concrètement (il était envoyé dans des territoires périphériques ou extérieurs à la cité). Ainsi l'éphèbe faisait-il ses apprentissages [19] dans « un de ces "bouts du monde", terres montagneuses et de mauvais rapports [...], régions de chasseurs et de bergers, zones frontières perpétuellement disputées [20] ». Cette expérience d'ensauvagement était plus intense pour le jeune crypte, dont la préparation militaire « pren[ait] la forme singulière d'une chasse aux hilotes [21] ». La cryptie imposait aux apprentis soldats des séjours nocturnes dans les montagnes, l'isolement hors des bornes de la cité, « la vie dans la brousse, le meurtre lui-même dont sont victimes les hilotes [22] ».

L'initiation des jeunes garçons devait donc son efficacité à la réussite de l'épreuve d'ensauvagement, qui conditionnait leur *retour* dans l'univers civilisé de la cité, là où ils devenaient des citoyens à part entière et des grands guerriers. Le principal intérêt du rite réside dans le fait qu'il soulève la question du partage sauvagerie / civilisation, pôles symétriques et inverses qui se rejoignent sur la base du dénominateur qu'est le combat (ou la lutte) : la sauvagerie étant le territoire de la chasse, et la civilisation, celui de la guerre. Ultimement, ce que nous fait comprendre ce rite de passage antique, c'est que le processus de civilisation suppose l'exploration préalable d'une zone de marge, d'espaces sauvages.

---

(16) Voir notamment les chapitres « La tradition de l'hoplite athénien », « Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne » et « Le cru, l'enfant grec et le cuit » dans son ouvrage *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, Éditions La Découverte, 2005 (1991).

(17) *Ibid.*, p. 146.

(18) Sur la notion de liminarité, voir A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, pp. 14-15 et Victor W. Turner, *Le Phénomène rituel*, PUF, 1990 [1969], pp. 95-128 (chapitre « Liminarité et communitas »). Et sur l'étude de cette notion dans l'univers romanesque, nous renvoyons le lecteur à l'article de Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, n° 145, 2009-3, pp. 25-35.

(19) Il apprenait avant tout à maîtriser des outils et des armes (maniement de la lance et du bouclier rond, tir à l'arc, lancer du javelot, manœuvre de la catapulte, etc.).

(20) Pierre Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 156.

(21) *Ibid.*, p. 161.

(22) *Idem.*

Victor et la forêt

Tels l'éphèbe à Athènes ou le crypte à Sparte, le jeune Hugo, en s'initiant à l'univers du roman, pénètre à nos yeux un territoire d'ensauvagement. D'abord, comme nous l'avons vu précédemment, en raison du statut illégitime et marginal du genre romanesque au début du XIX^e^ siècle. Mais au-delà de cet écart primaire, les romans de jeunesse hugoliens commettent tous une autre forme de transgression, et ce, par rapport au canon de la beauté classique. Aussi pourrions-nous, à la lumière de l'influence gothique et de la valeur grotesque que les récits véhiculent [(23)], évoquer en termes d'ensauvagement esthétique l'exploration de Hugo dans les marges de l'horrible, de l'horreur et de la monstruosité.

Du lyrisme austère, lénitif et religieux des *Odes* aux scènes abominables et barbares de *Han d'Islande* – où le lecteur est transporté à une « époque déjà loin de [lui], et dans [un] pays peu civilisé [(24)] » –, le décalage est manifeste. Et cette sensation grotesque [(25)] se prolonge, de roman en roman, jusqu'à *Notre-Dame de Paris* [(26)]. Notamment chez les personnages : le lien de filiation qui unit Han, Habibrah et Quasimodo n'est plus à démontrer [(27)]. La créature sauvage de 1823, dotée d'une force surhumaine, « vêtu[e] de la tête aux pieds de peaux de toutes sortes d'animaux encore teintes d'un sang desséché [(28)] » et buvant le « sang des hommes et l'eau des mers [(29)] » à même le crâne de son fils, porté comme un talisman investi d'un pouvoir souverain, laisse place en 1826 au « nain contrefait [(30)] », « gros, court, ventru, [qui] se mouvait avec une rapidité singulière sur deux jambes grêles et fluettes [(31)] », et dont le « visage était toujours une grimace, et n'était jamais la même ; bizarre mobilité des traits, qui du moins donnait à sa laideur l'avantage de la variété [(32)] ». Habibrah, « frère cadet de Quasimodo [(33)] », lègue enfin à celui-ci une partie de sa difformité physique. Du bossu de 1831, le narrateur-historien dira en effet :

---

(23) Sur ce sujet, voir notamment Jean-Bertrand Barrère, « Du frénétique au grotesque », *La fantaisie de Victor Hugo I. 1802-1851*, Paris, José Corti, 1949, pp. 51-79.

(24) Victor Hugo, *op. cit.*, tome II, pp. 98-99.

(25) De celle qui, chez Hugo, s'observe tant dans le difforme ou l'horrible que dans le comique ou le bouffon. Rappelons que cette plongée dans le grotesque, en opposition au sublime du canon classique, qui traversera l'écriture hugolienne fera d'ailleurs l'objet d'une réflexion poussée qui mènera le romancier à développer, partant d'un raisonnement sur l'harmonie des contraires, sa théorie du drame et de l'art moderne dans son célèbre manifeste pour un renouvellement littéraire, la préface de *Cromwell* (1827). Ce texte fondateur révolutionnera la vie littéraire, plaçant Hugo à la tête du courant romantique.

(26) Et au-delà, bien entendu. Mais le lecteur comprendra que notre réflexion porte d'abord sur les romans de jeunesse de Hugo.

(27) Pour des besoins de concision et de cohérence, nous ne retenons ici dans le portrait des personnages que les marques de leur monstruosité. Or, il va de soi que leurs traits constitutifs peuvent être analysés sous d'autres angles. Nous renvoyons par exemple à l'article de Marie Scarpa, qui voit en Quasimodo un personnage liminaire dont la monstruosité est l'indice d'un état ensauvagement (« De Quasimodo à Marjolin le sot : la mémoire culturelle du roman zolien », dans Véronique Cnockaert (dir.), *Émile Zola. Mémoire et sensations*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », pp. 47-62). Aussi nous ne parlons pas de la logique carnavalesque qui entre dans la composition du grotesque des personnages.

(28) Victor Hugo, *op. cit.*, tome II, p. 125.

(29) *Ibid.*, p. 127.

(30) Georges Piroué, « Les Deux *Bug-Jargal* », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome I, p. VI.

(31) Victor Hugo, *op. cit.*, tome II, pp. 586-587.

(32) *Idem*.

(33) Servais Etienne, *Les Sources de* Bug-Jargal*, avec en appendice quelques sources de* Han d'Islande, Bruxelles, Liège, Publications de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française, 1923, p. 137.

> La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace. Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contre-coup se faisait sentir par-devant ; [...] de larges pieds, des mains monstrueuses [...]. On eût dit un géant brisé et mal ressoudé [34].

Mi-homme mi-animal, être tourmenté par la dualité de sa condition humaine, Quasimodo est sans doute le plus grand monstre créé par le romancier. Cette âme amoureuse incapable de s'affranchir de son corps hideux porte en elle tout le drame hugolien.

Si, dans *Le Dernier Jour d'un Condamné*, cette présence hybride imprègne la description que fait le protagoniste de la prison[35] ou l'évocation de la guillotine comme « monstrueuse charpente [36] », la monstruosité nous apparaît ici plus expressive sur le plan de la poétique. Pour le lecteur de 1829, le roman en soi suscite l'horreur, et la critique contemporaine ne manque pas de reprocher à Hugo sa fantaisie à mettre en récit « une jonglerie sinistre artificiellement élaborée [...], sachant que le funèbre se porte bien en littérature romantique [37] ». Ainsi Nodier jugera « que le jeune poëte théoricien de l'art pour l'art s'était intoxiqué gratuitement, s'était inoculé ce venin macabre dans le seul but d'une production fantaisiste et d'un livre à succès [38] ». Or, peut-être est-ce moins l'horreur décrite que la nouveauté même de la description qui inspire l'aversion :

> Il n'est plus question de la monstruosité de la peine de mort, mais d'une sorte de monstruosité littéraire, celle qui instaure l'usage de la première personne du singulier, de ce Je en train de mourir, voix anonyme qui n'a pas fini de monologuer, de Hugo à Beckett [39].

Le monstre du roman serait donc le roman lui-même : un anti-roman sans véritable dénouement, confession d'un anti-héros sans nom et sans histoire.

Aussi la transgression esthétique que commettent les premiers romans de Hugo ne relève-t-elle pas uniquement du caractère monstrueux et grotesque des personnages et de la description de certaines scènes. Il y a en effet de l'ensauvagement dans l'écriture – dans le style quelque peu exubérant ou scandaleux, souvent excessif, de l'écriture, qui rend parfois la lecture laborieuse et difficile. Cette particularité, que la critique a dénoncée dès la parution du *Dernier Jour*, s'observe aisément dans *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*, là où, de toute évidence, le jeune Hugo se cherche un style propre et se nourrit, nous l'avons dit plus tôt, des modèles à la mode.

L'on admet volontiers aujourd'hui la configuration excessive de *Han d'Islande*[40].

---

(34) Victor Hugo, *op. cit.*, tome IV, p. 53.
(35) Voir le chapitre XX du roman.
(36) Victor Hugo, *op. cit.*, tome III, p. 691.
(37) Jean Massin, « Présentation », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, p. 633.
(38) *Ibid.*, p. 636.
(39) Roger Borderie, « Notices », *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1970, p. 422.
(40) Dans la préface de la réédition de 1833, Hugo lui-même dira de son premier roman : « avec son action saccadée et haletante, avec ses personnages tout d'une pièce, avec ses gaucheries sauvages, avec son allure hautaine et maladroite, avec ses candides accès de rêveries, avec ses couleurs de toute sorte juxtaposées sans précaution pour l'œil, avec son style cru, choquant et âpre, sans nuances et sans habiletés, avec les mille excès de tout genre qu'il commet presque à son insu chemin faisant, ce livre représente assez bien l'époque de la vie à laquelle il a été écrit, et l'état particulier de l'âme, de l'imagination et du cœur dans l'adolescence, quand on est amoureux de son premier amour, quand on convertit en obstacles grandioses et poétiques les empêchements bourgeois de la vie [...]. » (Victor Hugo, *op. cit.*, tome IV, p. 469.)

La nature ridiculement complexe de l'intrigue est rehaussée, pour reprendre les mots que l'auteur utilise dans la préface à la première édition de son roman, par la « la rudesse sauvage de ses noms norvégiens [...] noms biscornus, aussi raboteux que leurs rochers [41] ». Dans cette œuvre en effet l'on « rencontre fréquemment des K, des Y, des H et des W [42] », l'on « trouve également de nombreuses diphtongues variées avec beaucoup de goût et d'élégance [43] ». Quoique l'auteur affirme n'avoir « jamais employé ces caractères romantiques qu'avec une extrême sobriété [44] » (ironie qui ne manque pas de sel), cette langue pittoresque est, sans contredit, ce qui contribue – aux yeux du lecteur et de la critique – à *faire* la sauvagerie de ce roman.

Au style excessif de *Han d'Islande* succédera le style emphatique et saturé de *Bug-Jargal*. Alors que le « premier *Bug-Jargal* [s'avérait] déjà compliqué dans l'ordonnance de ses péripéties, mais d'une presque classique unité dans ses structures essentielles et d'une singulière netteté dans sa signification [45] », A. Bellessort dira sans gêne que le second, « plus fort que le premier, mais plus faux et moins agréable à lire, accusait chez Hugo une imagination tournée vers l'excessif et l'horrible [46]. » Au-delà du grotesque de certains personnages – Habibrah, certes, mais aussi Biassou, être sadique à souhait, et ses bandes de *nègres*, ce « flot de barbares et de sauvages [47] » –, comment définir l'ensauvagement esthétique qu'offre à lire *Bug-Jargal* ? Avec sa prose languissante ? Avec l'excès des épanchements amoureux de certains et de la violence des autres ? Avec ses imperfections, qui déjà annoncent les réflexions incisives de l'auteur sur une esthétique moderne bravant le canon de l'art classique [48] ? Peut-être est-ce tout cela, tout à la fois, comme le résume R. Borderie :

> Hugo déjà : dans la générosité de cette prose qui ne regarde pas à la dépense, qui préfère pécher à tout propos par excès que par défaut, qui n'hésite pas à s'encombrer d'effets ou d'invraisemblances si cela peut contribuer à rendre l'horreur plus horrible et la démonstration plus efficace. Hugo déjà : dans ce souci de porter l'expression à son degré supérieur même si cela suppose le recours à des mouvements dramatiques outranciers, impliquant parfois un certain schématisme des personnages. [...] Faisant désormais fi du « goût » passager et des critères étroits de la raison, le second *Bug-Jargal* se veut baroque, extravagant, parfois confus, partition rutilante et grossie de modulations inouïes. Oui, déjà ce trait spécifiquement hugolien, cet appétit d'imperfections essentielles que l'auteur des *Travailleurs de la mer* lit dans le monde et qu'il désigne d'une phrase : « Un reste d'angoisse du chaos est dans la création. » Hugo déjà : dans cette fascination pour les *bavures* de l'univers, à l'origine de la grandiose impureté de ses écrits. [...] Les défauts de ce roman foisonnant sont là comme pour illustrer une théorie qui sera développée l'année suivante dans la célèbre préface de *Cromwell* [...] Hugo déjà : dans ce mépris affiché pour la demi-mesure [49].

Le critique n'a pas tort de porter à notre attention le mépris du jeune romancier pour la demi-mesure. Cette particularité de l'écriture hugolienne, qui marque la composi-

(41) *Ibid.*, tome II, p. 91.
(42) *Ibid.*, p. 86.
(43) *Idem.*
(44) *Idem.*
(45) George Piroué, *op. cit.*, p. II.
(46) André Bellessort, *op. cit.*, p. 72.
(47) Victor Hugo, *op. cit.*, tome II, p. 659.
(48) Voir la note 25. *Cromwell* et sa célèbre préface paraîtront en 1827, soit un an après la parution du second *Bug-Jargal*.
(49) Roger Borderie, « Préface », *Le Dernier Jour d'un Condamné* précédé de *Bug-Jargal*, *op. cit.*, pp. 8-9.

tion de *Han d'Islande*, de *Bug-Jargal* et du *Dernier Jour*, s'observe tout autant dans *Notre-Dame de Paris*. Issue d'une lourde documentation sur, notamment, le Paris médiéval, cette fresque historique (et archéologique) sert bien l'érudition de l'auteur (nous reviendrons plus tard sur ce point). Or, la surabondance des détails parfois fastidieux qui composent certains chapitres du roman laisse également entrevoir le piège que peut constituer cet excès d'érudition. La teneur du livre troisième par exemple, contenant les chapitres « Notre-Dame » et « Paris à vol d'oiseau », n'est pas sans lasser même le lecteur le plus intéressé. A. Bellessort dira en ce sens, en parlant de Hugo : « Ce n'est pas sa documentation qu'on regrette, c'est l'intempérance avec laquelle il l'a déversée dans son livre, sans égard à notre fatigue[50]. » Aussi croyons-nous que le côté excessif de cette narration truffée de gloses savantes s'inscrit dans la lignée de l'ensauvagement de l'écriture, du style – sorte d'ensauvagement esthétique qui affecte le confort de lecture.

Ces diverses considérations sur les formes de transgression que mettent de l'avant les premiers romans hugoliens mènent à d'autres questions. En effet, alors que le jeune Hugo cherche à faire sa place parmi les grands et qu'il est encore influencé par le style des Anciens (particulièrement dans sa poésie), nous pouvons lire dans ses premières œuvres une tension entre le cadre rigide des modèles littéraires et le contenu des textes, qui traduisent une exubérance souvent pulsionnelle. Car les premiers écrits romanesques témoignent de cet aspect pulsionnel de la jeunesse, que nous pourrions, encore ici, rattacher à l'expérience d'ensauvagement de l'écrivain.

Au sujet de la rédaction de *Han d'Islande*, Hugo ne dit-il pas, dès 1822, à son Adèle bien-aimée :

> Au mois de mai dernier, le besoin d'épancher certaines idées qui me pesaient et que notre vers français ne reçoit pas, me fit entreprendre une espèce de roman en prose. J'avais une âme pleine d'amour, de douleur, de jeunesse ; je ne t'avais plus ; je n'osais en confier les secrets à aucune créature vivante ; je choisis un confident muet, le papier [51].

Dix ans après la parution de la première édition, l'auteur continue de croire que ce roman a été le résultat des instincts irréfléchis d'une âme naïve, amoureuse et ambitieuse. Aussi, dans la préface de 1833 (réédition), il évoque en termes d'« accès de fièvre » cette pulsion de jeunesse qui en a précédé la rédaction :

> *Han d'Islande* est un livre de jeune homme, de très jeune homme. On sent en le lisant que l'enfant de dix-huit ans qui écrivait *Han d'Islande* dans un accès de fièvre en 1821 n'avait encore aucune expérience des choses, aucune expérience des hommes, aucune expérience des idées, et qu'il cherchait à deviner tout cela [52].

Cet ensauvagement pulsionnel du romancier, nous le retrouvons bien des années plus tard, soit avec *Le Dernier Jour d'un Condamné*, dont la rédaction semble procéder, en quelque sorte, d'un état de possession – ce qui donne un autre sens à l'idée de parole-souffle et rapproche le mage du chamane ou du possédé [53]. M. Roman dira en effet :

---

(50) André Bellessort, *op. cit.*, p. 80.
(51) Victor Hugo, *op. cit.*, tome II, p. 1168.
(52) *Ibid.*, tome IV, p. 468.
(53) Il y aurait effectivement lieu de se pencher davantage sur les réflexions de Hugo lui-même en regard de ses écrits de jeunesse et d'analyser le souffle créateur du romancier, la puissance du Verbe, à la lumière d'une autre forme d'ensauvagement, soit celui des chamanes et des possédés, ces maî-

> Hugo l'écrit dans une sorte de fièvre, du 5 au 25 décembre 1828. La première préface de 1829 témoigne d'ailleurs d'une situation d'urgence où l'écriture apparaît comme un exorcisme nécessaire et subi. L'auteur anonyme de la préface explique que, même si l'on admet que le sujet est une pure invention, la fiction répond à un besoin viscéral : l'auteur « s'est laissé prendre » par une « idée » dont il « n'a pu s[e] débarrasser qu'en la jetant dans un livre » [...] (54).

La jeunesse littéraire de Hugo est donc modulée par cette antinomie entre le canon classique des modèles qu'offrent la poésie et le drame et l'ensauvagement romanesque, esthétique et pulsionnel de l'auteur dans ses premières œuvres. Aussi nous croyons que cette tension est au cœur des apprentissages que fera alors Hugo, et le principal enjeu du rite de passage que constituera pour lui l'expérience d'ensauvagement. De fait, ce que traduit ultimement cette tension, ce sur quoi repose avant tout l'apprentissage, c'est le désir d'émancipation par rapport aux règles codifiées (et contraignantes) des conventions littéraires. La préface de *Cromwell* est, en ce sens, une étape décisive dans le cheminement initiatique de l'apprenti romancier. Mais au-delà du drame (pensons à *Cromwell* et à *Hernani* (55)), c'est le genre romanesque, par son statut bâtard et transgressif, qui lui offre cette émancipation (56). R. Borderie ne dira-t-il pas qu'« [e]n même temps que Bug-Jargal se bat pour l'affranchissement des siens, Hugo entend se libérer d'un autre esclavage, celui des conventions littéraires. On sait que ce désir d'émancipation le mènera loin (57). »

La quête de soi : un rite en trois temps

Plus que de façonner ses apprentissages, l'ensauvagement que vit Hugo au fil de ses premiers romans mènera au développement de son identité en tant qu'écrivain. La position liminale que représente ici la jeunesse littéraire, entre l'enfance et la maturité, là où l'individu « n'est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l'attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états (58) », est bien le lieu de la construction de l'identité du sujet rituel (59), laquelle « se fait dans l'exploration des limites, des frontières (60) ». De même il nous est possible de retracer l'évolution de la construction identitaire de Hugo à même ses procédés

---

tres du désordre. L'ouvrage *Possession et chamanisme. Les maîtres du désordre* de Bertrand Hell (Paris, Champs-Flammarion, 1999) serait en ce sens des plus éclairants. À voir également, le chapitre « L'écrivain comme animal » dans Pietro Citati, *Kafka*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1991, pp. 66-95.

(54) Myriam Roman, Le Dernier Jour d'un Condamné *de Victor Hugo*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Foliothèque », 2000, p. 13.

(55) Rappelons que les dimensions excessives de *Cromwell* (6000 vers) en feront une pièce pratiquement injouable. Aussi, la censure dont a fait l'objet *Hernani*, rompant également avec les règles du théâtre classique, est à l'origine de ce qui a été nommé la bataille d'*Hernani.* La polémique entourant le manuscrit, de même que les chahuts qui ont marqué la première représentation en 1830 élèveront la pièce au rang de manifeste de la nouvelle génération des romantiques.

(56) Nous l'avons vu plus tôt, l'essor du roman dans la première moitié du XIX^{e} siècle prend en effet tout son sens dans cette contestation, comme l'explique E. Roy-Reverzy : « La naissance du roman ne constitue-t-elle pas aussi une libération par rapport aux contraintes formelles des genres reconnus et enfermés dans le carcan de leurs règles ? Il fait éclater les frontières et refuse le joug des lois, il édicte ses propres règles. » (*Op. cit.*, p. 12.)

(57) Roger Borderie, « Préface », *op. cit.*, p. 10.

(58) Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 28. L'auteure résume ainsi les principaux traits de la liminarité, tels que dégagés par A. Van Gennep et V. W. Turner.

(59) Nous empruntons cette dénomination à Victor W. Turner. Voir *op. cit.*, p. 95.

(60) Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 28.

(sa démarche) d'écriture – au-delà donc du style des écrits –, en examinant chacune des étapes de son ensauvagement. Soit, tel que l'a formalisé A. Van Gennep[61], suivant la structure tripartite du rite de passage, qui distingue une phase de séparation, une phase de marge et une phase d'agrégation.

Phase de séparation : la perte du nom

Si, en s'initiant au roman, Hugo pénètre un univers qui semble lui faire délaisser la poésie, la véritable séparation qu'entraîne cet ensauvagement romanesque se manifeste par la perte du nom. En effet, alors que Hugo était déjà connu pour ses recueils de poésie, ses premiers romans sont d'abord des publications anonymes. Ainsi *Han d'Islande*, dont l'auteur, dans la préface à la première édition, refuse la paternité. Il rejette même l'idée que son récit soit une production littéraire. C'est un roman bâtard, un fils illégitime. Or, bien que le roman soit annoncé dans le journal *Le Réveil*, le 23 janvier 1823, en ces mots : « Cette composition singulière est, dit-on, le premier ouvrage en prose d'un jeune homme connu déjà par de brillants succès poétiques[62] », il ne faut, suivant sa parution en février, que quelques jours pour que l'anonymat soit levé dans le quotidien *Le Constitutionnel* : « On attribue ce roman à M. Victor Hugo, auteur d'un recueil d'*Odes*[63]. » Malgré cela, Hugo persiste à ne pas dévoiler son nom dans la préface ajoutée à la seconde édition, publiée en juillet 1823[64]. De même, la première version de *Bug-Jargal* est d'abord publiée anonymement en 1820 dans le *Conservateur littéraire*. La seconde version, publiée en volume en 1826, est toutefois signée, mais par cette seule mention sur la page de titre : « par l'auteur de *Han d'Islande* »... Le texte ne perpétue que la fuite de l'auteur et le mystère de son identité. Il instaure toutefois un lien de filiation avec le roman de 1823 – fait paradoxal pour un auteur qui tient soucieusement à garder son incognito.

Lors de la parution du *Dernier Jour d'un Condamné*, Hugo, encore une fois, « joue le jeu de l'identité masquée, soupçonnée et non directement assumée[65]. » Le premier tirage, publié le 3 février 1829, est sans nom d'auteur. Suivant une stratégie éditoriale reposant sur une pratique héritée du XVIII[e] siècle, la figure de l'écrivain tend à se dissimuler pour mettre en valeur le manuscrit. Or,

> [l]'anonymat ne trompe personne et la polémique suscitée par le texte pousse Hugo à y

(61) Voir Arnold Van Gennep, *op. cit*.

(62) Cité par Bernard Leuilliot dans la préface à *Han d'Islande*, Paris, Édition Gallimard, coll. « Folio classique », 1981, p. 7.

(63) *Idem*.

(64) Peut-être Hugo est-il nourri par ses propres ambitions, tributaires de l'admiration qu'il éprouvait pour Walter Scott. Quelques années précédant la parution de *Han d'Islande*, dans son article « Walter Scott. *L'Officier de fortune*. *La Fiancée de Lammermoor* » (publié dans le *Conservateur littéraire* en 1819), Hugo écrivait : « L'homme de mérite, dès qu'il est arrivé à la gloire, évite de décorer de son nom les nouveaux écrits qu'il livre au public. Il a assez d'orgueil pour savoir que son nom influerait sur l'opinion, et assez de modestie pour ne le pas vouloir. Il aime à redevenir ignoré, pour se ménager, en quelque sorte, une nouvelle gloire. » (*Op. cit.*, tome I, p. 479.) Ces quelques lignes nous font comprendre autrement pourquoi Hugo, dans la préface à la seconde édition de *Han d'Islande*, explique la raison de son anonymat en disant qu'accepter que son nom « ressort[e] en belles lettres noires sur de beau papier blanc » et « brill[e] isolément sur le dos de la couverture imprimée », cela « prouve qu'on a au moins l'intention d'être un jour écrivain illustre et considérable. » (*Ibid.*, tome II, p. 91.) À ses yeux, toutes les conjectures et hypothèses quant à son identité « seront fixé[es] lorsque sa renommée sera montée jusqu'au niveau de celle des auteurs de *Lolotte et Fanfan* ou de *M. Botte* [...]. » (*Ibid.*, p. 92.)

(65) Myriam Roman, *op. cit.*, p. 16.

répondre quelques semaines plus tard, le 28 février, à l'occasion du second tirage : la nouvelle édition, signée et augmentée d'une préface théâtralisée, insère *Le Dernier Jour d'un Condamné* dans l'œuvre hugolienne et au cœur des débats littéraires du romantisme [(66)].

En effet, la préface « Une comédie à propos d'une tragédie » dénoue l'énigme de l'auteur et place le récit dans une ligne idéologique, littéraire et sociale. *Le Dernier Jour* se situe donc au seuil de l'anonymat, le nom de l'auteur étant vite dévoilé. Aussi marque-t-il la fin de l'effacement de l'homme-auteur dans son œuvre, puisque *Notre-Dame de Paris* est, dès la première édition en 1831, signé par le romancier. Rupture nécessaire ou inévitable, sans doute. Depuis *Cromwell* et sa célèbre préface, le nom de Hugo fait grand bruit.

Phase de marge : l'altérité littéraire

Correspondant au stade liminal du rite, à la situation d'entre-deux du sujet rituel, la phase de marge renvoie ici précisément à l'expérience d'ensauvagement. L'ambivalence qui caractérise cette étape du passage, là où l'initié explore les limites et les extrêmes, est un trait majeur de l'initiation. S'appuyant sur les travaux d'A. Van Gennep, V. Turner dira, en regard de la liminarité dans le déroulement des phénomènes sociaux (*social dramas*) :

> Les attributs de la liminarité ou des personnes en situation liminaire ("les gens du seuil") sont nécessairement ambiguës [...]. Les entités liminaires ne sont ni ici ni là ; elles sont dans l'entre deux, entre les positions assignées et ordonnées par la loi, la coutume, la convention et le cérémonial. En tant que telles, [...] leurs attributs ambigus et indéterminés s'expriment par une riche variété de symboles. [...] en tant qu'êtres liminaires, elles n'ont pas de statut, pas de propriété, pas d'insignes [...] [(67)].

L'ensauvagement répond de fait à une loi d'inversion symétrique, l'initié y faisant l'expérimentation d'une certaine altérité (détour par la sauvagerie, par la non-civilisation, voire par l'autre sexe, etc.) avant d'accéder à son nouveau statut au sein de son groupe social.

En examinant le cheminement initiatique de Hugo dans la construction de son identité en tant qu'écrivain, nous croyons qu'il y a un parallèle à établir entre cette logique d'inversion symétrique et l'expérience d'altérité littéraire qu'il connaît à cette étape de son ensauvagement. Au-delà des influences directes, il y a effectivement un phénomène d'altérité très fort dans l'écriture de ses premiers romans, un travail d'intertextualités et de pastiches à partir d'ouvrages de toutes sortes. Démarche plutôt didactique, voire scolaire, qui révèle le caractère en quelque sorte infantile de son écriture. L'imitation et le plagiat ne peuvent-ils pas être considérés ici comme des signes de la jeunesse et de l'inexpérience ? Comme une méthode dans le processus de formation du romancier, dans l'élaboration du sujet scripteur ? C'est bien ce que nous rappelle J.-P. Albert, dans son étude de l'illégitimité et des bénéfices marginaux de la copie en tant que technique culturelle :

> Marginalisée dans le champ des apprentissages scolaires, la copie semble demeurer

(66) *Ibid.*, p. 17.
(67) Victor W. Turner, *op. cit.*, p. 96.

une des voies privilégiées de l'autodidaxie, du moins de programmes d'autoformation difficilement séparables d'un simple souci d'affirmation de soi [(68)].

La masse des sources qu'utilise Hugo nous fait d'emblée comprendre qu'il est d'abord très éloigné de lui-même dans son écriture et qu'il se cherche [(69)]. Et que cette rencontre de l'autre lui permettra ultimement de revenir à soi, de se trouver. « En conséquence, c'est dans l'écriture que se cherche l'identité du scripteur et c'est la recherche de l'identité qui détermine le travail de l'écriture [(70)] » dira en ce sens P. Laforgue.

Ce que *Han d'Islande* doit à la biographie de son auteur est, depuis longtemps, une donne acquise. Les péripéties amoureuses de Hugo avec Adèle, sa relation problématique avec son frère Eugène, tout comme le poème en prose d'inspiration scandinave (*Duel du précipice*) écrit par Eugène et publié en février 1820 marquent grandement son imaginaire. Or, cette influence ne semble pas avoir le poids de celle, nous l'avons vu plus tôt, des modèles littéraires à la mode sous la Restauration : « *Han d'Islande* appartient à une époque, à un genre, avant d'être à Hugo, qui est présent par le pastiche, et par des éclairs qui ne sont encore que des accessoires [(71)]. » Le roman doit donc davantage son éclectisme aux nombres lectures disparates du jeune Hugo, ce qui fera dire à Y. Gohin que même « la source apparemment la plus pure, la plus personnelle du roman se trouve confondue dans le flot de littérature qui l'alimente [(72)] ». L'influence, notamment, de Maturin et de Scott, du mélodrame et de la mythologie scandinave (Nodier y verra trace de l'*Edda*), ainsi que les pastiches provenant d'ouvrages d'histoire sur le Danemark et la Norvège (par Paul-Henri Mallet) n'aboutissent somme toute, selon Y. Gohin, qu'à un amalgame plus ou moins réussi, composition hétéroclite, étrange et inharmonieuse à l'image même de son personnage monstrueux.

Le goût prononcé de Hugo pour la couleur locale, un certain exotisme et les effets dramatiques se prolongera dans *Bug-Jargal*. Devenu plus exigeant, le romancier élabore son récit de 1826 à partir de lectures d'ouvrages disons plus scientifiques que littéraires : les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution de Saint-Domingue* du lieutenant-général baron Pamphile de Lacroix, *De la Littérature des Nègres* de Henri Grégoire, la traduction d'*Histoire de St.-Domingue. Depuis 1789 jusqu'en 1794* de Bryan Edwards, comme l'ouvrage anonyme *Saint-Domingue ou Histoire de ses Révolutions* sont toutes des sources attestées par la critique. Inspiré d'un fait historique important, soit la révolte des esclaves de Saint-Domingue en 1791, *Bug-Jargal* surgit à un moment opportun de l'actualité. En 1825, la France avait reconnu l'indépendance d'Haïti, sanctionnant du coup l'écroulement du réseau d'exploitation coloniale fondé sur la traite et l'esclavage. Aussi Hugo prend-il modèle sur la vie de l'homme politique haïtien François Dominique Toussaint, dit Toussaint-Louverture [(73)], pour la

(68) Jean-Pierre Albert, « Je copie, donc je suis. Quelques bénéfices marginaux d'une pratique illégitime », dans Christine Barré-De Miniac (dir.), *Copie et modèle : usages, transmission, appropriation de l'écrit*, actes du colloque (12, 13, 14 décembre 1996), Groupe européen de recherche interuniversitaire de l'INRP, 1999, p. 206.

(69) Yves Gohin ne dira-t-il pas, en référence à la préface de la seconde édition de *Han d'Islande* : « s'il [Hugo] prend le parti de publier son œuvre sans nom d'auteur, [...] s'il n'explique pas pourquoi il a écrit *Han d'Islande*, c'est aussi peut-être qu'il n'en est pas lui-même satisfait et qu'il préfère se réserver pour de meilleurs combats. Il va continuer d'avancer à travers ses odes ; un jour, il faudra bien qu'il revienne au roman et au drame... Et il saura un peu mieux alors vers quoi il marche. » (*Op. cit.*, pp. 62-63.)

(70) Pierre Laforgue, « *Bug-Jargal*, ou de la difficulté d'écrire en "style blanc" », *Romantisme* 20, n° 69, juillet-septembre 1990, p. 35.

(71) Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. IV.

(72) Yves Gohin, *op. cit.*, p. 60.

(73) Esclave noir, Toussaint-Louverture devient l'un des chefs de la révolte des Noirs en Haïti en 1793

construction de son roman : des notes de l'auteur lui-même, dans la version de 1826, en font la preuve.

Nourri par cette abondante documentation, Hugo semble, encore ici, très éloigné d'un style d'écriture propre à lui. Or, le langage et la phrase montrent un début d'évolution, tel que le fait remarquer H. Meschonnic en disant que

> dans la composition rythmique, des effets de sens, des finales toutes consonantiques, s'accumule une certaine monotonie : c'est une phrase de disciple, pas encore de Hugo. Mais dans les répliques brèves, dans la clausule des chapitres, phrase-chaînon [...], phrase dramatique [...], il tend vers lui-même [(74)].

L'organisation thématique qui marque l'œuvre hugolienne commence d'ailleurs à gagner en profondeur dans *Bug-Jargal*, par la composition des personnages, leurs dynamiques relationnelles, la logique d'opposition qui les relie.

Avec *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Hugo fait un pas important. Fruit de sa contemporanéité, s'inscrivant au cœur des débats entourant la question de la peine de mort, le roman montre bien que l'auteur n'a pas recouru à une forte documentation scientifique ou historique pour situer son récit et nourrir sa plume. Mis à part les *Considérations sommaires sur les prisons, les bagnes et la peine de mort* d'Eugène-François Vidocq, principal ouvrage qui fournit à Hugo nombre de renseignements détaillés sur la vie en prison et particulièrement sur le ferrement des forçats, la plupart des sources proviennent de l'expérience personnelle et des souvenirs du jeune romancier.

Hugo a en effet été témoin du terrible spectacle de la guillotine [(75)]. Malgré ses fermes convictions d'ultra-royaliste, l'exécution de Louvel (assassin du duc de Berry) en 1820, ainsi que celle d'un certain Pierre Martin à la fin de la même année [(76)] lui inspirent le dégoût du spectacle et la pitié pour le criminel. Elles lui font peut-être surtout prendre conscience que la guillotine n'appartient pas seulement à la Révolution : « De loin, la rébellion lui paraît monstrueuse ; de près, il arrive qu'elle ait le visage d'un ami [(77)]. » Aussi Hugo écrira-t-il dans la préface à la réédition de 1832 :

> L'auteur a pris l'idée du *Dernier Jour d'un Condamné*, non dans un livre, [...] mais là où vous pouviez tous la prendre, [...] tout bonnement sur la place publique, sur la place de Grève. C'est là qu'un jour en passant il a ramassé cette idée fatale, gisante dans une mare de sang sous les rouges moignons de la guillotine [(78)].

Pouvons-nous attribuer à la nature intime des sources du romancier la raison du ton introspectif du récit, de cette écriture au « Je », au détriment d'une narration exté-

---

(au moment même où la France était secouée par la Révolution). Il sera fait prisonnier en France sous l'ordre de Bonaparte et mourra en 1803, sans avoir pu assister à l'indépendance de la colonie en 1804.

(74) Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. V.

(75) Ce qui fera plus tard l'objet du chapitre « L'Échafaud » dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, cette biographie signée Adèle Foucher mais écrite en étroite collaboration avec Hugo lui-même, à Guernesey en 1863.

(76) Si le *témoin de sa vie* évoque la condamnation à mort d'un Jean Martin, à laquelle Hugo aurait assisté en 1825, Yves Gohin rectifie les faits et confirme que cet épisode est plutôt lié à l'exécution d'un Pierre Martin, le 6 décembre 1820. Double erreur qui prouve d'ailleurs que la principale source d'inspiration de Hugo est sa mémoire. Voir Yves Gohin, « Les réalités du crime et de la justice pour Victor Hugo avant 1829 », dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, tome III, p. IV.

(77) Yves Gohin, « Présentation », *op. cit.*, p. 79.

(78) Victor Hugo, *op. cit.*, tome IV, p. 481.

rieure truffée de références savantes et historiques ? Certainement. Quoi qu'il en soit, la rédaction de ce roman révèle, pour la première fois, une écriture proprement hugolienne :

> Quelque chose s'est passé dans *Le Dernier Jour d'un condamné*, obsession, identification mythique, resserrement de la voix, qui a fait le style. Une maturation étonnante éloigne ces pages de *Han d'Islande* et de *Bug-Jargal* [...]. Devant la question « fatale », Hugo s'est révélé à lui-même, la construction a changé, la phrase a changé. La construction a cessé d'être purement dramatique, elle est devenue aussi lyrique. [...] L'attention neuve portée à l'argot est le signe d'une réflexion, d'une volonté de possession du langage. Hugo trouve ses rythmes, ses mots. Il tient son monde [(79)].

Dans l'ensemble des productions littéraires de Hugo, le roman s'impose comme une œuvre située, et l'expression première d'une maîtrise que l'auteur approfondira dans le roman suivant.

De fait, si *Le Dernier Jour*, après les virtuosités de *Han d'Islande* et de *Bug-Jargal*, marque la rencontre de Hugo avec lui-même, c'est dans *Notre-Dame de Paris* que le romancier va loin vers le roman poème et atteint une prose lyrique et symbolique davantage intériorisée. L'auteur s'est trouvé, et maîtrise désormais les libertés que lui offrent le genre romanesque et la portée de ses possibilités. Dans le roman de la cathédrale, il manie sans gêne les pôles extrêmes de l'ensauvagement, les limites de cette phase de marge : l'Autre (la documentation savante) et le Soi (le lyrisme).

Car *Notre-Dame de Paris*, contrairement à son prédécesseur, doit encore beaucoup aux nombreuses lectures qu'a faites l'auteur pour ancrer son récit dans le temps passé. Hugo aime l'érudition et ne cache pas ses sources, parmi lesquelles se comptent les *Mémoires* de Comines, *Le Théâtre des Antiquités de Paris* de Du Breul, l'*Histoire de Louis XI Roi de France* de Pierre Matthieu, l'*Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris* de Sauval, la *Chronique scandaleuse* de Jean de Roye, *Le Cabinet du roi Louis XI* de Tristan l'Hermite de Soliers et le *Dictionnaire Infernal* de Collin de Plancy. *A priori* l'intention didactique semble l'emporter sur la voix lyrique. L'ampleur du savoir encyclopédique dans lequel puise Hugo et la place qu'il occupe dans le roman feront dire à J. Seebacher : « À lire les passages qu'il a froidement empruntés à ses auteurs, on pourrait non sans justification conclure qu'il n'y a pas une ligne sur deux du roman qui soit authentiquement de lui[(80)]. » Or, justement, même dans le pastiche, nous lisons du Hugo : « La microscopie du texte montre au contraire qu'il n'y a guère de ligne qu'il n'ait transformée, mais de façon infime [(81)]. »

Ces minimes dévoiements de documentation, ce sont les déplacements de l'histoire, sur lesquels se penche longuement Seebacher, et qui témoignent des libertés que prend Hugo par rapport à ses sources – libertés que lui permet, avec raison, l'écriture romanesque :

> Hugo ne résume pas, mais choisit de-ci de-là des fragments plus ou moins longs, souvent minuscules, qu'il dissémine au travers de son livre, sans hésiter devant les déplacements et les transpositions les plus audacieuses. Les commentateurs ont dénoncé la désinvolture des libertés qu'il prenait ainsi avec l'histoire [(82)].

---

(79) Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. II.
(80) Jacques Seebacher, « Introduction », *Notre-Dame de Paris 1482. Les Travailleurs de la mer*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1066.
(81) *Idem*.
(82) *Idem*.

Que Hugo puise son savoir historique et archéologique dans le Paris du XIII^e siècle aussi bien que dans celui du XIV^e siècle afin de décrire le Paris de la fin du XV^e siècle, il y a néanmoins convergence autour de 1482[83]. Tout est dirigé vers cette période cible. La pratique du déplacement et de la falsification trouve une certaine cohérence dans les collages qu'effectue le romancier sans chercher à en colmater les failles.

Au-delà du caractère parfois infantile des plagiats et la dimension scolaire qu'ils apportent à certaines parties de la narration (rappelons encore la description livresque de la cathédrale au livre troisième, comme le chapitre « Paris à vol d'oiseau »), Hugo a donc appris à s'approprier ses sources externes, la documentation savante à laquelle il a recours pour la rédaction de son roman. Habile jongleur, il manipule les donnes historiques. Illusionniste de talent, il ramène le tout à l'année 1482. Le lecteur contemporain n'y verra que du feu. Pour Hugo, il ne semble plus désormais y avoir de frontière entre l'Autre et le Soi.

Phase d'agrégation : la paternité (et maturité) littéraire

Confirmant la situation nouvelle de l'initié et l'efficacité du rite, la phase d'agrégation, dans le cheminement initiatique de Hugo et la quête de son identité, sera marquée non seulement par l'accession à la maturité littéraire, mais surtout par la revendication de la paternité[84] de ses œuvres – l'une et l'autre étant étroitement liée. De *Han d'Islande* à *Notre-Dame*, nous avons vu que la construction identitaire du romancier s'effectue progressivement, à travers l'intériorisation et la personnalisation de son écriture. L'altérité que connaît Hugo au cours de son expérience d'ensauvagement le conduit ultimement à la rencontre de soi et à l'abandon de l'anonymat.

Aussi l'agrégation de Hugo pourrait-elle se penser à la lumière du geste de la signature[85]. En effet, au même titre que la signature manuscrite, l'acte de poser son nom sur un livre atteste l'identité de l'auteur, l'œuvre signée (du nom réel de l'écrivain) ne pouvant référer à un être fictif ou à un objet imprécis. Pour Hugo, enfanter une œuvre et lui donner un nom – son nom – n'est pas seulement permettre à cette œuvre d'avoir une vie propre. C'est aussi reconnaître (retrouver ?) son identité et son statut de père légitime[86]. Ne dira-t-il pas au fil de ses réflexions sur la conception d'un roman dans la note ajoutée à l'édition définitive de *Notre-Dame de Paris*, en 1832 :

---

(83) Si toute cette documentation livresque permet à Hugo d'ancrer son récit dans le Paris médiéval, il faut préciser que le recours au temps passé est également une stratégie hugolienne pour parler du temps présent. J. Seebacher (*ibid.*, pp. 1072-1075) fera plusieurs allusions aux différentes sources qui relèvent de l'actualité du romancier – de la Révolution française à Juillet 1830 –, et qui suspendent l'année 1482 dans les incertitudes de 1830. La contemporanéité de ces sources donne ainsi une plus grande ampleur aux anachronismes et déplacements historiques qui marquent l'écriture du roman de la cathédrale.

(84) Si elle semble aujourd'hui relever du poncif et n'est plus utilisée qu'avec retenue, la métaphore de l'enfantement de l'œuvre était très commune depuis le XVIII^e siècle. Aussi Hugo y aura-t-il souvent recours dans ses réflexions sur ses propres écrits, tel qu'en témoignent ses préfaces.

(85) Sur le pouvoir de la signature et son rôle dans la construction de l'identité d'un individu, nous référons le lecteur à l'excellent ouvrage de Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, coll. « Bibliothèque des histoires », Paris, éditions Gallimard, nrf, 1992.

(86) Cette métaphore de l'enfantement de l'œuvre, en faisant de l'écrivain une parturiente, ne repousse-t-elle pas les limites de l'ambivalence qui caractérise la phase de marge du rite de passage, la situation d'entre-deux de l'initié ? Si l'expérience d'ensauvagement que connaît Hugo, au cours de son cheminement initiatique, l'amène à occuper les pôles inversés de l'Autre et du Soi, l'agrégation (construction identitaire) du romancier, consécutive à l'intériorisation de cette altérité et à l'abandon de l'anonymat, donne effectivement lieu à l'émergence d'une autre forme d'altérité intériorisée : celle du masculin/féminin, et plus particulièrement du père/mère.

> Une fois que le livre est publié, une fois que le sexe de l'œuvre, virile ou non, a été reconnu et proclamé, une fois que l'enfant a poussé son premier cri, il est né, le voilà, il est ainsi fait, père ni mère n'y peuvent plus rien, il appartient à l'air et au soleil, laissez-le vivre ou mourir comme il est. Votre livre est-il manqué ? tant pis. [...] Il est incomplet ? Il fallait le compléter en l'engendrant. Votre arbre est noué ? Vous ne le redresserez pas. Votre roman est phtisique ? votre roman n'est pas viable ? Vous ne lui rendrez pas le souffle qui lui manque. Votre drame est né boiteux. Croyez-moi, ne lui mettez pas de jambe de bois [(87)].

L'agrégation de l'initié et la construction de son identité impliquent donc ici la transmission du nom. Cette étape du passage confirme également, dans le cheminement du romancier, un changement de statut : avoir quitté le monde la jeunesse et accédé à la maturité littéraire.

Si dans *Han d'Islande* et *Bug-Jargal* Hugo se montre grand virtuose des mots, ces œuvres ne sont pas encore à l'image du grand roman moderne dont l'auteur s'était fait le messager dès 1823[(88)]. Pas plus que ne le sera *Le Dernier Jour d'un Condamné*, bien que ce roman soit « la première prose forte de Hugo [...] ; un être littéraire unique, qui a ses lois, qui ne se retrouvent pas ailleurs », et où l'auteur institue « non seulement un style, [...] mais il pose une écriture[(89)]. » C'est avec *Notre-Dame de Paris* qu'il tente de réaliser le programme qu'il s'était tracé huit ans plus tôt et se rapproche le plus de son idéal romanesque. En dépit du caractère scolaire de certains chapitres, cette œuvre affirme sans contredit la maturité de Hugo, qui est passé d'apprenti romancier à écrivain accompli. Elle affirme également la force de son nom, acquise au fil de ses combats pour renouveler le genre romantique. En 1831, une fois *Notre-Dame de Paris* publié, Hugo « connaît désormais le poids de son autorité. De l'autorité de ses jugements[(90)] ». Et pour ce qui est de « Walter Scott ? N'en parlons plus ; Hugo désormais tient toute la place. [...] En quelques mois d'une existence monacale Hugo a montré qu'il était, totalement cette fois, celui qu'il prétendait être, – a prouvé qu'il était Hugo[(91)]. » Alors que certains voient dans *Les Misérables* la consécration du Hugo romancier et l'ultime réalisation du roman moderne qu'il revendiquait à l'âge de 21 ans, *Notre-Dame de Paris* est incontestablement le roman qui met fin à la jeunesse littéraire de l'auteur, scellant l'espace de ses apprentissages. Les quatre premiers romans de Hugo ne contiennent-ils pas l'essentiel des grands thèmes et des figures qui fructifieront par la suite, tant dans sa poésie que dans ses romans et ses écrits politiques, et s'avéreront déterminants dans toute son œuvre ?

Petit écrivain deviendra grand

À travers une écriture qui se cherche dans les marges de l'ensauvagement, le jeune Hugo deviendra grand. Pendant la période transitoire que représentent les romans de jeunesse, l'auteur, tel l'adolescent en Grèce antique, fait ses apprentissages... et ses

---

(87) Victor Hugo, *op. cit.*, tome IV, pp. 21-22.

(88) Dans un article sur Walter Scott paru dans la *Muse française* l'année même où il publiait *Han d'Islande* (et repris dans *Littérature et philosophie mêlées* en 1834), Hugo formulera en effet son idéal romanesque à partir de la poétique scottienne de *Quentin Durward* : « 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. » (*Ibid.*, tome V, p. 131.)

(89) Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. VI.

(90) Samuel S. de Sacy, *op. cit.*, p. 13.

(91) *Ibid.*, p. 18.

armes. Il affûte sa plume. Et fort de ce *service militaire* (ici individuel et singulier), il deviendra un vaillant combattant dans le monde *civilisé*, tant en littérature qu'en politique. Comme dira R. Borderie dans sa présentation de *Bug-Jargal*, en rapport au désir de Hugo de se libérer des conventions littéraires :

> Le petit bourgeois légitimiste de 1818, qui lutte, jusqu'au désordre parfois, et comme contre lui-même, pour le droit de l'imagination à disposer d'elle-même, est en train d'armer le poète pamphlétaire de *Quatre-vingt-treize*. Hugo est révolutionnaire et ne le sait pas encore. C'est par l'écriture qu'il le devient ; c'est son écriture même qui le lui révélera [92].

Sous le sceau de l'apprentissage, il est donc possible de cerner, dans les quatre premiers romans de Hugo, la mise en place d'un système cohérent et de penser ce corpus comme un tout, en termes de cycle de jeunesse. La préface de la réédition de *Han d'Islande* en 1833 constitue d'ailleurs peut-être la clé de notre approche anthropologique. Rédigée deux ans après la parution de *Notre-Dame de Paris*, cette préface illustre clairement le recul que prend Hugo vis-à-vis de *Han d'Islande* et la posture critique qu'il adopte à l'égard de ses premières œuvres romanesques. Effet de maturité ? Certes. Se justifiant de n'apporter aucune modification à l'édition originale, Hugo écrira :

> C'est parce que, selon nous, ce livre, œuvre naïve avant tout, représente avec quelque fidélité l'âge qui l'a produit que nous le redonnons au public en 1833 tel qu'il a été fait en 1821. [...] sans opposer à une critique peut-être judicieuse et fondée des objections qui seraient suspectes dans sa bouche, il croit devoir réimprimer purement et simplement ses premiers ouvrages tels qu'il les a écrits, afin de mettre les lecteurs à même de décider, en ce qui le concerne, si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière qui séparent *Han d'Islande* de *Notre-Dame de Paris* [93].

Puisqu'il revient au lecteur de décider de la direction qu'a prise Hugo entre 20 ans et 29 ans, nous nous permettons de trancher sans nuance. Ce sont des pas en avant.

(92) Roger Borderie, « Préface », *op. cit.*, p. 10.
(93) Victor Hugo, *op. cit.*, tome IV, p. 469.