

**LA PAROLE MANIFESTAIRE : LECTURE DE LA PREFACE DES *ORIENTALES* DE
VICTOR HUGO**

Larissa Drigo Agostinho
Université Paris IV-Sorbonne
larissa_drigo@yahoo.com.br

Résumé : Il s'agit ici d'une lecture de la préface de Victor Hugo aux *Orientales* à partir des théories que font du manifeste (et textes similaires comme la préface) un genre littéraire, avec une forme et un dire particuliers.

Mots-clés : manifeste – romantisme - parole pamphlétaire - littérature française.

Abstract: We intend here to read the preface of Victor Hugo's *Orientales* after the contemporary criticism that establish the manifesto (and similar texts such as the preface) as a literary genre, with particular language and other characteristics.

Keywords: manifesto – romantics - French literature - pamphlet.

Introduction

Le manifeste comme genre littéraire

Le terme de manifeste s'applique, selon Abastado (1998 : 3) *stricto sensu*, à des textes courts, publiés dans des journaux ou revues, au nom d'un mouvement politique, social, philosophique, artistique, littéraire, etc. Ainsi le manifeste se définit par opposition à d'autres types de textes comme par exemple la préface, dans la mesure où ce texte introduit et en explique un autre.

Cette forme textuelle est datée. Elle appartient à la deuxième moitié du XIX siècle et au début du XX. L'avènement de la presse au XIX siècle a élargi l'opinion publique et transformé la presse dans un « quatrième pouvoir ». La lecture et le théâtre constituaient la totalité des loisirs : « les journaux, les préfaces de recueils poétiques ou de roman, la scène des théâtres servirent alors de tribunes à l'action manifestaire ». (*ibidem*)

Mais le manifeste peut être compris aussi par rapport à sa réception ou dans la mesure il installe une relation injonctive forte, c'est-à-dire, il prend violement la parole. De cette manière les distinctions entre manifeste, préface, appel, proclamation sont plus fragiles. « Par comparaison – et par anachronisme - on appelle 'manifeste' tous les textes programmatiques et polémiques, quelles qu'en soient les formes. » (*ibidem*)

Gleize part de cette prémisse pour établir les points communs entre préfaces et manifestes. Elle considère le manifeste et la préface comme deux variantes du discours de prescription.

Entre les points en commun de la préface et du manifeste l'auteur distingue, tout d'abord, le désir d'ordre dans leur l'intention de fonder une théorie légitime ; sur le plan « formel » les deux possèdent le caractère didactique, pédagogique, polémique.

Ces caractéristiques du genre manifestaire sont distinguées par de nombreux critiques, parmi eux, nous prenons comme exemple les réflexions d'Abastado et Angenot.

Le manifeste, selon Angenot, décrit, prescrit et justifie au lecteur une pratique. Il s'agit d'un genre adjacent au pamphlet et à la polémique. Ce qui distingue le manifeste est son caractère démonstratif, sa rhétorique explicite. Le manifeste pose fortement et clairement ce qui ailleurs pouvait être seulement suggéré. Cette caractéristique est fortement présente dans la préface, où l'auteur décrit sa pratique et argumente en sa

faveur. Dans le cas d'Hugo, nous pouvons remarquer qu'il justifie la thématique de ses *Orientales*, il recommande et prescrit la liberté de l'écrivain pour choisir son sujet, et par conséquent il écrit un manifeste pour la liberté dans l'art, au sens plus large du terme. Il s'agit d'une préface ayant ce que Abastado nomme « fonction de manifeste ».

L'Hugo des *Orientales*

Dans la préface de 1822 à ses *Odes*, Hugo écrivait que la poésie est ce qu'il y a d'intime dans tout, ou que « l'histoire des hommes ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances religieuses. » (Hugo, 1972 : 80)

C'est vers 1825 que l'œuvre de Hugo change de ton, la royauté française sacralisée et le ministère spirituel du poète y font place à des expériences nouvelles de forme et couleur. Du Moyen Age à l'Orient le poète est en quête de matériaux visibles et sensibles. Ce changement a coïncidé, comme le montre Bénichou, avec le déclin du royalisme hugolien, après le renvoi de Chateaubriand. L'idée d'une Restauration régénérante n'a pas résisté non plus au long ministère de Villèle. Mais il ne faut pas croire que le poète missionnaire, désenchanté, ait tourné sa voix vers un monde sensoriel, aux exercices de sa fantaisie comme simple fuite. Au contraire cette période correspond à « un temps de maturation spirituelle décisive ».

A cette époque la critique chrétienne du classicisme se change en désaveu contre le siècle de Louis XIV. C'est alors que le mot d'ordre de la liberté dans l'art apparaît dans ses écrits, (notamment, dans la préface des *Orientales* comme nous avons cité, mais aussi dans la préface des *Odes et Ballades* en 1826, la préface d'*Hernani* et dans *La lettre aux éditeurs*), aussi bien que la dénonciation des règles et bienséances traditionnelles.

C'est le moment de l'écriture des *Ballades* et des *Orientales* qui signale chez Hugo le moment de passage du romantisme chrétien à une nouvelle mythologie. Il s'agit d'un retour à l'essence, à une poétique originelle.

La préface, forme de la « bataille » romantique

L'histoire du manifeste se confond avec l'histoire du romantisme. Au XIX^e siècle, étant donné la croissance de la presse et l'espace qu'elle occupait dans la vie sociale, les manifestes politiques et aussi esthétiques interviennent bruyamment dans

l'espace public. C'est, justement, comme le montre Burger, à partir de controverses suscitées par le romantisme que date l'entrée du manifeste dans la sphère publique.

Le manifeste est indissociable dans un monde en crise. Le manifeste prend la crise comme thème, dénonce et appelle à agir. L'écrivain exerce à travers ces écrits son rôle social, éthique, voir dans le cas romantique, sacré.

Mais les premiers manifestes de cette époque sont en fait des réactions de la part de l'Académie, contre le mouvement romantique, comme par exemple le manifeste contre le romantisme d'Auger prononcé en 1825.

Ces écrits figurent la crise où le romantisme est inséré, d'une crise langagière, des œuvres qui obscurcissent l'horizon d'attente dé-familiarisant le lecteur et perturbant l'ordre littéraire.

La « bataille romantique » est, selon Burger, la première manifestation de ce phénomène littéraire par le fait que les manifestes romantiques affirment un lien entre la modernité littéraire et l'état de la société, ils refusent un ordre ancien au nom d'un nouveau.

Ce refus est figuré d'après Burger (2003 : p. 162) dans les préfaces qui « ré - signifient l'enjeu et la portée manifestaire des œuvres ». Chez Hugo, notamment la préface joue un rôle essentiel : « Celles qui ouvrent 'Odes et Ballades' permettent de redéfinir l'essence de la poésie par touches successives, et représentent à bien des égards une trace privilégiée de l'histoire manifestaire romantique. Hugo est en effet, l'un des initiateurs de la nouvelle pratique littéraire ; il devient rapidement la figure emblématique du mouvement et endosse un rôle de médiateur lucide ». (Burger, 2003 : 162)

La parole manifestaire assume son caractère prophétique. On retrouve ici, comme le montre Angenot, un thème proprement romantique, qui peut expliquer l'abondance de textes de ce genre pendant cette période, qui confère à ceux qui sont en marge, comme l'enfant, le fou, le sourcier, le mage (dans le cas d'Hugo), le pouvoir de dire le vrai.

La préface des *Orientales*

Selon Charles-Wurtz les *Orientales* achèvent un processus en opérant la fusion des éléments hétérogènes que les Odes et Ballades seulement juxtaposait. Cette

transformation esthétique actualise pour la première fois l'utopie lyrique qui caractérise la poésie hugolienne.

Ce lyrisme utopique hugolien a été défini par l'auteur comme ayant pour visée « constante l'actualisation d'un régime de communication idéal qui doit servir de miroir critique à la communication en vigueur dans la société ». (Charles-Wurtz, 2001 : 104). Cette société à la veille de la Révolution de 1830, cloisonnée et inégalitaire, où le droit de tous à la parole n'est pas encore rentré dans les faits.

Si les *Orientales* sont la réalisation de cette utopie, sa préface est sa prescription et sa description : « Il est fréquent que le projet manifesté soit à la fois philosophique, politique et esthétique. On aspire à des nouvelles formes d'art et on rêve en même temps de changer la vie et de bouleverser l'ordre social (...). La pensée manifestaire pratique l'amalgame et elle est toujours, à quelque degré, utopique. » (Abastado, 1998 : 6)

Le caractère prophétique du manifeste qui dénote le rôle de l'écrivain dans la société n'est possible que si le poète possède une complète et absolue liberté, une autonomie à l'intérieur de son métier, liberté qui devrait être celle de la société en général. Telle est la revendication de cette préface. « Le poète est libre. Il s'agit d'instaurer une liberté qui n'existe pas dans une autre sphère sociale. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut en faisant ce que lui plait : c'est la loi. » (Hugo, 1972 : 80)

Cette idée du Poète comme un créateur, égal de Dieu, se reflète dans la forme même du manifeste, ou de la préface. Dans ces textes le langage assume un caractère performatif. Le prescriptif, comme il est aussi nommé, est dominé par l'illusion de la toute puissance des mots et des idées, à commencer par la puissance de l'acte manifestaire ou préfaciel. Selon Angenot, dans ce domaine performatif du langage « Les mots ne sont pas substitut du réel, mais un *moyen d'agir* en dévoilant. La parole est un acte ; elle est serment, sacrement, agression et risque ». (1982 : 97) Le langage miroite la haute mission transformatrice du Poète, il est aussi son moyen d'action. Le poète agit sur le langage comme il voulait agir sur le monde et la société.

Instaurer une liberté dans la sphère poétique, qui ne correspond à la liberté de l'individu dans la sphère sociale, est une action pleine de conséquences. Elle implique une autonomisation de l'art, une séparation entre l'art et la société, c'est l'art pour l'art :

« que signifie ce livre de pure poésie, jeté au milieu des préoccupations graves du public et au seuil d'une session ? »

Bénichou dans son analyse de Hugo a bien explicité ce qu'était l'art pour l'art selon cette génération romantique. Selon lui, ce terme apparaît pour la première fois chez Victor Cousin dès 1818, il proclame l'indépendance de l'art en élevant le Beau, qui est sa fin, à la dignité métaphysique du Bien et du Vrai. Dans le spiritualisme de Cousin et de Jouffroy l'art prend une valeur qu'il n'avait pas dans la philosophie classique. « Par là, tout en émancipant l'art, on le faisait se transcender lui-même vers quelque chose de supérieur, l'Infini, Dieu, l'Humanité et ses destinées. » (Bénichou, 2004 : 1244). Cette conception a été celle de tout un siècle. L'erreur de la critique consiste à séparer l'art et sa mission, et ne voir qu'un double mouvement qui élève l'art en la rendant à une haute mission de pensée.

Nous pouvons demander, comme le fait Bénichou, s'il y a lieu de croire que Hugo fasse la gloire de la futilité dans ses poèmes même si quelques lignes après cette affirmation, il les justifie en invoquant les mouvements d'idées qui tournent l'Europe vers L'Orient.

Inutile signifie

n'ayant de valeur qu'en lui-même, et par rapport à rien d'autre, et d'autant plus chargé de prix. Cette sorte de défi, qui proclame comme gratuite la valeur la plus haute, est le propre de toute religion. En se mettant sous le signe de l'Art, les poètes l'établissaient comme principe par lui-même souverain, délié de tout vasselage à l'égard des autres valeurs consacrées, connaissance ou moralité : l'Art, qui ne prétend pas s'opposer à elles, relève pourtant d'une inspiration propre qui les dépasse. (Bénichou, 2004 : 373)

Enfin, Bénichou finit par conclure que si le romantisme a instauré la royauté de l'Art, ce n'est certes pas pour la réduire à un pur jeu de formes ; c'est au contraire pour en faire « le lieu d'une haute contemplation de la condition et des événements humains, toujours génératrice de communion, d'enseignements et de prophétie. » (Bénichou, 2004 : 1244) Cette démarche a constitué et instauré véritablement le sacerdoce de l'Art romantique.

Puisque la poésie a éprouvé un renouvellement de son statut, elle éprouvera aussi un besoin de changer de formes. Hugo a pris la tête du mouvement.

La poésie devait répudier l'étiquette, les bienséances, l'esprit qu'elle tenait de l'ancienne société, l'imitation des modèles latins et grecs et l'empreinte des mœurs et des goûts courtois. La nouvelle poétique se tourna nécessairement vers l'audace des formes, des couleurs et du langage. On cite toujours, comme manifeste de l'art sensoriel et irresponsable, la Préface des *Orientales*. (*ibidem*)

La préface des *Orientales* est l'acte de rupture avec l'art ancien et aussi l'acte de fondation d'une nouvelle poésie. Dans le cas de cette préface hugolienne il s'agit de rompre avec l'art classique en instituant une autre mythologie, celle de l'Orient: « si on lui demandait ce qu'il a voulu faire ici, il dirait que c'est la mosquée ». Il continue son argumentation pour un nouveau imaginaire, une nouvelle mythologie, bref une nouvelle littérature :

Il ne se dissimule pas, pour le dire en passant, que bien des critiques le trouveront hardi et insensé de souhaiter pour la France une littérature qu'on puisse comparer à une ville du Moyen Age. C'est là une des imaginations les plus folles où l'on puisse s'aventurer. (...) Le château de Versailles, la place Louis XV, la rue de Rivoli : voilà. Parlez-moi d'une littérature tirée au cordeau !

Les autres peuples disent : Homère, Dante, Shakespeare. Nous disons : Boileau. (Hugo, 1972 : 80)

Selon Burger le refus romantique de l'ancien ordre se construit à partir du distinguo entre « norme » et « naturalité » propre aux manifestes politiques. La norme est configurée par les impositions rhétoriques qui imposent l'imitation d'un modèle. La naturalité tient au génie créateur du poète. Hugo revendique le « beau sans règles », une « poésie originelle », reflet d'un « ordre naturel » au détriment du « beau de convention », d'une « littérature artificielle », cette démarche a été possible, comme l'a indiqué Bénichou grâce au développement de l'idée de souveraineté, elle assure au poète une place privilégiée dans la mesure où seulement la poésie est capable de dire le naturel et originelle, et le poète est la voix de cette seule vérité.

La pratique que le poète revendique réordonne le monde et le social. Le thème de l'ordre devient fondamental aussi bien que le lien entre le poétique et le social.

Pour les académiciens, le « réel » du modèle reflète l'organisation même du monde. Au contraire, pour le préfacier romantique, le modèle n'est qu'une abstraction anachronique. De manière décisive, les poètes en tant que citoyens sont tenus pour responsables du monde qu'ils construisent : au « créateur qui ordonne » s'oppose le « désordre » de « l'imitateur qui régularise ». Le créateur « procède selon les lois de sa nature ». L'imitateur se contente de suivre « les règles de son école. » (Burger, 2003 : 167)

Nous reprenons la parole du poète : « Il lui semble que jusqu'ici on a beaucoup vu l'époque moderne dans le siècle de Louis XIV et l'Antiquité dans Rome et Grèce : ne verrait-on pas plus haut et plus loin, en étudiant l'ère moderne dans le Moyen Age et l'Antiquité dans l'Orient ? » (Hugo, 1972 : 80)

Il ne s'agit pas tout simplement de substituer une ère pour une autre ou une mythologie grecque pour une mythologie orientale, il s'agit surtout d'élargir les horizons de la poésie, non en copiant des modèles antiques mais à travers l'imagination du poète. C'est à travers le regard du génie que la mythologie orientale renouvelle la poésie.

Ensuite Hugo argumente en faveur de l'Orient, cette argumentation est construite en utilisant le pronom « on » qui permet au poète de s'insérer dans un groupe, un mouvement collectif :

Peut-être trouvera-t-on moins étrange la fantaisie qui a produit ses *Orientales*. On s'occupe aujourd'hui, et ce résultat est dû à mille causes qui toutes ont amené un progrès, on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant. Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste. (Hugo, 1972 : 81)

Une caractéristique qui distingue la préface du manifeste, selon Gleize, est le fait que celui-là est, majoritairement, un discours à la première personne, l'auteur expose, propose et impose comme tel type d'auteur, il construit de soi-même une image. Néanmoins ce discours cède le pas à un énoncé impersonnel quand il s'agit d'étayer l'affirmation singulière par des vérités fondamentales.

Hugo n'écrit pas à la première personne il se réfère à lui-même comme à un autre : « l'auteur de ce recueil (...) », « l'auteur insiste sur ses idées (...), « ce n'est pas

l'auteur de ce livre (...), Il regrettera (...) » (Hugo, 1972 : 80-81), etc. Les exemples sont multiples. La stratégie contribue, certainement, à instaurer et renforcer ce caractère de complicité qui appartient à la préface.

D'autre part l'auteur qui apparaît comme une troisième personne revendique plus de validité à ses dits, il annonce ses idées nouvelles comme celles qui sont partagées par un groupe, le « il » implique ainsi un « on » : « **On** s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait ».

Cette stratégie lui permet de se placer à l'extérieur pour juger et attaquer la critique : « L'auteur de ce recueil n'est pas de ceux qui reconnaissent à la critique le droit de questionner le poète sur sa fantaisie, et de lui demander pourquoi il a choisi tel sujet, telle couleur (...) » Comme s'il s'agissait de décrire une vérité indubitable : « Hors de là, la critique n'a pas de raison à demander, le poète pas de compte à rendre ».

L'emploi de la troisième personne et des formes comme « il faut dire », expriment un sujet et un point de vue collectif, caractéristique du manifeste, ils ont pour fonction, selon Burger, de situer l'auteur hors des polémiques et controverses littéraires, l'enjeu psychosocial du manifeste par excellence : « Hugo, en effet, se départit de son identité de « poète » pour apparaître littéraire en général. Et même pour s'affirmer comme un être raisonnable en dehors de toute pratique d'écriture. Par là transparaît l'enjeu manifestaire du texte littéraire : il s'agit d'élever le propos au-dessus des rumeurs, de la désinformation et des luttes partisans, mais il faut également redimensionner le texte en situant ses enjeux au-delà de la Littérature dans l'espace public en général ». (Burger, 2003 : 167)

Conclusion

L'histoire du manifeste, comme genre, et de la révolution poétique qu'il veut opérer est aussi l'histoire de la poésie hugolienne et du rôle que ce poète a assumé dans son temps. La vie d'Hugo, mais surtout son œuvre poétique, démontre l'intimité entre poésie et politique, poésie et société. Hugo a fait de la poésie, le chant de l'homme, tout personnel et émotive, mais aussi le chant du citoyen, de la société. La poésie dénonce, dévoile la société, permet une compréhension mais aussi une critique et fait appel aux changements.

Le manifeste, comme le romantisme, unit art et histoire. Le poète est la voix des nouveaux temps. Révolutionnaire, le manifeste en critiquant la poésie ancienne, fait la critique de sa société et propose un monde nouveau chanté par une autre poésie. Le manifeste est l'espace où le poète revendique, prophétise. Politique et social car public, le manifeste est l'espace de la contestation mais, tout d'abord parce qu'il est le lieu de la liberté, de la défense de l'imagination et de la création poétique.

Références bibliographiques

ABASTADO, C. (1998). « Introduction à la lecture des manifestes » in *Littérature*, n° 39.

ANGENOT, M. (1982). *La parole pamphlétaire : typologie des discours modernes*. Paris : Payot.

BENICHOU, P. (2004). *Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes. Les mages romantiques. L'école du désenchantement. Romantisme français I et II*. Paris : Gallimard.

BURGER, Marcel (2003). *Les manifestes : paroles de combat de Marx à Breton*. Lonay (Suisse) Paris : Delachaux et Niestlé S. A.

CHARLES-WURTZ, L. (2001). « Des odes et ballades aux Orientales : le lyrisme comme parole utopique. » in Dumasy, L. et Massol, C. *Pamphlet, utopie, manifeste (XIXe- XXe siècles)*. Paris : L'Harmattan.

GLEIZE (1998). « Manifestes, préfaces ». in *Littérature*, n° 39.

HUGO, V. (1972). *Poésies I*. Paris : Seuil.