

“ATTEINDRE LA GLOIRE DE WALTER SCOTT”. SOURCES ET RESSOURCES DE HAN D'ISLANDE DE VICTOR HUGO.

De 1807 à 1813, le jeune Victor Hugo a vécu dans sa vie familiale ce que la nation entière avait vécu collectivement durant les époques révolutionnaires et impériales: l'émancipation de l'attirance vers la frénésie, la confusion de la réalité sanglante et du monde théâtral et enfin la révision de ces expériences dans l'univers de fiction.

Deux pays en proie à la guerre, où sa mère l'amena en compagnie de ses frères Abel et Eugène, jouent un rôle capital: l'Italie et l'Espagne. Hugo se rendit en janvier 1807 au royaume de Naples gouverné par le roi Joseph Bonaparte. Il dut y entendre parler d'un brigand patriote presque légendaire à la tête de “quinze cents hommes” (1). C'est son père, Léopold Hugo, qui venait, sur l'ordre de Joseph, de terrasser ce Fra Diavolo au bout d'une suite de combats d'une extrême violence (2).

Sur la route de Naples, les frères Hugo, eux-mêmes, “voyaient de distance en distance, des tronçons humains aux arbres de la route. C'étaient des bandits qu'on pendait pour intimider les autres” (3).

Le voyage en Espagne, de mars 1811 à avril 1812, est d'une portée plus profonde encore dans la vie spirituelle de Hugo. Jean-Bertrand Barrère définit cette Espagne comme un des maîtres dans l'apprentissage de l'imagination de Hugo adolescent: ce maître “a dressé son oeil à la couleur, son coeur à la violence, qui est la couleur dans l'âme” (4). En effet, le feu, le sang, les cadavres s'y alliaient pour effrayer et fasciner à la fois les jeunes voyageurs. A Burgos, Hugo fit sa “première rencontre” avec l'échafaud; les frères Hugo, s'échappant d'une place d'exécution, “se croisèrent avec une confrérie de pénitents gris et noirs”, “ces spectres”, aux visages masqués, entouraient un condamné à mort “hébété de terreur”(5). A Vittoria, leur voiture passa au-dessous d’“une croix sur laquelle étaient cloués les membres d'un jeune homme coupé en morceaux” et ensuite reconstitué; “les enfants se rejetèrent en arrière pour ne pas recevoir les gouttes de sang”(6). La traversée périlleuse d'une contrée ennemie, par la suite, les aurait conduits plus d'une fois à s'identifier à ces victimes mutilées(7). Ces réalités sinistres contaminent l'imagination des enfants et la poussent vers un glissement morbide: ils comparaient des maisons noires sur la neige à “des tombeaux sur un linceul” et trouvaient “le sombre Escorial, bien fait pour régner sur ce cimetière”(8).

Au retour de ce voyage d'effroi et d'excitation, retrouvant la vie parisienne paisible et monotone, Hugo se procure, grâce au hasard, une bonne occasion de revivre, dans la fiction, des souvenirs ineffaçables de

l'empire de la cruauté qu'il vient de traverser. La fréquentation du cabinet de lecture Royol par les frères Hugo se situe le plus vraisemblablement au lendemain de leur retour de l'Espagne, soit vers 1812. Introduits dans l'entre-soi où le loueur Royol "reléguait les ouvrages d'une philosophie trop hardie ou d'une moralité trop libre pour être exposés à tous les yeux", "les enfants se couchaient à plat ventre et dégustaient ce qui leur tombait sous la main. Quand l'intérêt les empoignait, ils restaient quelquefois là des heures entières"(9). Cette liberté totale de la lecture a initié Hugo à la littérature extravagante: dans l'inventaire de la bibliothèque de Royol, dressé en 1821 et qui ne met en lumière qu'un dixième de la totalité des livres conservés (10), figurent des romanciers "noirs" tels que Singer, Radcliffe, Ducray-Duminil" Barthélemy-Hadot.

Tout cet apprentissage d'une sensibilité sombre, semblable à celui des milieux bourgeois et populaires, se reflète dans les premiers essais littéraires de Hugo. L'adolescent écrit, vers le temps de ses lectures passionnées chez Royol, deux pièces de théâtre: *l'Enfer sur terre* et *Le château du Diable*(11). Toutes les deux portent sur le thème de l'apparition diabolique.

Cette culture de base s'enrichit et se développe au cours de la formation ultérieure. Le cœur, une fois ouvert à des stimulations livresques et théâtrales, ne cesse d'en accueillir, d'en amonceler dans l'arsenal de souvenirs. G. Vanzac, le plus éminent biographe de la jeunesse de Hugo, ne minimise point l'apport de la *mauvaise* littérature chez Hugo: il y attache autant d'importance, qu'aux lectures de Hugo obligées para l'enseignement scolaire et sa vocation de journaliste, à ses "lectures irrégulières" faites pêle-mêle avec peu de contrainte(12).

Si la vocation littéraire de Hugo s'éveille au contact de l'école noire il joue aussi le rôle, au temps de *Han d'Islande*, d'un poète ultra-royaliste: il a pour but de "servir (...) le trône et la littérature", de "propager le royalisme"(13). Sa vie littéraire doit se déployer dans la limite des doctrines royalistes et c'est dans ce cadre plus ou moins contraignant qu'il doit participer à la réforme littéraire. Convaincu de la tâche de "cette grande et noble profession des lettres" (14), il n'est pourtant pas favorable aux idées surannées du classicisme, qui persistent chez certains membres du parti.

Pour justifier l'esthétique "noire", Hugo semble avoir fait sien le point de vue de Nodier: la littérature doit représenter l'époque et la société; or, la société, sous la Restauration, est imprégnée des souvenirs de la violence et de l'exaltation populaire; la littérature contemporaine a donc tort de faire trop peu de cas de ce qu'il y a de monstrueux, d'effrayant, de frénétiques. La littérature est, d'après Hugo, l'interprète de l'ensemble des caractéristiques nationales, et surtout populaires: "Il est reconnu que chaque littérature s'empreint plus ou moins profondément du ciel, des moeurs et de l'histoire du peuple dont elle est l'expression" (15); la littérature doit demeurer en liaison

intime avec l'évolution de la société: la littérature du passé, quelle que soit sa qualité, ne s'accorde point aux besoins du présent: "les littératures antérieures, tout en laissant des monuments immortels, ont dû disparaître, et ont disparu avec les générations, dont elles ont exprimé les habitudes sociales et les émotions politiques" (16). Dans "ce siècle de sang" (17), né de "notre convulsive révolution" (18) et qui a traversé la crise d'"une société malade dont les goûts dépravés et les facultés engourdies eussent rejeté tout aliment savoureux ou salutaire" (19), la présence du goût "noir" dans la littérature doit être, quoique déplorable, inévitable. La littérature moderne est, "en un mot, ce que doit être la commune pensée d'une grande nation après de grandes calamités" (20). D'où vient l'une de ces deux écoles aussi authentique l'une que l'autre de la littérature du XIXe siècle:

"L'une voit tout du haut du ciel; l'autre, du fond de l'enfer. La première place au berceau de l'homme un ange qu'il retrouve encore assis au chevet de son lit de mort; l'autre environne ses pas de démons, de fantômes et d'apparitions sinistres" (21).

Mais voici Hugo plus franc et plus hardi. Il met en relief sa prédilection pour l'esthétique de l'atroce et du terrifiant:

"Nous avons entendu critiquer, comme hideuse et révoltante, la peinture de l'*Orgie*. C'est, à notre avis, l'un des plus beaux chapitres de ce livre. Walter Scott, ayant entrepris de peindre ce fameux brigand surnommé *le Sanglier des Ardennes*, aurait manqué son tableau, s'il n'eût excité l'horreur. Il faut toujours entrer franchement dans une donnée dramatique, et chercher en tout le fond des choses. L'émotion et l'intérêt ne se trouvent que là" (22).

La vérité littéraire réside donc dans ce qui paraîtrait repoussant aux partisans du beau artificiellement raffiné.

Hugo espère-t-il devancer et diriger, par la création de *Han Islande*, la réforme littéraire au coeur du romantisme royaliste? Nodier, en particulier, avait déjà mis le doigt sur le problème: "Le fait est qu'il n'y a point de genre romantique en France, tant qu'il ne s'est pas élevé dans ce genre un talent qui nous en fasse comprendre la puissance"(23). Ainsi cette première tentative romanesque, prenant pour modèles "les compositions de Walter Scott", est selon V. Hugo, conçue "dans l'intérêt de notre littérature"(24), et il ne cessera de souligner l'intérêt qu'il porte aux romans de Walter Scott les jugeant même

au-dessus de la poésie contemporaine: "les dix plus médiocres pages du moins bon d'entre eux, valent mieux que bien de longs poèmes publiés depuis trois ans"(25).

On ne jurait plus que par Walter Scott. Nodier voyait dans les romans de l'écrivain écossais le seul genre capable de renouveler la littérature sans heurter trop les idées retardataires.

Cet engouement pour Walter Scott va d'ailleurs de pair avec l'appréciation que portent des journaux royalistes sur les romans du vicomte d'Arlincourt. Une telle publicité prouve à la fois l'admission des romans d'effroi dans la construction de la nouvelle littérature mais, du même coup, la pauvreté même de celle-ci dans sa réalisation créatrice.

L'entreprise de *Han d'Islande* prend donc racine dans ce décalage entre la nécessité ressentie de l'apparition d'un romancier romantique, surtout d'un Walter Scott français et l'impuissance constatée chez des écrivains en carrière. C'est la prise de conscience de ce fossé qui semble lancer Hugo dans la conquête d'un domaine inexploré.

Le besoin d'ordre artistique d'un nouveau roman renvoie d'autre part au besoin politico-social. L'histoire dans le temps moderne équivaut à la mythologie au sein d'une communauté primitive, en ceci qu'elle interprète et enregistre des faits opaques immédiats dans un système, d'allure immuable, de l'intelligence du monde, et qu'elle assure une unité chez tous les membres de la communauté face aux événements survenus. Le pouvoir politique cherche à s'équiper d'une histoire à son image. La mission première de la littérature royaliste consiste, ni plus, ni moins, à prendre part à la création de cette mythologie moderne.

Hugo se rend bien compte de la portée de cette fonction nouvelle du roman. Il assigne, au même titre qu'au poète, une tâche de prophète de la société au romancier du type de Walter Scott:

"Nous nous abusons peut-être, mais il nous semble que peu d'écrivains ont aussi bien rempli que Walter Scott, les devoirs du romancier relativement à son art et à son siècle; car ce serait une erreur presque coupable dans l'homme de lettres que de se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur les contemporains, et d'isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social. Et qui donc se dévouera si ce n'est le poète? (...) qui bravera les haines de l'anarchie et les dédains du despotisme, sinon celui auquel la sagesse antique attribuait le pouvoir de réconcilier les peuples et les rois, et auquel la sagesse moderne a donné celui de les diviser?" (26).

Par ailleurs, ce chantre de l'âme française est autorisé à recueillir des matériaux aux quatre coins du continent et à leur donner une couleur nationale. Une réversibilité théorique s'établit entre le un et le tout dans le roman historique conçu comme tel par Hugo. Il n'y a ni opposition, ni antinomie, d'une part, entre l'individuel et le collectif: "l'autre (W. Scott) mêle à l'histoire d'un individu, la peinture de tout un peuple, de tout un siècle"(27); d'autre part, entre le particulier et l'universel: "le talent est de tous les lieux comme de tous les temps" (28); W. Scott "laisse à la physionomie des siècles ce que la sagesse de Dieu a mis d'immuable et d'éternel dans leurs traits, et ce que les folies des hommes y ont jeté de variable et de passager"(29). Chaque épisode historique ou fictif, pourvu de spécificités historiques et géographiques, devient une figure représentative de l'humanité; cet homme immuable a la capacité d'embrasser l'homme du XIX^e siècle, réductible, lui, à l'universalité. Hugo suggère ailleurs la marque ineffaçable de la nationalité de l'écrivain dans toutes ses productions: le personnage de Louis XI peint par W. Scott n'est rien de moins qu'une inspiration de la muse anglaise"(30).

Han d'Islande peut tenter donc doublement d'incarner la littérature nationale à venir: sur le plan aussi bien artistique que politico-social. C'est dans un tel objectif que le penchant personnel de Hugo peut rejoindre le goût qui imprègne et enivre les classes inférieures hiérarchiquement, mais d'une importance majeure dans la société.

Hugo témoigne, à l'égard du genre de l'horreur, d'un point de vue synthétisant: il essaiera, dans sa pratique du roman, non de renier, mais de dépasser la "célébrité" de romanciers "noirs" pour atteindre la "gloire" de Walter Scott: "Sir Walter Scott partage aujourd'hui, dans un *certain monde*, la célébrité des Paccard et des Ducray-Duminil"(31); mais W. Scott les éclipse, en ce sens que "ses romans n'ont fait qu'accroître, parmi les gens de goût, sa réputation, qui est aujourd'hui de la gloire" (32). Un des accès à cette "gloire" est obtenu par la réanimation des thèmes "noirs" usés et déjà banaux; il faut les faire revivre avec un pinceau original: "On a blâmé, comme choses usées, les tournois, les châteaux, les souterrains, les voleurs, etc., qui se rencontrent fréquemment sur la route des héros du roman, mais on a oublié que le coloris qui anime ces peintures est entièrement neuf, et que les descriptions de Walter Scott ne ressemblent en rien à ces descriptions qui ressemblent à tout "(33).

La rencontre du genre frénétique et de l'oeuvre de Walter Scott s'est révélée donc un bon instrument de fixation du romantisme naissant, laissant des traces profondes dans un bon nombre d'oeuvres à venir.

NOTES

- (1) — *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, OCVH, t. I, p. 845.
(2) — Voir *ibid.*, pp. 843-849.
(3) — *Ibid.*, p. 850.
(4) — J. B. Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, réédition, 1973, t. I,
p. 19.
(5) — *V. H. raconté*, OCVH, t. I, p. 926.
(6) — *Idem.*
(7) — *Ibid.*, p. 927.
(8) — *Ibid.*, pp. 910-911.
(9) — *Ibid.*, p. 928.
(10) — Cet inventaire est publié par Jacques Seebacher avec une liste
d'identification des ouvrages mentionnés: "En marge des *Misérables*", *Revue d'histoire
littéraire de la France*, oct.-déc, 1962, pp. 575-592. Pour la portée de cet inventaire,
voir *ibid.*, p. 578.
(11) — Ce sont les ouvrages hugoliens les plus anciens qui aient subsisté.
(12) — G. Venzac, *Les Origines religieuses de Victor Hugo*, p. 174.
(13) — "Préface à la 11^e livraison", *Le Conservateur littéraire*, OCVH, t. I,
p. 616.
(14) — V. Hugo à Adèle Foucher, (7 décembre 1821), OCVH, t. II, p. 1103.
(15) — Préface, *Nouvelles Odes* (1824), OCVH, t. II, p. 471.
(16) — "Sur Georges Gordon-Lord Byron" (1824), *La Muse Française*, OCVH,
t. p. 460.
(17) — V. Hugo, *Le Télégraphe* (1819), OCVH, t. I, p. 408.
(18) — "Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI, Par sir Walter
Scott" (1823), *La Muse Française*, OCVH, t. II, p. 433.
(19) — *Idem.*
(20) — Article cité, OCVH, t. II, p. 461.
(21) — *Idem.*
(22) — Art. cit. sur "Quentin Durward", OCVH, t. II, p. 437.
(23) — "Avertissement des traducteurs", Bertram, 1821, pp. iij-iv.
(24) — V. Hugo à Adèle Foucher, Samedi (16 février 1822), OCVH, t. II,
p. 1168.
(25) — "Walter Scott, *L'Officier de fortune, La Fiancée de Lommermoor*", *Le
Conservateur littéraire*, OCVH, t. I, p. 479.
(26) — Quentin Durward (...), OCVH, t. II, p. 432.
(27) — "Histoire de Gil Blas de Santillane (...)", *Le Conservateur littéraire*,
OCVH, t. I, p. 702.
(28) — "Ivanhoé (...)", *Le Conservateur littéraire*, OCVH, t. I, p. 626.
(29) — "Quentin Duward (...)", OCVH, t. II, p. 431.
(30) — *Ibid.*, p. 435.
(31) — "Walter Scott, *L'Officier de fortune* (...)" (1819), *Le Conservateur littéraire*,
OCVH, t. I, p. 479. Le soulignement est de Hugo.
(32) — *Idem.*
(33) — "Ivanhoé (...)", (1820) *Le Conservateur littéraire*, OCVH, t. I, p. 630.