



Mythographie et anti-positivisme hugoliens

Dufief Véronique

Pour citer cet article

Dufief Véronique, « Mythographie et anti-positivisme hugoliens », *Cycnos*, vol. 11.1 (Image et langage : Problèmes, Approches, Méthodes), 2008, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/501>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/501>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/501.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Mythographie et anti-positivisme hugoliens

Connaissance et spiritualité : une poétique (sic) de la pensée imageante. L'exemple de 93

Véronique Dufief

Université de Bourgogne

“Etre sage comme une image”, j’aurais envie d’écouter avec une fausse naïveté le sens poétique avec lequel cette formule tinte irrésistiblement à mes oreilles : j’entends parler ici d’une sagesse propre aux images. Nous le vérifions tous les jours à la lecture des textes littéraires, nous y trouvons sans cesse des révélations sur nous-mêmes et sur le monde qui nous entoure. L’imaginaire à l’œuvre dans les textes, les images, nous donnent accès à un type de savoir ne ressortissant pas à la rationalité scientifique. Mais de quels moyens disposons-nous pour établir les critères de validité d’un tel savoir ?

Quoique nous admettions depuis fort longtemps une alliance du Beau, du Bien et du Vrai, envisager l’esthétique dans une perspective épistémologique ne va pas de soi. Il n’est pas si aisé de constituer une gnoséologie de la littérature, de préciser à quelles conditions elle peut être considérée comme une forme de savoir à part entière.

Pour essayer de cerner la spécificité d’un tel savoir, il pourrait être utile de le définir par opposition à des formes de connaissance qui, sans être nécessairement positives ou positivistes, sont communément reçues comme “scientifiques”. L’histoire nous fournit un exemple intéressant à plus d’un titre. C’est pourquoi nous avons voulu prêter une attention particulière au dernier roman de Victor Hugo : *Quatrevingt-Treize*. De cet auteur, c’est le roman le plus explicitement construit autour d’un événement historique central, en l’occurrence, la Terreur. Mais il s’agit moins pour l’écrivain de se poser en historien, de donner, avec le recul, un point de vue surplombant sur les faits passés, que de mettre en scène la subjectivité d’acteurs, fictifs ou réels, aux prises avec l’Histoire en train de se faire.

Nous voudrions montrer quel type de savoir historique propose *Quatrevingt-Treize*, quel rôle jouent les images et le mythe dans la constitution d’un tel savoir.

1. Mythographie et anti-positivisme

1.1. Le livre suspect et l’exercice du doute

Un caractère marquant de cette fiction, c’est la manière, parfois un peu provocante, dont le romancier s’évertue à semer le doute dans l’esprit du lecteur. Ainsi à plusieurs reprises dans *Quatrevingt-Treize*, le savoir qu’on acquiert par les livres est-il frappé de suspicion. Certes, lorsque le marquis de Lantenac se réjouit de l’inculture du marin Halmalo :

Un homme qui lit, ça gêne, dit-il (I, III, 2, p. 829)¹,

on ne s’étonne guère d’une telle réflexion, venant d’un personnage dont l’obscurantisme est le premier article de foi. Mais voici ce qu’écrit le narrateur à propos de Cimourdain :

Cimourdain savait tout et ignorait tout. Il savait tout de la science et ignorait tout de la vie. De là sa rigidité. (II, I, 2, p. 866).

Or cet ancien prêtre, qui a donné jadis au neveu de Lantenac, Gauvain, une éducation peu conformiste, est une figure-clé de la relation pédagogique qui structure le roman : voilà qui est plus inquiétant. Et puis, il y a surtout le livre III de la dernière partie, consacré à la destruction d’un texte hagiographique par les enfants de la paysanne Michelle Fléchar. Retenus en otage dans la Tourgue, où Gauvain avait appris à lire autrefois sur les genoux de Cimourdain, ils

¹ Nous nous référons ici à l’édition des O.C. publiée chez Laffont, par le groupe interuniversitaire de travail sur Victor Hugo, sous la direction de J. Seebacher et G. Rosa, coll. Bouquins, tome Romans III.

s'inventent des jeux. Le narrateur nous présente comme un exploit "le massacre de Saint-Barthélémy" :

Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes, les mystères, déchirer toute une religion du haut en bas, c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants ; les heures s'écoulèrent dans ce labeur, mais ils en vinrent à bout, rien ne resta de Saint-Barthélémy. (III, III, 1, p. 982)

Il est curieux de constater l'amalgame auquel donne lieu l'énumération, puisque la "science" est placée sur le même plan que les "superstitions" et les "fanatismes". Ne nous y trompons pas, de la part d'un écrivain qui s'est très clairement engagé pour la promotion de l'instruction publique, il n'y a rien d'ambigu, de "réactionnaire" dans ce procédé. Il faut plutôt y voir une mise en garde adressée au lecteur : méfiez-vous des certitudes figées que vous prenez pour un savoir, du dogme qui s'arroge le prestige d'être *la* Connaissance. Poser le doute comme principe est un prolégomène salubre à tout apprentissage. Le narrateur lui-même commence par se remettre en cause, ironisant au sujet de sa propre entreprise : "l'histoire" et "la légende" viennent ici en tête de liste. Il souligne ailleurs la difficulté de sa tâche :

A de certaines heures la société humaine a ses énigmes, énigmes qui pour les sages se résolvent en lumière et pour les ignorants en obscurité, en violence et en barbarie. Le philosophe hésite à accuser. Il tient compte du trouble que produisent les problèmes. (III, I, 1, p. 916)

On le voit, il revendique le statut de "philosophe", mais c'est pour faire aveu d'humilité, pour refuser un engagement partial dans l'interprétation des faits. D'ailleurs, à notre connaissance, à aucun moment n'apparaît le mot "Chouan", dont l'emploi impliquerait une prise de position idéologique marquée de la part de l'auteur. Mais s'il est de bonne méthode de suspendre son jugement, comment se donner accès à un savoir valide ?

1.2. Nature paradoxale de l'histoire

En choisissant comme centre d'intérêt l'épisode le plus troublant de la Révolution française, la question à laquelle s'attelle Hugo pourrait se résumer ainsi : comment rendre compte du décalage entre l'utopie des Lumières et les débordements sanglants de la Terreur ? La raison est-elle à même de conceptualiser un tel paradoxe ?

D'abord, rappelons-le, le mot HISTOIRE présente en français une double ambiguïté : d'une part, il renvoie aussi bien à la réalité historique (*res gestae*) qu'à la connaissance historique (*historia rerum gestarum*)². D'autre part, il évoque soit la véracité des faits du passé (l'Histoire avec un grand H), soit, au pluriel, la fiction, voire le mensonge (tu me racontes des histoires).

La première ambiguïté tient au statut très particulier du sujet connaissant dans l'élaboration du savoir historique : quel rapport spécifique y a-t-il entre les faits passés (*res gestae*) et la connaissance qu'on cherche à en obtenir (*historia rerum gestarum*) ? L'histoire, nous dit Paule Levert³, est la "connaissance paradoxale de ce qui n'est plus", "la connaissance bien plus paradoxale encore de ce qui, en un sens, n'a jamais été. Non seulement elle n'est pas la connaissance d'un objet donné qui la fonde, qu'elle représente, qui demeure, auquel elle pourrait être confrontée, et qui lui permettrait ainsi d'être vérifiée, mais elle construit véritablement son objet. Hors de cette reconstruction présente, le passé n'est plus rien, pas même passé."

² H.I. Marrou rappelle que le mot "histoire" présente la même ambiguïté dans toutes les langues de culture. Cf *De la connaissance historique*, Seuil, coll. Points Histoire, 1954, p. 37.

³ P. Levert, "L'histoire et l'acte présent", in *Actes du VIème congrès des Sociétés de philosophie de langue française : L'homme et l'histoire*, PUF, Société strasbourgeoise de Philosophie, 1952, p. 56.

Si, “dès l’enfance, Clio est la muse aux deux visages, celle qui inspire aussi bien les chercheurs que les conteurs”⁴, ce n’est pas un hasard. Les propos de P. Levert ont le mérite de souligner que, par nature, la démarche cognitive de l’historien est créatrice, au même titre que celle du poète.

Est donc illusoire toute prétention à un savoir définitivement objectivé du passé. P. Thévenaz⁵ précise la nature de cette illusion : “supposer que l’histoire est le déroulement objectif d’événements en soi, attestés par des documents, c’est toujours se référer à un en-soi de l’histoire, à ce que serait l’histoire sans l’historien ou sans l’homme qui la vit. En réalité, cet en-soi s’évanouit quand on voit que la référence à la conscience est essentielle et constitutive de l’événement comme tel.” Aussi, lorsque, prenant directement la parole, Hugo déclare : “Cette guerre, mon père l’a faite, et j’en puis parler” (III, I, 4, p. 920), ce n’est pas pour attester la véracité d’un témoignage indirect, conforme à l’exactitude des faits, puisqu’il invente tous ceux qu’il nous rapporte, y compris la conversation des trois seuls personnages historiques du roman, Robespierre, Danton et Marat, mythiquement assimilés aux juges des Enfers, Minos, Eaque et Rhadamante. Il faut lire bien plutôt dans cette affirmation le souci de fonder la subjectivité du sujet connaissant, son inscription dans le temps, comme constitutives de “l’angoisse complexe qui est à la racine du désir historique.”⁶ C’est pourquoi on peut considérer comme une option polémique de la part de l’auteur la proclamation qui ouvre la dernière partie du livre :

L’histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d’une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c’est l’invention ayant pour résultat la réalité. (III, I, 1, p. 915)

Que fait ici le romancier, sinon dénoncer comme un contresens une conception positiviste de la science historique, isolant l’objet à connaître du sujet connaissant ? L’ambition, totalitaire, qui viserait à reconstituer l’intégralité du passé, en se déclarant fidèle à des faits authentiques, n’est qu’un leurre. C’est pourquoi Hugo cherche à faire reconnaître les vertus heuristiques d’une littérature d’invention qui, paradoxalement, donnerait accès à un savoir valide sur le réel, grâce au pouvoir de l’imagination. Que peut-on apprendre d’une fiction qui se propose explicitement un effort d’intelligibilité de l’histoire ? Quelle est la nature de cette intelligibilité ?

1.3. Position du narrateur

Force est de constater d’abord que le romancier refuse de donner ce qui serait SA version des faits. La réserve est un des traits marquants de son attitude. Elle se traduit par un fréquent recours aux précautions oratoires : “on ne sait quel”, “on ne sait quoi” sont des expressions qui reviennent sans cesse sous sa plume. Sont ainsi fréquemment soulignés l’imminence d’un danger ou le déchaînement fulgurant de forces destructrices :

Il y avait sur la mer on ne sait quelle sombre attente. (I, II, 10, p. 822)
Tout à coup ce paysage fut terrible. Ce fut comme une embuscade qui éclate. On ne sait quelle trombe faite de cris sauvages et de coups de fusil s’abattit sur ces champs et ces bois pleins de rayons. (I, IV, 5, p. 848)

Le leitmotiv traduit alors la stupeur face à l’inexplicable :

... l’imprévu, cet on ne sait quoi de hautain qui joue avec l’homme (III, VI, 1, p. 1033) La dévastation s’abattant sur la misère, le vautour s’acharnant sur le ver de terre, il y a là on ne sait quel contresens qui serre le cœur. (I, IV, 7, p. 853)

En matière de mystère, c’est encore l’âme humaine qui demeure la plus obscure. Le narrateur ne cherche pas à en percer les secrets, mais seulement à donner l’intuition fugace de cette

⁴ C.O. Carbonnell, *L’historiographie*, PUF, QSJ ?, 4ème édition, 1981, p. 9.

⁵ P. Thevenaz, “Evénement et historicité”, in *Actes...*, pp. 220-221.

⁶ Cf. J. Caussimon, “L’affirmation de l’être dans l’élaboration constructive de l’histoire collective et de l’histoire personnelle”, in *Actes...*, p. 107.

ombre réfractaire à toute appréhension rationnelle, en évoquant une intonation ou l'expression d'un visage. Cependant, le "on ne sait quoi" a surtout trait aux pensées nébuleuses des personnages. Le narrateur se refuse à violer leur for intérieur, à se poser en décrypteur omniscient de ce qui échapperait à leur propre conscience. On en a la preuve avec la paysanne Michelle Flécharde :

Elle semblait renoncer à comprendre. A un certain degré le désespoir est inintelligible au désespéré. (III, II, 6, p. 947)
Elle allait devant elle. Comment vivait-elle ? Impossible de le dire. Elle ne le savait pas elle-même. (III, II, 8, p. 953)

Autre exemple, des considérations à propos du babil des enfants :

Ce chuchotement confus d'une pensée qui n'est encore qu'un instinct contient on ne sait quel appel inconscient à la justice éternelle. (III, III, 1, p. 974)

La précaution oratoire permet d'introduire une interrogation sur la nature du langage, de la pensée pré-verbale des enfants :

Comment les idées se décomposent-elles et se recomposent-elles dans ces petits cerveaux-là ? Quel est le remuement mystérieux de ces mémoires si troubles et si courtes encore ? (III, III, 1, p. 978)

Cette méditation trouve son prolongement dans une réflexion sur le rapport entre vérité et image, lorsque Gauvain regarde l'incendie qui ravage la Tourgue :

Ces apparitions et ces disparitions de la clarté devant ses yeux avaient on ne sait quelle analogie avec les apparitions et les disparitions de la vérité dans son esprit. (III, VI, 3, p. 1041)

Bref, il s'agit pour le narrateur de se tenir sur le seuil d'une obscurité pressentie, qu'il essaie ainsi de donner à sentir :

On ne sait quelle sérénité terrible était dans ce cachot. (III, VII, 5, p. 1056)

2. Le mythe et l'élaboration collective d'un savoir

Complémentaire et indissociable du statut que se réserve le narrateur au sein de son roman, le rôle qu'il assigne à l'ensemble de ses personnages. En effet, devant l'impossibilité pour un seul sujet d'adopter un point de vue surplombant et unificateur sur le passé, le romancier délègue à ses personnages le soin d'élaborer un savoir collectif. Ce sont leurs rapports, souvent antagonistes, leurs confrontations, qui donnent à lire un sens rebelle à toute synthèse définitive. De la sorte, *Quatrevingt-Treize* apparaît moins comme le récit romancé de la guerre civile que comme la mise en scène de la façon dont les hommes, en s'interrogeant sur l'histoire, FONT l'histoire.

2.1. Désir de savoir et intrépidité

J'en veux pour preuve, parmi d'autres, l'assimilation systématique, tout au long de la fiction, de la curiosité à une forme d'intrépidité. Le narrateur souligne d'entrée de jeu à propos de la vivandière le lien qu'il décèle entre les deux attitudes :

Les vivandières se joignent volontiers aux avant-gardes. On court des dangers, mais on va voir quelque chose. La curiosité est une des formes de la bravoure féminine. (I, 1, p. 790)

Notation du même ordre un peu plus loin :

Il n'est personne qui, en pareil cas, ne l'ait éprouvé, la curiosité est plus forte que le danger ; on veut savoir, dût-on périr. (I, IV, 5, p. 848)

Le narrateur poursuit sa réflexion à propos des enfants, au moment où un autre incendie se déclare, cette fois dans la Tourgue :

Les enfants ne connaissaient pas cette espèce d'aurore-là. Ils la regardèrent. Georgette la contempla. (III, V, 3, p. 1027) [...]
Les enfants regardaient autour d'eux. Ils cherchaient à comprendre. Où les hommes sont terrifiés, les enfants sont curieux. Qui s'étonne aisément s'effraie difficilement ; l'ignorance contient de l'intrépidité. Les enfants ont si peu droit à l'enfer que, s'ils le voyaient, ils l'admiraient. (ibid., p. 1028)

Je vois plusieurs façons d'interpréter la récurrence de cette notation psychologique : elle permet d'établir un lien entre le courage des hommes engagés dans le feu de l'action, et celui de l'historien qui cherche à comprendre. Elle souligne par là-même l'enjeu vital de la curiosité qui est ici à l'oeuvre. On risque sa vie pour obtenir un savoir, et on n'est fondé à enseigner que si le don ou le respect de la vie engagent la responsabilité de celui qui prétend professer un savoir.

2.2. En quête d'un savoir vital

C'est en effet une des autres caractéristiques de ce roman, qu'informe véritablement la relation pédagogique : chacun des grands dialogues philosophiques opposant les personnages est lié à la péripétie d'un sauvetage ou d'une guérison ; il n'y a jamais aucun débat d'idées sans que soit en cause la vie d'un personnage.

Cimourdain, ancien curé de Parigné, devenu délégué du Comité de Salut Public, a autrefois éduqué Gauvain, le neveu de Lantenac. Mais il l'a aussi paternellement veillé lors d'une très grave maladie. De même Tellmarch le mendiant se donne le droit de dire deux ou trois vérités bien senties au marquis de Lantenac, seigneur du domaine, parce qu'il vient de lui proposer refuge, alors que le tocsin proclame à toute la contrée que ce chef vendéen est hors la loi. Lantenac à son tour pourra faire la leçon à son révolutionnaire de neveu après avoir aliéné sa propre liberté pour sauver la vie des trois enfants. La boucle est enfin bouclée lorsque, sachant pertinemment que l'attend la guillotine, Gauvain choisit de laisser partir son oncle. La veille de son exécution, il peut alors déstabiliser l'assurance de son ancien maître, Cimourdain, devenu son élève : du début à la fin du roman, les rôles se sont progressivement inversés par la médiation d'une série de péripéties mettant en jeu la transmission et l'élaboration d'un savoir d'ordre vital.

Deux faits significatifs permettent de résumer la différence fondamentale qui sépare Cimourdain de Gauvain, et aboutit, dans la relation pédagogique, à l'inversion de leurs statuts respectifs. Pour mettre fin au siège de la Tourgue et éviter un massacre, Cimourdain propose de se livrer, à condition que Lantenac se rende lui aussi. Comme dans les épisodes précédemment résumés, l'ancien prêtre qu'est Cimourdain croit pouvoir, en échange de sa vie, prêcher la croisade de la vérité, à l'intention des Blancs retranchés dans la forteresse :

Je suis la lumière et je parle à l'ignorance. (III, IV, 8, p. 1001)

Anticipant sur l'avenir, il se donne la caution de la postérité, grâce à l'adoption d'un point de vue transcendant :

Vous saurez plus tard, ou vos enfants sauront, ou les enfants de vos enfants sauront que tout se qui se fait en ce moment se fait par l'accomplissement des lois d'en haut, et que ce qu'il y a dans la Révolution, c'est Dieu. (ibid.)

Je ne suis pas du tout sûr qu'il faille considérer Cimourdain comme le porte-parole de l'auteur, comme on est trop facilement tenté de le faire. En effet, s'il offre sa vie, c'est sous condition, la reddition de Lantenac, en l'occurrence. Il a jadis sauvé celle d'un malade en purgeant de sa propre bouche le bubon que celui-ci avait à la gorge. Mais il s'est empressé de proclamer alors qu'il n'en ferait pas autant pour le roi, si celui-ci était affecté d'une telle tumeur. De même il n'a jamais protégé de la mort que Gauvain, son fils spirituel, son préféré, et, précédant de peu la guillotine en Vendée, c'est lui qui est chargé de faire respecter l'impitoyable autorité d'une République en mal de répression face au péril de l'anarchie. Gauvain, quant à lui, conforme son comportement à un principe très simple :

Je ne veux verser le sang qu'en risquant le mien. (III, II, 8, p. 952)

Il ne marchand pas quand il laisse s'enfuir son oncle. Si son humilité est plus convaincante que l'assurance trop rigide de son ancien maître :

Je ne sais que combattre, dit-il, et je ne suis qu'un soldat. (ibid.)

c'est peut-être qu'il se défie de la toute-puissance de la raison, de son pouvoir mortifère lorsqu'elle s'érige en raison d'Etat. Le narrateur décrit ainsi les tergiversations du personnage,

lorsque dérangé dans son confort moral par le geste de Lantenac qui vient de délivrer les enfants, sa rationalité se heurte à une aporie existentielle :

Chacune de ces voix [l'humanité, la famille, la patrie] prenait à son tour la parole, et chacune à son tour disait vrai. Comment choisir ? chacune à son tour semblait trouver le joint de sagesse et de justice et disait : Fais cela. Était-ce cela qu'il fallait faire ? Oui. Non. Le raisonnement disait une chose ; le sentiment en disait une autre ; les deux conseils étaient contraires. Le raisonnement n'est que la raison ; le sentiment est souvent la conscience, l'un vient de l'homme, l'autre de plus haut. (III, VI, 2, p. 1040)

Le style indirect libre permet au narrateur de s'associer aux tiraillements du personnage, de faire siennes les interrogations qui l'accablent, et de passer insensiblement à la forme de la maxime. Il va alors jusqu'à invoquer Dieu, grâce à la métaphore spatiale, adoptant un point de vue qui rejoint apparemment celui de Cimourdain, tel qu'on l'a vu exprimé plus haut à propos du rôle joué dans l'histoire par la providence. Mais ne nous y trompons pas, si les œuvres de Dieu sont visibles dans l'événement capital de la Révolution, il ne s'agit pas là pour Hugo de l'intervention d'une transcendance, ce que la foi rationaliste de Cimourdain cherchait à établir assez sèchement.

3. Littérature et savoir du désir

La Providence peut inspirer notre conscience (c'est la fonction assignée dans le roman à la nature, riche d'enseignements pour qui veut bien la contempler). Mais la conscience, par définition, nous est immanente. C'est en elle que réside aussi bien notre pouvoir d'aliénation que d'émancipation. Tout dépend du courage avec lequel nous essayons de débusquer l'insu en nous. Si :

la Révolution est une action de l'Inconnu (II, II, 1, p. 906),

c'est d'abord parce que nous sommes porteurs d'un continent indéfrichable dans son intégralité, sans cesse élargi par la projection du désir dans l'avenir. Plusieurs épisodes semblent renvoyer, par le biais des images, à cette réalité de l'inconscient. Il y a d'abord celui, très célèbre, de la caronade. La négligence d'un canonier dans l'arrimage d'une pièce d'artillerie provoque un désastre sur la corvette à bord de laquelle était embarqué Lantenac, mais c'est le canonier lui-même qui finalement réussit à maîtriser l'engin en folie sur le pont du navire :

[II] connaissait sa pièce, et il lui semblait qu'elle devait le connaître. Il vivait depuis longtemps avec elle. Que de fois il lui avait fourré la main dans la gueule ! C'était son monstre familial. Il se mit à lui parler comme à son chien.
- Viens, disait-il. Il l'aimait peut-être. (I, II, 5, p. 811)

A plusieurs reprises dans le roman, il est question d'une forme de connaissance intime des choses, née d'une longue familiarité avec elles, comme dans le cas présent, et dont le narrateur rend compte par une sorte de réciprocité dans la relation cognitive : "il lui semblait qu'elle devait le connaître", telle est l'impression que la caronade donne au canonier. Ce n'est pas la seule notation de ce genre. Ainsi, à bord de la corvette, un officier, La Vieuville, évoque avec un de ses pairs, Boisberthelot, le chef idéal dont auraient besoin les Vendéens. Il relativise les qualités d'un certain chevalier de Dieuzie, qui selon lui ne ferait pas l'affaire :

C'est encore un officier de plaine et de bataille rangée. La broussaille ne connaît que le paysan. (I, II, 3, p. 806)

Et la Vieuville, en parlant au Commandant, tient des propos du même ordre au sujet du navire :

Je me défiais de cette corvette Claymore. C'est toujours ennuyeux d'être embarqué brusquement sur un navire qui ne vous connaît pas ou qui ne vous aime pas. (I, II, 8, p. 819)

Dans tous les cas, le narrateur donne un sujet non-animé au verbe "connaître", et ce terme est lui-même, à deux reprises, dans les passages que nous avons cités, employé en collocation

avec le verbe “aimer”. On pourrait y ajouter celui où Halmalo évoque avec le marquis de Lantenac l’art du saut à la perche, qu’on appelle la “ferte” dans le parler local :

- La ferte, c’est notre amie. Elle agrandit nos bras et allonge nos jambes.
- C’est-à-dire qu’elle rapetisse l’ennemi et raccourcit le chemin. Bon engin. (I, III, 2, p. 831)

Il entrerait donc dans ce mode de connaissance une dimension affective, comme s’il fallait apprivoiser les objets, les éléments, pour s’en rendre maître, d’où l’assimilation métaphorique de la caronade à un “chien”. Cette attitude, magique, implique en effet qu’on prête, sinon une âme aux choses, au moins une intention dont il faut conjurer le caractère potentiellement néfaste. La réflexion superstitieuse du barreur de la corvette, Gacquoil, est significative à cet égard. Voici ce qu’il dit en réponse aux “paroles presque joviales et légères” de La Vieuville :

Il y a des choses qui portent malheur quand on est au large. La mer est secrète ; on ne sait jamais ce qu’elle a. Il faut prendre garde. (II, II, 7, p. 815)

Il est ici question de forces obscures, qui peuvent être fatales à l’homme, et dont celui-ci cherche à se prémunir en respectant un mystère qui le dépasse, qu’il sacralise parce que sa propre vie est exposée. C’est aussi ce qu’évoque l’image du “monstre”, auquel le narrateur, comme nous l’avons vu, compare la caronade. Si ces forces obscures ont bien à voir avec celles que recèle en nous l’inconscient, il faudrait voir alors dans la guerre civile la représentation à grande échelle des débordements auxquels se laissent parfois aller les hommes quand ils ont manqué de vigilance à l’égard des puissances destructrices qui les habitent : un canon mal attaché provoque des désastres. Superstition, aussi, apparemment, ce qu’Halmalo, paysan et marin, analphabète, dit savoir au sujet du château de son maître :

- Connais-tu la Tourgue ? [demande Lantenac à Halmalo]
- Si je connais la Tourgue ! J’en suis. (I, III, 2, p. 831)
- [...] Et la passe souterraine ! je la connais. Il n’y a peut-être plus que moi qui la connaisse.
- Quelle passe souterraine ? Je ne sais ce que tu veux dire. (ibid., p. 832)

Halmalo donne des explications détaillées à ce sujet : le mot “connaître” revient quatre fois dans ses propos, et le mot “savoir” deux fois. Mais il ne parvient pas à convaincre Lantenac :

- Tu te trompes, évidemment ; s’il y avait un tel secret, je le saurais.
- Monseigneur, j’en suis sûr. Il y a une pierre qui tourne.
- Ah bon ! Vous autres paysans, vous croyez aux pierres qui tournent, aux pierres qui chantent, aux pierres qui vont boire la nuit au ruisseau d’à côté. Tas de contes. (ibid.)

On le voit, Lantenac se défie des superstitions, mais d’abord parce qu’il se croit fort de son savoir de maître, auquel rien ne saurait échapper. Pourtant, bien que la Tourgue soit son domaine, il ne la connaît pas de fond en comble, et c’est le savoir d’Halmalo qui sauvera les assiégés. De Gauvain également il nous est dit :

[qu’] il connaissait le redoutable intérieur de la Tourgue, y ayant été enfant. (III, IV, 7, p. 998)

Ne peut-on lire alors, dans l’épisode final du roman, une allégorie d’un combat à mener contre des forteresses intérieures qu’il faut assiéger comme autant de bastilles, afin de libérer l’énergie positive qu’elles retiennent parfois en otage ? Gauvain cherche à délivrer des enfants, qui incarnent l’avenir, et il a suffisamment d’intuition - c’est, de tous les personnages, celui qui est le plus fréquemment qualifié de “songeur” - pour savoir quel péril réside en la demeure lorsque Eros et Thanatos se livrent une lutte sans merci. On trouve confirmation d’une telle interprétation dans une intervention du narrateur au sujet du génie révolutionnaire :

Tant que les couches souterraines sont tranquilles, l’homme politique peut marcher ; mais sous le plus révolutionnaire il y a un sous-sol, et les plus hardis s’arrêtent inquiets quand ils sentent sous leurs pieds le mouvement qu’ils ont créé sur leur tête. Savoir distinguer le mouvement qui vient des convoitises du mouvement qui vient des principes, combattre l’un et seconder l’autre, c’est le génie et la vertu des grands révolutionnaires. (II, II, 3, p. 883)

Ces considérations nous sont livrées dans un chapitre intitulé *Tressaillement des fibres profondes*, qui vaut bien pour une description des mouvements de l'âme. L'homme d'action aliéné par la seule impulsion du désir, de la "convoitise" dit Hugo, et qui ne sait placer au-dessus d'elle le respect d'une loi, a toutes les chances de provoquer des catastrophes aux incontrôlables conséquences. Toute la question est de se donner une loi qui soit autre chose qu'un dogme, la flatteuse justification idéologique de pulsions qu'il est toujours commode de déguiser en "principes" de haute morale. Toute la difficulté est bien de lutter contre le leurre de l'insu qui nous aliène à nous-mêmes, surtout quand nous confondons savoir et sagesse, et que forts de nos certitudes, nous tentons de les imposer à autrui par une violence que cautionne la raison d'Etat.

Les qualités que le marquis reconnaît à Halmalo complètent assez bien l'image qu'on peut se faire, d'après Hugo, du génie révolutionnaire :

- Halmalo, je te dis tout cela. Tu ne comprends pas les mots, mais tu comprends les choses. J'ai pris confiance en toi en te voyant manoeuvrer le canot ; tu ne sais pas la géométrie, mais tu fais des mouvements de mer surprenants ; qui sait mener une barque peut piloter une insurrection ; à la façon dont tu as manié l'intrigue de la mer, j'affirme que tu te tireras bien de toutes mes commissions. (ibid., pp. 834-835)

Halmalo, sans connaissances théoriques ou rationnelles particulières ("la géométrie") a, à la fois, l'intuition et l'habileté, savoir-faire indispensables à l'action. Il est tout le contraire d'un Cimourdain, qui :

savait toutes les langues de l'Europe et un peu les autres (II, I, 2, p. 864),

au sujet duquel le narrateur apporte la précision suivante :

Cet homme étudiait sans cesse ce qui l'aidait à porter sa chasteté, mais rien de plus dangereux qu'un tel refolement. (ibid.)

Ainsi, de la même façon que les vertus d'une science livresque trop imbue d'elle-même étaient battues en brèche par la distance ironique d'un narrateur sceptique, de la même façon, la superstition apparaît ici chargée d'une connotation plutôt positive. Hugo renverse les valeurs. C'est Halmalo, avec son intuition, son savoir-faire de dompteur de la mer et sa connaissance des passages secrets pour pénétrer au coeur des bunkers de l'âme, qui est dans le vrai. Ce qui compte, sur le terrain, c'est la connaissance intime du milieu lui-même, non un savoir théorique *a priori*, fût-il d'un excellent tacticien des batailles rangées. Dans le maquis, ou sur une mer imprévisible, il faut pouvoir se fier à une intuition sûre, qui est presque de l'ordre de l'instinct, il faut pouvoir parer au plus pressé, avec les moyens du bord : ce n'est donc pas une connaissance d'ordre rationnel qui rend les plus grands services, mais un savoir-faire, dans lequel entrent en jeu des aptitudes physiques et affectives de contrôle de soi.

Hugo a raison à plus d'un titre de parler du conflit vendéen comme d'une "guerre des ignorants". D'abord parce que les hommes aux prises avec l'histoire en train de se faire sont dépassés par les événements, et sont sur le moment impuissants à forger la moindre certitude. Ensuite parce que, les images nous le disent, le déchaînement de la violence est très directement lié à la méconnaissance de ce terrain, mouvant comme la mer, broussailleux comme le maquis, qu'est l'inconscient.

D'où l'utilité, voire l'impérieuse nécessité d'un travail par lequel on peut se réapproprier son propre passé. Dans ce travail, l'intuition joue un rôle capital : les penseurs, dans ce roman de la Terreur, c'est-à-dire aussi bien les sages que les guérisseurs, capables de panser les blessures du passé, sont toujours de grands songeurs devant l'Eternel.

On s'explique ainsi la constante valorisation, chez Hugo, d'une ignorance positive, commune aux enfants, aux rêveurs et au narrateur lui-même, qui s'efforce, dans son métier de poète, à la pratique d'une telle vertu. Face à la perpétuelle dérobée du sens - ce sens qu'essaient d'apprivoiser les images - l'humilité, au même titre qu'un questionnement assidu à propos du langage sont caractéristiques d'une démarche heuristique très proche de celle de l'historien, telle que la décrit Henri-Irénée Marrou : "Logiquement parlant, il n'y a rien de spécifique dans la compréhension relative au passé ; c'est bien le même processus que met en jeu la

compréhension d'autrui dans le présent et en particulier [...] dans la compréhension du langage articulé.⁷”

Le sens jamais épuisé des images dit déjà l'inépuisable sens de nos actes, l'inscription du désir dans le temps. Par leur caractère souvent paradoxal, elles permettent l'assomption d'une ambivalence qui est dans la nature du désir, là où la raison d'être de la raison est de trancher les dilemmes. Elles sont, en elles-mêmes un exercice de dépaysement et d'ouverture du sens. Elles offrent donc à chacun la possibilité de lire l'histoire de sa conscience, sans passer nécessairement par un décryptage rationnel. La théorie du grotesque et la pratique de l'antithèse chez Hugo témoignent à mon sens d'une réflexion approfondie sur ce pouvoir “poétique” des images, si l'on veut bien entendre dans ce mot-valise le double écho de l'éthique et de la poésie. Un tel pouvoir est lié à la nature même des images, indépendamment des visées conscientes de leurs auteurs, de leurs programmes idéologiques. Elles apparaissent ainsi comme le tiers médiateur grâce auquel peut s'élaborer un savoir intersubjectif.

Ce que le positivisme évacue comme pouvant fausser la connaissance du réel, à savoir le désir du sujet connaissant, la mythographie lui accorde une place centrale. Le mérite du dispositif fictionnel mis en place par Hugo est non seulement de rejoindre la réflexion des épistémologues à propos de la science historique, mais de donner au lecteur, par le biais du mythe, la possibilité d'établir un lien entre histoire collective et histoire personnelle. “La clarté que je cherche sur moi-même, écrit P. Ricoeur, passe par une histoire de la conscience. J'ai besoin de l'histoire pour sortir de ma subjectivité privée et éprouver en moi-même et par-delà moi-même l'être-homme, le Menschsein.”⁸

⁷ H.I. Marrou, op.cit, p. 83.

⁸ P. Ricoeur, *Histoire et Vérité*, Seuil, 1955, p. 42.