

## *Séminaire du Groupe Hugo*

### Compte rendu de la séance du 15 décembre 2018

**Présent.e.s :** Claude Millet, Guillaume Peynet, Morgan Guivarc'h, Hélène Thil, Agathe Giraud, Yvette Parent, Guy Rosa, Hélène Kuchmann, Franck Laurent, Victor Kolta, Jordi Brahamcha-Marin.

#### **Annonces**

##### **Soutenance**

**Claude Millet** signale que Jordi Brahamcha-Marin a soutenu le 30 novembre une excellente thèse portant sur *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*.

##### **Événements scientifiques**

**Claude Millet** nous informe que des « Rencontres de Chamina-dour » consacrées à Hugo se tiendront à Guéret du 19 au 22 septembre 2019. Cet événement rassemblera des écrivains et des universitaires.

**Jordi Brahamcha-Marin** précise que ces rencontres sont organisées par l'Association des lecteurs de Marcel Jouhandeau et des amis de Chamina-dour. **Claude Millet** souligne l'utilité de ces sociétés d'amis d'auteurs, qui permettent que demeurent un peu vivants les écrivains délaissés par l'Université.

Agathe Giraud, nous rappelle **Claude Millet**, a déjà parlé d'*Hernani* à l'ESPE de Nancy (la pièce est au programme de terminale L), et en reparlera à Paris 7 le 13 avril, à l'occasion d'une journée d'études sur cette œuvre.

##### **Parution**

**Guy Rosa** signale la parution du livre de Jean-Marc Gomis *Victor Hugo devant l'objectif* (L'Harmattan).

### Spectacle

**Jordi Brahamcha-Marin** signale une mise en scène de *L'Année terrible*, au théâtre de l'Épée de bois, jusqu'en février (interprétation et mise en scène d'Antonio Diaz-Florian).

### Une variante

**Guy Rosa** demande aux membres du Groupe si, selon eux, Gwynplaine est un échantillon plutôt « humain » ou plutôt « social ». Car il y a une variante intéressante dans le manuscrit de *L'Homme qui rit* : *humain* est barré, Hugo garde *social*, alors qu'il aurait tout aussi bien pu écrire « humain et social ».

**Yvette Parent** répond que les deux sont vrais. Dans le même roman, Hugo explique que Gwynplaine est un produit à la fois du mal social et du mal existentiel. Il est à la fois le bouffon fait par les hommes et le grotesque venu de la nature.

Et le peuple, ajoute **Claude Millet**, est pour Hugo l'un des noms de l'humanité. La fabrique de l'humain passe par la fabrique du peuple. Mais ce choix de Hugo est tout de même étonnant, car il est rare de trouver chez lui l'adjectif *social* hors de certains syntagmes quasi figés, comme *question sociale*.

\*

## Communication de Guillaume Peynet

### Théâtre de mensonge et théâtre de vérité dans *Napoléon le Petit*

Texte de la communication : <<https://groupehugo.hypotheses.org/346>>.

### Discussion

#### La théâtralité, notion floue

**Claude Millet** remercie l'orateur de sa belle démonstration. Mais elle la trouve, précisément, un peu trop belle. L'exposé était orienté vers la démonstration d'une *théâtralité*, or cette notion est instable. Elle peut renvoyer soit à l'affichage d'une irréalité (et là, Guillaume Peynet étudie

toutes les métaphores théâtrales qui font du Second Empire une comédie ou une tragédie), soit à tout ce qu'on pourrait rencontrer *aussi* au théâtre : la pitié, l'horreur... C'est un peu du forçage que de mélanger ces deux définitions ! Surtout que de la théâtralité relève aussi ce qu'on appelle polyphonie, ou dialogisme, et qui fait signe vers l'écriture romanesque autant que vers le théâtre. Le jeune Hugo a d'ailleurs théorisé, à propos de Walter Scott, l'idéal d'un roman dramatique. Cette polyphonie concerne aussi l'écriture historique (les historiens libéraux comme Augustin Thierry ont à cœur de restituer les parlures) et, au fond, toute parole polémique, qui présente toujours une opposition entre des voix.

De la même façon, poursuit **Claude Millet**, la réflexion sur la métaphore comme vecteur de théâtralité est une idée à creuser, mais on peut objecter que cette fiction présente dans la métaphore n'est pas spécifiquement théâtrale. Guillaume Peynet a raison de souligner les effets de mélange du réel et du fictif dans les textes analysés, mais cette fictionnalité ne relève pas forcément de la théâtralité.

**Guillaume Peynet** précise l'usage qu'il a voulu faire de son repérage d'éléments comiques et tragiques dans le texte. Ce ne sont pas spécialement des arguments en faveur de la théâtralité. Les arguments principaux, ce sont les procédés qui ont quelque chose d'équivalent à ces mécanismes de feintise qui existent au théâtre. En particulier, dans la fictionnalité de la métaphore, il y a quelque chose qui fait penser au théâtre, et qui apparaît bien quand on fait droit à la puissance d'image de la métaphore (c'est une figure qui suscite du visuel). D'autre part, le phénomène grammatical que constitue la métaphore imite le processus par lequel un comédien joue un personnage.

**Claude Millet** n'est pas convaincue. Elle reproche à Guillaume Peynet de partir de métaphores théâtrales pour en arriver à la théâtralité comme métaphore et de passer d'une appréhension littérale à un usage métaphorique du mot *théâtral*, donc de jouer sur différents niveaux d'analyse. Mais c'est le problème de toutes les analyses de « théâtralité », notion floue et glissante s'il en est.

**Guillaume Peynet** concède que la métaphore de la théâtralité est un à-peu-près, mais elle a le mérite d'identifier un point d'analogie entre les choses. Et si tant de phénomènes de *Napoléon le Petit* se rassemblent dans cette cohérence, c'est bien qu'il y a quelque chose de parent entre eux. La métaphore du théâtre sert d'élément rassembleur.

**Claude Millet** trouve très intéressant, en tout cas, le nouveau chantier que Guillaume Peynet semble avoir ouvert depuis la dernière fois

qu'elle a discuté avec lui : celui qui concerne la portée fictionnelle et la « puissance d'image » de la métaphore.

#### La théâtralité quand même !

**Guy Rosa** a eu, en écoutant l'exposé, des réserves du même genre que celles de Claude Millet. Il s'est dit : « Tout dialogue n'est pas théâtre. » C'est vrai qu'il y a un tropisme vers le dialogue chez Hugo, assez spectaculaire, mais un procès n'est pas du théâtre, une métaphore encore moins. Toute substitution n'est pas théâtre (ou alors, autant dire « substitution » plutôt que « théâtralité »). Donc, la communication aurait dû s'intituler : « Parole et fiction dans *Napoléon le Petit* ». Seulement, « parole et fiction », c'est « théâtre ». Et du coup, Guillaume Peynet a raison, et son emploi étendu du mot *théâtralité*, en ce sens, se justifie. Un « roman dramatique », ça n'a pas de sens, c'est un oxymore !

Cet emploi du mot *théâtralité*, ajoute **Guy Rosa**, convient d'ailleurs surtout à la réalité *moderne* du théâtre, plutôt qu'à celle de l'époque de Hugo. Aujourd'hui, on a une fâcheuse tendance à faire théâtre de tout : on met *Les Misérables*, *Le Dernier Jour d'un condamné...*, au théâtre.

Mais le « roman dramatique », objecte **Claude Millet**, c'est ce que Bakhtine va appeler « roman dialogique » en en faisant l'essence même du roman.

Mais là, répond **Guy Rosa**, on n'est pas dans un roman. C'est pour cela que le texte peut devenir théâtral.

**Guillaume Peynet** observe que les deux premiers dialogues qu'il a cités ont quelque chose d'un peu théâtral en ceci qu'il n'y a pas de discours introducteur, ce qui les distingue d'un dialogue de roman. Quant au procès, il n'est certes pas théâtral en tant que tel, mais la métaphore du procès s'exprimait de façon théâtrale quand le narrateur en endossait la mise en scène.

**Claude Millet** pense que Guillaume Peynet a tort d'appeler « théâtralité » des choses qui s'appellent « apostrophe », « hypotypose », « prosopopée ». Mais précisément, répond **Guy Rosa** : il subsume dans une catégorie plus large des notions dissociées.

#### « Théâtralités » moderne et romantique

**Guy Rosa** a une résistance à propos de l'exemple de la débâcle de la Neva. Ce passage lui fait plus penser à un film d'Abel Gance qu'à autre chose, plus à du cinéma qu'à du théâtre.

**Franck Laurent** propose de regarder vers les pratiques contemporaines de Hugo. L'expression de « roman dramatique » est employée par Hugo et par d'autres, et désigne un roman où les dialogues correspondraient aux paroles des personnages et les descriptions aux didascalies (c'est ce qu'il dit dans son article sur Scott). On trouve le même genre d'idées chez Mérimée. Peut-être est-ce simplement lié au fait que le roman, déjà à l'époque, était très fréquemment adapté au théâtre – et la poésie aussi. La Neva peut faire penser à Abel Gance, soit, mais les grands mélodrames du XIX<sup>e</sup> siècle aiment les effets à grand spectacle sur scène !

#### **Tropisme hugolien vers le dialogue**

**Guy Rosa** note que le tropisme de Hugo vers le dialogue se voit bien dans les manuscrits. Celui de *L'Homme qui rit* est assez spectaculaire à cet égard. L'écriture est souvent très laborieuse, sauf dans les dialogues, où on peut avoir des pages entières sans aucune correction. Cela témoigne d'une facilité de Hugo pour le dialogue (sauf bien sûr s'il avait préalablement écrit un brouillon et qu'il se soit contenté de le recopier sur son manuscrit).

Les carnets, ajoute **Claude Millet**, témoignent d'une attention très frappante portée à la chose entendue. *Napoléon le Petit* témoigne aussi de choses entendues. Ces petits dialogues ont un modèle explicite, celui de la conversation (dans l'exemple 3 notamment).

#### **Valeurs de la parodie et du grotesque**

**Yvette Parent** est un peu gênée par la généralisation de Guillaume Peynet. Au théâtre, il peut y avoir des masques positifs. Le masque n'est pas forcément maléfique. Dans *Napoléon le Petit*, *Châtiments*, *Histoire d'un crime*, les mots *parodie*, *mascarade*, *masque* reviennent sans arrêt. Mais il peut y avoir des mascarades joyeuses et d'autres mortifères. On aurait aimé avoir un peu plus de précisions sur cette attitude menteuse et nocive de la mascarade, qui ne correspond pas au théâtre en général. Pour Hugo, la meilleure façon de lutter contre Napoléon III, c'est de le transformer en bouffon. Donc dans *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, il fait de son adversaire un clown. C'est mettre en œuvre une parodie menteuse et trompeuse, mais tel n'est pas toujours le but de la parodie chez Hugo.

**Guillaume Peynet** précise qu'Anne Ubersfeld a déjà étudié ces points dans « Tréteaux et châtiments », mais que ce n'était pas sa propre perspective.

**Franck Laurent** souligne un autre écart de Hugo, dans *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, par rapport à ses usages habituels, à propos de la valeur du grotesque. Assez systématiquement, dans l'œuvre de Hugo, le grotesque a une valeur positive. Mais dans ces deux œuvres, Hugo en fait un usage plus habituel, plus classique. Assimiler Napoléon III à un brigand, par exemple, relève purement et simplement de l'insulte – il ne s'agit pas de convoquer l'image du brigand au grand cœur. De même, l'assimilation à des prostituées relève toujours de la flétrissure. Le fonctionnement du grotesque est beaucoup plus classique, beaucoup plus premier degré, qu'ailleurs. Certes, en général, la figure du masque peut être ambivalente, mais là non. Dans ces deux œuvres, ce n'est pas bien d'être masqué. Hugo procède à une sorte de simplification radicale du fonctionnement de ces thèmes.

#### **Le Second Empire et la manipulation du langage politique**

**Claude Millet** pense que ce fonctionnement tient aussi à la nature du régime, qui se met en place à partir d'un faux serment et d'une propagande très concertée. Le scandale que peuvent susciter en nous les éléments de langage de nos hommes politiques a sans doute été décuplé à l'époque du Second Empire par une certaine absence d'habitude. On dit : « Ouvrons l'université aux étrangers » pour dire « Augmentons les droits d'inscription » – mais aujourd'hui on est habitué à ce que le langage politique marche comme cela... En 1852 c'était moins le cas. Il faudrait qu'on aille voir ce que disent les historiens du Second Empire sur cette question. Mais le caractère antiphrastique des titres dans *Châtiments*, de même que l'élaboration par Marx du concept d'idéologie comme discours inversé, peuvent être des réactions à une spécificité de ce régime. *A contrario*, les discours sur Louis-Philippe ne visent pas tellement ce point.

**Franck Laurent** confirme que le Second Empire est l'âge de la communication politique de masse, et rappelle que le prince-président a rétabli un suffrage universel qui n'existait pas sous la monarchie de Juillet.

La base de la chose, ajoute **Guy Rosa**, c'est l'imitation du Premier Empire. Napoléon le Petit est un faux empereur. En tout cas, Hugo est sensible à la communication politique : il y a chez lui des pages sur la mauvaise mise en scène du sacre de Charles X et sur la mauvaise mise en scène du retour des cendres. C'est une chose qu'il comprend sans doute mieux que d'autres (encore que sur le sacre de Charles X, Chateaubriand et Sand disent la même chose que Hugo).

**Enjeux de la « composition partielle »**

Mais sous la Restauration et la monarchie de Juillet, continue **Claude Millet**, la manipulation du langage ne va pas aussi loin que sous Napoléon III. Il y a une anecdote fascinante à propos des déclarations préparées dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 décembre, imprimées par des ouvriers typographes qui n'avaient chacun qu'une connaissance parcelaire de ce qu'ils étaient en train d'imprimer.

**Guy Rosa** précise que la composition partielle est une technique couramment utilisée pour aller vite. La composition de l'édition originale d'*Hernani* s'est passée comme cela aussi. Est-ce que Bonaparte a aussi utilisé cette technique pour empêcher que ça fuite ? Oui, sans doute, mais il s'agissait aussi d'une question de rapidité.

L'anecdote, précise **Claude Millet**, est racontée dans *Histoire d'un crime*. Mais peut-être Hugo en infléchit-il la signification, ajoute **Franck Laurent**.

**Peut-on faire théâtre de tout ?**

**Guy Rosa** se demande si on était allé, à l'époque de Hugo, jusqu'à mettre en scène *Le Dernier Jour d'un condamné* – ce qui lui paraît un contresens sur l'œuvre.

**Franck Laurent** n'en est pas sûr, mais tous les autres romans ont été adaptés à la scène, comme ceux de Sand, Dumas...

C'était l'équivalent à l'époque d'une adaptation filmique, ajoute **Claude Millet**. À ceci près, précise **Franck Laurent**, qu'on adapte aussi des poèmes au théâtre (alors qu'on ne les adapte pas au cinéma). **Guy Rosa** se souvient d'une *Fin de Satan* montée en 1985, et **Jordi Brahamcha-Marin** rappelle qu'il y a en ce moment une *Année terrible* à l'Épée de bois.

Jordi Brahamcha-Marin