

Guillaume Peynet  
Université du Mans  
Laboratoire 3LAM

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

**Séminaire du Groupe Hugo, 15 décembre 2018**

**Mots clefs :** 1851 ; dialogue ; énonciation ; fiction ; grotesque ; histoire ; ironie ; métaphore ; *Napoléon le Petit* ; pamphlet ; satire ; théâtralité ; tragique.

Hugo, dans *Napoléon le Petit* puis dans *Châtiments*, utilise de façon récurrente la métaphore du théâtre pour critiquer le nouveau régime de Louis Bonaparte. Cette métaphore rend compte de plusieurs aspects odieux du nouveau régime. Il est théâtre d'abord parce qu'il est trompé : il dissimule ses crimes<sup>1</sup>, les déguise sous des prétextes honorables<sup>2</sup>

---

1. « Aux yeux de la France, aux yeux de l'Europe, le 2 décembre est encore masqué. Ce livre n'est pas autre chose qu'une main qui sort de l'ombre et qui lui arrache ce masque » (*Napoléon le Petit*, I, 4, p. 421). Toutes les références renvoient au tome VIII des *Œuvres complètes* de Victor Hugo dans l'édition de Jean Massin (Club français du livre, 1968).

2. Voir les titres de section de *Châtiments* : « La société est sauvée », « L'ordre est rétabli », « La famille est restaurée », « La religion est glorifiée », etc. Voir encore dans *Napoléon le Petit* : « À l'heure qu'il est, grâce à la suppression de la tribune, grâce à la

auxquels il donne crédit par des mises en scène qui épouvantent le bourgeois<sup>3</sup>. Le nouveau régime est théâtre aussi par son goût pour le paraître, le spectaculaire, le tape-à-l'œil : Louis Bonaparte est un « histrion<sup>4</sup> », le Second Empire est un « empire à grand spectacle<sup>5</sup> ». Le nouveau régime est théâtre, enfin, parce qu'il est imposture de légitimité et de grandeur, imitation dégradée, parodie involontaire : « Mandrin mal lavé se déguise en César<sup>6</sup> », « Cette altesse en ruolz, ce prince en chrysocale, / Se fait devant la France, horrible, ensanglanté, / Donner de l'empereur et de la majesté<sup>7</sup>. » Ces trois motivations de la métaphore

---

suppression de la presse, grâce à la suppression de la parole, de la liberté et de la vérité [...], aucune chose, aucun homme, aucun fait, n'ont leur vraie figure et ne portent leur vrai nom ; le crime de M. Bonaparte n'est pas crime, il s'appelle nécessité ; le guet-apens de M. Bonaparte n'est pas guet-apens, il s'appelle défense de l'ordre ; les vols de M. Bonaparte ne sont pas vols, ils s'appellent mesures d'État ; les meurtres de M. Bonaparte ne sont pas meurtres, ils s'appellent salut public » (I, 4, p. 421).

3. « M. Bonaparte, comme ces jolies créoles qui font ressortir leur beauté au moyen de quelque effroyable hottentote, s'est donné pour concurrent dans cette élection un fantôme, une vision, un socialisme de Nuremberg avec des dents et des griffes et une braise dans les yeux, l'ogre du Petit Poucet, le vampire de la Porte Saint-Martin, l'hydre de Thérémène, le grand serpent de mer du *Constitutionnel* que les actionnaires ont eu la bonne grâce de lui prêter, le dragon de l'Apocalypse, la Tarasque, la Drée, le Graouilli, un épouvantail. Aidé d'un Ruggieri quelconque, M. Bonaparte a fait sur ce monstre en carton un effet de feu de Bengale rouge, et a dit au votant effaré : Il n'y a de possible que ceci ou moi ; choisis ! » (*Napoléon le Petit*, VI, 3, p. 496). Cf. dans « Apo-théose », le poème III, 1 de *Châtiments* : « L'abîme / Se referme en poussant un grognement bourru. / La Révolution sous terre a disparu / En laissant derrière elle une senteur de soufre. / Romieu montre la trappe et dit : Voyez le gouffre ! » (p. 629). Voir encore dans *Napoléon le Petit* : « Il y a donc eu "JACQUERIE". Les promesses de l'affiche ont été tenues » (IV, 4, p. 480).

4. Hugo écrit au chapitre I, 6 de *Napoléon le Petit*, intitulé « Portrait » : « Ce qu'il y a d'histrion en lui [Louis-Napoléon Bonaparte] a paru au tournoi d'Eglington [...]. Si on le juge en dehors de ce qu'il appelle "ses actes nécessaires" ou "ses grands actes", c'est un personnage vulgaire, puénil, théâtral et vain. Les personnes invitées chez lui, l'été, à Saint-Cloud, reçoivent, en même temps que l'invitation, l'ordre d'apporter une toilette du matin et une toilette du soir. Il aime la gloriole, le pompon, l'aigrette, la broderie, les paillettes et les passequilles, les grands mots, les grands titres, ce qui sonne, ce qui brille, toutes les verroteries du pouvoir. En sa qualité de parent de la bataille d'Austerlitz, il s'habille en général. / Peu lui importe d'être méprisé, il se contente de la figure du respect » (p. 424).

5. « L'Expiation », VII, *Châtiments*, V, 13, p. 703.

6. *Ibid.*, p. 704.

7. *Châtiments*, III, 4, p. 633. Voir encore ces vers de « La reculade » (*ibid.*, VII, 2) : « Donc ce sabreur, ce pourfendeur, / Ce masque moustachu dont la bouche vantarde / S'ouvrira dans toute sa grandeur, / Ce César qu'un valet tous les matins harnache / Pour s'en aller dans les combats, [...] / Qui jouait, dans les hosannas, / Tout barbouillé du sang du ruisseau Tiquetonne, / La pantomime d'Iéna, [...] / Montre à Cléo son nez meurtri de pommes cuites, / Son œil éborgné de gros sous ! / Et notre armée, hélas !

théâtrale dessinent un théâtre du mensonge dont Napoléon III est l'orchestrateur. Comme le mensonge ne prend pas, comme son grotesque involontaire saute aux yeux, la métaphore glisse vers les motifs du cirque, de la farce, de la foire : le nouveau régime s'avère théâtral d'une façon supplémentaire, comme spectacle abasourdissant, incroyable et réjouissant dans son mélange d'horreur, de prétention extravagante et de ridicule. C'est d'après cette impression que Hugo met en scène la farce du Second Empire, farce dont les comédiens volontaires du théâtre de mensonge deviennent les personnages burlesques involontaires.

Il y a ainsi une démarcation entre le théâtre joué par la clique du coup d'État et un autre théâtre, un théâtre de vérité, dont Hugo est le metteur en scène, et cette démarcation fonde le propos de mon étude. Anne Ubersfeld, dans son article intitulé « Tréteaux et châtiments », identifie le poète de *Châtiments* à « un *monreur de marionnettes*, au "maître" qui indique et commente ce qui s'agite sur les tréteaux<sup>8</sup> », et plus loin elle propose la configuration suivante : Bonaparte est, sur scène, le bonimenteur en chef qui dirige le spectacle de foire, tandis que le poète, « en retrait », « en face du tréteau<sup>9</sup> », n'est qu'un commentateur. Selon moi, cette analyse en reste à l'exégèse des métaphores par lesquelles Hugo se moque du nouveau régime, et elle passe à côté d'une autre théâtralité, celle des procédés littéraires eux-mêmes, celle de l'écrivain metteur en scène, jouant son théâtre de vérité contre le théâtre de mensonge de Louis Bonaparte. Je me propose donc de déplacer la métaphore théâtrale pour décrire l'art de l'écrivain<sup>10</sup> – plus précisé-

---

sa dupe et sa complice, / Baisse un front lugubre et puni, / Et voit sous les sifflets s'enfuir dans la coulisse / Cet écuyer de Franconi ! » (p. 742).

8. « Tréteaux et châtiments », in *Paroles de Hugo*, Éditions sociales, 1985, p. 44. La position et l'activité assignées par Anne Ubersfeld au poète ne me paraissent pas très claires. Un *monreur de marionnettes*, c'est un *marionnettiste*. Le marionnettiste se tient derrière ses marionnettes, c'est lui qui les fait se mouvoir et les met en scène, c'est lui qui joue à travers elles : il ne saurait donc être « en retrait » ou « en face du tréteau », comme l'écrit plus loin Ubersfeld, ni laisser à un autre (Bonaparte, pour Ubersfeld) la direction et l'exécution du spectacle. Dans la théâtralité de *Napoléon le Petit* telle que je la décris, Hugo est *monreur de marionnettes* au sens exact du terme (il joue aussi certains rôles en personne, comme on le verra).

9. *Ibid.*, p. 45 (« en retrait ») et p. 51 (« en face du tréteau »).

10. Ce faisant, je déplace aussi une métaphore théâtrale d'une autre provenance, celle de l'hugophobie, car c'est un reproche traditionnellement adressé à Hugo que celui d'histrionisme, de mise en scène excessive et complaisante de soi. Il est très satisfaisant de pouvoir retourner ce reproche d'ordre éthique en instrument d'analyse et en éloge d'ordre esthétique. Dans *Napoléon le Petit*, le locuteur pamphlétaire – et non la personne privée de Hugo – se met en scène, met en scène d'autres figures avec un talent certain, et l'intérêt littéraire de ces phénomènes fait resplendir par contraste la misère des jugements biographiques.

ment l'art du pamphlétaire dans *Napoléon le Petit*, pour ne pas simplement reparcourir les exemples d'Anne Ubersfeld en modifiant sa perspective. Il y a dans le pamphlet de 1852 une théâtralité qui consiste à mettre les objets et les sujets du discours dans des rôles et des situations fictives, et corrélativement à les donner en spectacle, à les faire voir ou à les faire entendre. Cette théâtralité donne à l'œuvre de circonstance à la fois son énergie, son efficacité polémique et son enthousiasmante beauté. Le théâtre de vérité qu'elle construit se déploie dans trois directions, ou plutôt sur trois scènes disposées l'une derrière l'autre : une scène satirique, une scène tragique, et enfin la scène euphorique et grandiose de l'histoire réelle.

### **La comédie du grotesque horrible : théâtralité satirique**

La théâtralité de *Napoléon le Petit* est d'abord une théâtralité satirique : Hugo déploie un théâtre comique qui vise à disqualifier par le rire Louis-Napoléon Bonaparte et son nouveau régime. On l'a dit plus haut, la situation engendrée par le coup d'État apparaît comme une farce grotesque et horrible, c'est donc cette farce de la vie réelle que le pamphlet va jouer, de manière à la révéler comme telle, et tout en l'enrichissant de la fantaisie bouffonne du pamphlétaire. Cette théâtralité comique repose sur l'utilisation de *rôles* fictifs, et l'on peut classer les divers procédés selon que le pamphlétaire se contente de *mettre en scène* ces rôles, ou bien les *endosse* – ou bien *à la fois* les endosse et les met en scène, auquel cas le pamphlétaire fait tous les métiers du spectacle, fournit le décor, les figurants et l'interprétation du rôle principal : il devient homme-troupe-de-théâtre comme il y a des hommes-orchestres.

### **Le pamphlétaire metteur en scène**

Le pamphlétaire est metteur en scène quand il ne joue pas lui-même mais fait jouer sur les tréteaux de sa parole des rôles fictifs. Un premier phénomène qui se laisse bien décrire de la sorte, c'est l'ouverture, plus ou moins brusque et inattendue, de petits dialogues imaginaires attribués à des personnages anonymes. Cela se produit à trois reprises dans le pamphlet, d'abord au chapitre II, 7, où Hugo ironise sur « les notabilités tout à fait neuves » que le régime de décembre a produites :

C'est splendide à contempler. Tel qui était chaussé, vêtu et famé à faire crier après soi tous les chienlits d'Europe, surgit ambassadeur. Celui-ci, qui entrevoyait Bicêtre et la Roquette, se réveille général et grand-aigle de la légion

d'honneur. Tout aventurier endosse un habit officiel, s'accorde un bon oreiller bourré de billets de Banque, prend une feuille de papier blanc, et écrit dessus : Fin de mes aventures. – Vous savez bien ? un tel ? – Oui. Il est aux galères ? – Non, il est ministre. (II, 7, p. 439<sup>11</sup>)

Le mini-dialogue surgit en position de chute à la fin d'un paragraphe qui accumule les procédés de la dérision grinçante (ironie, petite fiction-caricature dans l'avant-dernière phrase) : le procédé théâtral est l'effort ultime d'une écriture polémique qui se démène dans tous les sens, multiplie les bottes qui font mouche et fait suivre chaque pointe d'une pointe nouvelle et originale. On retrouve le même procédé, avec le même caractère de supplément, au chapitre I, 3 de la « Conclusion » : un mini-dialogue constitue à lui seul un court paragraphe, après un paragraphe déjà bien aiguisé (que je commenterai plus loin) :

Les mots indépendance, affranchissement, progrès, orgueil populaire, fierté nationale, grandeur française, on ne peut plus les prononcer en France. Chut ! ces mots-là font trop de bruit ; marchons sur la pointe du pied et parlons bas. Nous sommes dans la chambre d'un malade.  
– Qu'est-ce que c'est que cet homme ? – C'est le chef, c'est le maître. Tout le monde lui obéit. – Ah ! tout le monde le respecte alors ? – Non, tout le monde le méprise. – Ô situation ! (« Conclusion », I, 3, p. 525-526)

Le troisième exemple de mini-dialogue a moins de théâtralité brute parce qu'il est introduit par le discours citant du locuteur pamphlétaire ; mais pour le reste, il est bien le frère des deux exemples précédents, en particulier pour le schéma d'évolution du dialogue. Hugo reproche à la bourgeoisie d'affaires d'avoir voté pour Bonaparte, elle qui attache tant d'importance à l'honnêteté :

Le vote consommé, vous auriez accosté un de ces hommes de négoce, le premier venu, au hasard, et voici le dialogue que vous auriez pu échanger avec lui :  
– Vous avez nommé Louis Bonaparte président de la République ?  
– Oui.  
– Le prendriez-vous pour garçon de caisse ?  
– Non, certes ! (VI, 4, p. 499)

---

11. Les indications de pages entre parenthèses renvoient toutes à *Napoléon le Petit*.

Les trois dialogues partagent le même schéma, celui du renversement de l'attendu, avec à chaque fois un premier couple question-réponse qui pose un fait, puis un deuxième couple, une question qui demande confirmation d'une conséquence logique de ce fait, et une réponse négative. D'où un comique qui est celui du paradoxe, de l'absurdité de la situation.

La particularité de ces dialogues, c'est l'autonomie du *rôle* fictif, autonomie vis-à-vis du metteur en scène qui se passe de l'introduire (sauf dans le dernier exemple), autonomie vis-à-vis des personnages eux-mêmes, anonymes, sans existence dans le discours du pamphlétaire (sauf dans le dernier exemple), réduits à de simples voix : le *rôle* se limite à un texte qui se récite tout seul. À côté de ce cas de figure particulier, on repère de nombreuses petites mises en scène où l'activité du metteur en scène et l'existence du personnage sont plus marquées. Le personnage peut être toute une catégorie de personnes réelles à qui Hugo prête une tirade fictive :

M. Bonaparte a eu pour lui [...] tous ces hommes religieux, race précieuse, ancienne, mais fort accrue et recrutée depuis les terreurs propriétaires de 1848, lesquels prient en ces termes : Ô mon Dieu ! faites hausser les actions de Lyon ! Doux seigneur Jésus, faites-moi gagner vingt-cinq pour cent sur mon Naples-certificats-Rothschild ! Saints apôtres, vendez mes vins ! Bienheureux martyrs, doublez mes loyers ! Sainte Marie, mère de Dieu, vierge immaculée, étoile de la mer, jardin fermé, *hortus conclusus*, daignez jeter un œil favorable sur mon petit commerce situé au coin de la rue Tirechappe et de la rue Quincampoix ! tour d'ivoire, faites que la boutique d'en face aille mal !  
(*ibid.*, p. 498)

Mais souvent le personnage est un être mi-réel, mi-fictif. La personification permet à Hugo de créer des fantoches comiques qui incarnent les tares du régime de Bonaparte. Ainsi, au chapitre intitulé « Les deux profils de M. Bonaparte », ces deux profils, le cléricisme et le militarisme, deviennent deux « masques » vivants – le mot de « masque », qui est dans le texte, accuse le caractère théâtral du procédé :

Le *Moniteur* déclare un beau matin qu'il n'y aura plus désormais qu'une fête nationale, le 15 août. Sur ce, commentaire semi-officiel ; les deux masques du dictateur se mettent à parler. – Le 15 août, dit la bouche-Ratapoil, jour de la Saint-Napoléon ! – Le 15 août, dit la bouche-Tartuffe, fête de la Sainte Vierge ! D'un côté le Deux-Décembre enfle ses joues, grossit sa voix, tire son grand sabre et

s'écrie : sacrebleu, grognards ! fêtons Napoléon-le-Grand !  
de l'autre il baisse les yeux, fait le signe de la croix et  
marmotte : mes très chers frères, adorons le sacré cœur  
de Marie. (II, 8, p. 444-445)

L'un des deux masques porte le nom de Tartuffe, ce qui l'arrime solidement à l'univers théâtral. Les deux masques, en fait, correspondent à des types caricaturaux que des espèces d'indication scéniques (« enfle ses joues, grossit sa voix, tire son grand sabre ») rendent éminemment dramatiques ; reste à savoir si l'on n'est pas du côté de Guignol (avec son gendarme) plus que de la grande comédie moliéresque. Dans l'exemple précédent, le rôle fictif n'était qu'un texte, une tirade ; ici, le rôle fictif est à la fois parole et *actio*, avec des mimiques et une gestuelle. Donnons pour finir un exemple où le rôle fictif est uniquement *actio*, où le spectacle est de l'ordre de la pantomime. C'est au livre II, où Hugo exécute l'une après l'autre les institutions du nouveau régime :

Il y a aussi le conseil d'État et le corps législatif : le conseil d'État joyeux, payé, joufflu, rose, gras, frais, l'œil vif, l'oreille rouge, le verbe haut, l'épée au côté, du ventre, brodé en or ; le corps législatif, pâle, maigre, triste, brodé en argent. Le conseil d'État va, vient, entre, sort, revient, règle, dispose, décide, tranche, jordonne, voit face à face Louis-Napoléon. Le corps législatif marche sur la pointe du pied, roule son chapeau dans ses mains, met le doigt sur sa bouche, sourit humblement, s'assied sur le coin de sa chaise, et ne parle que quand on l'interroge. Ses paroles étant naturellement obscènes, défense aux journaux d'y faire la moindre allusion. Le corps législatif vote les lois et l'impôt, article 39, et quand, croyant avoir besoin d'un renseignement, d'un détail, d'un chiffre, d'un éclaircissement, il se présente chapeau bas à la porte des ministères pour parler aux ministres, l'huissier l'attend dans l'antichambre et lui donne, en éclatant de rire, une chi-quenaude sur le nez. Tels sont les droits du corps législatif. (II, 3, p. 433-434)

On voit de nouveau quelle ressource de théâtralisation la métaphore représente : elle fabrique deux marionnettes à la ressemblance (symbolique) de ces deux réalités abstraites, le Conseil d'État et le Corps législatif, et le pamphlétaire peut ainsi représenter la comédie de leur rapport de force.

### Le pamphlétaire comédien

Dans d'autres cas, c'est le pamphlétaire lui-même qui endosse un rôle fictif : au lieu de faire parler des voix ou d'agiter des marionnettes, il joue lui-même un personnage. Très souvent, il joue un complice ou un partisan de Bonaparte, par exemple au chapitre II, 5, où il s'indigne de ce que le pouvoir judiciaire est usurpé par l'armée :

Partout le caporal ordonne et le magistrat contresigne. Al-lons, retroussiez vos toges, marchez, ou sinon !... – De là ces jugements, ces arrêts, ces condamnations abominables. Quel spectacle que ce troupeau de juges, la tête basse et le dos tendu, menés, la crosse aux reins, aux ini-quités et aux turpitudes ! (II, 5, p. 435)

Ou encore au chapitre II, 9, où il fait entendre ce que le nouveau régime pense réellement du peuple : « Et l'homme du peuple, [...] y songe-t-on ? que devient-il ? que fait-on pour lui ? Crève, chien ! » (p. 443). La brève exclamation est d'autant plus brutale qu'elle répond à une longue énumération des misères populaires, et qu'elle ferme le chapitre. Dans ces deux exemples, le pamphlétaire-comédien cherche à reproduire la violence du régime pour en faire sentir l'atrocité : l'effet visé est surtout l'horreur. Ailleurs, le comique de la dérision est davantage perceptible, et l'on a alors des cas d'ironie, par exemple au chapitre II, 6, sur la crainte qu'a le nouveau régime des critiques qui pourraient venir de l'extérieur :

On prend les journaux belges par la bourse. Vous avez des abonnés en France ; si vous nous « discutez », vous n'entrerez pas. Voulez-vous entrer ? Plaisez. On tâche de prendre les journaux anglais par la peur. Si vous nous « discutez » ... – décidément, non, on ne veut pas être *dis-cuté* ! – nous chasserons de France vos correspondants. La presse anglaise a éclaté de rire. Ce n'est pas tout. Il y a des écrivains français hors de France. Ils sont proscrits, c'est-à-dire libres. S'ils allaient parler, ceux-là ? S'ils allaient écrire, ces démagogues ? Ils en sont bien capables ; il faut les en empêcher. (p. 436-437)

Ou encore au chapitre I, 3 de la « Conclusion », où Hugo flétrit ceux qui tirent profit du coup d'État :

Quelle misère que cette joie des intérêts et des cupidités s'assouvissant dans l'auge du 2 décembre ! Ma foi ! vivons, faisons des affaires, tripotons dans les actions de zinc ou de chemin de fer, gagnons de l'argent ; c'est igno-



ble, mais c'est excellent ; un scrupule de moins, un louis de plus ; vendons toute notre âme à ce taux ! On court, on se rue, on fait antichambre, on boit toute honte [...]. (p. 525)

L'ironie est un phénomène éminemment théâtral : feindre d'assumer un point de vue ou un discours pour le tourner en dérision, c'est jouer un personnage sur lequel on souhaite attirer les moqueries du public.

Dans les deux exemples qui précèdent, l'écriture du rôle ironique n'est pas spécialement inventive : le pamphlétaire-comédien se contente de singer à peu près, avec l'exagération de la caricature, la pensée réelle de ses adversaires. D'autres cas d'ironie sont intéressants par l'*inventivité* que Hugo met à l'écriture du rôle ironique, la fantaisie ingénieuse et agressive qui s'y dépense. Au chapitre VII, 3, il est question du serment que Louis Bonaparte a exigé des lettrés et des savants, et Hugo raille cette exigence du dictateur en feignant ironiquement de l'approuver et en forgeant tout un argumentaire grotesque pour la justifier :

Détail précieux : M. Bonaparte voulait qu'Arago jurât. Sachez cela, l'astronomie doit prêter serment. Dans un État bien réglé, comme la France ou la Chine, tout est fonction, même la science. Le mandarin de l'institut relève du mandarin de la police. La grande lunette à pied parallaxique doit hommage-lige à M. Bonaparte. Un astronome est une espèce de sergent de ville du ciel. L'observatoire est une guérite comme une autre. Il faut surveiller le bon Dieu qui est là-haut et qui semble parfois ne pas se soumettre complètement à la Constitution du 14 janvier. Le ciel est plein d'allusions désagréables et a besoin d'être bien tenu. La découverte d'une nouvelle tache au soleil constitue évidemment un cas de censure. La prédiction d'une haute marée peut être séditionnaire. L'annonce d'une éclipse de lune peut être une trahison. Nous sommes un peu lune à l'Élysée. L'astronomie libre est presque aussi dangereuse que la presse libre. Sait-on ce qui se passe dans ces tête-à-tête nocturnes entre Arago et Jupiter ? Si c'était M. Leverrier, bien ! mais un membre du gouvernement provisoire ! Prenez garde, monsieur de Maupas ! il faut que le bureau des longitudes jure de ne pas conspirer avec les astres, et surtout avec ces folles faiseuses de coups d'État célestes qu'on appelle les comètes. Et puis, nous l'avons dit déjà, on est fataliste quand on est Bonaparte. Le grand Napoléon avait une étoile, le petit doit bien avoir une nébuleuse ; les astronomes sont cer-

tainement un peu astrologues. Prêtez serment, messieurs.  
(p. 509)

On retrouve la métaphore, ici non pas ressource de théâtralisation, mais ressort de fantaisie bouffonne dans l'invention d'un argumentaire absurde qui doit dynamiter l'exigence de Bonaparte. Il n'est d'ailleurs nullement suggéré que cet argumentaire soit celui du dictateur lui-même, mais seulement celui d'un partisan hypothétique : le pamphlétaire endosse un rôle tout à fait fictif, dont le comique poétique confine, avant l'heure, au théâtre de l'absurde. Autre cas intéressant de cet usage inventif de l'ironie : Hugo, révolté du peu de prérogatives du Corps législatif, à la fois réjoui et écœuré par la soumission inconfortable des membres de ce Corps, feint de les prendre en pitié, mais il donne un tour exagéré et incongru à cette expression de sympathie en y introduisant une admiration de critique littéraire :

Constatons que cette situation mélancolique commençait en juin 1852 à arracher quelques soupirs aux individus élégiaques qui font partie de la chose. Le rapport de la commission du budget restera dans la mémoire des hommes comme un des plus déchirants chefs-d'œuvre du genre plaintif. Redisons ces suaves accents : [Hugo cite ici le rapport en question, puis il reprend :] On n'est pas plus tendre dans le reproche ; il est impossible de recevoir avec plus de chasteté et de grâce ce que M. Bonaparte, dans son style d'autocrate, appelle des « garanties de calme », et ce que Molière, dans sa liberté de grand écrivain, appelle des « coups de pied... » [*Et en note en bas de page : Crûment. Voyez les Fourberies de Scapin*]. (II, 3, p. 434)

Ici, non seulement le rôle joué est créé de toutes pièces – il n'est d'ailleurs pas situable dans la division en deux camps, partisans/opposants de Bonaparte, qui sert de cadre au pamphlet –, mais, corrélat de cette insituabilité, il n'est pas lui-même la cible de la critique et de la moquerie. Certes, l'ironie fonctionne parce que le personnage joué dit des choses non pertinentes, mais l'ironie vise le Corps législatif, et le personnage qui voit dans le rapport de la commission du budget « un des plus déchirants chefs-d'œuvre du genre plaintif » n'est pas vraiment solidaire de ces plaintes. Ironiser, c'est donc jouer un personnage parfois de pure fantaisie pour disqualifier une cible qui ne se confond pas toujours avec ce personnage.

Par ailleurs, avec cet exemple, on touche aux cas qu'il me reste à étudier, dans lesquels le pamphlétaire est à la fois comédien et metteur en scène. Car déjà ici, en jouant son rôle, le pamphlétaire-comédien pro-

jette de la théâtralité sur les objets dont il parle – formellement, parce qu'il fait jouer à ces objets des rôles fictifs métaphoriques, et même thématiquement, parce que ces rôles fictifs appartiennent à l'univers du théâtre. Le Corps législatif est travesti en Bérénice, en amante abandonnée de tragédie racinienne ; mais la scénographie noble est immédiatement minée par le burlesque, par contamination avec une autre référence théâtrale, antithétique, celle de la farce moliéresque.

### **L'homme-troupe-de-théâtre**

En certains passages particulièrement réussis, on pourrait dire que le pamphlétaire est à la fois metteur en scène et comédien : il endosse lui-même un rôle, en cela il est comédien, mais en même temps sa parole fait surgir un décor, d'autres personnages, une situation, tous les éléments de cette mise en scène dont il est partie intégrante. C'est le cas par exemple au chapitre II, 8, où Hugo prédit que Louis-Napoléon Bonaparte ne tardera pas à se faire sacrer empereur :

Après quoi ce sera beau ; attendez-vous à un spectacle impérial. Attendez-vous aux caprices. Attendez-vous aux surprises, aux stupeurs, aux ébahissements, aux alliances de mots les plus inouïes, aux cacophonies les plus intrépides ; attendez-vous au prince Troplong, au duc Maupas, au duc Mimerel, au marquis Lebœuf, au baron Baroche ! En ligne, courtisans ; chapeau bas, sénateurs ; l'écurie s'ouvre, monseigneur le cheval est consul. Qu'on fasse dorer l'avoine de son altesse Incitatus. (p. 441)

La projection d'une situation fictive dans laquelle le pamphlétaire joue un personnage passe par les apostrophes, les injonctions, mêlées à de la description au présent qui a le caractère d'une didascalie interne (« l'écurie s'ouvre, monseigneur le cheval est consul »). La théâtralité est ironique : Hugo singe une espèce de grand chambellan de ce Second Empire clownesque. Remarquons enfin le rôle de la métaphore dans la production de cette mise en scène, et de la métaphore fondée sur une référence culturelle : Hugo s'empare de l'anecdote fameuse selon laquelle Caligula aurait voulu faire consul son cheval favori Incitatus, et il en fait l'image d'un empire qui prodigue scandaleusement les titres de noblesse (Suétone d'ailleurs précise bien que Caligula n'a jamais mis à exécution son projet, et que le projet même n'est sans doute qu'une légende : le Second Empire tel que le caricature Hugo va plus loin dans le grotesque que Caligula). On retrouve à peu près la même combinaison d'ingrédients dans d'autres passages : la projection d'une situation fictive où le pamphlétaire joue un rôle ironique, et la réécriture d'une ré-

férence culturelle (mais pas de métaphore), au chapitre I, 3 de la « Conclusion », où Hugo vient de dénoncer la malhonnêteté des hommes que Bonaparte a choisis pour ses généraux : « Tels sont les hommes. C'est égal, en avant ! battez, tambours ; sonnez, clairons ; flotez, drapeaux ! Soldats ! du haut de ces pyramides, les quarante voleurs vous contemplent ! » (p. 526). L'interlocution fictive (apostrophe et adresse à une deuxième personne ainsi rendue fictivement présente) et la *deixis* (« ces pyramides ») sont deux opérateurs linguistiques de la mise en situation que nous retrouverons régulièrement. Ici, il y a en fait deux références culturelles, la célèbre citation de Napoléon I<sup>er</sup> d'une part, les quarante voleurs des *Mille et Une Nuits* d'autre part, et le comique naît de leur contamination, qui est celle du sublime par le grotesque. Au même chapitre, autre projection de situation fictive avec ironie et métaphore, mais sans référence culturelle :

Les mots indépendance, affranchissement, progrès, orgueil populaire, fierté nationale, grandeur française, on ne peut plus les prononcer en France. Chut ! ces mots-là font trop de bruit ; marchons sur la pointe du pied et parlons bas. Nous sommes dans la chambre d'un malade. (p. 525)

On pourrait citer encore d'autres exemples où la mise en scène fictive et comique n'est parfois presque qu'une manière plaisante de dire ou d'introduire, comme lorsque Hugo ouvre le chapitre II, 1, « La Constitution », sur un « Roulement de tambour : manants, attention ! » (p. 432) suivi de l'énoncé parodique de la Constitution ; ou lorsqu'il conclut le chapitre II, 8 sur cette facétie :

Pour nous qui parlons, dès à présent l'empire existe, et, sans attendre le proverbe du sénatus-consulte et la comédie du plébiscite, nous envoyons ce billet de faire-part à l'Europe :

- La trahison du 2 décembre est accouchée de l'empire.
- La mère et l'enfant se portent mal. (p. 441)

Bref, si le théâtre hugolien d'avant l'exil, c'est, selon le titre d'un livre célèbre, « le roi et le bouffon », *Napoléon le Petit*, c'est, du point de vue des procédés polémiques, le bouffon contre le tyran.

### La tragédie du criminel et du vengeur

Le choix de bouffonner, d'attaquer le coup d'État par la comédie, n'est pas le plus naturel. Il procède d'un effort pour soutenir une note de dérision agressive dont Hugo escompte bien l'efficacité<sup>12</sup> ; mais en plusieurs endroits, le pamphlet laisse tomber ces masques comiques et lève le rideau sur une tout autre théâtralité, la théâtralité essentiellement tragique du coup d'État. Une métaphore en particulier permet à Hugo d'annexer l'événement historique à la tragédie *comme tradition littéraire* : c'est à la fin du livre VI, où Hugo récuse l'idée que Louis Bonaparte aurait été « absous » par les 7 500 000 voix du plébiscite :

Néron, après avoir troué à coups de couteau le ventre de sa mère, aurait pu, lui aussi, convoquer son suffrage universel à lui, Néron [...] ; son suffrage universel, fonctionnant à peu près comme le vôtre, dans la même lumière et dans la même liberté, aurait pu affirmer par sept millions cinq cent mille voix que le divin César Néron, pontife et empereur, n'avait fait aucun mal à cette femme qui était morte ; sachez cela, monsieur, Néron n'aurait pas été « absous » ; il eût suffi qu'une voix, une seule voix sur la terre, la plus humble et la plus obscure, s'élevât au milieu de cette nuit profonde de l'empire romain et criât dans les ténèbres : Néron est un parricide ! pour que l'écho, l'éternel écho de la conscience humaine, répêât à jamais, de peuple en peuple et de siècle en siècle : Néron a tué sa mère !

Eh bien ! cette voix qui proteste dans l'ombre, c'est la mienne. Je crie aujourd'hui, et, n'en doutez pas, la conscience universelle de l'humanité redit avec moi : Louis Bonaparte a assassiné la France ! Louis Bonaparte a tué sa mère ! (VI, 9, p. 506)

Néron est un personnage de tragédie historique grâce au précédent racinien, la tragédie *Britannicus*, à la fin de laquelle Agrippine prédit à son fils qu'il l'assassinera. C'est cet épisode de la tragédie néronienne que Hugo convoque ici, dans un argument d'analogie qui devient métaphore d'un paragraphe à l'autre, et ce passage au métaphorique est théâtral : « Louis Bonaparte a tué sa mère ! » – la métaphore fait entrer

---

12. Le pamphlétaire dit lui-même, à deux reprises au moins, ce qu'il y a d'effort dans sa gaieté agressive : « Parlons sérieusement. Car l'ironie pèse dans ces matières tragiques » (VI, 3, p. 497) ; « Ah ! on veut en rire, mais tout ceci serre le cœur » (VII, 3, p. 509). Il y a ainsi dans *Napoléon le Petit* des ruptures de ton, des passages du sarcasme à la déploration ou à l'indignation, une mobilité d'humeur qui contribuent à l'énergie du pamphlet.

les acteurs du drame contemporain dans les rôles du scénario tragique. La théâtralité est d'autant plus forte que la métaphore enveloppe l'énonciateur et l'acte énonciatif (« cette voix qui proteste dans l'ombre, c'est la mienne. Je crie aujourd'hui... »), ce qui produit une mise en situation fictive. En tout, trois facteurs de théâtralité (Néron personnage tragique, la métaphore, la mise en situation) sont donc combinés.

La théâtralité tragique du pamphlet, cette théâtralité qui n'est plus satirique mais gonflée de toute l'horreur du crime, a deux volets que le passage sur Néron réunit : le crime et le procès. De ce schéma tragique en deux temps – crime, puis poursuite du crime par un justicier –, l'*Orestie* pourrait fournir le modèle. Mais dans l'*Orestie*, le rôle de justicier est tragique parce qu'il se confond avec une vengeance personnelle hors de tout cadre juridique ; Oreste devient à son tour un criminel poursuivi par les Érinyes, et le cycle infernal du crime et de la vengeance n'aurait pas d'issue si un tribunal n'était institué par Apollon. Dans *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, Hugo écarte d'emblée la vengeance violente et en appelle à la justice d'un tribunal. Le tragique de son rôle de justicier est l'inverse symétrique de celui d'Oreste, qui emploie la force et se passe du juridique : Hugo a pour lui le juridique, mais il lui manque la force (c'est-à-dire l'adhésion collective) pour rendre sa justice exécutoire.

### La scène du crime

Hugo dans *Napoléon le Petit* veut contrecarrer deux processus d'occultation coupables : une occultation activement orchestrée par le nouveau régime, qui utilise la censure et la propagande pour déguiser son crime, et une autre occultation, passive, celle de l'indifférence et de l'oubli au sein de la population. Le pamphlétaire s'emploie donc à rendre *présente* la scène du crime, à en exhiber les images, au moyen d'hypotyposes où l'on retrouve les ressorts de la mise en situation. En introduction au livre III, qui raconte la terrible journée du 4 décembre, Hugo écrit : « D'où sort ce gouvernement ? regardez ! cela coule encore, cela fume encore, c'est du sang » (p. 449). L'injonction « regardez ! » et les déictiques dessinent une situation d'énonciation fictive, un visible censément partagé par le locuteur et l'interlocuteur : mise en scène de pur langage qui prend possession du théâtre intérieur de l'imagination. Toujours dans cette introduction du livre III, Hugo annonce son récit du crime comme une parade de spectres : « Ah ! si l'on ne s'en souvient plus, rappelons-le à ceux qui l'oublient ! Réveillez-vous, gens qui dormez ! les trépassés vont défiler devant vos yeux » (*ibid.*). Au début du

livre suivant, la même vision fictive revient au futur, mais un futur que l'écriture rend déjà présent :

Est-ce là tout ? Est-ce que cela est fini ? est-ce que Dieu permet et accepte de tels ensevelissements ? Ne le croyez pas. Quelque jour, sous les pieds de Bonaparte, entre les pavés de marbre de l'Élysée ou des Tuileries, cette fosse se rouvrira brusquement, et l'on en verra sortir l'un après l'autre chaque cadavre avec sa plaie, le jeune homme frappé au cœur, le vieillard branlant sa vieille tête trouée d'une balle, la mère sabrée avec son enfant tué dans ses bras, tous debout, livides, terribles, et fixant sur leur assassin des yeux sanglants ! (IV, 1, p. 471)

Hugo cherche ainsi à *réaliser* littérairement un motif mythique traditionnel de l'imaginaire tragique : le coupable poursuivi par les fantômes de son crime, Oreste persécuté par les Furies qui lui montrent le cadavre de sa mère.

La métaphore sert volontiers d'instrument supplémentaire de théâtralisation, grâce à son pouvoir de rendre l'invisible visible et l'abstrait spectaculaire. Hugo, au moment d'aborder la péripétie tragique du coup d'État, donne cet avertissement à ses lecteurs :

Nous entrons dans l'horrible.  
Le 2 décembre est un crime couvert de nuit, un cercueil fermé et muet, des fentes duquel sortent des ruisseaux de sang.  
Nous allons entr'ouvrir ce cercueil. (III, 1, p. 453)

La métaphore (« Le 2 décembre est [...] un cercueil fermé ») permet la mise en situation fictive (« Nous allons entr'ouvrir ce cercueil »). Le but avoué ici est d'accuser l'une des deux propriétés tragiques du coup d'État, « l'horrible », légère variante de la traditionnelle terreur. L'autre propriété tragique traditionnelle est comme on sait la pitié, qui a droit elle aussi à ses mises en scène métaphoriques : au chapitre II, 2 de la « Conclusion », Hugo personnifie la patrie pour pouvoir entrer lui-même dans la mise en scène fictive d'une tirade de déploration :

Ô patrie ! c'est à cette heure où te voilà sanglante, inanimée, la tête pendante, les yeux fermés, la bouche ouverte et ne parlant plus, les marques du fouet sur les épaules, les clous de la semelle des bourreaux imprimés sur tout le corps, nue et souillée, et pareille à une chose morte, objet de haine, objet de risée, hélas ! c'est à cette heure, patrie,

que le cœur du proscrit déborde d'amour et de respect pour toi !

Te voilà sans mouvement. [...] Pardonne-leur ; ils ne savent ce qu'ils font. [...] Ô peuple ! fût-elle tombée et tombée à jamais, est-ce qu'on méprise la Grèce ? est-ce qu'on méprise l'Italie ? est-ce qu'on méprise la France ? Regardez ces mamelles, c'est votre nourrice. Regardez ce ventre, c'est votre mère. (p. 535)

L'interlocution fictive et la *deixis* (« te voilà sanglante », « regardez ces mamelles ») sont les deux opérateurs de cette mise en scène, qui est la mise en scène d'une piété inversée : le fils contemple le corps meurtri de la mère, plusieurs éléments topiques de la Passion du Christ sont reconfigurés : « la tête pendante, les yeux fermés, ... les marques du fouet sur les épaules », la citation « Pardonne-leur ; ils ne savent ce qu'ils font ». Plus loin dans le pamphlet, la France assassinée sera explicitement assimilée au Christ mis en croix.

### La mise en scène de procès

Dans cette tragédie, le pamphlétaire endosse le rôle du justicier. Il poursuit Louis Bonaparte et ses complices de sa parole : le pamphlet montre un goût prononcé pour l'interpellation et l'adresse directe aux criminels, parfois inattendues et en rupture avec la discursivité de troisième personne qui précède, par exemple au chapitre VI, 7 : « Le crime essaye de tromper l'histoire sur son vrai nom ; il vient et dit : je suis le succès. – Tu es le crime ! » (p. 503). L'irruption imprévue de la réplique rappelle les cas de mini-dialogues fictifs étudiés plus haut, sauf qu'ici un locuteur au moins est réel, le pamphlétaire lui-même ; mais la situation d'interlocution est fictive (et, dans cet exemple, l'interlocuteur aussi : le crime personnifié, réalité abstraite transformée en personnage par la figure). Les pages où Hugo sermonne directement Bonaparte sont nombreuses.

Mais cette théâtralité embryonnaire de l'interlocution fictive est surtout intéressante lorsqu'elle est renforcée par une métaphore : dans *Napoléon le Petit*, Hugo instruit le procès de Bonaparte. Cette métaphore encadre de très près la narration du crime, narration qui occupe le livre III précisément intitulé « Le crime ». On en a le premier montant au chapitre III, 4, au moment où a lieu la péripétie tragique, et pour introduire les témoins qui raconteront cette péripétie :

En présence de ces faits sans nom, moi qui écris ces lignes, je le déclare, je suis un greffier, j'enregistre le crime ; j'appelle la cause. Là est toute ma fonction. Je cite



Louis Bonaparte, je cite Saint-Arnaud, Maupas, Morny, Magnan, Carrelet, Canrobert, Reibell, ses complices ; je cite les autres encore dont on retrouvera ailleurs les noms ; je cite les bourreaux, les meurtriers, les témoins, les victimes, les canons chauds, les sabres fumants, l'ivresse des soldats, le deuil des familles, les mourants, les morts, l'horreur, le sang et les larmes à la barre du monde civilisé.

Le narrateur seul, quel qu'il fût, on ne le croirait pas. Donnons donc la parole aux faits vivants, aux faits saignants. Écoutons les témoignages. (p. 456-457)

Le second montant de la métaphore du procès se trouve au premier chapitre du livre suivant, qui essaye un bilan du massacre :

Dès à présent, l'histoire commence votre procès, Louis Bonaparte. L'histoire rejette votre liste officielle des morts et vos « pièces justificatives ». L'histoire dit qu'elles mentent et que vous mentez.

Vous avez mis à la France un bandeau sur les yeux et un bâillon dans la bouche. Pourquoi ?

Est-ce pour faire des actions loyales ? Non, des crimes. Qui a peur de la clarté fait le mal.

Vous avez fusillé la nuit, au Champ de Mars, à la Préfecture, au Palais de justice, sur les places, sur les quais, partout.

Vous dites que non.

Je dis que si. (IV, 1, p. 471)

Le présent ici utilisé imite la parole judiciaire performative (« l'histoire commence votre procès », c'est-à-dire « la séance est ouverte »), comme dans la suite l'énonciation redoublée, énonciation d'actes énonciatifs (« L'histoire rejette votre liste officielle [...]. L'histoire dit qu'elles mentent », au lieu de dire simplement « elles mentent » ; à comparer avec « je déclare la séance ouverte »). L'énonciation redoublée permet en même temps de *décrire* et donc de donner en spectacle ce qui pouvait n'être qu'énonciation simple. Elle permet aussi de faire répondre l'interlocuteur, et ainsi de susciter une situation fictive de dialogue, surprenante et vivante : « Vous dites que non. / Je dis que si. »

La parole pamphlétaire se met ainsi en scène dans une situation de procès où elle joue le rôle de la parole judiciaire<sup>13</sup> : façon pour elle de se

---

13. Ailleurs dans le pamphlet, c'est un autre rôle que joue l'énonciation dans une situation fictive de procès, le rôle de la parole défensive : « Ce livre-ci sera [...] jugé en France et l'auteur dûment condamné. Je m'y attends, et je me borne à prévenir les

prétendre acte de justice ; façon pour le pamphlétaire de *s'arroger* cette autorité judiciaire sur Bonaparte que les magistrats français ont abdiquée et perdue, mais que l'ancien député, lui, peut revendiquer au nom de motifs juridiques qu'il fournit. La mise en scène de procès est même une tentative – désespérée, se sachant vaine, en cela tragique – pour *réaliser* cette autorité judiciaire en s'approchant autant qu'il est possible de son exercice réel : à défaut d'un vrai procès, un simulacre métaphorique. Il y a là le triste spectacle d'une parole à la puissance considérable et nulle – la parole métaphorique, toute-puissante dans les limites de la fiction – qui voudrait s'octroyer l'efficace réelle, la performativité de la parole du juge, mais qui ne parvient qu'à en dessiner en creux l'absence, la privation.

### La toile de fond déchirée : théâtralité apocalyptique

Louis Bonaparte triomphe, mais son triomphe est illusoire et sans avenir, car l'avenir est à la liberté et au progrès. C'est aussi en ce sens que le nouveau régime relève d'un théâtre du mensonge, et c'est ce que dit la longue métaphore sur laquelle le pamphlet se conclut :

Dieu marchait, et allait devant lui. Louis Bonaparte, panache en tête, s'est mis en travers et a dit à Dieu : Tu n'iras pas plus loin !

Dieu s'est arrêté.

Et vous vous figurez que cela est ! et vous vous imaginez que ce plébiscite existe, que cette constitution de je ne sais plus quel jour de janvier existe, que ce sénat existe, que ce conseil d'État et ce corps législatif existent ! Vous vous imaginez qu'il y a un laquais qui s'appelle Rouher, un valet qui s'appelle Troplong, un eunuque qui s'appelle Baroche, et un sultan, un pacha, un maître qui se nomme Louis Bonaparte ! Vous ne voyez donc pas que c'est tout cela qui est chimère ! vous ne voyez donc pas que le Deux-Décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un

---

individus quelconques, se disant magistrats, qui, en robe noire ou en robe rouge, bras-seront la chose, que, le cas échéant, la condamnation à un maximum quelconque bel et bien prononcée, rien n'égalera mon dédain pour le jugement, si ce n'est mon mépris pour les juges. Ceci est mon plaidoyer » (II, 6, p. 437). La position judiciaire du pamphlétaire à l'échelle de toute l'œuvre est donc instable, précaire : il veut parler en juge et doit parler en accusé. Cette position douloureuse contribue au tragique de la fiction de procès – et ce tragique, dans son ensemble, c'est celui dont Marc Angenot a fait la marque du pamphlétaire, de sa situation subjective, plus précisément : celui qui a le droit est seul et sans pouvoir face au triomphe de l'erreur et du mal, qui usurpent ses valeurs (*La Parole pamphlétaire* [1982], Payot, 1995, p. 38-41).

temps d'arrêt, une sorte de toile de manœuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la Révolution française ! Vous regardez stupidement la toile, les choses peintes sur ce canevas grossier, le nez de celui-ci, les épaulettes de celui-là, le grand sabre de cet autre, ces marchands d'eau de Cologne galonnés que vous appelez des généraux, ces poussahs que vous appelez des magistrats, ces bonshommes que vous appelez des sénateurs, ce mélange de caricatures et de spectres, et vous prenez cela pour des réalités ! Et vous n'entendez pas au delà, dans l'ombre, ce bruit sourd ! vous n'entendez pas quelqu'un qui va et vient ! vous ne voyez pas trembler cette toile au souffle de ce qui est derrière ! (« Conclusion » II, 2, p. 537)

Cette toile de fond illusoire qui doit être levée dans un avenir proche, le pamphlet la déchire régulièrement pour nous faire voir ce qu'il y a derrière. Derrière le théâtre de la gaieté satirique un peu forcée, derrière le théâtre indigné de la tragédie, il y a dans *Napoléon le Petit* un troisième théâtre de vérité : celui de ce que Hugo appelle dans *William Shakespeare* « l'histoire réelle<sup>14</sup> ». Cette ultime théâtralité est apocalyptique au sens (étymologique) où elle lève le voile des apparences, mais aussi parce qu'elle déploie des scènes surnaturelles qui ont un caractère d'apocalypse biblique.

### **Masques de vérité, masques de châtiment**

Sur ce troisième théâtre de vérité, les faits historiques portent des masques qui disent leur vraie nature, leur signification dans l'histoire réelle. Hugo révèle au livre VIII du pamphlet « le progrès inclus dans le coup d'État » (c'est le titre de ce livre), à savoir que le coup d'État a prouvé le caractère vicieux de certaines institutions (l'armée permanente, l'administration centralisée, le clergé fonctionnaire, la magistrature inamovible) et leur a ainsi porté le coup de grâce :

Quand Dieu veut détruire une chose, il en charge la chose elle-même.  
Toutes les institutions mauvaises de ce monde finissent par le suicide.

---

14. C'est le titre du chapitre 3 de la conclusion de l'essai : « L'histoire réelle : chacun remis à sa place ».

Lorsqu'elles ont assez longtemps pesé sur les hommes, la Providence, comme le sultan à ses vizirs, leur envoie le cordon par un muet ; elles s'exécutent.  
Louis Bonaparte est le muet de la Providence. (VIII, 7, p. 520)

La métaphore permet d'éclairer le sens des événements au prisme d'un scénario de fiction, qui thématiquement se rattache lui aussi à l'univers théâtral, au monde de la tragédie : on pense cette fois au dénouement du *Bajazet* de Racine. Formellement, la métaphore a en elle-même quelque chose de théâtral. Elle consiste à *faire comme si* tel objet du discours *était* ce comparant auquel on l'assimile, et à en parler en conséquence. Si l'impertinence prédicative est levée, c'est en vertu d'une *acceptation de fiction* de la même espèce que celle qui, au théâtre, fait voir au spectateur les personnages du drame dans les comédiens qui s'agitent sur la scène ; acceptation soutenue par la façon convaincante dont ces comédiens jouent leur rôle, c'est-à-dire, dans le cas de la métaphore, par les rapports d'analogie entre le comparant et le comparé. Dès lors, le récepteur *se représente* le comparé dans le rôle fictif du comparant : la métaphore suscite une mise en scène dans l'imagination du lecteur.

L'histoire réelle, c'est aussi, toujours d'après *William Shakespeare*, « chacun remis à sa place ». Le troisième théâtre n'éclaire pas seulement le sens véritable des événements, il se place en un point final de l'histoire où chacun a le rôle qu'il mérite : c'est un théâtre de la justice faite, du châtement effectif, et le châtement, comme dans le poème ultérieur « Ce que dit la bouche d'ombre », c'est un masque animalier qui dit la vérité méprisable de l'individu :

L'histoire a ses tigres. Les historiens, gardiens immortels d'animaux féroces, montrent aux nations cette ménagerie impériale. Tacite à lui seul, ce grand belluaire, a pris et enfermé huit ou dix de ces tigres dans les cages de fer de son style. Regardez-les, ils sont épouvantables et superbes ; leurs taches font partie de leur beauté. Celui-ci, c'est Nemrod, le chasseur d'hommes ; celui-ci, c'est Busiris, le tyran d'Égypte ; celui-ci, c'est Phalaris, qui faisait cuire des hommes vivants dans un taureau d'airain, afin de faire mugir le taureau [...] ; remarquez parmi eux le tigre Borgia [...]. Ils sont effrayants ; écoutez-les rugir, considérez-les l'un après l'autre ; l'historien vous les amène, l'historien les traîne, furieux et terribles, au bord de la cage, vous ouvre les gueules, vous fait voir les dents, vous montre les griffes ; vous pouvez dire de chacun d'eux : c'est un tigre royal. En effet ils ont été pris sur tous les trônes.

L'histoire les promène à travers les siècles. Elle empêche qu'ils ne meurent ; elle en a soin. Ce sont ses tigres. Elle ne mêle pas avec eux les chacals. Elle met et garde à part les bêtes immondes. M. Bonaparte sera, avec Claude, avec Ferdinand VII d'Espagne, avec Ferdinand II de Naples, dans la cage des hyènes. (« Conclusion », I, 1, p. 521-522)

La théâtralité de la métaphore est ici, une fois de plus, renforcée par une mise en situation dont les deux opérateurs linguistiques sont l'adresse à une deuxième personne fictivement rendue présente (« l'historien vous les amène », « vous pouvez dire de chacun d'eux ») et, surtout, l'injonction de voir (« regardez-les ») et la *deixis* (« Celui-ci, c'est Nemrod... celui-ci, c'est Busiris... »). Le pamphlétaire endosse pleinement le rôle de l'historien-belluaire, et il y a là pour lui aussi une « remise à sa place », un portrait de soi en dompteur victorieux, qui rend le troisième théâtre apocalyptique au sens biblique du terme parce que les justes y sont rétablis, après le théâtre tragique où la position du pamphlétaire était si douloureuse.

### L'histoire réelle en scènes d'apocalypse

L'« histoire réelle », c'est l'histoire du progrès inéluctable, une histoire épique qui trouve sa place dans *Napoléon le Petit* à côté de la satire et de la tragédie : le livre V du pamphlet, intitulé « Le parlementarisme », retrace et exalte la brève existence de la tribune française de 1789 à 1851, pour en tirer un nouveau grief contre Bonaparte qui a interrompu ce temps glorieux. L'épopée pacifique du parlementarisme s'expose sur un mode hautement théâtral ; sa théâtralité procède des métaphores, et culmine dans une véritable scène d'apocalypse au sens biblique du terme, une scène de parousie qui marque la première apparition de l'Ange Liberté chez Hugo :

Insistons-y, à partir de Mirabeau, il y a eu dans le monde, dans la sociabilité humaine, dans la civilisation, un point culminant, un lieu central, un foyer, un sommet. Ce sommet, ce fut la tribune de France ; admirable point de repère pour les générations en marche, cime éblouissante dans les temps paisibles, fanal dans l'obscurité des catastrophes. Des extrémités de l'univers intelligent, les peuples fixaient leur regard sur ce faite où rayonnait l'esprit humain ; quand quelque brusque nuit les enveloppait, ils entendaient venir de là une grande voix qui leur parlait dans l'ombre. *Admonet et magna testatur voce per umbras*. Voix qui tout à coup, quand l'heure était venue,

chant du coq annonçant l'aube, cri de l'aigle appelant le soleil, sonnait comme un clairon de guerre ou comme une trompette de jugement, et faisait dresser debout, terribles, agitant leurs linceuls, cherchant des glaives dans leurs sépulcres, toutes ces héroïques nations mortes, la Pologne, la Hongrie, l'Italie ! Alors, à cette voix de la France, le ciel splendide de l'avenir s'entr'ouvrait, les vieux despotismes aveuglés et épouvantés courbaient le front dans les ténèbres d'en bas, et l'on voyait, les pieds sur la nuée, le front dans les étoiles, l'épée flamboyante à la main, apparaître, ses grandes ailes ouvertes dans l'azur, la Liberté, l'Archange des Peuples ! (V, 4, p. 487-488)

On aura reconnu les motifs apocalyptiques métaphoriquement employés à cette mise en scène : la trompette du jugement, la résurrection des morts, le ciel qui s'ouvre, les ennemis du bien qui se terrent dans l'ombre, et l'archange, promu au premier rôle, alors que dans l'Apocalypse les anges ne sont que des utilités. Cette parousie appartient certes au passé, mais elle a son pendant inéluctable dans un avenir proche, puisque la marche de Dieu ne saurait être interrompue par un Bonaparte quelconque. Dès le livre I du pamphlet, Hugo annonce en prophète d'apocalypse le retour de l'astre Liberté, dans un argument d'analogie (la situation actuelle est comme la Neva gelée par l'hiver, on croit l'eau pétrifiée pour toujours, mais en réalité la débâcle viendra fatalement) qui se transforme en scène visionnaire :

Non, tu ne meurs pas, liberté ! Un de ces jours, au moment où on s'y attendra le moins, à l'heure même où l'on t'aura le plus profondément oubliée, tu te lèveras ! – ô éblouissement ! on verra tout à coup ta face d'astre sortir de terre et resplendir à l'horizon. Sur toute cette neige, sur toute cette glace, sur cette plaine dure et blanche, sur cette eau devenue bloc, sur tout cet infâme hiver, tu lanceras ta flèche d'or, ton ardent et éclatant rayon ! la lumière, la chaleur, la vie ! – Et alors, écoutez ! entendez-vous ce bruit sourd ? entendez-vous ce craquement profond et formidable ? c'est la débâcle ! c'est la Néva qui s'écroule ! c'est le fleuve qui reprend son cours ! c'est l'eau vivante, joyeuse et terrible qui soulève la glace hideuse et morte et qui la brise ! C'était du granit, disiez-vous ; voyez, cela se fend comme une vitre ! c'est la débâcle, vous dis-je ! c'est la vérité qui revient, c'est le progrès qui recommence, c'est l'humanité qui se remet en marche et qui charrie, entraîne, arrache, emporte, heurte, mêle, écrase et noie dans ses flots, comme les pauvres misérables meubles d'une mesure, non seulement l'empire tout neuf de Louis Bonaparte, mais toutes les constructions et

toutes les œuvres de l'antique despotisme éternel ! Regardez passer tout cela. Cela disparaît à jamais. Vous ne le reverrez plus. Ce livre à demi submergé, c'est le vieux code d'iniquité ! Ce tréteau qui s'engloutit, c'est le trône ! cet autre tréteau qui s'en va, c'est l'échafaud !  
Et pour cet engouffrement immense, et pour cette victoire suprême de la vie sur la mort, qu'a-t-il fallu ? Un de tes regards, ô soleil ! un de tes rayons, ô liberté ! (I, 4, p. 422)

Au théâtre, des acteurs se déguisent, font comme s'ils étaient des personnages qu'ils ne sont pas, font comme si se déroulait entre eux une histoire qui en réalité est seulement mimée. J'ai essayé de montrer que certains procédés sont des équivalents *exacts*, sur le plan de l'écriture, de ces comportements de feintise qui constituent le théâtre : l'ironie, qui consiste à jouer un rôle ; la mise en situation fictive, à laquelle les humoristes contemporains recourent beaucoup dans leurs sketches ; la métaphore, qui fait jouer de petits drames aux objets du discours<sup>15</sup>. Ces procédés, Hugo les surexploite en particulier dans *Napoléon le Petit*, d'où une théâtralité du pamphlet, dont j'ai essayé de montrer qu'elle est la forme logique et parfois nécessaire de plusieurs vérités : la vérité farcesque du Second Empire ; la vérité horrible du coup d'État, dont il faut re-susciter la vision contre le mensonge et l'oubli ; la condamnation judiciaire de Louis Bonaparte, qui est une vérité virtuelle en urgence de réalisation, etc. Au total, cette étude nous éclaire sur l'usage hugolien de la fiction, dans un texte génériquement non fictionnel, comme arme et mode d'incarnation de la vérité.

*Pour consulter le compte rendu de la séance du 15 décembre 2018, cliquez [ici](#).*

---

15. Dans les cas d'ironie ou de mise en situation fictive, le pamphlétaire *joue* vraiment, au sens théâtral du terme, avec cette seule différence qu'il est à l'écrit et non sur scène : il n'y a pas seulement ressemblance vague, il y a identité presque totale entre ces procédés et le théâtre. Dans les cas de métaphore, le mécanisme fictionnel qui double une entité réelle d'une identité fictive est (me semble-t-il) *le même* que celui qui fait voir Phèdre dans Sarah Bernhardt : là encore, identité, partielle mais digne d'attention. Pour quelques-uns de mes exemples, le rapprochement avec le théâtre est plus discutable, mais il a le mérite de les joindre aux autres dans une même poétique de la fiction spectaculaire – *théâtrale* au sens affaibli du terme. Quant aux recyclages d'hypotextes dramatiques particuliers (Molière, Racine) repérés ici où là, ils ne prouvent pas, évidemment, cette théâtralité *des procédés eux-mêmes* qui m'a intéressé.