

« Commençons donc par l'immense pitié » (Victor Hugo)

Claude Millet

DANS ROMANTISME 2008/4 (N° 142), PAGES 9 À 23

ÉDITIONS ARMAND COLIN

ISSN 0048-8593

ISBN 9782200924768

DOI 10.3917/rom.142.0009

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-romantisme-2008-4-page-9.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Claude MILLET

« *Commençons donc par l'immense pitié* » (Victor Hugo)

Dans ses écrits critiques, les préfaces de ses œuvres, *Littérature et philosophie mêlées*, *William Shakespeare* et ses *surgeons* rassemblés dans les [*Proses philosophiques de 1860-1865*], Hugo est presque silencieux sur la question du pathétique, entendu comme moyens poétiques et rhétoriques mis en œuvre pour susciter la pitié. Le mot « pathétique » apparaît peu ; la chose est peu théorisée, et presque toujours de manière indirecte, à travers en particulier la notion de « drame », qui ne lui est pas réductible. Quasi-silence d'autant plus remarquable que son œuvre vise à des effets pathétiques puissants, et que sa réflexion esthétique, dès la Préface de *Cromwell*, est polarisée sur la réception des œuvres, les effets émotionnels qui viennent affecter le lecteur ou le spectateur, et « passionner la multitude » – le sublime et le grotesque, évidemment, mais aussi la terreur, qui leur est intimement liée, et aussi ces deux saisissements de nature différente, mais qu'il s'agit précisément de nouer ensemble, que sont l'émotion face au grand, l'émotion face au vrai¹. La question du pathétique pour Hugo n'est pas centralement posée, la préface de 1829 au *Dernier Jour d'un condamné* exceptée, comme un problème de poétique, ou de rhétorique, mais de morale, et de droit, et de politique, et de religion, si tant est qu'on puisse chez lui distinguer clairement ces quatre termes. La problématique de la pitié a naturellement des incidences sur l'écriture – et réciproquement – mais son épice est idéologique, éthique. Éthique, disons-nous, en choisissant de donner un statut suprême à la morale, quand nous venons de rappeler qu'elle se laisse mal

1. Voir en particulier la Préface de *Marie Tudor*.

séparer chez Hugo de la politique, du droit et de la religion, précisément parce que la pitié chez lui transforme toute considération politique, toute considération juridique, toute considération religieuse en problème moral.

LA QUESTION SOCIALE

Ce rôle joué par la pitié, par l'expérience subjective de la pitié, n'est pas le propre de Hugo, mais de sa génération, cette génération « humanitaire » qui invente, avec inquiétude et enthousiasme, la *question sociale*, les *questions sociales* : celles de la violence qu'exerce la société sur ceux qu'elle punit, sur ceux qu'elle réprouve, sur ceux qu'elle exclut de la sphère du droit : le condamné, la femme, l'enfant, l'animal, le malade, l'idiot, le misérable. Les questions sociales retournent l'espace de la société, et dans une perspective métaphysique, celui de l'Humanité, en posant en leur centre ces marginaux, ces êtres-frontières que définit leur souffrance, et qui sont dans la société (et dans l'univers), violemment soumis aux lois, en même temps qu'ils sont tragiquement dehors, et hors droit. Ces questions sociales sont le point de jonction de la pitié conçue comme initiation subjective à la morale, d'une part, et de l'observation objective des faits sociaux, des faits humains, d'autre part. *Question sociale* est le nom donné à la transformation par l'épreuve de la pitié des questions économiques, juridiques, politiques, religieuses en questions morales, transformation qui les maintient en tant que telles mais les complète en leur conférant pour tout un chacun le caractère névralgique et urgent de questions personnelles, et le caractère fondamental de questions universelles (anthropologiques).

Ainsi la question sociale n'est pas intrinsèquement une forme de dépolitisation, ou de dilution de la politique dans la morale, même si Hugo réclame la substitution de la question sociale à la question politique. *Substituer* signifiant remplacer pour jouer le même rôle, Hugo pense, comme beaucoup sous la monarchie de Juillet, que le problème majeur de celle-ci – celui qu'il faut politiquement dénouer – ne réside pas dans ses institutions, mais dans la configuration désastreuse de la société, telle qu'elle se manifeste à la pitié à travers les questions sociales. La démocratie peut fort bien composer avec une monarchie constitutionnelle censitaire, pense alors Hugo, non avec la souffrance de ceux que la société, dans son faux ordre et ses pseudo-valeurs, exclut ou viole. D'où le caractère particulier du pathétique dans son œuvre, comme à bien des égards, mais dans une moindre mesure, dans celle des autres romantiques de cette génération, en particulier chez Balzac et Dumas : un pathétique non pas édifiant et circonscrit à la sphère des nobles cœurs (comme celui des années 1760-1810), mais invitant à la révolte, ou du moins au changement, et « immense » – sans limite, infini.

LA PITIÉ INFINIE

On sait que la génération romantique précédente est passablement épouvantée par ce pathétique tératologique, que semble animer une compassion malade à l'égard des monstres les plus répulsifs, des êtres les plus bas. Dans son *Essai sur la littérature anglaise* Chateaubriand s'horripile de cet amour pour les bancroches, qui porte le pathétique de la « nouvelle école » (et c'est manifestement Hugo qui est tout particulièrement visé) à privilégier les êtres les plus dégoûtants. Dans son œuvre romanesque – et la même remarque pourrait être faite à propos des romans de Germaine de Staël ou de Marie Shelley par exemple – n'est pas pathétique n'importe qui, ou n'importe quoi, mais seulement les êtres et les situations marqués par un certain caractère de noblesse, par le sceau de l'idéal. La pitié y est fortement moralisée au sens où les personnages compatissants justifient leurs mouvements de pitié en raison des qualités morales des êtres sur lesquels cette pitié s'exerce. Si, comme l'écrit Mademoiselle d'Albémar à Delphine, « la véritable révélation de la morale naturelle, est dans la sympathie que la douleur des autres fait éprouver »², c'est que ces « autres » sont choisis pour le charme et l'élévation de leurs vertus. La pitié est, pour ces écrivains marqués par le tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, une « affinité élective » entre deux âmes élevées, qui se distingue mal de l'admiration³. Et le Père Souël, dans son mépris pour le narcissisme complaisant de René, lui refuse toute compassion. Chez Hugo, le premier monstre venu peut faire l'affaire – un Quasimodo, un crapaud, un misérable.

Cela au fond dès le départ, ou presque, dès « La chauve-souris » de 1822 (même si, dans les premières *Odes*, la pitié se lie à la justice pour élire ses objets parmi les héros et martyrs de la Contre-Révolution), et plus nettement à partir de 1829, de *Marion Delorme* et du *Dernier Jour d'un condamné*. Mais la double (et en un sens solidaire) conversion à la république et au spiritisme au début des années 1850 creuse un dispositif jusque-là latent, implicite, d'extension à l'infini du domaine du pitoyable, jusqu'aux grandes visions cosmopathiques de la fin des *Contemplations*, et la révélation que, dans un univers « forçat de Dieu »⁴ voué à l'expiation,

2. Germaine de Staël, *Delphine*, II, lettre XII, éd. B. Didier, Flammarion, GF, 2000, p. 257.

3. Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, lettre IV, p. 81, éd. F. Lacassin, traduction de Germain d'Hangest, Flammarion, GF, 1979 : « Mon affection pour mon hôte augmente de jour en jour. Il excite à la fois mon admiration et ma pitié à un degré étonnant. Comment voir un être aussi merveilleux rongé par le malheur, sans ressentir le plus poignant chagrin ? »

4. Victor Hugo, *Les Contemplations*, VI, 26, « Ce que dit la bouche d'ombre », éd. J. Gaudon, dans *ŒC « Poésie II »*, G. Rosa et J. Seebacher (dir.), Laffont, coll. « Bouquins », 1985 (édition de référence), p. 546.

Tout est douleur.

Les fleurs souffrent le ciseau,
Et se ferment ainsi que des paupières closes :
Toutes les femmes sont teintes du sang des roses ;
La vierge au bal, qui danse, ange aux fraîches couleurs,
Et qui porte en sa main une touffe de fleurs,
Respire en souriant un bouquet d'agonie.⁵

« Tout est douleur » parce que tout dans l'infini, et jusqu'au caillou, et jusqu'au verrou de la cellule du prisonnier, vit d'une vie atroce de châtement et de remords. Tout expie pitoyablement, et transforme la révélation religieuse de la bouche d'ombre en une seule injonction morale pour les Hommes, pleurez et priez, puisque c'est au fond la même chose au regard de l'infini, la morale subsumant dans le même mouvement religion et politique sous l'effet de la pitié :

Pleurez sur les laideurs et les ignominies,
Pleurez sur l'araignée immonde, sur le ver,
Sur la limace au dos mouillé comme l'hiver,
Sur le vil puceron qu'on voit aux feuilles pendre,
Sur le crabe hideux, sur l'affreux scolopendre,
Sur l'effrayant crapaud, pauvre monstre aux doux yeux,
Qui regarde toujours le ciel mystérieux !

[...]

Penchez-vous attendri ! versez votre prière !
La pitié fait sortir des rayons de la pierre.

[...]

Ayez pitié ! voyez des âmes dans les choses.
Hélas ! le cabanon subit aussi l'écrou ;
Plaignez le prisonnier, mais plaignez le verrou ;
Plaignez la chaîne au fond des bagnes insalubres ;
La hache et le billot sont des êtres lugubres ;
La hache souffre autant que le corps, le billot
Souffre autant que la tête ! ô mystères d'en haut !

[...]

Ayez pitié, vous tous et qui que vous soyez !
Les hideux châtements, l'un sur l'autre broyés,
Roulent, submergeant tout, excepté les mémoires.

[...]

Le vent gémit, la nuit se plaint, l'eau se lamente,
Et sous l'œil attendri qui regarde d'en haut,
Tout l'abîme n'est plus qu'un immense sanglot.⁶

L'univers « forçat » renvoie logiquement à un Dieu garde-chiourme, mais, en fait, à l'« œil attendri qui regarde d'en haut », et que tous, quels

5. *Ibid.*, p. 548.

6. *Ibid.*, p. 548-550.

qu'ils soient, sont appelés à rejoindre dans la même effusion compassionnelle agissante, puisque « la pitié fait sortir des rayons de la pierre ». L'Homme, qui aggrave le poids du mal universel en forçant le verrou à emprisonner le condamné et la hache à le décapiter, peut aussi l'alléger par ces larmes de pitié qui le renouent au monde et à Dieu autrement, dans « l'immense pitié ».

LE PATHÉTIQUE GROTESQUE

Dans « l'immense pitié » et dans la « pitié suprême », pour reprendre le titre d'une page poétique détachée de la création de l'exil⁷, il faut compter cette pitié sans limites qu'évoquent aussi les révélations de « la bouche d'ombre » que nous venons de citer, soit la pitié pour les impitoyables, les tyrans. Pitié suprême parce que portant sa logique sacrificielle dans la limite d'un impossible retour, la tyrannie se définissant par le double trait de l'absence de pitié et de l'absence de réciprocité. Dans la pensée du Hugo de l'exil, cette pitié pour le tyran, et, à l'autre bout, celle pour les prostituées, les gueux et les crapauds, ne sont pas seulement liées par le fil de la métempsychose, mais par la monstruosité commune de ces êtres pitoyables, point-limite offert à l'effort moral de l'Homme dans cette anthropogénèse sans fin que Hugo nomme aussi « progrès » et « Civilisation ». L'humanisation de l'Homme, comme chez Rousseau, passe par le détour de l'identification au non-humain⁸, à l'animal souffrant, mais aussi chez Hugo à ces autres figures de l'extériorité que sont les monstres.

« Commençons donc par l'immense pitié », dit un chapitre détaché des *Misérables*, *Les Fleurs*⁹. La pitié n'a même de sens que si elle est immense, sans limites, travaillant à l'intégration de tous dans la société et de Tout dans l'univers par la compassion, la souffrance ensemble. Il faut pleurer « sur », et « avec », dans l'évidence d'un partage de la douleur ; la circulation abyssale des larmes relie dans l'infini vivant, dans l'infinie souffrance, le scolopendre à l'Homme et l'Homme à Dieu. Car « la solution de continuité est une expression purement abstraite et n'existe nulle part »¹⁰. L'unité postule l'identification compassionnelle, à l'infini, de « vous tous, et qui que vous soyez ». Unité cosmique, unité démocratique, et conscience pratique de la solidarité.

7. *La Pitié suprême* a été rédigée d'octobre 1857 à janvier 1858, et publiée en 1879, éd. J.-Cl. Fizaine, « Poésie III ».

8. Jean-Luc Guichet, *Rousseau, l'animal et l'homme. L'animalité dans l'horizon anthropologique des Lumières*, II, « La pitié révélatrice », p. 339 et suiv. ; « La pitié », p. 276 et suiv., Les Éditions du cerf, coll. « La nuit surveillée », 2006.

9. *Les Fleurs*, VII, p. 549, dans [*Proses philosophiques de 1860-1865*], éd. Y. Gohin, « Critique ».

10. *Ibid.*, p. 551.

Or il y a un égoïsme qui voit dans les martyrs des insensés.
 Un autre égoïsme regarde les pauvres et dit : Écartons-nous. Ces êtres ont la peste. On devrait mettre un drapeau noir sur une famille qui a faim. Cela mord. Tous les vices leur font une lèpre à la face. Gare ! ce sont des gueux. Et là où l'on devrait adhérer, on déserte. Là où l'on devrait secourir, on accable.¹¹

À cette logique de l'égoïsme comme à celle de la pitié bien choisie des premiers romantiques, Hugo oppose précisément un travail paradoxal sur la limite, en forçant la compassion, qui procède du rapprochement et de l'identification, à élire pour objet des figures de l'horreur la plus répulsive, qui spontanément suscite rejet et distance. Le pathétique hugolien étend à l'infini l'imagination analogique sur laquelle repose l'identification compassionnelle. Elle contraint ainsi cette dernière à être dans un même mouvement l'épreuve de la distance la plus absolue, et la plus horrible, celle, non pas du sublime, mais du grotesque.

« Corne-de-bœuf ! voilà de la pitié aussi bien placée qu'une plume au cul d'un porc »¹², s'écrie le beau Phoebus, figure elle-même dérisoire d'un ordre apollinien qui trouve comique les Esmeralda pleurant sur les Quasimodo. Or il n'y a plus de place pour cet ordre apollinien-là dans la démocratie, et dans la littérature de la démocratie, régime à l'intérieur duquel n'importe qui peut pleurer sur n'importe qui, ou n'importe quoi, un quasimodo, ou « qui que vous soyez », dans cette indifférence, essentielle à la démocratie, qu'est l'indifférence des qualités du sujet du droit (et du droit le plus rudimentaire, celui de ne pas avoir à souffrir gratuitement). Le monstre grotesque est la pierre de touche de l'« immense pitié » : ce par quoi s'éprouve sa capacité à briser dans son mouvement la séparation, la division, la segmentation hiérarchisée du vivant (dans la société, dans la nature), et à fonder une communauté sensible infiniment accueillante, la grande parenté du vivant, puisqu'« hélas ! hélas ! hélas ! tout est vivant ! tout pense »¹³, y compris « ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte »¹⁴. Hugo prolonge ainsi avec une extravagance assumée la longue tradition de la *philanthrôpia*, que décrit Élisabeth de Fontenay dans *Le Silence des bêtes*, la « *philanthrôpia* sans limite » qu'ont pensée les premiers Théophraste et Plutarque, et qui fait de l'élargissement de la pitié au non-humain la condition nécessaire de l'humanité de l'Homme¹⁵. La pitié pour Hugo n'est une initiation morale qu'à la

11. *Ibid.*

12. *Notre-Dame de Paris*, VII, 1, éd. J. Seebacher, « Roman I », p. 670.

13. *Les Contemplations*, VI, 26, éd. citée, p. 548.

14. Préface de la Première Série de *La Légende des siècles*, éd. J. Gaudon, « Poésie II », p. 568.

15. Élisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, VI, « La douceur grecque », Fayard, 1998.

condition de son extension à l'infini, dans la grande fraternité des vivants – les plus dégoûtants compris.

Un singulier régime du pathétique s'élabore du coup avec Hugo, qui a besoin d'être de mauvais goût pour faire grouiller de limaces, de vers de terre et de scolopendres les révélations sublimes de l'ange de l'abîme, ou pour bâtir toute une épopée sur le « geste énorme et surhumain » accompli par un « éclatant meurtrier », le sultan Mourad, afin de chasser une mouche, et ainsi atténuer la souffrance d'un porc à l'agonie¹⁶. Le grotesque n'est pas seulement la pierre de touche de « la pitié immense », mais de l'écriture pathétique, à qui périlleusement est assignée la tâche d'assumer en elle-même le répulsif, l'horrible, et le risible. Ainsi du chant d'amour du lépreux, au début de *La Fin de Satan* :

Quand je sors, ma maison a l'air de me vomir ;
Quand je rentre, je sens me résister ma porte.
[...]
Oui, vous avez bien fait, frères, de me proscrire
Puisque je souffrais tant que je vous faisais peur.
C'est de l'amour qui sort quand vous broyez mon cœur.
Le lépreux y consent, vivez, homme et nature !
Dans le ciel radieux je jette ma torture,
Ma nuit, ma soif, ma fièvre et mes os chassieux,
Et le pus de ma plaie et les pleurs de mes yeux,
Je les sème au sillon des splendeurs infinies,
Et sortez de mes maux, bien, vertus, harmonies !
Répands-toi sur la vie et la création,
Sur l'homme et sur l'enfant, lèpre ! et deviens rayon !
Sur mes frères que l'ombre aveugle de ses voiles,
Pustules, ouvrez-vous et semez des étoiles !¹⁷

Ce que dit explicitement le chant d'amour du lépreux, c'est la possibilité d'une suspension du régime de la haine généralisée par l'amour de celui qui la subit, par l'amour qu'il revendique comme un droit, et qui l'inscrit, malgré eux, dans la fraternité des Hommes. Ce que fait le texte, c'est forcer le lecteur à endurer cet amour, et à supporter, poétiquement, moralement, ce mélange de pleurs et de pus, bref le pathétique grotesque comme abolition de toute distance avec le plus distant, et compassion dans la répulsion.

Le texte fait aussi, et dans le même mouvement, autre chose : il fait rire. Rire subjectivement du lépreux avec le lépreux lorsque celui-ci fait de l'humour (« Quand je sors, ma maison a l'air de me vomir ») ; rire objectivement du lépreux *et* de Hugo, au moment où leur mauvais goût

16. Première Série de *La Légende des siècles*, VI, III, « Sultan Mourad ».

17. *La Fin de Satan*, « Le Glaive », II, « Ceux qui parlaient dans les bois », 2, éd. R. Journet, « Poésie IV », p. 23 et p. 25.

passé les bornes du grotesque – et de son avers sublime – (« Pustules, ouvrez-vous et semez des étoiles »). La limite entre les deux rires est en réalité contestable, et l'on peut très bien interpréter l'adresse aux pustules comme un énoncé humoristique assumé subjectivement par le lépreux, et par le poète qui le fait chanter. Il nous semble cependant qu'une telle interprétation, si elle est possible, n'est en tout cas pas exclusive de la seconde, qui fait penser que le pathétique grotesque est aussi une manière de faire franchir au sublime du chant le pas qui le sépare du ridicule¹⁸, et d'assumer le risque de la compassion : le basculement du pitoyable dans le risible. Nouvelle extension du domaine du pathétique, jusqu'au point où il ne fait plus pleurer, mais rire, ou plus précisément ricaner, comme ricane la chambre des Lords lorsqu'à travers la bouche de l'homme qui rit parle toute la misère du genre humain¹⁹. On retrouve ce même phénomène au théâtre, par exemple dans la dernière scène de *Lucrèce Borgia*, quand Gennaro, ce nouvel Œdipe qui entend bien rester jusqu'au bout aveugle (et sourd !) à la révélation de son identité, court-circuite le pathétique de la scène de reconnaissance finale en criant à Lucrèce Borgia qui lui fait pourtant clairement entendre qu'elle est sa mère : « Vous êtes ma tante ! » Frédéric Lemaître choisit le rôle de Gennaro (et non celui, plus dans ses cordes, du bouffon Gubetta) pour le péril précisément que comportait cette réplique, et les témoignages de l'époque semblent concorder pour dire qu'il sut relever ce défi, en imposant au public une tension dramatique qui ne lui laissa pas le loisir de ricaner. Mais le texte contient cette possibilité – et Éloi Recoing note qu'à chaque représentation le public de la mise en scène de Vitez a rit (ricané) en ce moment périlleux du texte où le pathétique grotesque se mêle à l'horreur sublime²⁰.

Or il faut partir du principe que Hugo sait très bien ce qu'il fait (et sans doute se sent-il suffisamment fort pour produire de ces endroits faibles, risqués, offerts aux ricanements du public, dans son œuvre) : ménager la possibilité du basculement du pitoyable au risible, et le *faire assumer par le spectateur*. D'où le sentiment de malaise que produit souvent le pathétique grotesque, un rire de supériorité, qui repose par nature sur la séparation, l'absence d'empathie et de pitié se mêlant à la pitié elle-même, la *Schadenfreude* à la compassion, ôtant ainsi au lecteur, ou au spectateur, les bénéfices du pathétique édifiant (être du bon côté de la moralité en étant compatissant). Si morale de la pitié il y a, celle-ci se fonde en réalité sur l'immédiateté de l'empathie mais sans créditer cette dernière d'une moralité qui serait elle-même immédiate, évidente, bref

18. Préface de *Cromwell* : « “Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas” disait Napoléon, quand il fut convaincu d'être homme », éd. Anne Ubersfeld, « Critique », p. 18.

19. *L'Homme qui rit*, II, VIII, 7.

20. Antoine Vitez, Yannis Kokkos et Éloi Recoing, *Le Livre de Lucrèce Borgia, drame de Victor Hugo*, Actes Sud, 1985, p. 194.

« naturelle » au sens où l'entend Mademoiselle d'Albémar. Liberté est laissée au lecteur, ou au spectateur, de trancher l'ambiguïté du pathétique grotesque, ou, si l'on veut, du pitoyable, du côté du pathétique ou du côté du risible : de pleurer ou de se moquer, de pleurer et de se moquer – d'être bon et/ou impitoyable.

IMPUISSANCE ET DANGER DE LA PITIÉ

Un autre effet de la jonction du grotesque et du pathétique, admirablement décrit par Anne Ubersfeld²¹, est de ruiner ironiquement l'efficacité du pathétique à l'intérieur du monde fictionnel, ou d'exhiber son inefficacité inhérente, les êtres souffrant trop pour maîtriser les codes du *pathos*. Ainsi de Ruy Blas, tenant une fiole de poison qu'il vient de se procurer pour se suicider :

L'homme qui m'a vendu
Ceci me demandait quel jour du mois nous sommes.
Je ne sais pas. J'ai mal dans la tête. Les hommes
Sont méchants. Vous mourez, personne ne s'émeut.²²

Le grotesque joue ainsi comme la marque pathétique d'un excès de souffrance, qui dénude l'être et le renvoie à la communauté des misérables, c'est à dire, aussi, de ceux qu'on n'écoute pas parce que leur parole ne compte pas. Ainsi des imprécations du marquis de Final²³ devant le cadavre de sa petite fille, qui fait entendre dans sa plainte grotesque l'écho des pauvres parents qui ont perdu leur enfant, le monstre Triboulet, et puis cette vieille folle qu'est la Sachette, et puis ce vieux fou qu'est le poète des *Pauca meae*... La critique de *La Légende des siècles*, en 1859, ne s'est pas fait faute de noter l'absence de noblesse, de goût, d'élévation, la pauvreté risible de la plainte de ce grand aristocrate se plaignant comme une nourrice... La démocratisation du pathétique ne signifie pas sa diffusion conquérante dans une communauté rendue comme par magie sensible. La pitié est d'abord le « défaut de la cuirasse »²⁴ des plus grands, bien avant d'être une énergie passionnelle capable d'enlever toutes les âmes puissamment dans le triomphe du Bien. Le théâtre de Hugo montre cela, cette inefficacité inhérente des appels à la pitié, du pathétique sur scène sur laquelle Anne Ubersfeld la première a attiré l'attention. La plainte déchirante de Triboulet à genoux devant le cadavre de sa fille ne lui attire que cette remarque, de la plus compatissante

21. Anne Ubersfeld, « L'anankè du discours », dans *Hugo le fabuleux*, J. Seebacher et Anne Ubersfeld (dir.), Seghers, 1985.

22. *Ruy Blas*, V, 1, éd. A. Ubersfeld, « Théâtre II », p. 132.

23. Première Série de *La Légende des siècles*, VII, « L'Italie – Ratbert », 3, « La confiance du marquis Fabrice ».

24. Titre de la deuxième section de « La confiance du marquis Fabrice ».

pourtant parmi ceux qui l'entourent dans la dernière scène : « Ah ! calmez-vous. Si c'est pour crier de plus belle, / On va vous remmener. »²⁵ À Ruy Blas le suppliant d'avoir pitié de lui et « d'elle », la reine, Don Salluste réplique (si c'est encore à lui qu'il s'adresse) : « Cet homme-là ne comprendra jamais. / C'est impatientant ! »²⁶.

« Commençons donc par l'immense pitié » : c'est dans la force du nous, la force d'une communauté sensible fondée politiquement dans l'énergie illocutoire de son injonction à commencer par l'immense pitié, que réside la possible efficence du pathétique. L'« immense pitié » n'a de fondement qu'en ce nous démocratique. Portée par un seul tout-puissant, elle dérape dans la Terreur, « la pitié terrible » du « guérisseur aux mains sanglantes », Torquemada²⁷. Au niveau individuel, dans les autres fables de Hugo, l'efficence du pathétique relève le plus souvent soit de l'illusion (car comment croire que l'impitoyable qui fait souffrir pourra être touché par une supplique pathétique ?), soit du bricolage dans l'irréparable, pour plagier Cioran (le pain volé aux cygnes du Luxembourg n'empêchera pas les enfants de la Magnon de se perdre dans l'ombre²⁸), soit de la mascarade : les bourreaux et les juges « parfois pleur[ent], crocodiles »²⁹. Et dans *La Légende du beau Pécopin*, le diable ayant pris l'aspect « d'un vieillard très pauvre et très cassé » afin d'apitoyer quatre saints qu'il rencontre sur son chemin et les convaincre de le tirer de la fâcheuse posture où il s'est mis, fait l'épreuve de l'inefficacité totale de sa « pathétique harangue », qui n'a pour effet que de faire pleurer saint Médard, « ce qui causa sur terre une pluie de quarante jours » ; le diable prend aussi la mesure de l'égoïsme sentimental : saint Médard, tout en larmes, dit au démon : « Je ne puis t'aider, mon ami, et j'en ai regret ; mais je suis si ému vraiment que j'ai les bras cassés. »³⁰ La compassion peut ainsi à bon compte donner bonne conscience aux égoïstes,

25. *Le Roi s'amuse*, V, 5, éd. A. Ubersfeld, « Théâtre I », p. 956.

26. *Ruy Blas*, III, 5, p. 90, éd. citée.

27. *Torquemada*, I, II, 2, éd. J.-C. Fizaïne, « Théâtre II », p. 314. Voir, sur le site du Groupe Hugo, la communication de Caroline Julliot du 18 novembre 2006, « Torquemada et les autres », et aussi le chapitre « La question sociale » dans *Essai sur la Révolution* (Gallimard, 1967, p. 82-165), où Hannah Arendt voit dans la politisation – à ses yeux par essence exorbitante – de la compassion l'origine du dérapage de la Révolution dans la Terreur. À travers Torquemada le visionnaire par qui « l'amour sublime » réclame « l'homme amnistié » (I, I, 6, éd. citée, p. 295), Hugo se forge un double tétalogique pour explorer cette possible dérive terroriste de la compassion extrapolée du niveau individuel au niveau collectif. Dans sa pensée cependant, cette dérive ne se comprend qu'à partir de sa fixation initiale dans un moi tyrannique, adossé à une institution toute-puissante. Le nous de l'injonction démocratique à l'immense pitié échappe à une telle dérive précisément par sa labilité.

28. *Les Misérables*, V, I, 16. Dans un même ordre d'idées, le paternalisme patronal de Monsieur Madeleine a pour effet collatéral la descente aux enfers et la mort de Fantine.

29. Dernière Série de *La Légende des siècles*, IV, « Mansuétude des anciens juges », éd. Y. Gohin, « Poésie III », p. 583.

30. *La Légende du beau Pécopin*, VI, dans *Le Rhin*, éd. E. Blewer, « Voyages », p. 174.

trouvant à peu de frais dans leur apitoiement la justification de leur inaction. « Quant, à nous, écrit Hugo dans *William Shakespeare*, nous en convenons, nous sommes de ceux qui ne mettent nul espoir dans la glande lacrymale des crocodiles. »

Et parce que la société des hommes est en réalité envahie par les crocodiles, la pitié chez Hugo est bien souvent une pitié dangereuse : pas seulement une pitié impuissante à détourner le désastre de son cours, mais une pitié qui précipite celui-ci. Les « pauvres gens », « mon père ce héros au sourire si doux » accomplissent certes à l'intérieur de la première *Légende des siècles* des gestes de pitié héroïques, qui remédient à la violence, violence sociale dans le cas des « Pauvres Gens », violence guerrière dans celui d'« Après la bataille »³¹. Ces gestes de pitié héroïques sont à chaque fois des prises de risques (le pêcheur devra encourir davantage ceux de la mer pour nourrir les deux orphelins qu'il adopte, l'Espagnol pourrait encore se redresser pour tenter de tuer le bon général Hugo), mais des prises de risques surmontables, et qui permettent de briser le tragique des situations, d'ouvrir la possibilité d'un monde plus vivable. Tout autres sont les dangers de la pitié dans un autre poème de cette même *Légende des siècles* dont nous avons déjà parlé, l'épopée de « L'Italie-Ratbert », et de la tragédie du marquis Fabrice, ce « vieux misérable imbécile »³² pris par le mensonge des hochets envoyés par les « rois » à sa petite fille, et leur ayant ouvert la porte de son château pour qu'ils la tuent. Rois, « J'étais un meurtrier d'avoir pitié de vous ! »³³ La « pitié suprême » a intérêt à s'interroger sur ses conditions de possibilité pratiques avant de se faire action... Et pas seulement la « pitié suprême », la pitié tout court, quand la société des hommes est gouvernée par des rois fauves, qui ne prennent pas même la peine de verser des larmes de crocodiles... Welf, castellan d'Osbor, héros d'une pièce du *Théâtre en liberté* que Hugo décide finalement de publier en 1877 dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, en témoigne : baissant le pont-levis pour accueillir une petite misérable perdue dans la neige et dans la nuit, ce sont ces fauves qu'il fait entrer avec elle dans son château, dernier bastion de la liberté et de l'honneur promis à la destruction.

« Quand le mot amour est dans la nuit, il se prononce pitié »³⁴, mais la nuit ne doit pas avoir l'opacité de temps trop sombres pour que ce mot nocturne soit prononcé. Dans *La Légende des siècles*, si l'on excepte « Sultan Mourad » (dont le salut par la pitié pour l'animal souffrant se fait au ciel, non sur la terre de la réalité historique), il faut attendre la

31. Première Série de *La Légende des siècles*, XIII, « Maintenant », III et I.

32. *Ibid.*, VII, 3, 14, éd. citée, p. 729.

33. *Ibid.*, p. 730.

34. « Les génies appartenant au peuple », dans [*Proses philosophiques de 1860-1865*], éd. Y. Gohin, « Critique », p. 590.

section « Maintenant » dans laquelle s'insèrent les poèmes « Après la bataille », « Le crapaud » et « Les pauvres gens », pour que la pitié cesse d'être tragique, et, dans la pratique, « chasse doucement les hommes vers la vie »³⁵.

ATELIERS PRATIQUES DE LA COMMUNE : RETOUR SUR LA QUESTION SOCIALE

S'il faut « commencer » par la pitié, il faut aussi « commencer » la pitié, la réinventer comme fondement nouveau de l'action collective, principe neuf de la substitution active des questions sociales aux questions politiques. Nous évoquerons rapidement l'action menée par Hugo, au nom de la pitié « immense », pour la protection des Communards, puis pour leur amnistie, et cela afin de montrer que l'injonction à commencer par « l'immense pitié » n'est pas un principe en l'air, ni seulement une imagination poétique, mais un principe pratique, sans quoi on manquerait l'étrange phénomène qu'est Hugo. Il faut d'abord noter que cette action, comme celles des héros de la pitié de *La Légende des siècles*, est une action risquée, que la pitié pour les Communards, dans le contexte de déchaînement de la haine sociale des années 1870, est une pitié dangereuse, héroïque : la lapidation de sa maison à Bruxelles, dont Hugo avait offert d'ouvrir les portes aux Communards en fuite³⁶, la violence inouïe des députés et sénateurs conservateurs et les ricanements de la presse de droite en portent le témoignage.

Le combat pour l'amnistie des Communards a été le dernier grand combat d'Hugo, au risque d'abord d'un total isolement (même un Louis Blanc ou un Schoelcher condamne l'asile offert à Bruxelles aux Communards), et d'une marginalisation qu'il a lui-même exhibée en s'exilant volontairement (Bruxelles, puis, après son expulsion de Belgique, Vianen, Guernesey), avant de revenir dans la bataille au Sénat et de voir finalement triompher son idée en 1880, avec la loi d'amnistie des Communards. C'est donc un long combat, un combat de dix ans, dont l'enjeu est précisément la question sociale, subsumant la question juridique et la question politique dans la « morale de la pitié ». Les événements politiques de « l'année terrible » ont modifié les termes et enjeux de ce dépassement, dans la mesure où (du moins jusqu'à l'instauration véritable de la République en 1877), la tyrannie s'est diluée, diffusés des « rois » à l'ensemble des « forts » : les hommes de sexe masculin dans la force de

35. Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, XVII, « Changement d'horizon », éd. J. Delabroy, « Poésie III », p. 432.

36. Voir dans *Actes et paroles* III, V, « L'incident belge », éd. M.-C. Bellosta, « Politique », dans *L'Anne terrible*, « Mai », V, « Une nuit à Bruxelles », VI, p. 795-813 ; « Expulsé de Belgique », éd. Cl. Millet, « Poésie III », p. 121-125 et dans *L'Art d'être grand-père*, XI, « Jeanne lapidée », éd. C. Millet, « Poésie III », p. 803-805.

l'âge et la prospérité de leurs affaires³⁷. Plus que jamais, la question sociale doit donc se substituer à la question politique, dans la mesure où l'instauration du régime politique qu'Hugo tient alors pour idéal, la République, n'a fait que diffuser la violence que concentrait jusqu'alors pour une bonne part le « tyran », et cela sous le nom d'Ordre Moral.

Cet Ordre Moral confirme aux yeux de Hugo ce qui était déjà contenu dans l'appel à la substitution des questions sociales aux questions politiques dans les années 1830, mais qu'accentue la manifeste diffusion de la violence tyrannique dans la société de l'Ordre moral, à savoir qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les cabinets noirs dans lesquels on enferme les petites filles qui ont fait des bêtises, l'emprisonnement des animaux dans les cages du Jardin des Plantes, les bagnes de Toulon, de Cayenne ou de Nouvelle-Calédonie où l'on déporte les misérables, la noirceur des confessionnaux où se déchaîne la violence cléricale sur les âmes, et le bordage de l'imagination poétique par la culture dominante, la culture officielle. Jeanne est une « horreur »³⁸ – c'est sa mère qui le dit : la nature tératologique et répulsive des êtres maudits, des êtres que l'immense pitié prend sous son aile n'est jamais que la construction du regard impitoyable des forts, au nom de la norme de leur force. Et telle est la leçon majeure de *L'Art d'être grand-père* : que tous les problèmes, moraux, juridico-politiques, socio-économiques, religieux, se laissent ramener à la nécessité d'imposer un nouvel ordre moral, ordre moral « anarchique »³⁹ parce qu'il remet en cause la seule forme d'autorité qu'est capable d'imaginer une société sans pitié : l'autorité du Père Fouettard – dont les contre-modèles sont le grand-père, qui, glissant clandestinement à Jeanne, cette « horreur » mise au pain sec, des confitures⁴⁰, fait « de l'amnistie en chambre »⁴¹, et plus sûrement, dans une inversion du lien pédagogique, Jeanne elle-même, la petite magnanime⁴².

La prolifération des enfants pathétiques dans l'œuvre hugolien des années 1870 répond à l'injonction de commencer la Troisième République « par l'immense pitié » doublement : en constituant le problème moral de l'éducation des enfants comme le noyau de la question sociale – en tant que celle-ci absorbe en elle-même la politique – et l'épicentre de sa résolution pour l'avenir ; en choisissant comme objet du pathétique un objet consensuel, qui renvoie en quelque sorte au rudimentaire anthropologique de la moralité naïve telle que la construit historiquement

37. Voir dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* « Fonction de l'enfant », XXIII, « Les Petits », [3], éd. citée, p. 529-530.

38. *L'Art d'être grand-père*, II, « Jeanne endormie », I, « La sieste », éd. citée, p. 732.

39. *Ibid.*, XV, 1, « Les enfants gâtés », p. 827.

40. *Ibid.*, VI, 6, p. 769.

41. *Ibid.*, VI, 10, « Tout pardonner c'est trop... », p. 773.

42. *Ibid.*, VI, 6, p. 769.

le XIX^e siècle : on peut à l'époque accepter ou justifier idéologiquement la souffrance des « classes laborieuses », des animaux, des condamnés, etc., non celle d'un enfant. Or « l'immense pitié » a précisément besoin d'un objet consensuel pour être portée par un *nous* où s'abolit la discorde civile, le désir de vengeance, la lutte des classes (à laquelle Hugo est résolument hostile), un *nous* qui réintègre Versaillais et Communards, les bourgeois et le peuple, dans l'unité d'une communauté sensible pratiquement réalisée par l'amnistie. Tel est le sens dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* de « Guerre civile » ; telle est la « Fonction de l'enfant »⁴³. Les fables pathétiques sur la souffrance des enfants et leur mise en danger par la violence socio-historique – l'épisode de la Tourgue dans *Quatrevingt-treize*, « Petit Paul » et « Question sociale » dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* – participent aussi directement que tel ou tel poème violemment pathétique sur la répression des Communards dans *L'Année terrible* (« Une femme m'a dit ceci :... », « Les Fusillés ») à une initiation de la société à cette « immense pitié » au nom de laquelle doit se faire l'amnistie. Puisque « la pitié fait sortir des rayons de la pierre », les fables pathétiques peuvent œuvrer à l'ouverture des bagnes et des prisons. Sortir politiquement la société française du régime de violence impitoyable dans laquelle elle s'enferme aveuglément peut ainsi passer infra-politiquement par les larmes que lui font verser le pauvre « Petit Paul »⁴⁴. Un autre petit fantôme d'enfant martyr, « Némésis de cinq ans, méduse du berceau »⁴⁵, est là dans la Nouvelle Série de *La Légende* pour rappeler à cette société de pères fouettards que d'autres Communes viendront si « l'immense pitié » ne lui fait pas résoudre la « Question sociale ».

Ces fables pathétiques, destinées à ouvrir la société civile à la pitié pour les Communards (et pour tous les « petits ») risqueraient de ne produire en celle-ci que l'effet des plaintes de Triboulet (« Si c'est pour crier de plus belle, on va vous remmener »), si Hugo ne les accompagnait d'une action politique concrète pour l'amnistie des Communards, qui passe par le soutien qu'il donne au *Rappel*, par ses discours au Sénat, par ses nombreuses intercessions en faveur de tel ou tel Communard, par ses textes d'intervention publique comme le *Discours sur le centenaire* de la mort de Voltaire, toutes interventions pratiques qui confèrent à la « morale de la pitié » une dimension juridico-politique concrète. Et c'est pour une *loi d'amnistie* des Communards qu'Hugo milite, en écartant finalement la solution de la grâce individuelle, comme le réclamaient un Rochefort ou une Louise Michel.

43. Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, XXXIII, « Les Petits », [1], « Guerre civile », [2], « Fonction de l'enfant ».

44. *Ibid.*, [3], « Petit Paul ».

45. *Ibid.*, [4], « Question sociale », p. 532.

Impossible évidemment d'affirmer que, sans la pitié de Victor Hugo, cette loi d'amnistie des Communards (à partir de laquelle seulement la Troisième République pourra réintégrer la classe ouvrière dans son œuvre) n'eût pas été votée. Impossible non plus de nier qu'elle y prit une part importante, concrète, pratique, confirmant l'efficiace dans le réel de cette injonction apparemment délirante, digne du cerveau naïf d'un poète amateur de monstres : « Commençons donc par l'immense pitié. »

(EA 1818 « Littérature et civilisation du XIX^e siècle »,
Université de Paris Diderot – Paris 7)