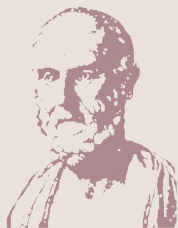
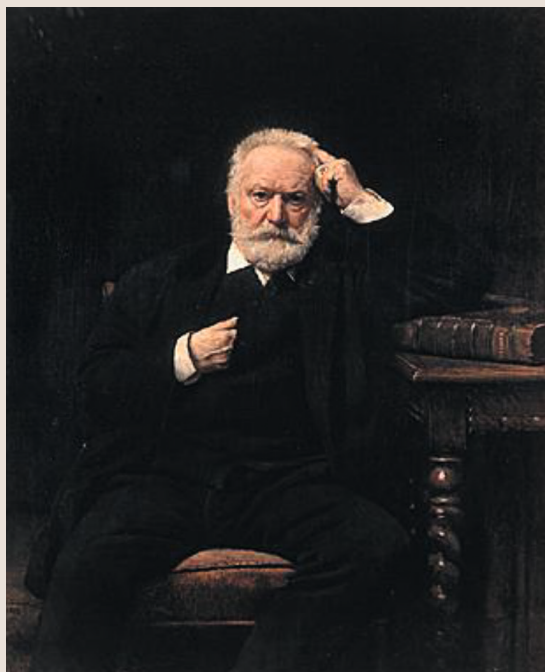


Décembre 2022



Victor Hugo



E. Attias
J.P. Donzeau
L. Pietra
F. Natali
R. Tolédano-Attias
P. Léophonte
J.P. Bounhoure
M. Miguères
J. Pouymayou

Histoire de la Rythmologie

Site internet :
medecineetculture.com

Association Médecine et Culture :
9, rue Alsace Lorraine
31000 Toulouse
Directeur de la publication :
E. Attias

Sommaire

<i>Elie Attias</i>	
Editorial,	5
<i>Jean Pierre Donzeau</i>	
Histoire de la rythmologie.....	7
<i>Elie Attias</i>	
Victot Hugo : La vie, l'œuvre	23
<i>Laurent Pietra</i>	
Victot Hugo : le modèle du grand-père.....	54
<i>Florence Natali</i>	
Hugo et l'écriture de l'histoire : une lecture de Claude Gueux ..	64
<i>Ruth Tolédano Attias</i>	
L'abolition de l'esclavage : une question en suspens dans l'œuvre de Victor Hugo	76
<i>Paul Léophonte</i>	
Un poète et romancier pour <i>Happy Few</i>	89
<i>Jean Paul Bounhour</i>	
Gambetta	111
Honoré et la médecine.....	119
<i>Michel Miguères</i>	
Qui êtes-vous Madame Bovary ?.....	122
<i>Jacques Pouymayou</i>	
Le repos du militaire	135
Librettiste à l'insu de son plein gré.....	144
<i>Elie Attias</i>	
A lire.....	163
<i>Nous remercions tous les intervenants</i>	181
<i>Sommaire de tous les articles de la revue</i>	185

EDITORIAL

Dr Elie ATTIAS

Pneumo-Allergologue - Toulouse

Directeur de la revue Médecine et Culture

Le cœur est une pompe musculaire mécanique, sous commande électrique qui permet la circulation sanguine, susceptible de s'adapter aux demandes de l'organisme. On sait le greffer depuis de nombreuses années. La rythmologie ne se résume pas aux palpitations, souvent de simples extrasystoles ou aux crises de tachycardie. Les récentes techniques d'exploration ont permis d'individualiser les mécanismes physiopathologiques et d'en éradiquer les causes. Les progrès actuels de ces techniques (miniaturisation, autonomie, tolérance) tendent à restaurer une hémodynamique auriculo-ventriculaire et ventriculaire optimale.

La partie culturelle s'intéresse à *Victor Hugo*¹, un monstre sacré de la littérature française où il occupe une place exceptionnelle par son génie, la fécondité de son imagination, la diversité de son œuvre. La critique salue son talent précoce, l'ardent romantique, l'écrivain engagé, l'opposant politique, la gloire nationale et l'un des initiateurs de la poésie moderne.

Bonne et Heureuse année 2023

¹Page 1 de couverture : **Victor Hugo, Peinture à l'huile (1879) de Léon Bonnat.** © Archives Nathan (Musée national du château de Versailles.)

Le blues du rythme

Ou une histoire originale de la rythmologie

Dr DONZEAU Jean Pierre

Cardiologie, Rythmologie

Avec la sérénité obligeante du Dr J. Pouymayou

Le cœur est une pompe musculaire qui permet la circulation sanguine. Son fonctionnement est apparemment simple et on sait le greffer depuis de nombreuses années. La pompe est mécanique mais sous commande électrique par un réseau spécialisé qui réclame un agencement oreillette, conduction auriculo-ventriculaire et ventricule, susceptible de s'adapter aux demandes de l'organisme. Ainsi, cette séquence d'activation nécessite une activité auriculaire correcte (qui disparaît en cas de fibrillation [10% après 70 ans]), une séquence auriculo-ventriculaire avec un délai s'adaptant à l'effort et une contraction ventriculaire la plus brève possible pour des raisons de synchronisme. La mission des traitements rythmologiques est de maintenir cette séquence en corrigeant tous les paroxysmes inappropriés (maladies du sinus, blocs auriculo ventriculaires, tachycardies).

La rythmologie ne se résume donc pas aux palpitations, souvent de simples extrasystoles ou aux crises de tachycardie. Les récentes techniques d'exploration ont permis d'individualiser les mécanismes physiopathologiques et d'en éradiquer les causes (rythmologie interventionnelle). L'implantation de prothèses électriques correctrices des anomalies restantes (stimulation ou défibrillation) a complété le traitement. Les progrès actuels de ces techniques (miniaturisation, autonomie, tolérance) tendent à restaurer, dans quasi tous les cas, une hémodynamique auriculo-ventriculaire et ventriculaire optimale. Le rythmologue est devenu hémodynamicien.

Le 18 septembre 2022, le monde du sport et, plus particulièrement de la glisse, apprenait avec stupeur le décès brutal du prodige hawaïen du surf, David Kalami à l'âge de 24 ans, foudroyé par une mort subite au Costa Rica. Il était porteur d'un syndrome de Wolf-Parkinson-White, qui venait de l'emporter au sommet de la gloire.

Un des thèmes du décor mural de Diego Rivera à Mexico est consacré aux grands hommes qui ont fait la cardiologie avec, bien entendu, Harvey, Corvisart et Laennec. Même si les premières mentions de la corrélation entre le pouls et le choc pectoral produit par les battements du cœur sont mentionnées dans l'Égypte ancienne (papyrus de E. Smith 3000/2500 A.J.C.), observation relayée par Praxagoras de Cos (340 A.J.C.), caractérisée par Hérophile d'Alexandrie un siècle et demi plus tard (fréquence, rythme amplitude et force), le véritable fondateur de la rythmologie reste Harvey qui, étudiant en Italie, publie en 1628 « *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus* » (Comme quoi, au vu de la clarté du titre, on est en droit de se demander si le Latin est vraiment une langue morte...), véritable dynamitage de la pensée galénique dominante.

Pourtant, les médecins français qui parlent le latin soutiennent encore que le pouls naît des artères elles-mêmes, indépendamment du sang ! En 1685 Abercamby écrit que « *l'origine des pulsations est aussi mystérieuse que les sources du Nil* », et Menuret, médecin de Louis XV, souligne en 1768 que « *la force pulsifique est dans la membrane même des artères et est absolument indépendante du sang* ». D'autres toutefois paraissent moins catégoriques tels Raymond Vieussens qui, en 1715, publie un « *Traité nouveau de la structure et des causes du mouvement naturel du cœur* », édité à Toulouse (on y retrouve un dessin du cœur dont les oreillettes sont simplement....des oreilles [*fréquence asservie ?*]) et Jean-Baptiste Sénac dans son

traité du cœur mentionne l'usage de la Quinine (la poudre des Jésuites) pour les palpitations rebelles (1749). Médecin de Louis XV avant Menuret, lui aussi remarque la concordance entre les battements du cœur et le pouls, mais attribue les palpitations principalement aux liaisons du cœur aux nerfs sympathiques. « *Certaines contractions faibles, petites, irrégulières et fréquentes sont des espèces de frémissement dans les parois du cœur ou des vibrations, presque insensibles, inégales et pressées souvent mêlées de secousses subites* ». En 1806, Corvisart, le médecin de Napoléon, décrit un pouls constamment irrégulier en rapport avec une maladie organique du cœur chez un patient de 20 ans dont l'autopsie révèle un rétrécissement mitral serré ! Laennec, élève de Corvisart, invente l'auscultation immédiate après avoir vu deux enfants tapant sur une poutre, les oreilles collées à cette dernière. Jean-Baptiste Bouillaud, en 1840, parle d'*arythmie* et utilise la digitale *opium du cœur* qui le ralentit et en diminue l'irrégularité, sans toutefois en normaliser la fréquence. Enfin, beaucoup plus tard, à Lyon en 1889, Léon Bouveret décrit la *tachycardie paroxystique essentielle*, de début et de fin brusques, en l'absence de toute autre cardiopathie. Robert Adams rapporte, dès 1819, des pertes de connaissance associées à un pouls lent inférieur à 30 par minute. Trente-cinq ans plus tard, Stokes note des pulsations deux fois plus lentes au niveau du pouls qu'au niveau des jugulaires (1854). Il y a donc dissociation mais on ne parle pas de bloc et, pour l'instant, le pneumogastrique ou la moelle épinière sont toujours en cause. La vision de ces phénomènes allait radicalement changer avec l'arrivée d'une nouvelle protagoniste....

Suite aux travaux d'Otto Von Guericke (le générateur à friction 1672), d'Edward Von Kleist avec la « *résurrection de la poule* » (la bouteille de Leyde 1745) et de Benjamin Franklin (le cerf-volant 1752), L. Galvani démontre en 1791 l'importance de l'influx nerveux dans la conduction

nerveuse et musculaire. Il parle d'excitabilité, alors qu'en 1800, A. Volta construit la première pile électrique. **La fée électricité se penchait sur le berceau de la rythmologie.** Carlo Matteucci, en 1842, montre que chaque contraction du cœur s'accompagne d'un courant électrique. En 1843, à l'université de Whintzbourg, est enregistré un potentiel d'action chez le calamar par Koelliker. En 1852, Stannius effectue sur le cœur de grenouille, la célèbre expérience des ligatures entre sinus veineux, oreillette et ventricule et met en évidence les propriétés de conduction et d'automatisme. Marrey, en 1876, enregistre l'activité électrique du cœur de grenouille. Il avait noté, quatre ans plus tôt, que les stimulations trop fréquentes n'entraînaient pas à chaque fois une réponse : *c'est l'approche des périodes réfractaires*. De plus, en 1881, Gaskell écrit que la « *propriété de contraction rythmique est dans le myocarde et non au niveau du pneumogastrique* ». En 1878, Burdon, Sanderson et Page détectent à l'aide d'un électromètre capillaire les potentiels électriques qu'ils vont appeler QRS et T. Le premier électrocardiographe approche. Il faut souligner qu'en quelques années l'anatomie de la conduction cardiaque se précise. Purkinje dès 1839 trouve des branches terminales de la conduction auriculo-ventriculaire (Il a aussi décrit des effets toxiques de la digitale). En 1893, Kent (un anglais génial sans être noble !) décrit un faisceau qui unit directement oreillette et ventricule alors que les anneaux auriculo-ventriculaires des valves tricuspide et mitrale paraissent bien isoler oreillette et ventricule, mais ce faisceau de Kent n'est pas retrouvé. En Suisse, Wilhelm His, décrit un faisceau musculaire qui franchit normalement les anneaux. L'interruption de ce faisceau pourrait créer un bloc auriculo-ventriculaire mais ces travaux resteront longtemps critiqués et, une trentaine d'années plus tard, il déplore : « *j'ai trouvé en 1893 des connexions musculaires auriculo-ventriculaires, mais rares sont ceux qui ont lu ce travail* » (préface d'Yves Bouvain de *l'aide-mémoire de rythmologie*

de Robert Slama 1983). Détail délicieux dû au Dr André Bergeal, His est un petit village de l'Ariège dont le clocher est constitué par un mur en forme de cœur. En 1907, Keith et Flack découvrent le nœud sinusal (ou sino-auriculaire) et la même année est décrit le nœud d'Aschoff Tawara, structures automatiques qui atteignent, sans stimulation externe ou nerveuse, le potentiel de repos qui déclenche le potentiel d'action. Leur contraction est moins brève que pour les autres fibres myocardiques mais leur fréquence spontanée est plus rapide et elles imposent le rythme (*pace maker*).

Enfin Einthoven vint. Depuis les années 1880 il travaillait à l'université de Leyde et avait conçu, pour enregistrer des potentiels cardiaques, un galvanomètre à cordes constitué d'un fil de quartz revêtu d'argent et tendu dans un intense champ magnétique. Ce faisant, il crée, en reliant les deux membres supérieurs et le membre inférieur gauche un triangle, le *triangle d'Einthoven* qui constitue un plan frontal pour la projection de potentiels électriques cardiaques. Le premier modèle pesait près de 300 kilos et nécessitait l'immersion des quatre membres dans des récipients d'eau. Malgré ces inconvénients la qualité du tracé était comparable aux enregistrements actuels comme le soulignent Serge Barold, Jacques Mugica (Val d'or) et Alain Ripart (ELA MÉDICAL) dans leur ouvrage « *La stimulation cardiaque* » (1992), illustrant la collaboration fructueuse médecine industrie dont l'ECG est, avec les rayons X, l'un des premiers fleurons. Bien entendu, l'électrocardiogramme connaîtra des améliorations progressives avec l'adjonction de filtres, surtout destinés à éliminer les bruits de fond (potentiels musculaires, matériel électrique). La compagnie Frank Sanborn conçoit un électrocardiographe portable de 50 livres avec une batterie de 6 volts (1928), plus tard racheté par Hewlett Packard. La guerre des dérivations va être longuement motivée par les cardiopathies ischémiques. Les rythmologues ne s'y intéresseront que plus tard pour la

localisation des troubles rythmiques et des voies accessoires
Les trois dérivations frontales (D1 D2 D3) d'Einthoven analysent mal le précordium, territoire anatomique de l'interventriculaire antérieure, la plus importante des coronaires. Wolford et Wood proposent des dérivations précordiales et Goldberger, en 1942, les douze dérivations qui restent traditionnelles, D1, D2, D3 Bipolaires, aVR, aVL, aVF, (Right, Left, Foot Unipolaires, a pour amplifié) et V1 à V6 pour les précordiales du sternum à la pointe du VG, sur une ligne presque horizontale. Bien entendu, ces dérivations étudient mieux les zones latérales (D1 VL), postérieures (D2,3 VF), droites (V1,2) ou antérieures (V3,4,5,6). On proposera même un ECG à 16 dérivations à une époque où le cardiologue avait le devoir de faire les ECG des bilans préopératoires.

A peu de choses près, tous les troubles du rythme avaient été décrits dès l'année 1910 en particulier par Thomas Lewis qui précise bien les caractères ECG de la fibrillation auriculaire et du flutter. Les bradycardies ou tachycardies sinusales sont aussi, bien individualisées, ainsi que les extrasystoles auriculaires ou ventriculaires. Restaient les blocs de branche.

En 1930, trois cardiologues confrontent des tracés curieux enregistrés chez des sujets jeunes avec un PR court et une onde delta, sans cardiopathie, mais qui avaient eu quelques palpitations pour mériter, à cette époque, un ECG. L'allemand Wolff, l'anglais Parkinson et l'américain White s'accordent à penser qu'il pourrait bien s'agir d'un faisceau accessoire auriculo-ventriculaire responsable d'une préexcitation ventriculaire (cela explique la découverte de Kent cinquante ans plus tôt). Mais les enregistrements de tachycardie sont difficiles à expliquer du fait de la méconnaissance de la conduction rétrograde (rappelons qu'à cette époque un certain His voit encore ses considérations électrophysiologiques de la conduction AV critiquées).

L'électrophysiologie fondamentaliste étudiée par Kaufmann et Rothberger dès 1920 (parasystolie), Wenckebach (BAV du 2ème degré), Pick et Langendorf (la conduction cachée), Hauffman et Cranefield en 1950 (la réentrée), Moe et Mendez en 1951 (l'excitabilité et la vitesse de conduction) progresse. En France, les travaux fondamentaux concernant l'anatomie pathologique des blocs complets de branche (300 septa étudiés), pour lesquels on a plutôt affaire à de simples retards d'activation d'une branche par rapport à l'autre qu'à une destruction totale de la branche, sont réalisés par Jean Lenègre à Paris. Plus tard, l'enregistrement du faisceau de His permettra de savoir si les deux branches sont atteintes. A la même époque, Paul Puech à Montpellier explore l'électrophysiologie des troubles rythmiques auriculaires (en particulier le Flutter) chez l'animal.

Jusqu'aux années 60, le traitement antiarythmique se limitait aux Quinidiniques pour réduire la FA, aux digitaliques pour la ralentir et la régulariser, au Procaïnamide pour quelques tachycardies ventriculaires, et aux anticoagulants coumariniques ou hépariniques.

Seldinger conçut, en 1952, un cathéter creux, enfilé d'un guide métallique à l'extrémité peu rigide ; on peut alors prendre des pressions. Les rayons X guident les pionniers de l'hémodynamique. A la suite de l'élan de la chirurgie cardiaque, des explorations hémodynamiques humaines, de la création des unités de soins intensifs, bientôt coronariens, de l'amélioration des matériels (astucieux introducteur veino artériel transcutané mis au point par Désilet et Hoffmann connu sous le vocable de *désilet*), allaient se développer des techniques de radioscopie, de stimulation cardiaque, d'électro-conversion qui autoriseraient l'exploration électrophysiologique humaine.

Dès 1950 Bigelow démontre que des électrodes bipolaires placées en endocardiaque, dans la région du nœud sinusal,

peuvent entraîner le cœur, mais il faudra attendre une dizaine d'années pour voir la stimulation endoventriculaire droite réalisée par Furman ! Paul Puech, en 1960, met en évidence une activité électrique du faisceau de His à l'occasion d'une exploration auriculaire, mais, là aussi, 10 ans passeront avant que le premier enregistrement ne soit réalisé régulièrement par Scherlag (1969) après introduction par voie fémorale qui rend facile le positionnement à la partie supérieure de la tricuspide au contact du faisceau de His. Dès ce moment, il est plus facile de réaliser l'exploration électrophysiologique chez l'homme que chez l'animal. Elle devient un acte de pratique courante souvent avec deux *cathéter électrode*, l'un pour l'activité hisienne et l'autre pour les stimulations programmées.... Les années 70 voient progresser la compréhension des troubles rythmiques, tout particulièrement les tachycardies jonctionnelles dont les voies accessoires lentes rétrogrades sont décrites par Philippe Coumel. D'autres techniques diagnostiques rendaient service au rythmologue : l'échocardiographie qui apprécie le retentissement hémodynamique de certaines arythmies (cardiomyopathies rythmiques), le test d'effort (bradycardie ou tachycardie d'effort) et plus spécifiquement l'ECG Holter (enregistrement ECG de 24 heures sur une simple bande magnétique avec les défauts inhérents à la technique dont le parasitage des électrodes et les fréquences faussées) technique cependant décevante pour le diagnostic des paroxysmes trop rares du fait des nombreux critères retenus (Lown). Cependant, il permet d'apprécier par la fréquence du rythme sinusal, l'hypertonie vagale ou sympathique qui permettront à Ph. Coumel de préciser certains mécanismes d'extrasystoles ventriculaires et de décrire la FA vagale. L'ECG MHA (Moyenage Haute Amplification) permet, en superposant les complexes QRS, la recherche des potentiels tardifs liés à des zones fibreuses de conduction lente en éliminant le bruit de fond.

Le progrès diagnostique ne s'accompagnait pas d'une amélioration de la thérapeutique médicamenteuse. Outre les Quinidiniques ou bêtabloquants, les nouvelles molécules (Flécaïnide, Propafénone, Cibenzoline) possédaient une action inotrope négative peu compatible avec des fonctions cardiaques souvent très altérées (fraction d'éjection inférieure à 30%). L'Amiodarone sembla miraculeuse, vu son efficacité et sa bonne tolérance cardiologique. Hélas, les problèmes thyroïdiens, la photosensibilisation et surtout, à fortes doses, la fibrose pulmonaire, en ont rapidement montré les limites. Aussi apparut-il légitime, du moins pour les troubles les plus redoutables, de s'adresser à des techniques chirurgicales d'éradication. En 1967 Sealy réalise les premières ablations chirurgicales d'un faisceau de Kent (responsable du WPW). En 1977 Guiraudon réalise l'endocardioventriculotomie encerclante qui isole l'aire arythmogène par une incision de l'endocarde presque jusqu'à l'épicarde. En 1978, Josephson cartographie la zone en guidant la résection sous endocardique. Il s'agissait, malgré tout, d'interventions lourdes dans un contexte de cardiopathie avancée, grevées d'une mortalité péri opératoire aux alentours de 15% à 20%.

En l'an de grâce 1979, le Dr Vedel vécut un incident classique du cathétérisme. Après une étude rassurante sur la conduction, l'étude provocative déclencha une fibrillation ventriculaire sans aucune signification péjorative, mais l'électrochoc dut être délivré à 5 reprises (c'est le Dr Fontaine qui le rapporte). Le retour en rythme sinusal s'accompagna d'un BAV complet, durable, imposant une électrostimulation ventriculaire. Le Dr Guy Fontaine, ingénieur en électricité, conclut, après analyse soigneuse du phénomène, qu'une quantité non précisée d'énergie avait dû passer après un malheureux contact choc-sonde... Le faisceau de His avait probablement été fulguré. Le Dr Guy Fontaine travaillait alors avec Robert Franck à l'ablation de tachycardies ventriculaires rebelles, nécessitant donc une

chirurgie que réalisait le Dr Guiraudon. L'énergie à délivrer au bout du cathéter fit l'objet d'études expérimentales et la résistance de ces *sondes cathéters* d'exploration serait donc testée avant chaque intervention. Les énergies efficaces dans l'ablation seront de l'ordre de 30 joules, donc 10 fois moins que le choc électrique externe, alors que les potentiels recueillis par les mêmes sondes en cours d'exploration étaient de l'ordre du millivolt ! À la même époque des ablations de la voie hisienne avaient été réalisées par d'autres modes d'énergies (laser) avec un bon résultat (Scheiman et Gallagher) au prix de l'implantation obligatoire d'un stimulateur cardiaque pour des tachycardies supra-ventriculaires mal tolérées, bien entendu. À l'occasion d'une exploration rythmologique avait donc été réalisée la première fulguration. C'était le début de l'électrophysiologie interventionnelle. Il y eut un engouement pour les indications de cette technique, logique pour des fréquences trop rapides qu'on ne peut pas ralentir, mais illusoire pour la récupération ultérieure d'un rythme sinusal ! Les tachycardies ventriculaires furent plus légitimement les premières concernées par la fulguration et l'équipe de Montpellier, toujours avec le Pr Paul Puech, appliqua la technique dès 1984, sans droit à l'erreur, d'où l'extrême prudence des pionniers. La fulguration des voies accessoires prit un essor extraordinaire sous l'impulsion de Jean François Warin élève du Pr Blanchot, aidé de Michel Haïnssaguerre, de Bordeaux, à l'Hôpital Saint-André. Très vite le recrutement fut national et plus encore. Il faut souligner que l'efficacité de l'abord chirurgical était, quant à elle, de près de 100% et sans accident grave, mais la radiofréquence apparaissait plus simple... beaucoup plus simple et tout aussi inoffensive. Les lésions semblaient plus contrôlables, la technique plus progressive, on pouvait répéter les tirs, construire un pointillé, ou un trait tiré...mais était-elle aussi efficace à long terme ?

Rapidement, la fulguration fut supplantée par la radiofréquence induisant des énergies plus nuancées et ne nécessitant pas d'anesthésie générale. Après quelques mois d'hésitations, l'efficacité s'avéra aussi bonne et la technique se répandit rapidement. De plus, le docteur Cosio à Madrid proposa l'ablation de l'isthme cavo-tricuspidien pour le flutter auriculaire. La radiofréquence permettait de réaliser des traits au lieu de points et permettait d'aborder les arythmies plus complexes. Restait la fibrillation auriculaire. Pour les formes paroxystiques M. Haïnssaguerre mit en évidence que les extra systoles auriculaires pouvaient venir des veines pulmonaires. L'ablation pouvait être efficace en isolant simplement les veines de l'oreillette gauche. Appliquée à la fibrillation chronique, l'étendue des lésions auriculaires gauches compliquait le traitement. Ainsi, en quelques années, non seulement l'électrophysiologie expliquait les mécanismes des troubles du rythme, et en fournissait le traitement. Mais en matière de troubles de la conduction, l'enregistrement hisien était loin de résoudre le problème des syncopes

Au sommet technologique de son art, la rythmologie reçut, au début des années 90, un rappel à la modestie et à la patience avec le *test d'inclinaison*. On sait que le passage brutal de la position couchée à la position debout peut s'accompagner d'une hypotension orthostatique qui allait jusqu'au malaise avec chute. Mais si on incline à 60 ou 70° un patient, tête en haut et le corps sanglé pour éviter la glissade, on peut déclencher une réaction vagale. Avec ce test simple, on pouvait faire la part des troubles du rythme (et de l'indication du Pace Maker) ou de la responsabilité du pneumogastrique (subodorée par les anciens) dans les syncopes. « *Nihil novi sub sole.* »

Quelques heures avant les réunions solennelles de la « *Société Française de Cardiologie* », avaient lieu, dans un

hôpital parisien, **les réunions informelles du « groupe de rythmologie »**, où *maîtres et patrons* montraient leurs tracés ECG, souvent des pièges... Robert Slama menait plus ou moins les débats, toujours habile et passionné, secondé par Robert Grolleau toujours brillant, mais aussi Paul Puech avec son élégance légère et sa précision diabolique, *le patron* Lekieffe de Lille, Paul Touboul de Lyon, Jean François Warin et Philippe Coumel. Chacun avait à cœur de présenter un tracé ECG de trouble rythmique. Ces réunions me rappelaient l'aspect convivial des réunions hémodynamiques toulousaines avec le *patron* Pierre Calazel. Chacun avait à publier un détail, du jamais vu, tel cet article de l'équipe toulousaine refusé par le *British Heart Journal* à l'argument qu'il comportait cinq figures, au lieu des trois acceptées, étant donné la diversité des phénomènes. Mais le *patron* anglais écrivit de sa main une lettre de recommandation pour l'*European Journal* qui l'accepta sans problème (élégance *so british* !). Il y avait aussi les *histoires de chasse* comme ces gens du voyage qui avaient accompagné leur garçon de 8 ans en consultation parce qu'ils ne pouvaient plus le suspendre par les pieds lors de ses tachycardies, ou cet agriculteur qui avait découvert l'effet du courant sur ses crises en urinant sur les clôtures électriques ! *Des malades acteurs de leur traitement !*

S'inspirant des travaux de Duchenne de Boulogne sur « *l'électrisation localisée et son application à la pathologie et à la thérapeutique* » (1872), de son application (limitée et peu convaincante) en 1899 avec le premier choc électrique externe, de la technique du massage cardiaque externe (1891) et de la ventilation bouche à bouche (1774), le docteur Maurice d'Halluin publie en 1904 « *la résurrection du cœur. La vie du cœur isolé. Le massage du cœur* », résultat d'une série de 32 animaux réanimés dont 10 avec succès. Les échecs étaient imputables à des fibrillations ventriculaires. D'Halluin, en avance sur son temps, venait de mettre en évidence la notion des **cœurs trop bons pour**

mourir. Les urgences coronariennes des années 60 allaient confirmer ses constatations, avec, cette fois l'accès à la défibrillation par voie externe (Beck en 1947). En 1958. L'implantation du premier stimulateur cardiaque par Skenning offre « *l'éternité seconde par seconde* » (Guy Fontaine) à une patiente de 43 ans (qui allait vivre jusqu'à 86 ans). Il faudra attendre 1980 pour l'implantation du premier défibrillateur chez un patient, avec les progrès technologiques qui ont suivi (fréquence asservie, affinement des QRS, multisites) tant sur le plan tolérance que sur le plan efficacité et sécurité.

A l'orée des années 2000 d'autres syndromes rythmologiques *sur cœur sain*, rares mais redoutables, par leur apparition soudaine et souvent fatale (Syndrome de Brugada, du QT court, du QT long idiopathique) ont été décrits, posant le problème de leur prise en charge et surtout de la prévention de la mort subite. Les fibrillations auriculaires posent encore des problèmes sur des oreillettes trop pathologiques. Dans l'avenir les greffes ou des cultures tissulaires assureront sans doute un traitement encore mieux adapté... *c'est l'histoire de demain.*

VICTOR HUGO
(1802-1885)

Victor Hugo : la vie, l'oeuvre

(26.02.1802 - 22.05.1885)

Dr Elie ATTIAS

Pneumo-Allergologue - Toulouse

Directeur de la revue Médecine et Culture

Victor Hugo est un monstre sacré de la littérature française où il occupe une place exceptionnelle par son génie, la fécondité de son imagination, la diversité de son œuvre : poésie lyrique, satirique, épique, drame en vers et en prose, roman, etc... Il s'est fait le guide, du moins l'interprète éloquent, des mouvements d'opinion, prit une part active aux grands débats politiques et les combats de son temps et devint, à la fin de sa vie, le poète officiel de la République. Une grande partie de son oeuvre est populaire. Elle a contribué à répandre les idées sociales et les grands sentiments nobles et simples : amour paternel, patriotisme, joies du travail, grandeur des humbles. Si au XXe siècle, sa gloire a paru un moment remise en question, son génie, aujourd'hui, n'est plus contesté. La critique salue son talent précoce, l'ardent romantique, l'écrivain engagé, l'opposant politique, la gloire nationale et l'un des initiateurs de la poésie moderne.

Victor Hugo est né à Besançon le 26 février 1802, dans un milieu bourgeois, d'une mère nantaise, Sophie Trébuchet, royaliste puis vendéenne, et d'un père lorrain, Joseph Léopold Sigisbert Hugo, alors commandant qui deviendra général et comte d'Empire, républicain, puis bonapartiste. Il est leur troisième fils, cadet d'Abel et d'Eugène.

Le siècle est mouvementé, évolue du royalisme ultra au socialisme républicain. A la fois brocardé et encensé de son vivant, il a connu l'exil et les deuils. L'inspiration hugolienne est partout lyrique et épique. Son œuvre reste l'une des plus puissantes et des plus populaires de la littérature française.

Sa première éducation, de l'enfance à l'adolescence, est faite de voyages (Naples, Madrid) et de lectures. Le temps heureux passé aux *Feuillantines*² laissera au poète de chers souvenirs : « J'eus dans ma blonde enfance, hélas trop éphémère, trois maîtres : un jardin, un vieux prêtre et ma mère ». Puis il commence à souffrir de la mésentente croissante qui règne entre ses parents qui vont se séparer. Il devient alors interne à la pension Cordier, à Paris, suit des études brillantes au lycée Louis-le-Grand (1815-1818), obtient des succès scolaires et reçoit le prix d'encouragement de l'Académie française. Il veut suivre la voie littéraire, compose ses premiers vers et une tragédie (*Irtamène*, 1816). Son ambition est immense : « Je veux être Châteaubriand ou rien », écrit-il en 1816. Puis, il renonce à ses études de droit et se consacre à sa vocation littéraire. Les récompenses que lui décernent l'Académie française (1817) et l'Académie des Jeux floraux à Toulouse (1819) l'aident à convaincre son père qui aurait voulu le voir préparer l'Ecole Polytechnique.

En 1819, il fonde avec ses frères une revue, le *Conservateur littéraire*, qui l'initie à des tâches littéraires variées. Il est alors catholique et monarchiste et cherche à obtenir l'appui de Chateaubriand. Une Ode sur la Mort du duc de Berry attire l'attention sur son jeune talent (1820). Il s'éprend d'Adèle Foucher qu'il épouse en 1822. Ils auront quatre enfants : Léopoldine (1824), Charles (1826), François (1828) et Adèle (1830). L'année 1822 voit aussi paraître son premier recueil de poèmes, les *Odes* qui deviendront en 1825 les *Odes et ballades* (édition définitive, 1828). Ses recueils de poésie de jeunesse sont récompensés par le roi.

Hugo amorce prudemment une carrière de **romancier**, avec *Han d'Islande* (1823) et *Bug-Jargal* (1826), collabore à la *Muse française*, fondée en 1823 et

² Maison habitée par Madame Hugo et ses fils, Victor et Eugène, pendant une partie de leur enfance. La maison faisait partie d'un couvent fondé en 1622 par Anne d'Autriche, supprimé à la Révolution.

fréquente le salon de Charles Nodier à l'Arsenal où il rencontre Vigny et Lamartine. Il déclare encore dans une nouvelle Préface de *Odes*, en 1824, qu'il n'est ni classique, ni romantique, mais conciliateur. Mais son évolution s'accélère. Il rêve d'assurer le triomphe du romantisme et conquérir la scène. En 1827, il publie *Cromwell*, drame en vers injouable, mais accompagné d'une *Préface* qui constitue le manifeste anticlassique le plus éclatant et qui rassemble les idées jusque là éparses qui définissent *l'esthétique du drame*.

En 1829, tenté par l'art pur, il affirme dans la Préface des *Orientales*, *la liberté de l'inspiration*, une maîtrise accrue, un sens plastique et une *virtuosité rythmique* tout à fait remarquables. La même année, il publie un nouveau roman, de tendance humanitaire, *Le dernier jour d'un condamné* et compose un second drame, *Marion de Lorme*, qui, arrêté par la censure de Charles X, ne sera joué qu'en 1831.

C'est un troisième drame, *Hernani* qui lui ouvre les portes de la Comédie Française, citadelle des classiques. Le 25 février 1830, soir de la première, fut l'occasion d'un affrontement entre classiques et modernes. Les « *Jeunes-France* », étudiants ou rapins comme Gérard de Nerval et Théophile Gautier, mènent l'assaut contre les « perruques » et assurent le triomphe de la pièce. Cette révolution littéraire précède de peu la révolution politique de juillet. Hugo semble le pressentir lorsqu'il écrit dans la Préface d'*Hernani* (mars 1830) : « Le romantisme n'est, à tout prendre, que le *libéralisme* en littérature. »

Il est maintenant l'idole de la jeune génération, le chef de file incontesté du romantisme. L'appartement de la rue Notre-Dame-des-Champs où il s'est installé en 1827 est devenu le lieu de réunion du « *cénacle* » que constituent les romantiques militants, artistes ou écrivains comme Vigny, Dumas, Mérimée, Balzac, Sainte-Beuve, Nerval et Gautier.

Avant trente ans, Victor Hugo accède à *la gloire*, mais très vite, il va en connaître les amertumes. Au lendemain d'*Hernani*, le cénacle commence à se disperser. La première trahison, la plus grave, est celle d'un ami très cher, Sainte-Beuve, qui noue une intrigue avec Madame Hugo. Son bonheur conjugal brisé, infidèle à son tour, il s'éprend en 1833 de Juliette Drouet. Ce fut d'abord une liaison passionnée, puis elle devint sereine et inaltérable.

Cependant, un autre triomphe suit de près celui d'*Hernani*. Après le théâtre, Hugo annexe au romantisme le roman avec *Notre-Dame de Paris* (1831). Il y donne la mesure de son imagination, de sa puissance verbale et exploite habilement le goût du temps pour le Moyen Age qui l'avait déjà inspiré dans *ses Ballades*.

Entre 1830 et 1840, il va publier **quatre recueils lyriques**, *Les Feuilles d'Automne* (1831), *Les Chants du Crépuscule* (1835), *Les Voies intérieures* (1837), *Les Rayons et les Ombres* (1840) où l'on voit évoluer ses idées, s'affirmer son originalité et se préciser sa conception de la poésie. Puis, il fait jouer de nouveaux **dramas** : *Le Roi s'amuse* (1832) ; puis, en prose, *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (1833), *Angelo* (1835) ; en 1838, il revient au drame en vers et donne son chef-d'œuvre, *Ruy Blas*. Au terme de cette période créatrice, Hugo est élu à l'Académie française (1841), mais il termine sur un échec, celui d'un dernier drame historique, *Les Burgraves*, le 7 mars 1843.

L'année 1843 marque un tournant dans la vie de Victor Hugo. Le 4 septembre, sa fille aînée Léopoldine, mariée depuis peu, se noie en Seine, à Villequier, avec son mari, Charles Vacquerie. Ce drame sanctionne l'échec familial. Sa douleur est atroce et lorsqu'il peut l'exprimer dans des poèmes, il ne se décide pas à les publier : il s'écoulera seize ans entre *Les Rayons et les Ombres* et le nouveau recueil lyrique contenant les pièces consacrées à la mémoire de Léopoldine, *Les Contemplations*.

Détourné en partie de l'activité littéraire, V.Hugo va chercher un dérivatif dans *l'action politique*. Mais la mort de Louis Philippe, duc d'Orléans, mit fin brutalement à ses rêves. Il pensait, qu'en accédant au trône, il l'appellerait au ministère. Par contre, il est resté attaché à la duchesse et à ses enfants. Nommé *pair de France* en 1845, il intervient à la chambre haute pour défendre le sort de la Pologne écartelée entre plusieurs pays, parle contre la peine de mort et l'injustice sociale. En 1848, il tente vainement de faire proclamer la régence de la duchesse d'Orléans.

Député de Paris à l'Assemblée Constituante puis à l'Assemblée Législative, Hugo se montre d'abord partisan résolu du prince Louis-Napoléon. Il est de ceux qui ont préparé son succès de longue date, en contribuant à répandre (depuis les *Chants du Crépuscule*) la légende napoléonienne et en appuyant chaleureusement sa candidature à la Présidence de la République. Mais soudain, pour des raisons à la fois idéologiques et personnelles, il se rapproche de la gauche, dénonce les ambitions et les menées du prince-président, combat le césarisme³ dans un journal qu'il a fondé, *l'Evènement*. Le 2 décembre, il s'efforce avec succès de soulever le peuple de Paris et, risquant d'être arrêté, doit passer la frontière.

Ainsi, l'épreuve de *l'exil* achève de mûrir le génie de Victor Hugo qui va composer ou parfaire ses œuvres maîtresses. Il séjourne d'abord à Bruxelles (1851-1852) où il aborde la tâche la plus urgente : stigmatiser le coup d'Etat et son auteur ; il rédige à cet effet un récit virulent, *l'Histoire d'un crime* (qui ne paraîtra qu'en 1877) et un pamphlet, *Napoléon le Petit*.

En août 1852, il passe à Jersey et s'installe avec les siens à Marine-Terrace. Il poursuit son œuvre vengeresse,

³ Système de gouvernement d'un dictateur s'appuyant sur le peuple. Le césarisme est un régime politique inspiré du gouvernement de type monarchique que voulait imposer Jules César à Rome, où le pouvoir est concentré entre les mains d'un homme fort, charismatique, appuyé par le peuple, de préférence chef militaire.

compose et publie *Les Châtiments* (Bruxelles 1853), une satire éloquent, ironique, enflammée où il clame son mépris et sa haine pour Napoléon III, son amour de la liberté et son espoir en des temps meilleurs. Cet ouvrage fut répandu clandestinement en France et galvanise l'opposition républicaine qui reconnaît dans l'illustre proscrit son chef spirituel.

Cependant, Victor Hugo achève les *Contemplations*. En septembre 1853, une amie reçue à Marine-Terrace, Delphine de Girardin, l'initie au *spiritisme*⁴ ; dans les sombres mois d'hiver et de tempête, il est hanté par l'idée de la mort, le mystère de l'âme et du monde. Alors se libère en lui la tendance latente à une poésie hallucinatoire. Il ébauche, sous forme de visions apocalyptiques, une épopée philosophique qui aborde le problème du mal : *La fin de Satan* et le problème de l'infini : *Dieu*. Ces deux œuvres, commencées l'une en février-mars 1854, l'autre au printemps de 1855, ne paraîtront qu'après sa mort, en 1886 et 1891.

L'agitation des proscrits inquiète les autorités locales. Hugo doit alors quitter Jersey pour *Guernesey* en octobre 1855). Il y acquiert une maison, Hauteville-House, où son imagination vibrera au spectacle de la mer et des côtes de France dans le lointain.

En 1856, il fait paraître *Les Contemplations*, son chef-d'œuvre lyrique. Il renonce pour un temps à l'épopée métaphysique et se consacre à l'épopée humaine qu'il traduit sous deux formes, dans les vers de *La Légende des siècles* (1859) et dans un immense roman, fruit d'une longue élaboration, *Les Misérables* 1862. Après *William*

⁴ Doctrine fondée sur l'existence, les manifestations et les enseignements des esprits, le plus souvent des esprits humains désincarnés. Un humain incarné est employé comme médium entre le monde des humains et le monde des esprits lors de séances spirites. Cette doctrine est considérée comme une superstition, une science occulte fondée sur la croyance que certains phénomènes paranormaux sont le moyen pour des entités de l'au-delà appelées *esprits*, le plus souvent des personnes décédées, de communiquer avec des vivants.

Shakespeare (1864) qui traite plutôt du génie que de Shakespeare, viennent deux autres romans : *Les Travailleurs de la mer* (1866) et *l'Homme qui rit* (1869).

Mais Hugo éprouve parfois un besoin de détente. Alors, il donne alors libre cours à la *fantaisie* dans des œuvres gaies et légères : *Les Chansons des Rues et des Bois* (recueil lyrique, 1865) et *Le Théâtre en liberté* publié en 1886. Epris de contrastes, séduit aussi, à cette date, par la diversité de Shakespeare, le poète exprime ainsi, par le double aspect de son œuvre, la dualité des choses vues par son génie : *ombre et lumière*.

Dès le début de la guerre de 1870, Hugo songe à rentrer en France : il est à Bruxelles en août et à Paris dès le lendemain de la proclamation de la République, le 5 septembre. Triste retour, aussitôt suivi du siège de Paris et de la défaite. Mme Hugo est morte en 1868.

Jusqu'au bout, son activité créatrice est restée intense. En 1872 paraît *L'Année terrible* (en vers), l'année du siège, de la défaite, de la Commune et aussi de la mort de Charles, le second de ses cinq enfants. *La Légende des Siècles* est complétée par une nouvelle série (1877) et une dernière série (1883). En 1877, *L'Art d'être grand-père* regroupe les poèmes que lui a inspiré sa tendresse pour ses petits-enfants, Georges et Jeanne. Après *L'Ane* (1880) qui aborde le problème de la science, *Les Quatre Vents de l'Esprit* (1881) illustrent encore une fois la variété de son génie. Parmi les ouvrages en prose, le plus important est un roman historique, *Quatre-vingt-treize* (1874). Enfin, l'œuvre posthume comprend, outre les titres déjà cités :

- des recueils de vers : *Toute la lyre*, *Les Années funestes*, *Dernière Gerbe* ;
- des notes : *Choses vues* ;
- des impressions de voyage : *Alpes et Pyrénées*, *France et Belgique*.

Député de la Seine à l'Assemblée Nationale sous la III^e République, V. Hugo vote contre la paix, puis démissionne. Pendant la Commune⁵, il séjourne à Bruxelles, puis au Luxembourg. De retour à Paris, il échoue aux élections législatives, mais devient sénateur inamovible en 1876. Il est l'idole de la gauche républicaine et l'écrivain populaire par excellence. En février 1881, le peuple de Paris l'acclame. Lorsqu'il meurt le 22 mai 1885, ses funérailles nationales, de l'Arc de Triomphe au Panthéon où il sera inhumé, prennent l'ampleur d'une apothéose.

Le génie de Victor Hugo

Son *génie*, étroitement lié à son talent, est dynamique, puissant et frappe par son abondance créatrice, son imagination gigantesque et sa sensibilisation. Il laisse paraître un *orgueil* immense que certains ont jugé ridicule sinon pathologique, favorisé par la réussite matérielle, par la nature même de son imagination, son inspiration et sa

⁵ La **Commune de Paris** est la plus importante des communes insurrectionnelles de France en 1870-1871, qui dura 72 jours, du 18 mars 1871 à la « Semaine sanglante » du 21 au 28 mai 1871. Cette insurrection refusa de reconnaître le gouvernement issu de l'Assemblée nationale constituante, qui venait d'être élue au suffrage universel masculin dans les portions non occupées du territoire, et choisit d'ébaucher pour la ville une organisation de type libertaire, fondée sur la démocratie directe, qui donnera naissance au communalisme. Ce projet d'organisation politique de la République française visant à unir les différentes communes insurrectionnelles ne sera jamais mis en œuvre du fait de leur écrasement lors de la campagne de 1871 à l'intérieur dont la Semaine sanglante constitue l'épisode parisien et la répression la plus célèbre. La Commune est à la fois le rejet d'une capitulation de la France face aux menées de Bismarck lors de la guerre franco-prussienne de 1870 et du siège de Paris, et une manifestation de l'opposition entre un Paris républicain, favorable à la démocratie directe, et une Assemblée nationale à majorité monarchiste acquise au régime représentatif.

conception de la poésie. Il a cru, de bonne foi, qu'il était un *prophète*, un *voyant* visité par des révélations surnaturelles.

Chez Hugo, la vision du monde se caractérise par les **contrastes**. *L'antithèse est à la source de son inspiration* et devient une façon de concevoir le réel. Le sublime appelle le grotesque, l'ombre appelle la lumière, le crime appelle l'innocence. A l'hiver sombre et lugubre, s'oppose la vie radieuse de l'été. Il pense le monde en termes de *manichéisme* : une lutte épique oppose sans cesse l'esprit du bien à l'esprit du mal. Son œuvre, comme le notait Théophile Gautier, présente un double aspect, *exact* et *chimérique*, correspondant à l'aspect *visible* des choses et à leur aspect invisible ; ici encore le contraste règne, mais son sens profond apparaît clairement : ces deux faces sont celles d'une seule et même réalité ; à travers les antithèses, c'est l'unité essentielle que poursuit le poète. Cette façon de voir, de sentir et de penser contribue à répandre dans son œuvre une extrême variété : les chansons gaies alternent avec les visions sombres, la fantaisie la plus folle avec l'éloquence ou la méditation. Son goût romantique pour le mélange des genres l'engage à unir, suivant une formule très classique, « le grave au doux, le plaisant au sévère ».

Jusque dans ses ouvrages en prose, Hugo est d'abord poète. Sa poésie dévoile essentiellement son **génie lyrique et épique** qui domine même dans ses *romans* et dans ses *dramas*.

Le lyrisme de Victor Hugo, d'abord intime ou pittoresque, fondé sur des souvenirs, des émotions, des rêves encore vagues ou des sensations s'est élargi jusqu'à la poésie cosmique⁶. Il n'est pas de grand thème lyrique que Victor Hugo n'ait abordé et immortalisé : l'amour, la tendresse paternelle, la grâce enfantine ; la mort et le destin de

⁶ Ce courant du lyrisme allemand, né autour de 1900, renonce à décrire la réalité du monde visible et à saisir les émotions humaines, considérant que la réalité première est le moi lyrique. Le poète met l'homme au contact du monde invisible.

l'homme ; la patrie et la liberté ; la charité, la pitié pour les malheureux ; le travail et la noblesse ; la nature, son charme et son mystère, son visage tantôt souriant, tantôt indifférent ou hostile ; le monde et ses abîmes, Dieu présent dans l'immensité...

Victor Hugo est aussi notre plus grand *poète épique*. Il a doté la littérature française de cette épopée qu'elle attendait depuis des siècles et qu'il a fait jaillir de l'histoire, de la légende, de la métaphysique. Il l'a démocratisée sans lui ôter sa noblesse, en introduisant dans la *Légende des siècles*, à côté des héros et des dieux, un couple d'humbles pêcheurs (*Les Pauvres Gens*), en faisant d'un forçat au grand cœur un héros de légende (*Les Misérables*). Il a créé un merveilleux vécu, à la mesure de son imagination.

« La faculté maîtresse » de Victor Hugo est *l'imagination*, *imagination des yeux*, disait Taine. Il avait des sensations, surtout visuelles, extrêmement vives et le don de voir ce qu'il imaginait avec autant d'intensité que les objets réels. On comprend dès lors qu'il ait si souvent projeté, hors de lui, ce qui se passait en lui-même et fait de ses impressions des visions, de ses pensées des révélations de l'au-delà. Tel est sans doute le secret de Hugo, poète épique, telle est l'origine du sens que prennent dans son œuvre images et métaphores.

L'art de Victor Hugo

Dans *William Shakespeare*, Hugo proclame l'éminente supériorité du *génie* qui a mûri parallèlement à son art et rabaisse ainsi le talent et le goût. Il a révélé très tôt des *dons exceptionnels* : une facilité extrême et une *abondance* toujours prête à jaillir, une *éloquence* ample, aisée, chaleureuse qui excelle à rendre les larges mouvements de la pensée et du sentiment, une *richesse* et une *somptuosité verbales* incomparables, un *foisonnement* spontané des *images*, une parfaite *maîtrise* dans le

maniement des rythmes les plus divers. Convaincu que le poète exerce une mission humanitaire et même religieuse (*Le Mage*), il a préféré à l'art pour l'art, « *l'art pour l'humanité* ». Humaniste consommé, admirateur fervent d'Homère et de Virgile, il a manifesté le sens antique et méditerranéen de **la beauté plastique**. Jusque dans les brumes des îles anglo-normandes, alors qu'il était fasciné par la poésie farouche des ténèbres, des tempêtes et de l'abîme, il a fait retentir de son clair l'idylle gréco-latine.

« Il savait son métier, dira Péguy à propos des *Châtiments*. Il savait faire un tocsin rien qu'avec des mots ; une fanfare avec des rimes ; un bourdon rien qu'avec des rythmes ». Avec des mots, des rimes et des rythmes, Hugo « savait faire » aussi bien des rythmes guerriers ou des chevauchées que des chansons d'amour. Il aimait les mots pour eux-mêmes, pour le pouvoir évocateur de leur **sonorité**. Dans *Hernani* et *Ruy Blas*, l'atmosphère espagnole est créée avant tout par des *sons* : « Mont d'Aragon, Galice, Estramadoure ! ». Les *soldats de l'an II* marchent à la victoire dans le fracas des fanfares et de la mêlée. Exotique, guerrière, farouche ou solennelle, la musique se fait parfois langoureuse et doucement obsédante : après les cuivres, nous croyons entendre un violon vibrer sous l'archet ; ou bien nous écoutons des accents « radieux » comme ceux de la Terre au début de la *Légende des Siècles*, d'une pureté et d'un éclat hellénique :

Fils, je suis Déméter, la déesse des dieux ;
Et vous me bâtirez un temple radieux
Sur la colline Callichore.

Hugo a pratiqué l'*alexandrin* avec prédilection et il en a tiré les effets les plus divers. Mais il a aussi *varié à l'infini mètres et strophes*, se livrant parfois à de véritables exercices de virtuosité (*Ballades et Orientales*). C'est **le rythme** du pas de charge, du tocsin, de la chevauchée

lugubre, allègre ou sauvage, le chant de la nuit biblique, la fusion mystérieuse de la musique dans un silence lui-même mélodieux, ou la grâce aérienne de cette chanson tendre (*Contemplations* II, 2) :

Les vers fuiraient, doux et frêles,
Si mes vers avaient des ailes
Vers notre jardin si beau,
Des ailes comme l'oiseau...

Les Odes (1822)

Ce premier recueil groupe des pièces *intimes* et des poèmes *officiels* d'inspiration catholique et légitimiste. On y décerne l'influence de Chateaubriand et de Lamartine et aussi un talent précoce, mais rien n'y révèle encore la véritable originalité de Victor Hugo. En revanche, la première préface (juin 1822) contient des *vues prophétiques* :

- sur *l'unité de la poésie*, qu'elle s'exprime en vers ou en prose, à propos des émotions d'une âme » ou des « révolutions d'un empire » ;
- sur *son essence même* : « le domaine de la poésie est illimité. Sous le monde réel, il existe un monde idéal qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses... La poésie n'est pas dans la forme des idées mais dans les idées elles-mêmes. La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout. »

La préface de 1824 esquisse une autre idée que V. Hugo orchestrera de plus en plus largement, celle de la *fonction* que remplit le poète : « Telle est la mission du génie ; ses élus sont ces sentinelles laissées par le Seigneur sur les tours de Jérusalem et qui ne se tairont ni jour ni nuit. » Le poète « doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin... Il faut que toutes les fibres du

cœur humain vibrent sous ses doigts comme les cordes d'une lyre. Il ne sera jamais l'écho d'aucune parole, si ce n'est celle de Dieu ».

Les Odes et Ballades (1826)

Ce fut le recueil des poèmes de jeunesse de Victor Hugo parus de 1822 à 1827, publié en 1828, à la fois monarchiste et catholique, bien qu'au cours des éditions successives on trouve de nombreux indices de l'évolution de l'auteur vers le libéralisme politique. Pourtant, les *Ballades* qu'il joint aux *Odes*, en 1826, relèvent surtout d'une inspiration *pittoresque* et font revivre, dans le genre troubadour alors à la mode, le Moyen Age tel qu'on l'imaginait d'après les ballades germaniques et les romans ou les poèmes de Walter Scott. Leur intérêt réside surtout dans une virtuosité rythmique : *Le pas d'armes du roi Jean* (ajouté en 1828) est composé tout entier en vers de trois syllabes.

Les Orientales (recueil de poèmes publiés en 1829)

Cette tendance pittoresque s'épanouit dans les *Orientales* où Hugo semble choisir *l'art pour l'art* : « Tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de cité en poésie... Le poète est libre » (Préface). De fait, plusieurs de ses pièces sont des impressions, des paysages ; dans les *djinns*, la poésie devient rythme pur. Pourtant, les *Orientales* n'offrent pas seulement des tableaux méditerranéens, elles ne sont pas en réalité un « livre inutile de pure poésie » : chanter la beauté, c'est chanter la Grèce et le recueil lance *un fervent appel en faveur de l'indépendance hellénique*. Bien souvent, la description cache une idée, la défense d'une cause (*Clair de Lune*) ; dans *l'Enfant*, le bel enfant grec aux yeux bleus ne veut ni fleur, ni fruit, ni l'oiseau merveilleux, il veut « de la poudre et des balles ».

Les feuilles d'automne (recueil de poèmes publié en 1831. Il regroupe en particulier six poèmes appelés *Soleils couchants*)

Au milieu de la tempête politique, ce sont des vers *intimes*, généralement empreints d'une *mélancolie douce*, « des vers comme tout le monde en fait ou en rêve, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée : des vers de l'intérieur de l'âme. » Le poète dit sa pitié pour « les mille objets de la création qui souffrent et languissent autour de nous » et célèbre la charité (*Pour les Pauvres*) ; il nous confie ses joies de père (*Lorsque l'enfant paraît*), médite sur la nature et l'humanité (*Ce qu'on entend sur la montagne*) ou sur la brièveté de la vie, après avoir laissé vibrer son imagination devant la fantasmagorie des *Soleils Couchants*. Dans la première pièce (*Ce siècle avait deux ans*), il évoque son enfance et sa mère, puis nous révèle en ces termes le secret de son inspiration :

C'est que l'amour, la tombe, et la gloire, et la vie,
L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie,
Tout souffle, tout rayon, ou propice ou fatal,
Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.

Les Chants du Crépuscule (une œuvre poétique publiée en 1835)

Cet écho devient triste dans les *Chants du Crépuscule* qui reflètent une double crise. *Crise intime* d'abord : la foi du poète vacille, son bonheur conjugal s'est évanoui et il éprouve pour Juliette Drouet une passion ardente et inquiète (*Dans l'église de ****) ; *crise politique* ensuite : Hugo devine que la monarchie de juillet ne sera qu'un régime transitoire. « La société attend que ce qui est à

l'horizon s'allume tout à fait ou s'éteint complètement. » Ainsi, la note dominante du recueil, « c'est cet étrange état *crépusculaire* de l'âme et de la société dans le siècle où nous vivons : c'est cette brume au dehors, cette incertitude au dedans ; c'est je ne sais quoi d'à demi éclairé qui nous environne. » Mais, en dépit de son angoisse, Hugo « est de ceux qui espèrent ». Il fait vibrer le cœur des Français en célébrant la gloire de Napoléon (*A la Colonne, Napoléon II*) et « Ceux qui pieusement sont morts pour la patrie » (*Hymne*).

Les voix intérieures (recueil de poèmes publié en 1837)

Ces voix que le poète entend résonner en lui-même sont celles de *l'homme* qui parle au cœur (*le foyer*), celle de la *nature* qui parle à l'âme (*le champ*) et celle des *événements* qui parlent à l'esprit (*la rue*). Son livre « est l'écho... de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous ». Le poète évoque la mémoire de *son père* (dédicace du recueil), *son frère* Eugène devenu fou (*A Eugène, vicomte H*), *sa femme et ses enfants* (*Regardez : les enfants se sont assis en rond, A des oiseaux envolés*). Il nous communique le frisson qu'il éprouve devant le mystère de la *nature* (*A Albert Durer*) ou au contraire salue en elle la « mère universelle » familière, indulgente et féconde (*La Vache*). Enfin il médite sur les *événements* contemporains (*Sunt lacrymae rerum, A l'Arc de Triomphe*).

Les Rayons et les Ombres (recueil de poèmes écrits après 1830 et que Victor Hugo publie en 1840).

Hugo souligne à juste titre, dans la Préface, les liens qui unissent ce livre aux trois précédents ; mais il ajoute que, dans *les Rayons et les Ombres*, l'horizon est peut-être élargi. De fait, ce recueil, le dernier avant l'exil, révèle chez

l'auteur *une réflexion plus profonde sur sa propre mission et une inspiration plus largement humaine.*

La fonction du poète devient un thème dominant. Il a le devoir de guider les hommes et leur apporte un *message d'amour* : « charité pour les pauvres, tendresse pour les misérables (*Regard jeté dans une mansarde*), compassion pour la femme » (*Fiat voluntas*), « dignité de la créature humaine » ; un *message de justice* : il a le droit de critiquer les codes humains, « car il passe les jours et les nuits à étudier... le texte des codes divins » ; et un *message de vérité*, car la poésie est connaissance de vérités éternelles. Rien ne troublera le *rêveur sacré* « dans sa profonde et austère contemplation. »

Ainsi, l'inspiration devient largement humaine. Hugo voudrait composer « la grande épopée mystérieuse dont nous avons tous un chant en nous-mêmes... : *le Poème de l'Homme*. Ses méditations devant la nature se font plus amples et prennent un accent pathétique (*Oceano Nox* ; *Tristesse d'Olympio* ; le mystère de la mort hante sa rêverie qui tend à s'épanouir en vision (*Dans le cimetière de ...*), « Savoir, penser, rêver. Tout est là » : ces derniers mots de la Préface annoncent les poèmes de l'exil.

Les châtements (recueil de poèmes satiriques de Victor Hugo, publié en 1853. À la suite du coup d'État du 2 décembre 1851 qui voit l'arrivée au pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte, Victor Hugo s'est exilé).

Une fureur vengeresse anime Victor Hugo contre Napoléon III, contre son crime, le coup d'État du 2 décembre et le régime autoritaire qu'il a établi ; fureur spontanée d'abord, puis exaltée par son propre déchaînement et orchestrée à des fins polémiques et esthétiques. Ainsi naît une œuvre puissante, remarquable à la fois par *l'unité de son inspiration satirique* et par la *variété de ses accents*.

La satire

V. Hugo se fie surtout à sa propre verve, satirique qui se présente sous deux formes essentielles : la *violence indignée* qui jette l'anathème sur le crime et l'*ironie* qui raille la bassesse. Napoléon III est tantôt un bandit monstrueux, tantôt un nain et un paillasse : ainsi les *Châtiments* fournissent une nouvelle illustration du mélange des genres. Le ton est tantôt virulent et passionné, tantôt gouailleur, tantôt pathétique, lorsque Victor Hugo évoque les victimes envoyées au bagne ou assassinées comme l'enfant que pleure sa grand-mère (*Souvenir de la nuit du 4*, II, 3). Alternant avec les invectives, des *chansons* gravent en nous leur *refrain* : complainte nostalgique : « On ne peut pas vivre sans pain ; On ne peut pas vivre non plus sans la patrie » (*Chanson*, VII, 14) ou martèlement obsédant de l'appel : « Lazare ! Lazare ! Lazare ! Lève toi » (*Au Peuple*, II, 3), « Sonne aujourd'hui le glas, bourdon de Notre-Dame, Et demain le tocsin ! » (*L'Empereur s'amuse*, III, 10). Cette variété du ton et du rythme permet au poète de faire rebondir constamment l'intérêt dans une satire qui compte plus de 6.000 vers.

Epopée et lyrisme

Hugo déborde sans cesse le champ de la satire par des envolées épiques ou lyriques : les *Châtiments* rejoignent ainsi le *Légende des siècles* et les *Contemplations*. Traitée par Hugo, la satire s'élargit spontanément en *épopée* :

- souvent la *satire* elle-même *prend soudain une taille, des résonances épiques* : les choses deviennent des êtres vivants et le merveilleux apparaît ; le recours à la Bible transfigure le combat que mène le poète ;

- ou bien l'auteur, las de remuer tant de boue, entonne avec enthousiasme un chant héroïque : *l'épopée du passé* fait ressortir par contraste les hontes du présent ; pour mieux écraser Napoléon le petit, Hugo exalte Napoléon le grand (*L'Expiation*, V, 13) ;

- enfin, par un nouveau contraste, des prophéties à la fois épiques et lyriques annoncent un avenir lumineux, un monde régénéré où règnera la République universelle.

Le **lyrisme** est lui-même inséparable de l'inspiration épique et satirique. Il apparaît dans les *chansons*, apporte ses rythmes et sa fraîcheur ; il triomphe dans les moments de *détente* au sein de la nature (*Aube*, IV, 10), dans *l'espoir en des temps meilleurs*.

Mais, l'invective et le sarcasme risquent de lasser : à la longue les injures accumulées ennuient sans convaincre. On peut même critiquer l'acharnement de Victor Hugo contre un homme qu'il avait contribué à porter au pouvoir. Néanmoins, la satire reste grande par sa puissance, son accent de conviction, la variété et la vigueur de ses rythmes. Et surtout, le génie de Hugo éclate lorsqu'il *élève le débat*, jusqu'à y voir la lutte du bien contre le mal, de la lumière contre les ténèbres, lorsqu'il fait retentir l'épopée biblique, révolutionnaire, napoléonienne ou laisse entendre, dominant les cris des hommes, le chant du monde. Les *Châtiments* inaugurent et résument la seconde carrière de Victor Hugo ; ils constituent un monument sans équivalent dans la poésie française du XIX^e siècle.

Les Contemplations (recueil de poèmes, écrit par Victor Hugo, publié en 1856. Il est composé de 158 poèmes rassemblés en six livres. La plupart de ces poèmes ont été écrits entre 1841 et 1855, mais les poèmes les plus anciens de ce recueil datent de 1830).

Les *Contemplations* voient s'épanouir la maturité de l'homme, du penseur et de l'artiste. *La mort de Léopoldine a profondément marqué Victor Hugo* : il doute un moment de sa mission, connaît la tentation de la révolte et du blasphème. Puis, est venu l'**exil**. Après le sursaut de fureur qui lui a dicté les *Châtiments*, Hugo a connu un redoublement de détresse et sent parfois avec angoisse que tout se retire de lui. Mais son immense vitalité est la plus forte et sa détresse même va devenir féconde. D'abord, l'expérience de la douleur le fait

communier du fond de l'âme avec tous ceux qui souffrent. Ensuite, il trouve en lui-même sa suprême ressource : il *perce par son génie le mystère du monde et le révèle par la magie de son verbe.*

« *Les mémoires d'une âme* »

Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler... *Les Mémoires d'une âme* (Préface). Le livre retrace en effet l'itinéraire moral et spirituel du poète pendant un quart de siècle, de 1830 environ à 1855, avec une coupure tragique à la date du 4 septembre 1843 : « c'est une âme qui se raconte dans ces deux volumes. *Autrefois/Aujourd'hui*. Un abîme les sépare, le tombeau. » Chacun de ces deux volumes est divisé en trois livres : *Aurore, L'Âme en fleur, Les Lutttes et les Rêves* ; puis *Pauca meae, En marche, Au bord de l'Infini*. La mort de Léopoldine domine le livre, lui donne son sens et son organisation ; elle éclaire même d'un jour nouveau telle pièce antérieure à 1843. Hugo a regroupé avec un art très concerté des poèmes composés à trois époques différentes où s'établit un dialogue pathétique entre le *présent* et le *passé* : de 1834 à 1843 ; de 1844 à 1848 (sur la mort de sa fille) ; à Jersey de 1852 à 1855.

Sous le titre *Pauca meæ*⁷, inspiré à Hugo par un passage de Virgile, le livre IV est consacré à la mémoire de Léopoldine. *Quelques poèmes pour ma chérie...* inspirés par la douleur paternelle, le souvenir désolé des temps heureux ou le sentiment d'une présence de l'enfant disparue, comptent parmi les plus émouvants de Victor Hugo.

« *Je vous parle de vous* »

On s'est étonné parfois que le poète ait écrit les plus beaux vers de *Pauca mea* au moment où Juliette Drouet

⁷ *Pauca meæ* est le livre IV du recueil de poèmes *Les Contemplations*, écrit par Victor Hugo, publié en 1856. *Pauca meæ* signifie « Quelques vers pour ma fille » ou « Le peu de ce qu'il reste de ma fille », c'est un livre entièrement dédié à la mort tragique de Léopoldine.

venait à son tour de perdre sa fille Claire (1846) ; ce fait nous révèle un élargissement de la sensibilité de Victor Hugo et de son romantisme. La souffrance lui a appris tout le sens de la *communion humaine*. Il est vraiment le frère, désormais, de tous ceux qui souffrent. Il chante, pour nous tous, *les grands sentiments humains*.

Au bord de l'infini

Depuis longtemps, Hugo méditait sur *l'immortalité de l'âme, le problème du mal, le destin de l'homme et du monde*. Ces questions le hantent. Il est obsédé par le mystère qu'il nomme gouffre, abîme ou ombre. Sa fille morte lui semble à demi-vivante, tandis que lui-même, triste, seul, vieillissant, est mort à demi. Il se forge ainsi, peu à peu, une philosophie composite où se mêlent le christianisme, le pythagorisme et le panthéisme. L'âme coupable, précipitée des cieux, est reléguée, selon la gravité de sa faute, dans le corps de l'homme, dans la bête, l'arbre ou le caillou. Chaque vice nous alourdit de matière, chaque vertu nous rapproche du ciel. L'expiation aura-t-elle un terme ? Repoussant la tentation du doute, Victor Hugo répond affirmativement. Cette théologie peut paraître faible, mais Hugo n'est pas métaphysicien, il est poète et la véritable valeur de cette révélation ne réside pas dans un système logique, mais dans le sentiment intense, hallucinant, de l'unité de toutes choses, de la vie et de l'amour universels. Le poète inspiré, est persuadé qu'il *entre en contact avec l'Être* : de penseur, il devient *voyant*. Il sent, il voit, il entend. Son message est une *révélation surnaturelle* qui lui a été faite par la *Bouche d'Ombre*. La contemplation se termine en apocalypse. Par là même, la *fonction du poète* devient plus grandiose encore : il est le prophète, le mage, le voyant (*Les Mages*), celui qui sait, le seul vrai prêtre, élu de Dieu.

Le verbe

Hugo croit au *caractère surnaturel de son verbe poétique* qui lui permet de traduire la voix de l'au-delà. La poésie est ce travail de dépassement du monde réel : « Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu ». *A ce pouvoir magique attribué au mot* correspond le sens que prennent les *métaphores*, dans les *Contemplations* : elles ne sont plus de simples ornements poétiques, pas de simples images : elles ont, pour Victor Hugo, une valeur de *connaissance*, de *révélation*. Ainsi, certaines expressions ouvrent à notre esprit des perspectives inexplorées.

Ainsi, le personnage du *mendiant* apporte la lumière poétique. Hugo qui a souvent célébré la grandeur des humbles, des *pauvres gens*, des *misérables*, renouvelle ici la tradition antique et médiévale qui voit dans le mendiant un *homme de Dieu*. Mais au lieu de s'en tenir à une méditation ou de transfigurer le personnage lui-même, il trouve une révélation sublime dans la contemplation d'un pauvre objet, « désolé », lamentable, *le manteau du mendiant*. Franchissant ainsi la marge indécise où l'impression devient vision, la pièce s'épanouit en un très beau *symbole poétique et moral* (v.9 : décembre 1854).

Paroles sur la dune est un poème dans lequel Victor Hugo médite sur son exil à Jersey, un triste jour. Il est en proie à la lassitude et au doute : quel est le sens de la vie et le sens de la mort ? Que signifie pour l'homme le spectacle inquiétant ou serein de la nature indifférente ?

Durant l'été 1855, Hugo connaît des heures sereines et lumineuses. Il écoute, extasié, la grande voix de la nature qui lui révèle alors non plus des mystères d'effroi et de ténèbres mais l'immense appel de la vie et de l'amour. L'hymne à la vie est plus large encore dans *Eclaircie* où il donne une image très optimiste d'un parcours d'amour humain ; il englobe la terre, la mer et le ciel, sous le regard de Dieu et nous entraîne, avec le poète, *au bord de l'infini*.

La légende des siècles (recueil de poèmes, conçu comme une œuvre monumentale destinée à dépeindre l'histoire et l'évolution de l'Humanité. Victor Hugo ne cherche pas à raconter les événements historiques tels qu'ils sont arrivés, mais à s'en inspirer pour donner une vision plus sombre, plus obscure, qui incarne leur siècle. Il écrit ainsi que "c'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende").

Depuis Chateaubriand, écrivains et poètes romantiques rêvent de faire revivre l'*épopée*. Chez Hugo, la tendance épique, expression du tempérament, apparaît de bonne heure, puis s'affirme dans les *Châtiments* ; enfin, élargie jusqu'à devenir une version originale du monde, elle triomphe dans le *Légende des siècles*, un recueil de poèmes écrits par intermittence entre 1855 et 1876, une œuvre monumentale destinée à dépeindre l'histoire et l'évolution de l'Humanité.

L'épopée de l'humanité

La Légende des siècles, « c'est l'épopée humaine, âpre, immense, écrouée », première partie d'un ensemble plus vaste encore qui dépassera la perspective terrestre pour résoudre le problème de l'homme. L'ambition du poète est immense : « Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science... ; faire apparaître cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'homme. » Cette épopée ne sera pas, selon la tradition antique, un récit continu, mais groupera un grand nombre de pièces qui constituent autant d'« empreintes successives du profil humain... moulées sur le masque des siècles », autant de *Petites Épopées*, selon le titre primitif, qui s'organisent en un mouvement d'ensemble, « un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière », *Au bord de l'infini*). Nous assistons à « l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle », nous voyons « l'homme montant des ténèbres à l'idéal., l'éclosion lente et suprême de la liberté ». Un fil

unit le passé, depuis la création, au présent et à l'avenir entrevu, « le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès ». Cette vaste fresque suppose une documentation considérable, mais les faits historiques sont interprétés et transfigurés par l'imagination créatrice du poète. Pas de déformations conscientes, affirme Hugo : « La fiction parfois, la falsification jamais... C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende ».

Le merveilleux épique

L'épopée a donc son *héros* : l'homme, et son *sujet* : l'ascension de l'humanité vers la lumière. Ce héros et ce sujet lui confèrent *grandeur* et *portée symbolique*. La foi dans le progrès lui donne une *mystique*. Enfin, Hugo renouvelle le *merveilleux*. Il brasse d'abord, puissamment les mythologies successives qui témoignent des aspirations et des croyances des hommes. Il les fait revivre car il vit lui-même : il a le sens du mystère, du miracle, du mythe. Ensuite et surtout, il crée lui-même des mythes. Le merveilleux n'est pas pour lui un ornement, mais l'expression d'une vision du monde. Il a un sens *moral* qui traduit la justice immanente ou l'intervention miraculeuse de la Providence ; il a aussi un sens *métaphysique* : si les choses prennent vie, c'est que tout est plein d'âmes ». Le surnaturel se manifeste sous deux formes principales :

- *Les prodiges* : les animaux et les choses interviennent miraculeusement dans le drame humain.
- *Le merveilleux diffus* : parfois une notation fugitive suffit à réveiller en nous le sens du mystère : c'est un murmure du vent : « ... Le vent semblait me parler bas » (*Le cimetière d'Eylau*) ; une porte s'ouvre :

« La porte, cette fois, comme si, par instants,
Les objets étaient pris d'une pitié suprême,
Morne, tourna dans l'ombre et s'ouvrit elle-même
(*Les Pauvres Gens*).

Parfois le poème tout entier baigne dans une atmosphère discrètement surnaturelle. Le remords est présence abondante de Dieu (*La Conscience*).

Les romans de Victor Hugo

Ils ont fait de lui un auteur *populaire*. Ils touchent un très large public, parlent au cœur et à l'imagination, répandent des idées humanitaires simples, généreuses et ont largement contribué, de son vivant, à lui assurer la gloire.

Le roman noir

Charles Nodier (1781-1844) avait acclimaté en France le *roman noir*. C'est cette veine que Victor Hugo exploite en 1823 avec *Han d'Islande*, roman de jeunesse dont le héros est un monstre buveur de sang. *Burg-Journal* est un essai de jeunesse, repris et amplifié en 1826. Il s'agit cette fois *d'aventures romanesques et dramatiques*, où se discerne l'influence de Walter Scott⁸. La seconde version accentue l'aspect historique, la révolte des nègres de Saint-Domingue.

Roman historique et roman social

Notre dame de Paris est un roman publié en 1831. Hugo situe une intrigue mélodramatique dans un *cadre*

⁸ Poète, écrivain et historien écossais né le 15 août 1771 à Édimbourg et mort le 21 septembre 1832 à Abbotsford. Avocat de formation, amateur d'antiquités, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, il se lance dans la littérature et publie des textes anciens (*Sir Tristrem*) ou appartenant à la tradition populaire (dans *Les Chants de ménestrels de la frontière écossaise*) et des poèmes de son cru, comme *La Dame du lac*. Puis, il se tourne vers le roman écossais (*Waverley*), avant d'évoluer vers le roman historique, avec *Ivanhoé* (1819) et *Quentin Durward* (1823). Il est également, avec Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley ou Keats, l'une des plus illustres figures du romantisme britannique. Il a contribué à forger une image romantique de l'Écosse et de son histoire.

historique, le Paris du XV^e siècle, grouillant et coloré, avec sa *Cour des Miracles* peuplée de figures inquiétantes des truands, de la *cathédrale Notre-Dame de Paris* qui est un des lieux principaux de l'intrigue du roman. A Paris, en 1482, le poète *Gringoire s'égare dans la Cour des Miracles ; menacé d'un mauvais sort, il doit son salut à une séduisante bohémienne, la Esméralda. L'archi diacre Frollo éprouve pour celle-ci une sinistre passion et a chargé le sonneur de Notre-Dame, Quasimodo, de s'emparer d'elle ; mais le capitaine Phoebus délivre la jeune fille qui s'éprend de son sauveur. Pour sa tentative de rapt, Quasimodo qui est un monstre difforme, a été condamné au pilori : émue de pitié, la Esmeralda lui donne à boire et le malheureux conçoit pour elle un attachement passionné. Cependant Frollo assassine Phoebus et laisse accuser la bohémienne. Elle est amenée devant Notre-Dame pour y faire amende honorable : Quasimodo l'entraîne dans la cathédrale où elle jouira du droit d'asile. Mais les truands attaquent Notre-Dame pour délivrer leur amie : ils sont repoussés par le sonneur (p. 196). La Esmeralda retrouve sa mère qui ne peut l'arracher à son persécuteur. Rendue à la justice, la jeune fille est pendue. Comprenant enfin le rôle qu'a joué son maître Frollo, Quasimodo le précipite du haut de Notre-Dame et va lui-même mourir au charnier de Montfaucon où a été déposé le corps d'Esmeralda.*

Les Misérables (1862). Dès 1829, avec *Le dernier Jour d'un Condamné*, plaidoyer contre la peine de mort, puis en 1834 avec *Claude Gueux*, Hugo s'oriente vers l'apostolat de la fraternité humaine et du progrès social. Cette conception s'épanouit dans *Les Misérables* (p.198-204). L'auteur méditait depuis 1845 cette grande œuvre qu'il intitula d'abord *Les Misères* ; c'est un énorme roman, inégal et surchargé, mais riche et puissant, dominé par une *thèse humanitaire* et une *inspiration épique* (qui raconte en vers une action héroïque : épopée).

Jean Valjean a été envoyé au bagne pour avoir volé du pain. A sa libération, son passeport jaune d'ancien forçat le rend partout suspect. Farouche et hagard, le voilà réduit à l'état de bête errante et prête à devenir un vrai criminel. Accueilli avec une charité évangélique par l'évêque de Digne, Mgr Myriel, Jean Valjean lui vole de l'argenterie. Les gendarmes l'arrêtent, mais le saint prélat le disculpe en affirmant qu'il lui avait donné ces couverts, auxquels il joint deux chandeliers d'argent. Ce geste admirable va transformer le paria qui n'avait connu jusqu'ici que les rigueurs de la loi et la méchanceté des hommes. Après un dernier vol, il éprouve de cruels remords et décide de se réhabiliter. Etabli dans le Pas-de-Calais, sous le nom de M. Madeleine, il s'enrichit honnêtement, répand autour de lui la prospérité, multiplie les actes charitables, devient maire de Montreuil-sur-Mer et reçoit la Légion d'honneur. Seul un policier, Javert, croit parfois reconnaître en lui un ancien forçat. Soudain, on arrête un individu que tout le monde prend pour Jean Valjean. Au terme d'un terrible débat de conscience, le pseudo M. Madeleine se rend aux Assises, à Saint-Omer et se dénonce au moment où l'innocent va être condamné. Avant de se livrer à la justice, il avait secouru une malheureuse, Fantine et avait adouci son agonie en lui promettant de s'occuper de sa fille, Cosette. Il s'évade du bagne où on l'a envoyé, arrache la petite Cosette à un couple de malfaiteurs, les Thénardier, et lui fait donner une bonne éducation ; Cosette devint sa raison de vivre. Cependant, il doit se cacher sans cesse car Javert a retrouvé sa trace. A Paris, l'étudiant Marius Pontmercy s'éprend de Cosette devenue une charmante jeune fille. Au cours d'une émeute, Jean Valjean sauve la vie de Javert : chargé par les insurgés d'abattre ce « mouchard », il le laisse s'échapper. Il sauve aussi Marius blessé en le portant sur ses épaules à travers les égouts de Paris. Ainsi Marius pourra épouser Cosette. Quant à Javert, il retrouve encore une fois la piste du forçat, mais ne peut se résoudre à arrêter l'homme qui l'a

sauvé : désespéré d'avoir trahi son devoir, il se jette dans la Seine. Une dernière épreuve est réservée à Jean Valjean : apprenant sa véritable identité mais ignorant qu'il lui doit la vie, Marius écarte Cosette de son père adoptif. Enfin, mieux informé, le jeune homme revient à Jean Valjean qui a la joie suprême de revoir sa chère Cosette avant de mourir comme un saint : « Sans doute, dans l'ombre, quelque ange immense était debout, les ailes déployées, attendant l'âme ».

Les Misérables est à la fois un roman social et un roman épique. « Il y a un point où les infortunés et les infâmes se mêlent et se confondent dans un seul mot, les misérables, de qui est-ce la faute ? » (III, VIII, V). C'est la faute de la misère, de l'injustice et de l'indifférence, parfois d'un système répressif impitoyable. Seule l'instruction, la justice sociale et la *charité évangélique* empêcheront les « infortunés » de devenir des « infâmes ». Même des criminels endurcis, Hugo ne désespère pas de les sauver, à force de patience et d'amour. *Les Misérables* offrent de grandes fresques épiques : la bataille de Waterloo, l'émeute de juin 1832, la vision dantesque des égouts de Paris. Mais le roman est avant tout une *épopée de l'âme*, digne de l'épopée cosmique esquissée par l'auteur dans ses poèmes (p. 193 et 194). Malheureux, puis coupable, le forçat Jean Valjean, éclairé par la charité sublime de Mgr Myriel, se rachète par la bonté, le travail et l'abnégation jusqu'à devenir un véritable *saint*.

Les derniers romans

Dans *Les Travailleurs de la mer* (1866), Hugo unit à l'épopée du travail le *drame* de l'homme luttant contre l'océan. *L'Homme qui rit* (1869) est une œuvre déconcertante où se déchaînent toutes les outrances d'un génie « baroque ». Enfin, *quatre vingt-treize* (1874) illustre la formule du roman *historique* et *symbolique* à propos d'un épisode de la guerre de Vendée.

Le théâtre de Victor Hugo

Après quatre œuvres en vers : *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), *Marion de Lorme* (1831) et *Le Roi s'amuse* (1832), il en donne trois en prose : *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* (1833) et *Angelo* (1835), puis revient au vers avec *Ruy Blas* (1838) et *Les Burgraves* (1843). Ses meilleurs drames sont les drames **en vers**, surtout *Hernani* (1830) et *Ruy Blas* (1838). Les drames **en prose** sont uniformément *sombres* et marquent un recul du *mélange des genres*. Les éléments comiques étaient nombreux dans *Cromwell* et plus encore dans *Marion de Lorme*. Dans *Hernani*, le mélange des genres devient moins sensible.

Avant les pièces en prose, *Le Roi s'amuse* (1832) est déjà un *drame noir*, en dépit des plaisanteries de Triboulet, fou de François Ier ; son rôle montre d'ailleurs que l'alliance du sublime et du grotesque n'est pas identique à celle du comique et du tragique : ce bouffon est *grotesque*, mais, torturé dans son amour paternel, il est aussi *tragique* et ne prête guère à rire (cf. *Ruy Blas*). Après les pièces en prose, Hugo réagit : de propos délibéré, il fait de *Ruy Blas* une illustration éclatante du mélange des genres. Cependant, il renoncera de nouveau au comique dans un dernier drame tout épique, *Les Burgraves*.

Le théâtre de Hugo est transfiguré par la *poésie lyrique* ou *épique*, et même si parfois elle trahit une intervention un peu indiscrète de l'auteur, elle n'en fait pas moins le *charme* et la *grandeur* de ses principaux drames.

- **Le lyrisme** : l'âme des héros est toute vibrante, comme celle de leur créateur. Ils chantent leur enthousiasme, leurs rêves, leur mélancolie, leur amour avec *un lyrisme* qui compense par son pouvoir les imperfections de l'analyse. Les duos d'amour ont des accents inoubliables quand ils mêlent l'évocation de la nature à l'intimité des cœurs. Parfois, le lyrisme prend le visage de la *fantaisie*, gaie ou

rêveuse, capricieuse ou débridée : Hugo montre alors une verve étincelante, un humour où les gamineries n'excluent pas la poésie.

- **L'élément épique** : dans ses drames, Hugo illustre déjà la définition de l'épopée qu'il donnera plus tard : « *C'est de l'histoire écoutée aux portes de la légende* ». Il brosse de vastes fresques, très colorées qui évoquent autour de l'action centrale toute une époque, tout un pays : la révolution d'Angleterre (*Cromwell*), la France sous Richelieu (*Marion de Lorme*), l'Espagne de Charles Quint (*Hernani*) puis une Espagne au bord de la décadence (*Ruy Blas*), le Moyen Age germanique, violent et grandiose, tel qu'il l'a imaginé en visitant les burgraves rhénans (*Les Burgraves*).

Hernani (1830)

A Saragosse dans la chambre de Dona Sol, la nuit, se rencontrent trois hommes épris de la jeune fille : le roi d'Espagne Don Carlos, le proscrit Hernani qui s'est révolté contre le roi pour venger son père et le vieux Don Ruy Gomez De Silva, oncle de Doña Sol. Celle-ci aime Hernani et s'apprête à le suivre. Mais l'enlèvement échoue et Hernani doit regagner ses montagnes. Traqué par les troupes royales, il se réfugie au château de Don Ruy Gomez qui se dispose à épouser sa nièce. Surprenant le proscrit avec Doña Sol, le vieillard laisse éclater sa fureur ; mais il refuse au roi de lui livrer un hôte, fut-il son rival. Il ne déshonorera point, par une telle infamie, ses ancêtres dont les portraits ornent la salle. Don Carlos emmène Dona Sol comme otage. Cependant Hernani promet à son sauveur de mourir dès qu'il l'exigera : le signal sera le son de cor qu'il lui remet.

A Aix-la-Chapelle, près du tombeau de Charlemagne, Don Carlos attend le résultat de l'élection à l'Empire ; il médite sur le destin du monde dominé par ces « deux moitiés de Dieu, le Pape et l'Empereur ». Dans

L'ombre, un complot se trame contre lui : les chefs sont Ruy Gomez et Hernani. Don Carlos est élu : le voici Charles Quint ; alors il pardonne magnanimement aux conjurés arrêtés par sa garde ; à Hernani, redevenu Don Juan d'Aragon, il accorde la main de Doña Sol. Hernani épouse donc celle qu'il aime : tous deux goûtent un instant de bonheur ineffable, mais le son de cor retentit : le vieillard inexorable vient réclamer sa proie. Doña Sol arrache le poison à Hernani et boit avant lui ; tous deux expirent et Ruy Gomez se tue à son tour.

En dépit de ce dénouement sombre, *Hernani* faisait passer un souffle de *jeunesse* sur le théâtre. Par ses hardiesses de ton, de style et de versification, ce drame était bien fait pour enthousiasmer les Jeune-France ; avec le lyrisme de ses sentiments simples, généreux, chevaleresques, avec sa tendresse et son « panache », il reste entraînant, exaltant même ; par ses qualités *romanesques*, et ses accents *héroïques* il s'inscrit dans la lignée du *Cid*.

Hugo dessinateur

Le dessin fut une des nombreuses passions de Victor Hugo. Il a laissé plus de 2 000 œuvres qui témoignent d'une parfaite maîtrise des techniques de l'aquarelle comme du lavis, du fusain ou de la plume. Ses dessins n'entretiennent que peu de lien avec son œuvre littéraire. Les croquis de voyage tiennent une grande place où domine une atmosphère souvent fantastique, sombre, donnée par des taches d'encre que Hugo laisse s'étendre. Conservés, pour plus des deux tiers, à Paris, à la Bibliothèque nationale et à la Maison de Victor Hugo, ils se répartissent entre des vues de paysages et de monuments dont un grand nombre de notes de voyages, une masse de croquis d'inspiration comique ou grotesque qui ne sont pas tous à proprement parler des « caricatures » et des travaux plus délicats à situer parmi les catégories artistiques du temps, sans être pour autant vides de sens.

Bibliographie

- Victor Hugo, Lagarde et Michard
- Victor Hugo, Larousse. fr

L'œuvre de Hugo avant l'exil

Les œuvres poétiques (1822-1840) :

- Les Odes et les Ballades (1822-1840)
- Les Orientales (1829)

Les romans (1822-1834)

- Bug-Jargal (1820)
- Han d'Islande (1823)
- Le Dernier Jour d'un condamné (1829)
- Claude Gueux (1834)
- Notre Dame de Paris (1832)

Le Théâtre (1827-1834)

- Cromwell (1827)
- Hernani (1830)
- Ruy Blas (1838)

L'œuvre de Hugo pendant l'exil

- Les Châtiments (1853)
- Les Contemplations (1856)
- La Légende des siècles (1859)
- Les Misérables (1862)
- Les travailleurs de la mer (1866),
- L'homme qui rit (1869)

Victor Hugo: le modèle du grand-père

Laurent PIETRA

Docteur en philosophie

Membre associé au Sophiapol de l'Université Paris-Ouest Nanterre -La -
Défense ; Intervenant pour l'Institut Emmanuel Lévinas.

Victor Hugo est notre « grand-père » à tous, par son « art », par les poèmes que nous avons appris, par les pièces de théâtre, les romans que nous avons lus, étudiés en classe, et sa renommée s'étend bien au-delà du monde francophone. Homme politique, il faisait autrefois partie des figures tutélaires de la République ; son combat contre la peine de mort est souvent aujourd'hui ce qui permet de le rapprocher de notre époque et de le présenter en précurseur. Cependant, comme tous les grands auteurs, il subit la révision contemporaine qui met au jour les préjugés du patriarcat, là où une réflexion et une évaluation historique légitimes laissent parfois place à un diagnostic sévère qui vise plus à condamner et mettre à l'écart qu'à comprendre si ce qui pose problème pour nous - pour autant qu'il y ait une quelconque légitimité à faire des procès aux morts - est secondaire ou essentiel dans son œuvre. La figure convenue du grand-père pourrait servir à le soustraire aux reproches, mais ce serait mal cerner ce que « grand-père » veut dire pour Victor Hugo. *L'art d'être grand-père* est selon la critique littéraire son « testament poétique » ; Aragon en faisait un « livre d'avenir » qu'« on [n'] a pas encore bien lu. »⁹ L'auteur, modèle littéraire, est alors encore, pour nous aussi, un modèle humaniste.

Le « cœur » de ce grand-père est « sans frontière » et n'a « pas d'endroit où finisse l'amour des petits, et le droit

⁹ Louis Aragon, *Avez-vous lu Victor Hugo?*, Paris, Stock, 1997.

des faibles, et l'appui qu'on doit aux misérables »¹⁰. Le grand-père, l'homme fait, en obéissant à « l'enfant [...] petit avec grandeur puisqu'il est sans envie », obéit à « l'amour et [à] la bonne foi »¹¹. L'enfance est le modèle d'un humanisme tourné vers l'avenir, qui « rêve [d'] équité [et de] vérité »¹², qui espère en cherchant la lueur de la « douceur, [de] la bonté, [de] la pitié, et [du] vaste pardon »¹³, là où « notre hier ténébreux » projette plutôt « notre obscur lendemain »¹⁴. Aussi, la façon dont on traite les enfants révèle la façon dont on traite les autres « petits ». L'enfant puni avec dureté, c'est le « peuple châtié » plutôt qu'« éclairé »¹⁵. Car c'est plutôt « la vieille barbarie humaine [qui] a l'habitude de s'absoudre »¹⁶. L'absolution coupable n'est pas du côté du papy-gâteau, lorsque l'indulgence est comprise dans le pardon; pardon dont sont incapables ceux qui croient qu'« on peut ôter sa conscience en mettant une robe » de « prêtre ou [de] juge »¹⁷.

Victor Hugo, « pas raisonnable », est bien « un grand-père échappé passant toutes les bornes », « anarchique, au point de leur montrer du doigt, [...] l'auguste armoire où sont les confitures! »¹⁸. Cependant, le grand-père-poète ne déploie pas son art, ses dons, pour mettre en valeur la fantaisie et l'énergie des enfants afin d'exalter la famille et passer pour un vieillard à l'indulgence coupable. Si l'art d'être grand-père est défini comme « l'art d'obéir aux petits », c'est qu'Hugo « aime mieux [...] les enfants gâtés que les pères pourris. »¹⁹: ils sont « facteurs d'avenir, d'ouverture,

¹⁰ Victor Hugo, *L'art d'être grand-père*, XV, IX, Paris, Garnier Flammarion, 1985, p. 143.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, XVIII, IV, p. 159.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, I, II, p. 33.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, XVIII, IV, p. 159. On reconnaîtra ici des motifs narratifs qui structurent plusieurs ouvrages d'Hugo.

¹⁸ *Ibid.*, XV, I, pp. 131-132.

¹⁹ *Ibid.*

d'espoir »²⁰. L'enfance, les enfants, leur importance centrale dans l'œuvre et la vie de l'écrivain, sont la source qui rend le génie hugolien inépuisable, en redonnant énergie et pugnacité jusqu'à la fin de sa vie à l'auteur lassé, à l'homme politique exilé et désabusé, au cœur brisé par la série des deuils. L'innocence de l'enfant est la puissance régénératrice qui donne ses forces aux luttes, à l'engagement politique, et son critère à la critique sociale. La place de l'enfant dans l'art et la littérature donne bien la mesure de l'évolution de son statut dans les sociétés occidentales, et Victor Hugo est à ce titre un monument, un père de la République dont l'influence morale et politique s'étend jusqu'à nous. Pourtant les grands auteurs modernes dont les œuvres donnent un rôle central ou essentiel à l'enfance ne sont pas si nombreux - outre Hugo, on peut penser à Dickens et Twain - ; en revanche, ce caractère central est toujours lié à une critique sociale radicale.

Face à la méchanceté et à la bêtise, face à la froideur et à la dureté de la société bourgeoise, le poète-penseur vieillissant « cherche à distinguer l'aube [...] Et regarde pensif, s'étoiler de rayons [...] Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées. »²¹ Cette « aurore », il y entre en « [devenant] aïeul »²²; ce « printemps » « où tout rayonne » et « tout luit »²³ est celui de l'enfance et de celui qui contemple, « apaisé »²⁴, ses petits-enfants, Jeanne et Georges. Le grand-père et ses petits-enfants, c'est la conjonction, la correspondance des deux extrémités de la vie : « Grand âge et bas âge mêlés »²⁵. Si Victor Hugo est un modèle, ce n'est certes pas un grand-père modèle, puisqu'il a « tort » et qu'il mérite « qu'on [le] mette au pain sec »²⁶ lui

²⁰ Stéphane Haber, *Découvrir Victor Hugo*, Paris, Les éditions sociales, 2022, p. 141.

²¹ Victor Hugo, «A celle qui est restée en France» in *Les contemplations*, Paris, Garnier, 1985, p. 468.

²² Victor Hugo, *L'art d'être grand-père*, I, V, *op. cit.*, p. 35.

²³ *Ibid.*, I, X, p. 41.

²⁴ *Ibid.*, I, VII, p. 38.

²⁵ *Ibid.*, VI, p. 79.

²⁶ *Ibid.*, VI, VI, p. 84.

aussi, pour prix de sa faiblesse envers Jeanne. Les petits, par leur innocence, sont les modèles du grand-père: « Nous nous rapetissons dans les petits enfants. »²⁷ Ils ne sauraient rien faire de mal, et pour cela, leur innocence renvoie à la vertu suprême du pardon. « La grandeur des petits » nous fait prendre conscience du « néant des géants »²⁸, du néant de toute prétention à la grandeur, à la supériorité qui empêche de pardonner et de se soucier de ceux qu'on croit inférieurs, faibles, petits.

Même si nous pensons lutter contre le mal, notre grandeur, notre ambition, notre prétention risquent de transformer notre lutte en aggravation du mal. « La conscience sait qu'une croissance auguste Est possible pour elle »²⁹, mais dans cette « tempête d'âmes » qu'est « cette terre », alors qu'errants, nous prenons les « écueils [...] pour des ports »³⁰, ce sont les enfants qui nous guident³¹, nous rappellent à nos devoirs, qui empêchent la démission, la tentation de battre en retraite. Leur innocence, leur candeur rendent toutes les grandeurs dérisoires, et rappellent le glorieux combattant à sa responsabilité envers l'avenir, vaincu de tenir dans la sienne « [u]ne petite main »³². La contemplation de l'enfance permet de calmer la tempête des âmes : « Le pardon, quel repos! »³³ Comme toujours, chez Victor Hugo, son destin individuel n'est ici que le destin commun, et son expérience individuelle doit, grâce à l'écriture poétique, devenir la nôtre.

Ainsi, l'innocence des petits est ce qui justifie et motive, ce qui ravive et renforce le sens du devoir et l'engagement dans l'action, mais elle est aussi l'étalon qui permet de juger les puissances d'établissement, les

²⁷ *Ibid.*, I, V, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, III, IV, p. 52.

²⁹ *Ibid.*, I, I, p. 31.

³⁰ *Ibid.*, I, II, pp. 32-33.

³¹ *Ibid.*, XV, IV, p. 137.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, VI, IV, p. 83.

forfaitures, les crimes, les injustices. On pourrait croire que peindre les enfants comme victimes de différents maux permettrait de rendre ces maux plus hideux, plus pathétiques, plus injustifiés ; l'émotion de la pitié, plus forte à l'endroit des innocents, créerait alors un souci plus vif des victimes, un désir plus grand de justice et de réforme sociales. Cela est vraisemblable, mais ce serait manquer et réduire la portée de la pensée hugolienne : si nous sommes capables de laisser les enfants subir toutes les vicissitudes possibles, que supporterons-nous pour les êtres qui n'ont pas l'excuse de l'innocence et de l'impuissance enfantines ?

Donner une place importante ou prépondérante aux enfants dans les récits, dans les recueils, c'est donner un critère moral, politique, c'est mettre en évidence des situations qui permettent de dénoncer la corruption sociale et morale, les crimes, l'injustice foncière du système social, la misère entretenue par l'exclusion et l'indifférence. La description des enfants pauvres n'émeuvra pas beaucoup ceux qui y sont déjà indifférents et ne prêchera que les convaincus ; l'importance des enfants dans l'œuvre hugolienne met en scène le caractère systémique de cette indifférence inhumaine et donne le sens d'une action politique. De Cosette maltraitée et du gamin de Paris à Gwynplaine « qui vient des profondeurs »³⁴, des « enfants pauvres » à Jeanne et Georges, les enfants, même ceux qui sortent de la boue et de la « nuit sociale »³⁵, peuvent, en grandissant, devenir des citoyens éclairés : cela justifie la résistance, la révolte et la réforme sociales dont ils pourront devenir les acteurs conscients.

Que l'enfance, les enfants deviennent si importants dans l'œuvre du poète, de l'écrivain répond au changement de modèle littéraire théorisé dans la préface de *Cromwell*, où la

³⁴ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 2e partie, Livre 8e, Paris, Garnier Flammarion, 1982, p. 284.

³⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, 1ère partie, Livre 2e, Paris, Folio/Gallimard, 2017, p. 108.

conception aristotélicienne de la tragédie, qui, « épique », met en « scène » des « épopées », conduit à raconter les actions de grands personnages, de ceux qui commandent, en ne portant pas d'attention à ceux qui, par nature selon Aristote, obéissent, est remplacée par la conception « romantique » du « drame », dans lequel « la société [...] se met à peindre ce qu'elle pense ». « Le caractère du drame est le réel » et Hugo va ainsi représenter toutes les classes sociales, le « sublime et le grotesque », les grands et les petits. Il faut noter en outre qu'Hugo pense les âges littéraires en rapport avec les évolutions historiques et religieuses, car « le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie ». La tragédie antique, rapportée au paganisme, qui « rapetisse la divinité et grandit l'homme », met en scène les grands hommes. La conception dramatique d'Hugo va rapetisser les grands hommes, comme Cromwell, pour en saisir tous les aspects, et s'intéresser de plus en plus aux petits.

Le drame, rattaché à la religion chrétienne, traduit les deux vies de l'homme, charnelle et immortelle, tragico-comique et sublime ; mais de façon chrétienne, la vraie grandeur revient aux petits. Hugo est ce que Voltaire aurait appelé un « chrétien-déiste » : sa référence religieuse est christique. L'enfance et les enfants, personnages de l'œuvre hugolien, traduisent cette double dimension du charnel et de l'immortel, mais l'enfant représente surtout l'innocence, même lorsque le grotesque y est lié. Comme figure christique, charnelle et immortelle, l'enfant est pur, même dans la fange et la misère, même martyrisé, même choyé et gâté. Cette innocence est juge de la corruption, du crime, de la misère, de la violence, de l'indifférence, d'autant plus si elle est victime de tous ces maux qu'elle nous somme de dénoncer et de combattre.

Cette figure dramatique, synthèse du grotesque et du sublime, qui incarne la critique sociale comme l'engagement

politique, c'est le « gamin de Paris »³⁶, personnage d'Hugo, mais « être » bien réel, qui « se développe, se noue et se dénoue » dans la souffrance, en présence des réalités sociales et des choses humaines, témoin pensif ». Ses « guenilles » sont celles d'un « philosophe », il « parle argot, chante des chansons obscènes », ainsi, il « tempère Alléluia par Matanturlurette » ; « fou jusqu'à la sagesse, [...] lyrique jusqu'à l'ordure », « le gamin de Paris, c'est Rabelais petit. » « Cet être braille, raille, gouaille, bataille » : il « chanssonne les superstitions, dégonfle les exagérations, blague les mystères, tire la langue aux revenants, dépoétise les échasses, introduit la caricature dans les grossissements épiques. » « Ce pâle enfant des faubourgs de Paris » réalise tous les réquisits du programme dramatique de la préface de *Cromwell*.

Sa capacité à moquer, critiquer les grandeurs d'établissement n'est pas qu'insouciance ; « ce petit grandira », nouvel « Adam », « prêt à autre chose aussi. Qui que vous soyez qui vous nommez Préjugé, Abus, Ignominie, Oppression, Iniquité, Despotisme, Injustice, Fanatisme, Tyrannie, prenez garde au gamin béant. [...] Un dieu a toujours passé sur le gamin. [L]'esprit de Paris, ce démon qui crée les enfants et les hommes du destin, au rebours du potier latin, fait de la cruche une amphore. » « De la première fange venue » peuvent sortir des citoyens éclairés, acteurs d'une libération, d'une réforme sociale ; c'est en tout cas l'espoir de l'homme politique républicain. Dans *Les Misérables*, son archétype Gavroche participe à l'insurrection et meurt en chantant sa fameuse chanson où chaque rime des couplets est la « faute à Voltaire » ou « Rousseau » ; « cette petite grande âme venait de s'envoler »³⁷. La « cruche » n'a pas toujours ni souvent le temps de devenir « amphore » ; mais si elle y aspirait, c'était au nom des figures tutélaires de la révolution.

³⁶ Victor Hugo, *Les Misérables*, 3e partie, Livre 1er, *op.cit.*, pp. 515-518.

³⁷ *Ibid.*, 5e partie, livre 1er, chapitre 15.

C'est encore l'enfant qu'Hugo choisit pour dénoncer la violence d'Etat, l'immoralité du dictateur et des puissances qui le soutiennent, « l'église et la société », « les préfets et les maires »³⁸, en décrivant une scène pathétique, triste résultat de la répression des réactions populaires au coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte en 1851. « L'enfant avait reçu deux balles dans la tête » ; « l'enfant n'a pas crié vive la république. »³⁹ C'est pour permettre à « Monsieur Napoléon » de mener grand train et « par la même occasion, [de sauver] la famille, l'église et la société [,] que les vieilles grand'mères [...] cousent dans le linceul des enfants de sept ans. »⁴⁰

Cette violence sociale se concentre en outre pour Hugo dans la peine de mort qu'il combatta toute sa vie ; au début de *L'Homme qui rit*, Gwynplaine enfant, abandonné et errant, trouve sur son chemin, « la loi, sous la forme d'un gibet », un pendu qui le fascine, s'engourdisant et risquant de rejoindre « l'habitant de la nuit » en s'endormant dans le froid glacial, « saisi par [la] main » « de la mort »⁴¹ ; ce parallèle entre l'enfant et le pendu est rendu possible par l'identité des violences sociales, des forces de mort qui condamnent les êtres humains à force d'exclusion, d'oubli, d'indifférence. Rétabli dans ses droits de lord, dénonçant les injustices, Gwynplaine se heurtera aux ricanements et au mépris de ses pairs, là où le rire des puissants fait la preuve de la perpétuité de leur domination, là où Gwynplaine, défiguré enfant, porte sur son visage son statut de bouffon, parachève par l'émotion de son discours sa condition d'histrion et la vanité de sa dénonciation, ridiculisée par l'assemblée des lords.

³⁸ Victor Hugo, *Châtiments*, « Souvenir de la nuit du 4 », Paris, Garnier Flammarion, 1998, p. 109.

³⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

⁴¹ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, 1ère partie, Livre 1er (« La nuit moins noire que l'homme »), Paris, Garnier Flammarion, 1982, pp. 104-112.

Cette indifférence des puissants et de la société, dont la peine de mort est un des symboles principaux, n'est pas seulement dénoncée dans la fiction mais aussi dans le réquisitoire où Hugo moque la Chambre qui discuta en 1830 l'abolition (partielle) de la peine de mort pour sauver les têtes de « quatre ministres », leurs pairs, mais certainement pas pour le « malheureux dont l'enfance déguenillée a couru pieds nus dans la boue des carrefours », pour les « pauvres diables que la faim pousse au vol, et le vol au reste ; enfants déshérités d'une société marâtre, que la maison de force prend à douze ans, le bague à dix-huit, l'échafaud à quarante. »⁴² Ces « infortunés », sans « école », sans « atelier » sont les pareils de Gwynplaine, mais la « société marâtre » ne remédie pas à leur privation d'héritage.

« La misère de l'innocence Accuse l'homme vicieux ». L'enfant pauvre « est bien grand, il contient Dieu » qui « nous en fait don » ; son « rire » est « sagesse », son « baiser », « pardon ». Les enfants, pauvres ou choyés, sont les messagers, les « ange[s] » d'un « Dieu » qui symbolise ici la « sagesse », le « pardon », la justice et la charité. Hugo, par ce poème⁴³, met en « garde » ceux qui soumettent ces « êtres frêles » au « froid », à la « faim » ; le vocable de « Dieu » traduit la nature des choses : l'oppression, l'aliénation produisent une conscience qui œuvrera pour une révolution, mais « l'atroce meurt, l'atrocité subsiste »⁴⁴. « L'âme [hugolienne] à la poursuite du vrai »⁴⁵ ne peut qu'en appeler à la « persévérance »⁴⁶, au « progrès »⁴⁷ et à la « fraternité »⁴⁸. Cette espérance, c'est ce que lègue Hugo à

⁴² Victor Hugo, *Ecrits politiques, Le dernier jour d'un condamné*, « Préface » du 15 mars 1832, Paris, Librairie générale française/Le livre de Poche, 2001, pp. 57-58.

⁴³ Victor Hugo, *L'art d'être grand-père*, XV, V, « Les enfants pauvres », *op. cit.*, p. 138.

⁴⁴ *Ibid.*, XVIII, IV, p. 160.

⁴⁵ *Ibid.*, XVIII, V, p. 162.

⁴⁶ *Ibid.*, XVIII, II, p. 156.

⁴⁷ *Ibid.*, XVIII, III, p. 157.

⁴⁸ *Ibid.*, XVIII, IV, p. 159.

ses petits-enfants, c'est ce « que les petits liront quand ils seront grands »⁴⁹.

Pour Victor Hugo, nulle raison de désespérer, mais nulle illusion quant au progrès humain ; ce que nous prenons pour des « ports » sont des « écueils » ; la fin et le début du recueil résonnent de la même lucidité. C'est ce rejet d'une croyance naïve au progrès qui donne sa force à l'appel hugolien aux « jeunes gens » : « il reste de la place Dans l'avenir ; soyez peuple et non populace ; Soyez comme [vos aïeux] géants ! Je n'ai pas de raisons Pour ne point souhaiter les mêmes horizons, Les mêmes nations en chantant délivrées, Le même arrachement des fers et des livrées, Et la même grandeur sans tache et sans remords A nos enfants vivants qu'à nos ancêtres morts ! »⁵⁰ L'art poétique du grand-père politique esquisse l'image d'un monde délivré des chaînes de la servitude, dans l'espoir que les « petits liront » dans le futur, habitants de ce nouveau monde, pour se souvenir de ce grand-père visionnaire, citoyens actifs et éclairés de la République. Nous aussi, petits-enfants d'Hugo, nous pouvons lire ce message d'espoir et, « croyant[s] de l'aurore »⁵¹, reprendre le flambeau, car, comme lui, nous pouvons lire dans le monde présent « l'atrocité » qui « subsiste » et « l'indestructible vérité »⁵², que Victor Hugo nous a léguée ; force étonnante de ce grand-père modèle « qui, la tête la première, Plonge, éperdu, dans la lumière »⁵³.

⁴⁹ *Ibid.*, XVIII, p. 153.

⁵⁰ *Ibid.*, XV, IX, p. 145.

⁵¹ *Ibid.*, XVIII, V, III, p. 170.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 171.

Hugo et l'écriture de l'Histoire : Une lecture de *Claude Gueux*

Florence NATALI

Professeure agrégée de Philosophie

« Le peuple a faim, le peuple a froid. La misère le pousse au crime ou au vice, selon le sexe. Ayez pitié du peuple, à qui le baigne prend les fils, et le lupanar les filles. Vous avez trop de forçats, vous avez trop de prostituées. Que prouvent ces deux ulcères ! Que le corps social a un vice dans le sang. Vous voilà réunis en consultation au chevet du malade ; occupez-vous de la maladie. Cette maladie, vous la traitez mal. Etudiez-la mieux. »

Victor Hugo, *Claude Gueux*, discours fictif d'un citoyen anonyme à l'assemblée, coll. Livre de Poche, éd. LGF, 1995, p.79

On connaît le combat de Victor Hugo pour l'abolition de la peine de mort : par ses écrits (*Le dernier jour d'un condamné*, *Claude Gueux*) et par son engagement politique comme député. Ces écrits tranchent avec ses autres romans, tels que *Les Misérables*, *Notre dame de Paris* ou *Les Travailleurs de la mer*. Ces derniers sont des sommes, alors que *Le Dernier jour d'un condamné* ou *Claude Gueux* se rapprochent davantage d'une longue nouvelle. Pourtant, au fond de ces romans, les mêmes motifs sont à l'œuvre : le déterminisme social, la fatalité qui s'abat sur les pauvres, des fins de vie tragiques, mais un sens moral qui touche au sublime chez les sacrifiés de la société. Victor Hugo n'a de cesse de plaider la cause des pauvres, des forçats, de leur humanité qui cherche un peu de dignité. Avec cette question : peut-on se libérer de son destin, du déterminisme social ?

1. L'histoire vraie de Claude Gueux

Claude Gueux s'inspire d'un fait réel. En 1831, cet ouvrier d'une trentaine d'années, enfant du « ruisseau » de Paris, vit pauvrement avec sa compagne et leur fille dans une mansarde sous les toits. Un hiver, le travail venant à manquer, il vole de quoi les nourrir et les chauffer trois jours. Pour cet acte, il est condamné à 5 ans de prison. Là, il travaille dans un atelier où le directeur de la prison l'humilie et le prive de son ami, sans raison apparente. Après des mois de supplications, le directeur reste sourd à ses demandes. Claude Gueux projette alors de tuer le directeur de la prison, à coups de hache, lors d'une de ses visites. Il tient conseil avec les autres détenus pour avoir leur avis. Devant l'absence d'explication et de rétractation du directeur, Claude Gueux décide de l'abattre de sang-froid dans l'atelier. Il tente de se suicider dans la foulée, mais survit aux coups qu'il se porte. Soigné, il comparaît en jugement plusieurs mois plus tard. Condamné à mort en mars 1832 par la Cour d'Assises de Troyes, il fait appel à la Cour de cassation mais sa demande est rejetée. Il est guillotiné le 8 juin 1832 sur la place publique de Troyes, jour de marché.

2. La réécriture de l'histoire de Claude Gueux par Victor Hugo : un roman à charge contre la peine de mort

Hugo reprend ce « fait divers » dans *Claude Gueux*, qui paraît en 1834 dans *La Revue de Paris*. Il en fait un roman à charge contre la peine de mort et les conditions dans lesquelles la justice est rendue. C'est pourquoi ce récit contient à la fois la description des faits, mais également un plaidoyer contre la peine de mort, une diatribe contre la société, la justice et la politique. Pour cela, le style narratif et la construction du récit alternent entre descriptions objectives, partis pris, dialogues entre les protagonistes, essai

engagé, et même un discours fictif d'un citoyen (un député ?) contre la peine de mort à la fin du récit. Une teinte christique traverse également tout le récit, où Claude Gueux apparaît comme l'agneau sacrifié sur le gibet, le partage du pain avec son ami Albin évoquant la Cène.

3. Le sens de l'histoire (niveau de la signification) : la critique d'un système juridique absurde

Contrairement aux *Derniers jours d'un condamné* qui prend le point de vue introspectif du condamné et joue sur les émotions pour dénoncer la peine de mort, *Claude Gueux* insiste davantage sur la description des faits et les raisons qui peuvent légitimer ou non la peine capitale ainsi que le système des prisons.

Or ces raisons apparaissent absurdes quand elles ne sont pas aporétiques :

- Hugo avoue son ignorance de certains éléments : « *L'homme vola. Je ne sais ce qu'il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c'est que de ce vol il résulta trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme.* » (p.37-38 éd. du Livre de Poche). Dès le début du livre, les questions de la motivation et de la juste proportion entre les actes et les punitions sont posées. Elles ne seront pas résolues par le tribunal qui condamne Claude Gueux, ni prises en compte, alors qu'elles sont le ressort essentiel de toute justice. En effet, depuis Aristote, la justice est définie comme « *rendre à chacun ce qui lui est dû* » (*Ethique à Nicomaque*), selon l'égalité mathématique (égalité) ou géométrique (proportionnelle, ou équité). De plus, la question de la motivation et de l'intention est reconnue comme essentielle à la moralité déjà dans le christianisme et en philosophie depuis Kant car on ne connaît jamais les conséquences de nos actes (« *Il n'y a que la volonté qui soit bonne* », *Fondements de la métaphysique*

des mœurs). De plus, dans le droit naturel, le vol est permis en cas de nécessité (Thomas d'Aquin, *Somme théologique*). Il a été criminalisé au XIX^e s., comme le vagabondage et la prostitution.

- Le directeur ne donne pas les raisons pour lesquelles il a séparé Claude Gueux de son ami Albin : soit il ne lui répond pas, soit dit à Claude Gueux qu'il l'ennuie, soit il lui répond de manière lapidaire par « *parce que* » : « *Mais au moins que je sache pourquoi je suis condamné à mort. Dîtes-moi pourquoi vous l'avez séparé de moi ? - Je te l'ai déjà dit, répondit le Directeur. Parce que.* » (p.59). L'absurdité et l'arbitraire de cette séparation, avec la persistance du Directeur à ne pas vouloir lui répondre ni vouloir faire machine arrière, sont les éléments déclencheurs de l'assassinat du Directeur. Pourtant Claude Gueux a essayé, à maintes reprises, d'avoir des explications. Mais jusqu'au bout, le Directeur s'est montré inflexible. Cette obstination arbitraire a signé leur arrêt de mort respectifs. Avec cette question : qui est la victime de qui ?

- Claude Gueux ne nie pas les faits. Au contraire : Hugo précise qu'il complète les éléments manquants des témoignages ou s'accuse lui-même lorsqu'un témoin essaie d'atténuer sa responsabilité. La justice tranche les faits : oui, il a volé ; oui, il a tué, avec préméditation et avec acharnement même (5 coups de hache alors qu'un seul aurait suffi). Claude Gueux connaît les lois : il sait qu'il est coupable et que son crime est passible de la peine de mort. Il cite même les articles de loi (l'article 296 du Code pénal, stipulant que « tout meurtre commis avec préméditation ou guet-apens est qualifié assassinat »). Mais ce qu'il dénonce, c'est l'absence d'interrogation sur les motifs et les intentions : « *On lut son arrêt à Claude, qui se contenta de dire : C'est bien. Mais pourquoi cet homme a-t-il volé ? Pourquoi cet homme a-t-il tué ? Voilà deux questions auxquels ils ne répondirent pas.* » (p.69).

- Or si Claude Gueux a été poussé à tuer le Directeur, c'est dans un geste désespéré : il a été provoqué pendant de longs mois et même plusieurs années (au moment des faits, Claude Gueux a supporté 4 années en prison sur les 5 de sa peine) par le Directeur. Il a subi des humiliations, des privations par le Directeur qui s'est montré d'une perversité redoutable. Il lui a tour à tour indiqué que sa femme était devenue une fille publique, que son enfant était porté disparu. Il n'avait pas assez à manger. Le directeur l'a privé de son seul ami avec qui il partageait le pain, Albin, sans raison. La reconnaissance de cette provocation et de cette perversité continue du Directeur à son égard aurait au moins dû lui attirer la clémence des juges. Or les juges ne reconnaissent pas cette provocation, ce qui met Claude Gueux en colère lors de son procès : « *Quoi ! s'écria Claude, je n'ai pas été provoqué ! Ah ! Oui, vraiment, c'est juste. Je vous comprends. Un homme ivre me donne un coup de poing, je le tue, j'ai été provoqué, vous me faites grâce, vous m'envoyez aux galères. Mais un homme qui n'est pas ivre et qui a toute sa raison me comprime le cœur pendant quatre ans, m'humilie pendant quatre ans, me pique tous les jours, toutes les heures, toutes les minutes, d'un coup d'épingle à quelque place inattendue pendant 4 ans !* » (p.66). Ce fait soulève deux questions : n'y a-t-il de provocation que matérielle ? Or Claude Gueux a subi des provocations morales continues pendant quatre ans. Cette dimension morale, qui a poussé Claude Gueux à agir, n'est pas prise en compte. Deuxième question : est-il juste de condamner quelqu'un à mort parce qu'il a tué pour se défendre ? Dans le cas d'une bagarre, il aurait été gracié. Or dans son cas, il est condamné alors que c'est lui la victime de l'injustice des hommes.

- Avec ironie, Claude Gueux joue à son tour avec l'absurdité et l'arbitraire des décisions lors de ses auditions : « *Les interrogatoires commencèrent. On lui demanda si c'était lui qui avait tué le directeur des ateliers de Clairvaux. Il*

répondit : Oui. *On lui demanda pourquoi. Il répondit* : Parce que. » (p.60). C'est comme si lui non plus n'avait pas de compte à rendre : on ne lui a pas donné d'explications, pourquoi lui le devrait-il ?

- Le contexte de la prison apparaît lui-même absurde : située dans l'abbaye de Clairvaux, elle détourne le sens de l'isolement. La méditation fait place à l'incarcération, le travail à l'humiliation. La communauté des prisonniers est plus fraternelle, solidaire, bienveillante que les gardiens et le directeur ; eux les voleurs, les malfrats, se traitent avec respect, partagent leur pain. Ils constituent un conseil à la demande de Claude Gueux pour savoir si on action projetée est juste et sans ressentiment. Leur sens de la justice paraît plus moral et plus aiguisé que celui des juges de la cour d'Assise.

- La fin du récit gagne encore en absurdité : les plaidoyers des hommes de droit sont des « *hippodromes* » où ils ferraillent pour ne rien dire ; les hommes politiques se querellent « *pour savoir si les boutons de la garde nationales doivent être blancs ou jaunes, et si l'assurance est une plus belle chose que la certitude.* » (p.78-79). Leurs débats sont stériles, ils n'ont pas le sens des priorités. Pourtant ils ont le pouvoir et sont censés être lucides, clairvoyants, bienveillants, impartiaux ! Lors de son procès, Claude Gueux fait preuve de talents oratoires exceptionnels pour un homme sans éducation, qui ne sait ni lire ni écrire. Il a le sens de la mesure, du mot juste. Les détenus appelés à témoigner ne le font qu'à la demande de Claude.

Mais peut-on en rester là ? Peut-on continuer à vivre et à agir dans le non-sens, dans l'absurdité et l'arbitraire lorsqu'il est justement question de justice, d'humanité ?

Le récit de Hugo tisse des réponses, soit en filigrane, soit ouvertement. Voyons lesquelles.

4. Le sens de l'histoire (niveau de la direction) : le déterminisme social est-il la fatalité des pauvres ?

Claude Gueux aurait-il pu écrire son histoire autrement ? Aurait-il pu échapper à ce destin funeste ? Même s'il était né dans une condition pauvre, il avait la nature pour lui : « *L'ouvrier était capable, habile, intelligent, fort mal traité par l'éducation, fort bien traité par la nature, ne sachant pas lire et sachant penser.* » (p.37). Comment expliquer alors qu'il n'ait pas pu s'en sortir ?

Hugo repose la question après le récit de la mort de Claude Gueux, sa demande en appel ayant été rejetée : « *Cet homme, certes, était bien né, bien organisé, bien doué. Que lui a-t-il donc manqué ? Réfléchissez.* » (p.73)

L'élément le plus notable est la question du **déterminisme social**. De condition pauvre, il était amené à être condamné par avance à l'échafaud. Il y a quelque chose de la tragédie antique dans cette histoire : le héros voulant échapper à son destin en fait que l'accomplir un peu plus.

Né pauvre, il est ouvrier. Il fait partie de la fange. Son nom même, « Gueux » signifie « coquin, fripon ; celui qui fait métier de demander la charité, utilisant au besoin la ruse » (cf. note 5 p.69 de l'édition citée). Hugo note que cela a eu son importance dans les débats, faisant considérer cet homme sous le biais déformant des préjugés sociaux.

Condamné à la misère dès son plus âge, il travaille, a une compagne, devient père. Il mène une existence paisible et droite. Il se sacrifie pour leur donner à manger. C'est cette misère qui le pousse à voler, dans un geste désespéré d'amour pour les siens. De même, l'assassinat du directeur est un geste de désespoir : sans son ami, il est de toute façon condamné à mort.

La différence cependant c'est que ce geste est mêlé d'un sens de la justice plus haute que celle des hommes : il est

illégitime de séparer deux amis dans des conditions de vie aussi dures, surtout de manière arbitraire. Il est illégitime de traiter comme des animaux et des moins que rien des hommes emprisonnés. A cet égard, la question du tutoiement revient plusieurs fois, comme le signe d'une dépravation, d'un manque de considération (« *Je lui dis vous, à lui mouchard, il me dit tu.* » p.66).

Cette déconsidération sociale est alimentée par ses manières, qui demeurent rudes malgré sa droiture morale, sa grande intelligence et ses qualités oratoires. Ainsi il a pour habitude d'éteindre les bougies avec le souffle de ses narines : « *Rien ne pouvait faire que cet ancien gamin des rues n'eût point par moment l'odeur du ruisseau de Paris* » (p.56). Pourtant, ses derniers mots et gestes confinent au sublime, lorsqu'il fait l'éloge d'Albin (« *Voilà un scélérat qui partage son pain avec ceux qui ont faim* » p.64) et donne les 5 francs pour les pauvres alors qu'il est sur l'échafaud.

Le récit de Hugo revient plusieurs fois sur le fait que Claude Gueux, de par sa condition, était condamné par avance : « *Novembre, décembre, janvier et février se passèrent en soins et en préparatifs. Médecins et juges s'empressaient autour de Claude ; les uns guérissaient ses blessures, les autres dressaient son échafaud.* » (p.63). Ainsi sa vie est présentée comme une tragédie inévitable : son absence d'éducation, de conditions de vie favorables l'ont conduit à vivre dans la misère, à voler, puis à tuer. Le Président de la Cours d'Assise résume ainsi sa trajectoire : « *Les débats fermés, le président fit un résumé impartial et lumineux. Il en résulta ceci : une vilaine vie ; un monstre en effet ; Claude Gueux avait commencé par vivre en concubinage avec une fille publique ; puis il avait volé ; puis il avait volé. Tout cela était vrai.* » (p.69). Mais pas aussi schématiquement, ni si mécaniquement. Il y a évidemment ici une ironie de Hugo.

5. *Peut-on changer le cours de l'histoire ?*

En effet, Hugo refuse de voir une fatalité dans cette trajectoire. Elle aurait pu être évitée. Il estime que Claude Gueux est victime du manque d'éducation d'une part, d'autre part de vices de la pénalité ; il s'agit d'une injustice sociale profonde, symptomatique du manque d'égard pour le peuple. Claude Gueux est la victime d'un système qui l'a poussé à voler pour survivre, à tuer pour réparer un affront. Il incarne l'injustice sociale subie par les plus démunis.

Dès lors, la solution se profile : par l'éducation du peuple, les esprits seront mieux formés, plus aptes à s'adapter et à rendre service à la société ; par une justice plus humaine, les hommes seront traités avec la dignité et le respect qui leur est dû. Si chacun est traité avec la dignité qu'il mérite, qu'il mange à sa faim, que la justice est la même pour tous et qu'elle s'interroge sur les motifs et les causes, alors il n'y aura plus besoin de jeter des hommes en prison ou à l'échafaud. Hugo clôt magistralement son récit par cette réflexion :

« La tête de l'homme du peuple, voilà la question. Cette tête est pleine de germes utiles. Employez pour la faire mûrir et venir à bien ce qu'il y a de plus lumineux et mieux tempéré dans la vertu. Tel a assassiné sur les grandes routes qui, mieux dirigé, eût été le plus excellent serviteur de la cité. Cette tête de l'homme du peuple, cultivez-la, défrichez-la, arrosez-la, fécondez-la, éclairez-la, moralisez-la, utilisez-la ; vous n'aurez pas besoin de la couper. » (p.87).

Il n'est pas anodin que lorsque Claude Gueux a décidé de passer à l'acte, il distribue à ses compagnons d'infortune le peu d'effets qu'il lui reste. A un jeune détenu, il conseille d'apprendre à lire et donne le seul livre qu'il possède : *Emile ou de l'éducation* de Rousseau.

Dans le discours fictif d'un citoyen à l'Assemblée, Hugo critique la faute remise sur le peuple. Il contiendrait en lui tous les vices, qui expliqueraient sa déchéance. Or pour Hugo le vol, la prostitution, le crime ne sont que des symptômes d'une maladie plus grave. C'est parce que le corps social souffre qu'il se défend et essaie de survivre, quitte à ce que soit au dépend des autres.

C'est pourquoi Hugo dénonce la justice et le système pénal de son temps. Il fait une analogie avec la médecine : « *Cette maladie, vous la traitez mal. Etudiez-la mieux. Les lois que vous faites, quand vous en faites, ne sont que des palliatifs et des expédients. Une moitié de vos codes est routine, l'autre moitié empirisme. La flétrissure était une cautérisation qui gangrénait la plaie ; peine insensée que celle qui pour la vie scellait et rivait le crime sur le criminel ! Le baigne est un vésicatoire absurde qui laisse résorber, non sans l'avoir rendu pire encore, presque tout le mauvais sang qu'il extrait. La peine de mort est une amputation barbare.* » (p.79-80). Ainsi les remèdes contre le mal sont pires que le mal. Ils ne guérissent pas le mal profond et aggravent les symptômes, parfois de manière définitive et irrévocable. Prendre le mal à la racine est donc la seule solution.

Il est donc urgent de réécrire les lois, de revoir le système pénal et de traiter le malade comme il se doit : par des soins appropriés. Ce n'est pas de couper des têtes aux démunis qui abolira la pauvreté, source de vol et de crimes. Il faut donc revoir les priorités nationales (« *Avec la solde de vos 80 bourreaux, vous paierez 600 maîtres d'écoles* » p.80), discuter des affaires fondamentales, revoir tout le système pénal. Et surtout donner l'espérance en un monde meilleur, plus juste, plus fraternel.

6 - Hugo, un « Grand Homme » qui écrit l'Histoire

Alors comment Hugo écrit-il l'histoire ?

Nous avons vu qu'il relate l'histoire du point de vue du fait divers, avec la condamnation de Claude Gueux. Il lui donne un tour moral, qui interroge le sens de l'histoire : son geste était-il moral ? Est-il la victime ou le bourreau ?

En interrogeant ce fait divers du point de vue de l'histoire générale humaine, de ses mécanismes et de ses valeurs, il devient un témoin de l'esprit de son temps et de l'esprit des hommes.

Cela va encore plus loin : en tant qu'écrivain reconnu, puis plus tard député, Hugo se bat contre la peine de mort et plus largement pour défendre la cause du peuple. Il croit à la dignité humaine, à la fraternité. Il veut donner du sens à l'Histoire et il le fait, par son travail d'écrivain et par son rôle d'homme politique. Hugo est un « grand homme », au sens hégélien du terme : il porte l'esprit du temps, écrit l'Histoire, la déploie vers une moralité plus haute. Ses actes, ses paroles, sont sources d'un progrès civilisationnel. Il incarne la marche du progrès.

Son combat n'est ni vain ni perdu. Inspirateur de Camus, de Badinter, Hugo a par son travail d'écriture donné de la chair à la raison objective et des raisons de se battre contre l'indignité.

Bibliographie indicative :

- Aristote, *Ethique à Nicomaque*, trad. Tricot, éd. Vrin, 2002 : sur la justice comme proportion
- Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, tome III, IIa, IIae, question 66, article 7, trad. Roguet, éd. du Cerf : sur la question du vol comme nécessité
- Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. V. Delbos, coll. Le livre de Poche, éd. Librairie Générale Française, 1993
- Victor Hugo, *Claude Gueux*, 1834 ; présentation et notes d'Emmanuel Buron, coll. Le livre de poche, éd. Librairie Générale française, 1995
- Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, 1832 ; présentation de Guy Rosa, préface de Robert Badinter, coll. Le livre de Poche, éd. Librairie Générale Française, 1989
- G. Friedrich Hegel, *La raison dans l'histoire*, trad. Kostas Papaioannou, coll. Bibliothèques 10/18, éd. 10/18, 2003
- Arthur Koestler, Albert Camus, *Réflexions sur la peine capitale*, coll. Folio, éd. Gallimard, 2002
- Robert Badinter, *Contre la peine de mort*, coll. Le livre de poche, éd. LGF, 2008

L'abolition de l'esclavage : une question en suspens dans l'œuvre et les combats de Victor Hugo

Ruth TOLEDANO-ATTIAS

Dr en chirurgie dentaire

Dr en Lettres et Sciences Humaines, DEA de Philosophie

Victor Hugo a mené de multiples combats pour la liberté et les droits de l'Homme. Concernant son œuvre, très tôt, il a publié un roman contre la peine de mort : *Le dernier jour d'un condamné à mort* en 1828 et l'autre contre la misère, *Claude Gueux* en 1834, deux fléaux qui s'abattent contre les classes populaires les plus fragiles de la société. A cette époque, Victor Hugo est un conservateur qui soutient la monarchie de Juillet et Pair de France, mais il poursuivra ce combat jusqu'à sa mort.

D'abord royaliste et conservateur, Victor Hugo mène des combats qui, peu à peu, le font évoluer vers des positions politiques plus libérales et républicaines

En marge de sa candidature à l'Assemblée constituante, dans sa profession de foi (26/5/1848), il précise sa conception de la trilogie républicaine inscrite au fronton de l'Assemblée nationale : liberté, égalité, fraternité :

« Une liberté sans usurpation et sans violence, une égalité qui admettra la croissance naturelle de chacun, une fraternité non de moines dans un couvent, mais d'hommes libres, donnera à tous l'enseignement comme le soleil donne la lumière⁵⁴ ».

⁵⁴ Document Assemblée nationale :

<https://www2.assemblée-nationale.fr/decouvrir-assemblée/histoire/grands-discours-parlementaires/victor-hugo-15-septembre-1848>.

Par ailleurs, le 9 juillet 1849, il prononce un « Discours sur la misère » où il demande aux députés de faire des lois contre la misère et même de l'abolir ; mais il déclare « ne pas être de ceux qui croient qu'on peut supprimer la souffrance en ce monde, (...) mais de ceux qui pensent et qui affirment qu'on peut détruire la misère ».

Par voie de presse, il deviendra « le symbole de la lutte de la République⁵⁵ en faveur d'une meilleure justice sociale, pour la paix et la liberté des peuples opprimés ». On constate néanmoins, que les multiples combats menés par Victor Hugo pour les droits de l'homme, de la femme et de l'enfant, le droit à l'enseignement, la liberté et la justice, la liberté de la presse, contre la misère et l'oppression ne concernent pas les opprimés des opprimés, les esclaves noirs dans les colonies françaises d'Amérique. La traite des Noirs, commencée sous Louis XIII se poursuit de telle sorte que l'esclavage est institué et réglementé par la monarchie absolue en France depuis la publication du Code noir⁵⁶ par Colbert sous Louis XIV en 1685 et reconduit par Louis XV. Au 18^{ème} siècle, bien que Voltaire ait considéré que l'esclavage était une atteinte aux droits de l'Homme et à la liberté, il a néanmoins participé pendant une période au commerce des esclaves.

L'esclavage, institution d'Etat, a été aboli après la Révolution française en 1794 par la Convention, puis rétabli par Napoléon Bonaparte en mai 1802. Il est définitivement aboli le 27 avril 1848 à la suite du combat mené par Schoelcher⁵⁷ et approuvé par Lamartine. Silence de Hugo. Pourtant, au XVIème siècle, la traite des Noirs n'existait pas encore mais Montaigne s'était élevé contre les préjugés

⁵⁵ Après les événements de février 1848, après un moment d'hésitation, Victor Hugo se rallie à la République. Il est élu représentant à l'Assemblée Constituante de Juin 1848 à mai 1849.

⁵⁶ Voir Louis Sala-Molins, *Le Code noir ou le calvaire de Canaan*, 1987; dernière édition, PUF, 2012

⁵⁷ Victor Schoelcher, 1804-1893, journaliste et homme politique français

envers les noirs dans son texte célèbre sur « les Cannibales⁵⁸ » où il invite à repenser la notion de barbarie accolée aux Noirs. A la même époque, La Boétie, ami de Montaigne, avait publié un essai dans lequel il s'élevait contre « la servitude volontaire⁵⁹ » des élites cultivées, c'est à dire les Nobles, envers la royauté absolue. Bien sûr, il ne s'agissait pas des Noirs mais la notion de servitude était discutée.

Concernant les Noirs, on ne peut que s'étonner de cette béance dans les luttes humanitaires et politiques conduites par Victor Hugo. Il convient donc d'examiner de plus près une des premières oeuvres de l'écrivain, *Bug-Jargal* écrite à 16 ans et publiée en 1826, à l'âge de 24 ans, sans modifications.

Quelle image des Noirs des Colonies se dégage de la lecture de ce roman de jeunesse ?

En 1826, lors de la publication de *Bug-Jargal*, l'auteur est royaliste. Dans ce roman, le personnage nommé Bug-Jargal, dit Pierrot, est un Noir exceptionnel, « un Nègre comme il y a peu de Blancs (...) incarnation vivante de l'honneur et de l'abnégation (...) doué d'une force colossale⁶⁰ ». C'est l'exception qui confirme la règle. Mais il a tendance à critiquer les esclaves noirs plutôt que leurs maîtres, les colons blancs bien qu'ils soient cruels envers eux. Les esclaves sont des « nègres », terme péjoratif dans le contexte colonial. Etre « noir » serait un attribut d'humanité

⁵⁸ Michel de Montaigne, *Essais*, (1580-1587), livre I, chapitre 31.

⁵⁹ Etienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire*, 1576.

⁶⁰ Citation extraite d'un long article auquel je me réfère pas à pas. Article de Léon-François Hoffmann, professeur à Princeton de littérature française et haïtienne, spécialiste de la culture et de la littérature haïtienne.

Article téléchargé sur Internet : « Victor Hugo, les Noirs et l'esclavage », (24 pages) ; publication initiale dans *Francofonia* (Univ. Bologna), n°16,30, 1996, p47-90.

contrairement au « nègre » qui aurait les caractéristiques de l'animal, sauvage, brutal.

La « **négritude est dénigrée**⁶¹ » et les préjugés tenaces concernant la nudité des esclaves, leur sexualité, leur « accoutrement », les « mélanges et la confusion » dans l'habillement, la cuisine, le langage. Hugo semble assez sensible à la **nudité** des esclaves : « Des nègres, des négresses, des mulâtres, dans toutes les postures, dans tous les travestissements, étalant tous les costumes et, ce qui est pire, toutes les nudités⁶² ». Lors d'une embuscade, les Blancs remarquent que les Noirs se battent « tout nus ». Mais, après une rébellion, les Noirs défilent devant les chefs rebelles et ils en rendent compte ainsi : « des troupes de nègres absolument nus, munis de massues, de tomahawks, de casse-tête, marchant au son de la corne à bouquin, comme les sauvages⁶³ ». Quant à leurs femmes, elles manquent de pudeur, elles sont des « griotes », des « sorcières nues », des « démons femelles » pareilles à « une nuée de sauterelles » qui dansent de manière lascive : nues, lascives et laides, les femmes noires contrastent avec la seule Blanche du roman à l'apparence virginale et chaste⁶⁴.

Lorsqu'ils sont vêtus, ils subissent un autre dénigrement concernant leur « **accoutrement** », costume ridicule et bizarre jusqu'au grotesque : « l'inepte vanité des noirs qui étaient tous chargés d'ornements militaires et sacerdotaux, dépouilles de leurs victimes⁶⁵ ». Le comble de « l'abomination est atteint lorsque des femmes noires s'affublent des vêtements des femmes blanches⁶⁶ »

Hugo souligne également le **mélange et la confusion** qui caractérisent la cuisine des noirs et leur

⁶¹ Cf Hofmann, p8 à 13

⁶² cf Hoffman fait référence au livre VII des *Œuvres complètes de Victor Hugo*, de l'édition Massin, 1967, p952

⁶³ Cf Hoffmann, *ibid*, in livre XXXVII, p659

⁶⁴ Cf Hoffmann, in livre VII

⁶⁵ *ibid*, p10, in livre XXVII, p629

⁶⁶ *ibid*, p11, in livre XXVII, p630

langage ainsi que leur « crédulité, un respect fanatique envers un devin, (...) leur crainte et leur erreur superstitieuse devant ses élucubrations prophétiques⁶⁷ ... ».

Hoffman fait une remarque concernant Hugo selon laquelle « la leçon implicite semble être que les Noirs ont été voués à l'esclavage non par la loi injuste du plus fort mais par une disposition innée⁶⁸ ». Il précise que Hugo exprime encore ses préjugés envers les noirs dans le texte de 1845.

De plus, dans ce roman, leurs crimes sont rapportés de manière très détaillée et le verbe « **massacrer** » revient inlassablement. Lorsqu'ils se rebellent et brûlent les plantations, ils « massacrent » les Blancs ; c'est le terme qu'ils utilisent constamment. Lorsqu'ils se manifestent en public, « c'est une clameur générale » d'une « **horde** » qui hurle à la « mort » dans plusieurs langues. De manière indistincte, on entend des hurlements, des rugissements, des plaintes, des cris sinistres, le baragouinage des femmes : tout ce tumulte « suggère l'**animalité** des Noirs⁶⁹ »

Selon Hoffmann, « le texte écrit par Hugo à la première personne en 1845 est autrement injurieux, il est difficile de ne pas le qualifier de **raciste**, même si le terme n'est attesté qu'en 1930 quand il décrit les insurgés affublés des dépouilles de leurs anciens maîtres, 'ce n'étaient pas même des nègres et des négresses ; c'étaient des **guenons** et des **singes**⁷⁰ ». Bref, rien ne pourrait justifier qu'ils ne soient pas des esclaves. Lorsqu'il écrit cela, l'écrivain a 43ans et il est Pair de France. Mais les préjugés envers les Noirs s'expriment sans retenue.

⁶⁷ cf Hoffmann, p12, in livres XXXI, XXXVII

⁶⁸ Hoffmann, p12

⁶⁹ Hoffmann, p13

⁷⁰ ibid, cf Hugo, Œuvres complètes,(O.C.) T, VII, p953

Que pense Hugo de l'institution de l'esclavage des Noirs ?

A priori, la question ne semble pas concerner un si grand humaniste qui a mené des multiples combats pour l'amélioration de la condition humaine. Mais, lorsqu'il s'agit des Noirs, on est loin de sa conception de l'égalité inscrite dans sa profession de foi pour son entrée à l'Assemblée nationale : « *une égalité qui admettra la croissance naturelle de chacun* ».

A l'époque, les préjugés envers les Noirs ne choquent pas la majorité du public, rares sont « ceux qui doutent de l'infériorité congénitale des Noirs. Hugo n'était pas parmi eux⁷¹ ». Cependant, Hoffman précise « qu'on ne trouve nulle part dans ses écrits la moindre approbation de l'esclavage des Noirs ou de quiconque. Y trouve-t-on sa condamnation ? ».

Dans *Bug-Jargal*, L'écrivain s'intéresse à « la conduite individuelle » des esclaves plutôt qu'à l'institution de l'esclavage en soi. En dehors du héros positif Bug-Jargal, les Noirs ont du mal à surmonter leur servitude, les colons sont des despotes, certains, seulement, sont « des maîtres cruels et mauvais ».

Pour l'opinion publique, ce roman est, tantôt *négrophile*, tantôt *négrophobe*.

A trois reprises dans le roman, il utilise le terme *esclavage* sans signifier qu'il y est opposé. Qui plus est, lorsque

« des esclaves révoltés justifient leur révolte, ce n'est pas en s'élevant contre l'esclavage en soi, mais contre la cruauté des maîtres⁷²(...) : ‘Crois-tu que de {pareilles humiliations} ne vailent pas la misère des autres esclaves, les travaux sans relâche, les ardeurs du soleil, les carcans de fer et le fouet des

⁷¹ cf Hoffmann, p14

⁷² Hoffmann, p15

commandeurs ?⁷³ (...) Nous avons longtemps été patients comme des moutons (...) soyons maintenant implacables comme les panthères et les jaguars des pays d'où ils nous ont arrachés⁷⁴ ».

Quoiqu'il en soit, une partie de l'opinion publique qui traitait Victor Hugo de « négrophile » à la publication du roman « ne l'a jamais accusé de s'être élevé contre l'esclavage. (...) D'ailleurs, les abolitionnistes (y) sont abondamment ridiculisés⁷⁵... ».

Il semble que, jusqu'à l'exil de 1851, Victor Hugo n'ait pas changé d'opinion au sujet de l'esclavage. En mai 1851, il met l'accent sur tous les combats qu'il a menés mais le mot *esclavage* manque ; même le sort des enfants esclaves n'est pas mentionné :

« pour avoir combattu sous toutes les formes d'arbitraire, de despotisme, d'anarchie, de mensonge, de barbarie, d'oppression, de tyrannie, d'hypocrisie, d'ignominie, d'intolérance, d'inquisition, d'iniquité, de superstition, de haine, d'abrutissement, je suis aux yeux de la bourgeoisie un monstre⁷⁶ ».

En effet, dans le long poème de la seconde partie des *Contemplations*, « Ecrit en 1846 », Hugo revient sur tous les combats menés, comment sa position a évolué depuis qu'il était royaliste⁷⁷ :

« Marquis, (...)
Vous me dites d'un ton qui n'a plus rien d'urbain :
- Ce gueux est libéral !!, ce monstre est jacobin !
(...) Depuis qu'on ne t'a vu, qu'as-tu fait ?
- J'ai grandi⁷⁸... »

⁷³ *ibid*, cf Hugo, V ?H ?O.C. (LII, p689)

⁷⁴ *ibid*, Hugo, O.C. XXIX, p635)

⁷⁵ Hoffmann, *ibid*, p15

⁷⁶ Hoffmann, p16, cf V.H, O.C. T.VII, p701.

⁷⁷ Victor Hugo, *Les Contemplations*, « Ecrit en 1846 » (mais probablement écrit en 1855 selon des chercheurs, donc après l'exil), Le livre de poche, Gallimard 1965, p.289 à 302

⁷⁸ V.H. *Contemplations*, *ibid*, p293

(...) J'étais en porte-à-faux, je me suis redressé⁷⁹. »
(...) « Voilà ce que m'apprit l'histoire. Oui, c'est cruel,
Ma raison a tué mon royalisme en duel (...)
Je ne crois plus aux rois propriétaires d'hommes ;
N'y croyant plus, je fais mon devoir, je le dis. (...)
Marquis, depuis vingt ans, je n'ai, comme aujourd'hui,
Qu'une idée en l'esprit : servir la cause humaine⁸⁰ ».

Puis il rend compte de toutes ses observations concernant la marche du monde, le constat des injustices et de la misère sociales, l'intolérance, l'arrogance des puissants, l'inversion des valeurs, des horreurs devenues insupportables :

« Le mal m'est apparu, puissant, joyeux, obscur (...)
J'ai vu le loup mangeant l'agneau dire : « Il m'a nuï !
Le vrai boitant, l'erreur haute de cent coudées (...)
J'ai lu ; j'ai comparé l'aube avec la nuit noire
Et les quatre vingt-treize aux Saint-Bathélémy (...)
Les révolutions, qui viennent tout venger
Font un bien éternel dans leur mal passager
Les Révolutions ne sont que la formule
De l'horreur qui pendant vingt règnes s'accumule⁸¹.
(...) »

Et pourtant, Hugo ne participe pas au débat parlementaire sur l'abolition de l'esclavage en 1847-1848

Après la révolution de 1848, deux jours après la proclamation de la Deuxième République, l'esclavage colonial est aboli. Victor Hugo, qui avait félicité Lamartine au moment du décret de l'abolition de la peine de mort en février, ne le félicite pas pour avoir signé le décret d'abolition de l'esclavage le 27 avril 1848. Une année auparavant avait eu lieu à la Chambre des députés et des Pairs, un débat au sujet de l'abolition de l'esclavage mais

⁷⁹ V.H. *Contemplations*, ibid, p295

⁸⁰ V.H. *Contemplations*, ibid, p298

⁸¹ V.H. *Contemplations*, ibid, p296

Victor Hugo n'y avait pas participé et n'a pas soutenu les abolitionnistes⁸².

Evolution lente de la pensée de Victor Hugo concernant l'esclavage

Ce n'est qu'après le coup d'état du prince-président que Hugo, devenu républicain, condamne l'esclavage, encore faudrait-il préciser qu'il s'agit de l'esclavage aux Etats Unis d'Amérique « en réponse à une lettre d'une correspondante américaine qui lui demande de soutenir les efforts de la Société anti-esclavagiste de Boston en mai 2851⁸³ » :

«La barbarie installée au cœur d'une société qui tout entière est l'affirmation de la civilisation (...). C'est inouï. Je dis plus, c'est impossible. (...) Il faut que les Etats Unis renoncent à l'esclavage, ou il faut qu'ils renoncent à la liberté. Ils ne renonceront pas à la liberté ! Il faut qu'ils renoncent à l'esclavage ou qu'ils renoncent à l'évangile. Ils ne renonceront pas à l'évangile⁸⁴. »

A partir de là, en 1855, Victor Hugo prendra position contre l'esclavage aux USA de manière beaucoup plus engagée : « l'esclavage est déshonorant » et devenu soudainement incompatible avec l'évangile. Hoffmann cite quelques vers extraits des *Châtiments* :

«Pendant que l'horreur sort des sénats, des conclaves,
Que les Etats-Unis ont des marchés d'esclaves
Comme en eut Rome avant que Jésus-Christ passât,
Que l'Américain libre à l'Américain forçat
Met un bât, et qu'on vend des hommes pour des piastres,
Toi, tu gonfles la mer, tu fais lever les astres⁸⁵ ... »

⁸² Hoffmann, p16.

⁸³ Hoffmann, p17

⁸⁴ Hoffmann, p17, cf V.H. (O.C. VII, p767)

⁸⁵ Hoffmann, p27, cf V.H., O.C. *Châtiments*, 'La force des choses', livre VII, p762.
Remarque : l'esclavage est aboli aux USA le 31/1/1865

L'évolution idéologique de Victor Hugo

En décembre 1859, Hugo proteste contre la condamnation à mort, aux USA, d'un abolitionniste célèbre et cela le conduit à condamner l'esclavage comme « le plus monstrueux des contresens » ; il déclare : « si l'insurrection est un devoir sacré, c'est contre l'esclavage⁸⁶ ». A l'évidence, il n'est plus indifférent au problème.

En réponse à des intellectuels haïtiens, il va jusqu'à reconnaître la *fraternité* des hommes blancs et noirs et exprimer sa sympathie pour l'indépendance de Haïti. Mais il semble quelque peu en retard par rapport au calendrier des évènements historiques.

En 1862, il considère enfin l'esclavage comme « une nuit hideuse » et il ajoute :

« Là est la honte, là est le crime, là sont les ténèbres (...), un seul esclave sur la terre suffit à déshonorer la liberté de tous les hommes⁸⁷ ... ».

Peu de temps après, il écrit à Lamartine qu'il 'condamne l'esclavage, chasse la misère (...) hait la haine''.

Il a 72 ans, 80 ans après la Révolution française, lorsqu'il reconnaît que l'Assemblée constituante avait bien fait en abolissant l'esclavage en 1794. Un an avant sa mort il définit l'esclavage⁸⁸ comme une forme de déshumanisation de l'homme, une animalisation. Dans une lettre posthume, Hugo constate que « l'Homme noir n'a jamais eu la possibilité de s'exprimer et il vise effectivement la culpabilité des blancs dans ce *crime* qui dure depuis des millénaires :

« Jusqu'à ce jour, l'Homme blanc seul a parlé. (...) Le moment est venu de donner la parole à l'esclave. (...) L'homme blanc, c'est le bourreau. (...) C'est ici, disons-le et dénonçons-le, le crime de l'Homme blanc. Depuis six mille ans, Caïn est en permanence.

⁸⁶ Hoffmann cf V.H. in O.C. X, p726-727. L'indépendance de Haïti date de 1804 après la révolte des esclaves en Août 1791.

⁸⁷ Hoffmann cf V.H., O.C., XII, p1139-1140.

⁸⁸ Hoffmann, p19, cf V.H., O.C., T., XV-XVII (I), p 1471.

L'Homme noir subit de la part de son frère une effrayante voie de fait. Il subit ce long meurtre, la servitude ».

Le cheminement de Victor Hugo pour condamner l'institution de l'esclavage, la coercition la servitude, la terreur et la cruauté que les Noirs ont dû subir a été long et laborieux. Cependant, les préjugés et le pouvoir de domination des hommes soi-disant « civilisés » restent une question et une béance dans l'histoire Humaine.

Hoffmann, l'auteur de cet article minutieux et extrêmement bien documenté, spécialiste de Hugo et des questions liées à l'esclavage des Noirs en Amérique, fait une remarque intéressante selon laquelle,

« Si pour Hugo, l'esclavage est une tare de la civilisation occidentale, elle ne met pas en question sa supériorité sur la culture africaine ».

Et pourtant, il affirme que Hugo était « conscient des ressemblances entre l'esclavage colonial et cette nouvelle forme d'esclavage qu'était l'exploitation du prolétariat...⁸⁹ ».

⁸⁹ Hoffmann, *ibid*, p20

CHRONIQUES

Un poète et romancier pour Happy Few

Paul LEOPHONTE

Professeur Honoraire des Universités
Membre correspondant de l'Académie de Médecine

Deux hommes qui ont lu du Toulet et qui se rencontrent (d'ordinaire au bar) s'imaginent que cela constitue un aristocratism, et qu'il n'en faut pas faire lire aux imbéciles – autant dire à personne – opinion où il faut joindre celle des éditeurs...

Lettre inédite de l'écrivain (1918) citée par Henri Martineau

Ami et exégète de Borges - devenu son éditeur dans *la Pléiade* -, Jean Pierre Bernès avec qui j'avais eu l'occasion de m'entretenir me racontait qu'après une journée de travail avec le maître argentin à Genève, une dizaine de jours avant sa mort, celui-ci avait porté, par jeu, une sorte de jugement sur la littérature universelle, choisissant trois auteurs par pays et par ordre de dilection. S'agissant de la France, Borges avait retenu en priorité Montaigne (pour son sens de l'amitié), Verlaine ensuite (pour la musique) ; quant au troisième, pour le moins inattendu, avec malice (Borges en était pétri) il avait désigné, au pays de Victor Hugo, Baudelaire ou Rimbaud pour ne citer que les poètes les plus proches du cœur des français, Paul-Jean Toulet. Il le mettait au niveau des plus grands.

Toulet, qu'il est d'usage de classer parmi les poètes mineurs (dans la sous-classe plus péjorative des *fantaisistes*) est, à en juger par la méconnaissance dont il est l'objet et par l'attachement de quelques-uns, un poète (et un romancier), aurait dit Stendhal, pour *happy few*. Il est de ces écrivains dont on entre dans l'oeuvre comme dans un jardin secret, et auquel on se lie, le lisant, comme à un aîné fraternel. Je l'ai découvert jadis par un poème, souvent cité dans les bonnes

anthologies de la poésie française, extrait de ses *Romances sans musique* - légèreté, élégance et gravité mêlées ; en bref, tout ce qui suscite dans une oeuvre, en large part posthume, avec une inclination à la fantaisie, un enchantement :

*Dans Arle, où sont les Aliscams,
Quand l'ombre est rouge, sous les roses,
Et clair le temps
Prends garde à la douceur des choses.
Lorsque tu sens battre sans cause
Ton cœur trop lourd ;
Et que se taisent les colombes :
Parle tout bas, si c'est d'amour,
Au bord des tombes.*

Petite parenthèse : avant de tiquer sur Arle sans s (orthographe occitane) et d'être charmé par ces vers, la première question qu'on se pose a trait aux Aliscams (qu'on écrit d'ordinaire Alyscamps) – en provençal *les Champs-Elysées*, la cité des morts vertueux dans la mythologie grecque ; nécropole païenne devenue chrétienne sur la *voie Aurélienne* (la grande voie romaine) à l'entrée de la ville. Les Alyscamps ont inspiré plusieurs toiles à Van Gogh lors de son séjour arlésien - une *chute de feuilles* parmi les tombes ; une *allée de peupliers* - qui semblent converger vers l'infini, dressés vers le ciel, embrasés. Gauguin a peint sur le même thème, dans une tonalité plus sereine, aux couleurs plus douces.



Les Alyscamps. Van Gogh (1888)



Les Alyscamps. Gauguin (1888)

Au nom de Toulet, poète, sont attachées les *Contrerimes*, des quatrains (deux ou trois en règle), en vers alternés de huit et six pieds, le grand vers rimant avec le petit, dans l'ordre a-b-b-a. Voici en exemple un poème aux accents baudelairiens, empreint de la nostalgie de son adolescence à l'île Maurice :

Douce plage où naquit mon âme ;
Et toi, savane en fleurs
Que l'Océan trempe de pleurs
Et le soleil de flamme ;

Douce aux ramiers, douce aux amants,
Toi de qui la ramure
Nous charmaut d'ombre, et de murmure,
Et de roucoulements ;

Où j'écoute frémir encore
Un aveu tendre et fier –
Tandis qu'au loin riait la mer
Sur le corail sonore.

Toulet composa soixante-dix poèmes de cette facture, semés d'acrobaties grammaticales et d'archaïsmes chantants, rythmés avec grâce ; il y évoque des paysages et des amours, des amitiés, l'enfance et la vieillesse, le temps qui fuit. La prosodie s'y entretient d'alacrité, la fantaisie alterne avec la mélancolie. *Il joue du clavecin, mais il en joue comme Mozart*, dira son ami Francis Jammes. D'une même voix, sous des formes distinctes, Toulet a composé des chansons, des dixains (en octosyllabes) et des *coples* (en alexandrins).

Les *chansons*, de mètres divers (les *romances sans musique* s'y insèrent), comptent parmi ses plus beaux poèmes, tel celui-ci :

Le temps irrévocable a fui. L'heure s'achève.
Mais toi, quand tu reviens, et traverses mon rêve,
Tes bras sont plus frais que le jour qui se lève,
Tes yeux plus clairs.
À travers le passé ma mémoire t'embrasse.

Te voici. Tu descends en courant la terrasse
Odorante, et tes faibles pas s'embarrassent
Parmi les fleurs.

Par un après-midi de l'automne, au mirage
De ce tremble inconstant que varient les nuages,
Ah ! verrai-je encor se farder ton visage
D'ombre et de soleil ?

Parmi les douze dixains, Toulet a composé l'un des plus beaux poèmes de la langue française, d'autant plus poignant à la lecture, que la jeunesse de son lecteur a fui...

Puisque tes jours ne t'ont laissé
Qu'un peu de cendre dans la bouche,
Avant qu'on ne tende la couche
Où ton cœur dorme, enfin glacé,
Retourne, comme au temps passé,
Cueillir, près de la dune instable,
Le lys qu'y courbe un souffle amer,
- Et grave ces mots sur le sable :
Le rêve de l'homme est semblable
Aux illusions de la mer.

Les *coples* sont des distiques ou des quatrains aux rimes embrassées. Il y flotte des fumées et des rêves d'opium, de jardins et de femmes.

Brouillard de l'opium tout trempé d'indolence,
Robe d'or suspendue aux jardins de silence.

Que ce fut douce, hélas ; que c'est lointaine chose,
Votre jupe bleu-lin, et ce transparent rose.

La dure alcôve au bénarès est parfumée,
À s'y pourrir le cœur. Venez, ô bien-aimée.
O nuit parmi les nuits de laque et de vermeil ;
Es-tu l'aurore,- ou les degrés d'un noir sommeil ?

L'édition des œuvres complètes a inclus les premiers vers du jeune poète – vers convenus, mais où résonnent dans un cœur adolescent des accents qui font pressentir le poète en devenir, nostalgique des paysages de l'enfance, amoureux des femmes :

Ni la profonde allée
Où mon père menait
Ses pas graves et seuls...
Ni la balançoire glissant
Où par dessus tes bas
J'ai vu parfois de haut en bas
Ta cuisse éblouissante...

On rattache à l'œuvre poétique un recueil de réflexions et d'aphorismes, parus posthument, en miroir des *Contrerimes – L'Almanach des trois impostures*. Une sensibilité âpre s'y colore de fantaisie, la maxime du moraliste à la Chamfort alternant avec la boutade.

L'œillade de l'homme, c'est pour faire voir son désir ; et chez les femmes, leurs yeux.

La plus cruelle absence est celle que l'on peut toucher avec la main.

Quelquefois on parle, on parle : c'est pour ne pas s'entendre penser.

Si tu pleures de joie, ne sèche pas tes larmes : tu les voles à la douleur.

Il faut à la douleur bien de la sincérité pour qu'elle ne soit pas flattée secrètement d'être en spectacle.

Si ce n'était la stricte ordonnance requise pour leur composition (dix sept syllabes), on songerait quelquefois à des haïkus, ailleurs à des fables.

Sais-tu, demande Fô, pourquoi les amants ferment les yeux quand ils s'embrassent ? Tu ne le sais pas ? Que je t'envie !

Lasse d'être, depuis tant de siècles, altérée, la Vérité un jour se mit à boire, mais non pas de son puits. En sorte qu'elle devint ivre, et que tout changea (...) C'est alors que l'on connut la douceur de vivre. Cependant que les hommes, levant leurs yeux au ciel : « Seigneur, disaient-ils, faites que la vérité à jamais y voie double. »

Que seraient devenus les poèmes de Toulet et ses maximes, si un médecin humaniste, créateur d'une revue, devenu libraire par la suite, Henri Martineau (bien connu des stendhaliens), ne les avait réunis et ne s'était employé à les diffuser en même temps qu'il faisait connaître la vie de leur auteur. Je me rappelle sa librairie à Paris. Elle lui a survécu un temps, à l'angle de la rue Bonaparte et de la rue de l'Abbaye – *Le divan* – ouvrant sur la place de l'église Saint-Germain-des-Prés, devenue place Jean-Paul Sartre-Simone de Beauvoir, alors que le quartier était encore, avant d'être voué aux fringues de luxe, un quartier de libraires.

D'autres *happy few* se sont attachés à faire apprécier en Toulet le romancier. Qui ne se souvient du lyrisme avec lequel Jean d'Ormesson, interviewé par Bernard Pivot à *Apostrophes*, évoquait *Mon amie Nane - un roman de second rayon qui traîne derrière lui des admirateurs fanatiques parmi lesquels je me range*, écrivait-il. Autre intercesseur, Michel Déon, attaché davantage à *La jeune fille verte - son roman le plus achevé, le plus ambitieux sous son apparente légèreté*, notait-il dans un chapitre de ses *Lettres de château* consacré à Toulet. On en retrouve l'écho dans le titre d'une de ses œuvres, un roman picaresque, *Le jeune homme vert*.

Il y eut avant cela un premier roman au charme désuet, *Monsieur du Paur, homme public*, biographie d'un homme du Second Empire et de la III^{ème} République, sous la plume d'un certain Douville, ami du personnage éponyme. Il y narre une enfance avec *mille apparences de bonheur* et une carrière qui passe par une chaire en Sorbonne, un poste de ministre plénipotentiaire à Neü-Schwaben (duché de

Souabe), le Sénat et l'Académie française. Le plus pittoresque de cette vie sur les rails de la réussite sociale réside en la rencontre de la cousine germaine du grand-duc, veuve d'une grande beauté – l'un et l'autre personnages versant dans le bizarre : le grand-duc, *jaunâtre, gros, gras et morose*, passionné de fous qu'il « collectionne » dans un hôpital - un *Versailles de la Folie* ; la veuve, *brune-cuivrée, rare de gestes, avec des mains sinueuses, une grâce busquée et des yeux d'un bleu presque noir*, future madame de Paur, épouse adultère frappée d'une mystérieuse perversité sur laquelle, dans une digression du roman, l'auteur ne lève qu'incomplètement le voile. Excepté cet épisode plaqué, pas très réussi, on s'enchanté en bien des passages – des pages du journal de monsieur de Paur pour l'essentiel – narrant en particulier sa rencontre, dans une auberge, avec la nièce d'un docteur et conseiller du grand-duc : *Thérèse Fröhlich est blonde, blanche, rose, bleue ; elle a l'air d'une aurore ; elle fait rêver aux premiers d'entre les fruits, à des promenades dans l'herbe, à un bain, l'été, dans l'eau du bord qu'a refroidie l'ombre des saules – et son sourire est délicieux...* On savoure la prose étincelante. Monsieur de Paur aura une fin édifiante, muni des sacrements de l'Eglise, livrant lors d'un addendum à sa confession, avant de rendre le dernier soupir, une révélation qui fera tomber en syncope le confesseur – est-ce d'avoir séduit et engrossé la jolie Thérèse Fröhlich, fâcheusement délaissée par la suite ?

Le roman est suivi des pensées choisies de monsieur de Paur - les femmes, les amis et les dieux -, misogynie et misandrie alternées, où pointent l'ironie et la mélancolie de l'*Almanach des trois impostures* :

Il n'est point de sacrifice que les femmes ne fassent à la pudeur. Ainsi, à toute extrémité, elles gardent leurs bas, et quelques-unes même une mince chaîne d'or où dansent deux ou trois médailles.

Telle femme, douce au palais comme une pêche, et qui en a le noyau pour tout cœur, croit que l'amour c'est de s'aimer soi-même sous de nouvelles figures.

Certains politiques vieillissent se fixent enfin à une opinion, girouettes que l'hiver, en les rouillant, fait immobiles.

On est plus méchant et plus lâche en rêve qu'au réveil. Et peut-être que cette vie elle-même n'est que le rêve d'une autre vie, où l'amour serait sans cruauté, l'amitié sincère ; où les croyants croiraient à leur croix, les poètes à leur délire.

J'ai lu *Mon amie Nane* dans un contexte particulier. Au moment d'ouvrir ce court roman je venais d'écouter l'enregistrement, assez loin dans le temps, d'une longue interview de Brigitte Bardot par Jacques Chancel (dans sa fameuse émission *Radioscopie*) – elle avait alors 35 ans (fringante nonagénaire aujourd'hui). BB venait de tourner *L'ours et la poupée*. Entendre la voix de l'actrice sans l'image, affranchi par conséquent de la fascination pour son physique, ajoutait paradoxalement à son charme ; ce n'était plus l'actrice qui s'exprimait mais la femme dans sa vie, son naturel, bien plus attachante que son mythe - le timbre de la voix, le phrasé impeccable, la sincérité sans affectation, l'intelligence malicieuse... un enchantement ! J'ai retenu une répartie épatante : Jacques Chancel, après avoir égrené une suite de questions d'orfèvre de la platitude, lui a demandé : *Quel fut votre plus beau jour ?* Sa réponse : *Une nuit*. Une répartie bien dans le registre de Nane, à laquelle j'ai prêté, lisant à la suite le roman d'une seule traite, la voix pleine de séduction, la petite moue, le corps aussi, de Brigitte Bardot. *Mon amie Nane* (diminutif d'Hanaïs Dunois) est l'histoire plutôt banale d'une cocotte à l'orée du siècle précédent, le corps bien modelé, *caressante à l'œil*, futile avec charme, entretenue par nécessité, volage par goût ; sa carrière s'achevant par un mariage avec un riche industriel, le spectre de la vieillesse profilé - l'hymen pour ces demi-

mondaines de la Belle Epoque une fin quand ce n'était pas le voile (que revêtirent Eve Lavallière ou Liane de Pougy, célèbres figures du temps), à moins qu'imprévoyantes et le corps usé, ce ne fût la misère. Le meilleur de ce petit roman rococo, de style élégant versant parfois dans la préciosité sans céder au maniérisme, ce sont les questions ou les répliques de Nane, J'ai cueilli celle-ci : *Quand je serai une vieille dame morte, j'aimerai à me vêtir de brouillard lilas, et de fumée rose ; je me nourrirai avec le parfum des fleurs ; ou avec l'odeur des prunes, qui est délicieuse et qui me donne des envies d'amour.* Elle avait, à en juger par ce propos, *la cervelle* moins *mousseuse* que n'allègue son amant, et bien des arguments pour le séduire ; elle n'était que *frisson, imprévis détours, secrète pente*, avoue-t-il, et *elle caressait à la perfection.* Point d'orgue pour finir : *En elle, j'ai cru contempler le monde.* Bref, femme légère mais femme au superlatif.

Quelque attachement que j'éprouve pour Nane à l'instar de Jean d'O, je penche davantage, comme Michel Déon, pour *La jeune fille verte*, roman plus ambitieux sous son apparente légèreté, délicieusement suranné. Il faut avoir vécu dans une petite ville d'une province française d'autrefois pour en apprécier tout le sel. Dans un bourg qui a nom Ribamont (transposition de Salies-de-Béarn), cristallisé autour d'une mine d'étain et d'une *Société des bains Neurasthénotherapiques* se déploient des personnages qui semblent anticiper le petit monde des romans franc-comtois de Marcel Aymé. On y croise un notaire faunesque, hautbois de l'Harmonie municipale, cocu avec complaisance ; un juge de paix avaricieux, cymbale de la même Harmonie, écarté par *les buveurs d'eau bénite* ; un curé bonhomme aux prises avec un jésuite et des prêtres conspirant avec l'Evêché ; un maire, auteur confidentiel d'un *Vocabulaire des locutions cérémonielles chez les peuples ibériques* ; un tailleur poète blessé au hasard d'une émeute de petits actionnaires de la mine d'étain, frustrés, les *Parts-Prenants* ; un séducteur

timide contraint d'assumer une fausse légende de Don Juan ; un couple entretenant de ses délations la chronique locale tandis qu'un autre la réjouit de son divorce permanent... Telles sont quelques figures parmi *les mortiripuaires* - les habitants de Ribamont - plongés dans une intrigue balzacienne autour de l'héritage attendu d'un gros bonnet, grosse fortune du bourg, valétudinaire en instance de trépas, surnommé l'Onagre ; il y a aussi, pimentant le récit, des amours, des adultères. Les amoureuses, les pécheresses ou les simples servantes se prénomment Basilida, Detzine, Clarisse, Rosalie, Guiche, clin d'œil de Toulet, présume-ton, à son ami Francis Jammes dont chante à la mémoire la comptine où s'enchaînent en rimes des noms de princesses ou, empruntés, de courtisanes.

Clara d'Ellébeuse, Eléonore Derval
Victoire d'Etremont, Laure de la Vallée
Lia Faucheresse, Blanche de Perceval
Rose de Linereuil, et Sylvie Laboulay...

L'héroïne éponyme, la jeune fille verte (au sens de jeune pousse - le teint de la couleur d'un fruit pas encore mûr), Sabine de Charite (dite Guiche) est éprise de Vitalis le jeune clerc, lequel est l'amant de Basilida, épouse du notaire - jalouse, déchirée par les tourments de la volupté et les rigueurs d'une âme pieuse ; *elle voulait bien du pardon* (au confessionnal) *mais qu'on lui laissât le péché*. La sœur aînée de Guiche trompe son mari avec un gandin, *amateur de visages*. Le faux Don Juan qui se tortille de timidité dans le *bureau de conversation* de la buraliste, fausse noble qui s'enorgueillit d'une particule inscrite par erreur à l'Etat civil, finira par l'épouser ; de même que Vitalis, enrichi par l'héritage de l'Onagre, uni à Guiche avec la bénédiction de son ancienne maîtresse, agenouillée désormais à la Sainte Table allégée du péché. Tout cela est divertissant, servi par une langue qui *caresse les mots comme on caresse des amoureuses, remonte dans leur passé, les ressuscite ou les*

rajeunit avec autant de sensualité que d'amour (j'emprunte à Michel Déon).

D'autres œuvres auront une moindre faveur de la postérité, quoique Toulet y sème ici ou là des éclats de prose. Oeuvre dans l'oeuvre, on fera son miel de quelques pages de journal, de notes de lectures, et surtout de sa correspondance, en particulier les lettres qu'il s'est adressé à lui-même pendant une dizaine d'années – un bonheur de lecture.

Souvent sur des cartes postales, parfois dans une longue missive, il se parle à lui-même avec déférence et ironie, évoque avec humour ou nostalgie les escales de ses périples lointains, des paysages, les lieux de son enfance, les femmes, les amis...

Le silence respectueux de Bruges m'a rappelé trop vivement celui dont je fus saisi en votre présence pour ne pas tenir à vous affirmer une fois de plus l'admiration singulière où me tient votre beau talent, s'écrit-il en avril 1901. Et sur une carte représentant un cheval de bronze au temple de Nagasaki : *Que n'ai-je, très honoré Monsieur, ce cheval de bronze à ma portée. Bientôt l'enfourcherais-je pour vous aller surprendre au sein de cette heureuse retraite où la maturité de vos jours se réjouit d'une vie pleine et mesurée.* Au large de Marseille : *Nous vîmes hier soir sur les côtes de Sardaigne, un coucher de soleil qui était la volupté même. Notre navire fendait rapidement une huile bleue, dont les volutes, avant de se briser et de se perdre dans le sillage, avaient présenté un instant cette même courbe mouvante que la hanche de Marie-Louise vous apprit à aimer jadis, à l'heure où les spasmes les plus tendres laissaient le corps éclatant et poli de cette jeune personne unir si librement la noblesse à la nudité.* De Pau, ayant quitté Paris, il s'exhorte : *Je ne vous reconnaissais pas de vous laisser mener par une drogue ; et aucune jusqu'ici n'y avait eu prise, que l'alcool, parfois, contre qui vous menez, non sans angoisse, ce même combat de Jacob avec l'Ange d'où l'on sort toujours meurtri. Mais l'opium, ne sentez-vous pas que l'extase en est*

sans profondeur ? C'est un suicide médiocre... Dans une lettre magnifique qu'il serait trop long de citer, à la mémoire du compagnon qu'il vient avec sa veuve de mettre en terre, il évoque les paysages magnifiques des Pyrénées, leurs heures partagées, les frasques de l'amitié, la petite amie... *L'ombre de jeunes filles en fleurs* traverse plusieurs lettres. *C'est si agréable de comparer les femmes aux fleurs !* écrit-il. Leur linge jeté, *dénudées, on dirait un lys dispersé (...)* Une dernière citation, pour le plaisir : *De retour chez vous, mon cher Paul, penserez-vous à votre amie ? Elle est si menue, avec des pieds et des mains inutiles ; les os minces et, là tout autour, beaucoup d'étoffes bruissantes et magnifiques dont elle aime à se vêtir. Après tant de tissus où l'on s'irrite, que l'on froisse, quand se rencontre sa chair soudaine, c'est comme, un jour d'été de découvrir, sous les herbes, une source fraîche et nue.*

*

Faut-il en rester là, l'oeuvre dans ce qu'elle eut de meilleur appréciée pour elle-même, comme si l'auteur était un anonyme ; ou s'éclaire-t-elle, s'apprécie-t-elle davantage en ayant connaissance de sa vie, ses opinions, et des témoignages de ceux qui l'ont approché, et ont tenté de l'appréhender. Proust considérait qu'un livre se suffit à lui-même, sans lien avec le moi social de leur auteur, l'oeuvre venue d'un moi profond qui ne concerne que lui-même. Sainte-Beuve, dont il critiquait la méthode, considérait à l'inverse qu'on ne saurait séparer l'homme de l'oeuvre : le jugement porté sur un livre, selon le critique, participe de la personnalité et de la vie de son auteur. C'est bien sûr Proust qui a raison contre Sainte-Beuve. D'autant qu'à suivre à la lettre le critique, on risque, en un temps de *cancel culture*, de verser dans le caviardage et l'excommunication, au mépris de l'oeuvre. Toutefois, après une lecture ayant requis quelques heures, quelques veilles, alors que pointe un sentiment pour celui dont nous ne connaissons qu'un nom mentionné sur la couverture du livre, comment n'aurions-

nous pas la curiosité d'en savoir plus sur l'inconnu qui a signé l'ouvrage ?

Paul-Jean Toulet (on prononce Toulett en Béarn) est né à Pau le 5 juin 1867 ; sa mère, âgée de 26 ans, morte dans les suites de couches. Le couple avait quitté l'île Maurice où l'enfant avait été conçu, rejoignant le Béarn avec leur petite fille, afin que celui-ci vînt au monde en France (l'île Maurice une possession britannique), dans la terre de ses ascendants paternels - *la très noble vallée d'Ossau*. Le père, Gaston Toulet, établi comme planteur, était le fils d'un avoué palois ; il avait épousé une créole, Marie-Emma, fille de planteurs (lointainement apparentée à Charlotte Corday, et par celle-ci à Corneille !) Gaston, après le temps du deuil, retourna dans l'archipel indien, sa petite fille, Jane, confiée à une belle-sœur qui vivait dans la région bordelaise, et Paul-Jean à ses deux tantes, son grand-père et un oncle, dans une maison aux portes de Pau, à Billère. Le petit orphelin y vivra une enfance puis une adolescence heureuses. *C'est dans le passé qu'est tout notre bonheur ; et le mien me torture de sa grâce évanouie. Parfois au moment que le sommeil vient enfin, on s'imagine d'être encore l'enfant d'autrefois, avec un cœur d'enfant parmi les fleurs. Cela est si exquis et si cruel qu'on se réveille soudain...* écrira-t-il plus tard dans une des lettres à soi-même, silencieux sur la mère manquante, indissociable en filigrane de la sensibilité de l'écrivain. Il grandit en collégien puis lycéen plutôt bon élève mais indiscipliné, renvoyé de plusieurs établissements. Un épisode survenu en classe de troisième paraît rétrospectivement crucial : son professeur de français, épaté par une narration de son élève, en fait la lecture, avec des éloges, à toute la classe. Un écrivain vient de naître, auteur en secret de premiers poèmes. Bachelier, il vit un temps sur ses lauriers, joue au journaliste, vise une carrière future de consul, et s'encanaille – les femmes, l'alcool, le jeu (roulette et baccarat) entrent dans sa vie.

Il vient d'avoir 18 ans quand on le croit atteint de phtisie. Le climat de Maurice réputé favorable aux poitrinaires, il rejoint son père, remarié, qui lui a donné sept demi-frères. Il va mener dans l'île, au cours de longues vacances (la phtisie semble-t-il oubliée), la vie d'un fils à papa - il est séduisant et a le goût des femmes ; il lit beaucoup (insatiable lecteur toute son existence), écrit peu à cette période ; il joue, il boit et fume, découvre la drogue, *la ganja* (une sorte de haschich) ; assuétudes indissociables de sa vie, celle de l'opium et ses succédanés ensuite qui, avec l'alcool, vont peu à peu le détruire.



PJ Toulet à Maurice (1886)

Au bout de trois années, il s'ennuie et quitte l'île où il ne reviendra qu'en vers nostalgiques et souvenirs mêlés :

*Jardin qu'un dieu sans doute a posé sur les eaux
Maurice, où la mer chante, et dorment les oiseaux.*

Il a 21 ans et prend le bateau pour Alger où il est censé faire des études de Droit. À la Faculté il préfère les théâtres, ses coulisses et ses théâtreuses aux yeux d'*aventurine* ; il

joue à l'auteur dramatique (deux pièces en collaboration à son actif), et au journaliste, publiant des chroniques et des billets d'humeur et d'humour. Grand maigre à barbiche blonde et au regard bleu pénétrant, ombrageux, versatile, à la conversation brillante sous une carapace d'ironie, il s'éprend d'une Marguerite *aux yeux étroits*, cousette qui court les garçons et le fait courir. Il se souviendra d'elle avec amertume ; plus agréablement d'Alger, la rose plus que la blanche dans ses vers.

*Alger, ville d'amour, où tant de nuits passées
M'ont fait voir le henné de tes roses talons,
Tu nourrissais pour moi, d'une vierge aux doigts longs
L'orgueil, et l'esclavage, et les fureurs glacées.*

Retour en Béarn un an plus tard, il s'installe à Carresse où il lui était arrivé de séjourner enfant, à quelques dizaines de kilomètres de Pau, dans une maison héritée de sa mère, évoquée plus tard avec lyrisme dans une de ses lettres à soi-même. Le jeune rentier et écrivain confidentiel exerce sans modération *le triple instinct de boire, de jouer, d'embrasser...* Noctambule bohème et bambocheur en compagnie d'une bande d'amis palois, couché au point du jour, levé l'après-midi, il papillonne et dilapide sa fortune au casino de Salies-de-Béarn.

Neuf années de perpétuelles vacances, entrecoupées de quelques voyages, vont s'écouler, marquant d'un sceau tendre et mélancolique une oeuvre en gestation. De cette période demeurent trois nouvelles réunies sous le titre *Nostalgies*. Il confiera plus tard : à Pau, où j'ai goûté jadis ce fuyant plaisir de vivre (...) *Les filles y ont de la politesse et de la vassalité ; et les horizons en sont tels qu'on voit bien que le bon Dieu s'en est mêlé* *Soi-même, au lieu de les faire faire par ses domestiques (...)* *Ce sublime aéropage de montagnes et les collines recourbées, et les arbres lointains du vieux parc ; tout ce décor qui a ri à tant de mes joies passagères, pour lequel, parmi tant d'autres choses, j'aimerai toujours Pau dans mon souvenir,*

Pau où j'ai été jeune, et très embrassé : les bancs et les ombrages de ses jardins m'en soient témoins.

Il manquait à son spleen, nourri des paysages et des filles de Maurice et du Béarn, quelques tableaux parisiens. Il ambitionne de réussir dans les Lettres à Paris. Il a 31 ans, vend sa maison et prend le chemin de la capitale où il va partager un appartement (*le Pavanatoire* !) avec un certain Maurice-Edmond Saillant, plus connu sous le nom de Curnonsky, roi des gastronomes - *Cure* pour son ami ; *un grand personnage maigre sur un ami tout rond*, les décrira plus tard Jean Giraudoux, inséparables, tels des Laurel et Hardy anticipés, noctambules impénitents, suppôts des bars et brasseries qui participent de la légende de la Belle Epoque - le Weber, le bar de la Paix, l'Elysée Palace... Ils y côtoient quelques figures littéraires et journalistiques de la bohème distinguée de la rive droite, une pléiade d'écrivains bien oubliés qu'un essayiste désignera plus tard comme *un club de longues moustaches* (Henri de Régnier, Edmond Jaloux, Eugène Marsan, Emile Henriot...), mais aussi Léon Daudet et Charles Maurras, les dessinateurs Forain et Caran d'Ache, Toulouse-Lautrec ; Toulet y fera la rencontre furtive de Marcel Proust (ils ne s'apprécieront guère), et celle, plus décisive, de Claude Debussy, ami et correspondant jusqu'à la fin prématurée du compositeur. Autre correspondante et confidente, madame Bulteau (dite Toche) dont le salon réunit artistes et écrivains - elle écrit sous les pseudonymes de Foemina, Cleg ou Jacques Vontade. En marge de liaisons passantes avec des grisettes, des lorettes, Toulet fait la rencontre d'une jeune femme avec laquelle il va vivre une courte liaison intense. Elle est la petite-fille du directeur de *La vie parisienne*, un magazine culturel illustré dont l'ambition, mentionnée en sous-titre, fait rêver : *Mœurs élégantes, Choses du jour, Fantaisies, Voyages, Théâtres, Musique, Modes...*

Yvonne Vernon (dite Noby), 20 ans, est très belle, blonde, élégante, libre, cultivée, sensuelle. On tomberait amoureux à moins.



Yvonne Vernon (1902)

Toulet confie dans une de ses *Lettres à soi-même* : *Adieu, mon ami, et croyez tout à mon plaisir de vous revoir amoureux après un trop long intermède.* Ils s'aiment avec passion, goûtent ensemble à l'opium, inconstants se déchirent, se trompent mutuellement et finissent par s'éloigner. Elle voyage en nomade, écrit deux romans, devient comtesse après un mariage éclair, et meurt, morphinomane, à 35 ans. *La dernière fois que je la vis*, écrira Toulet à madame Bulteau, *elle était aussi belle que les choses qu'on regarde avec la mémoire.*

Jean-Louis Vaudoyer évoquera après la mort de Toulet *cet homme singulier, cet enchanteur déguisé, ce prince de l'esprit, du savoir et du goût, qui parlait à voix basse, mais sur un ton net, et disait des choses très méchantes, très érudites, très résolues. Quelquefois il parlait des femmes et de l'amour...* Quant à Léon Daudet il le décrit, chez Weber, *mince et moqueur, penché sur son verre de whisky and soda avec un étincelant œil de biais (...)* Nous

l'aimions pour son horreur de la foule, des préjugés démocratiques, de la niaiserie diffuse et des gens importants. Il s'exprime par phrases courtes, sèches, péremptoires, luisantes et qui coupent. Il a la réponse prompte et la dent dure. D'autres témoignages ressort l'image d'un épicurien lettré, distingué, volontiers bretteur. Lui-même se qualifie de mordant et raffiné comme un outil de dentiste, cachant un grand fond de tendresse.

Toulet et Curnonsky écrivent des livres oubliables sous le nom de Perdiccas, voyagent en Europe et jusqu'en Extrême-Orient, deviennent les « nègres » de Henry Gauthier-Villars dit Willy qui signe des navets à succès, et une suite de romans charmants mettant en scène une adolescente malicieuse, *Claudine* - de la plume en réalité de son épouse, appelée à devenir un des grands écrivains du XXème siècle, Colette.

Toulet publie *Monsieur du Paur, homme public* ; le roman passe quasi inaperçu ; puis une traduction d'un roman anglais, *le Grand Dieu Pan*, après avoir rencontré l'auteur à Londres – où il fera la conquête de Bella, *princesse moins lointaine que son mari qui n'était jamais là.*

Mais quoi ? Rester rebelle

Bella, quand te montre si belle

Le désordre du bain.

Un autre roman va suivre, sans plus de succès : *Le mariage de don Quichotte* met en scène le chevalier à la triste figure mué en espagnol sans panache, versé par antithèse dans un rationalisme qui n'en est pas moins chimérique ; suivront *Les tendres ménages*, récit désenchanté d'une éducation sentimentale ; puis *Mon amie Nane* ; et enfin *La jeune fille verte* - maintes fois retravaillé, le roman ne sera pas publié du vivant de Toulet. Dans le même temps, il collabore à des journaux et revues, écrit des contes, réunis sous les titres : *Comme une fantaisie*, et *Béhanzigue*,

personnage qui lui ressemble beaucoup (posthume, de même que les *Contrerimes*).

En 1912 (il a 45 ans), sa santé ébranlée, usé par l'alcool et l'opium, il quitte Paris. *Sa petite chauve-souris de sœur*, devenue vicomtesse de la Blanchetai, l'accueille au château de la Rafette à Saint-Loubès, une petite commune entre Libourne et Bordeaux. Il y passera quatre années, valétudinaire soigné par Jane et ses cousines, polissant ses poèmes. Surpris par la guerre, empêché par sa santé de s'engager, il souscrit une autre forme d'engagement en se mariant - une fin qu'il décrit sans enthousiasme - avec la fille d'un restaurateur de Guéthary, Marie Vergon. Dans une lettre à madame Debussy, il écrit : *Ma famille, fatiguée de me soigner, m'a marié : il y avait justement à la Rafette une façon de chapelle ou d'oratoire qui n'avait jamais servi à ça, et un père jésuite inoccupé...* Une ironie qui cacherait une réelle tendresse. Selon l'un de ses biographes, Marie Vergon, aimée jadis, au temps de leurs jeunes années à Pau, serait reconnaissable sous le pseudonyme de Faustine, évoquée avec affection dans divers poèmes et proses. Mais n'est-elle pas plutôt la quintessence de plusieurs de ses égéries ?

Le couple va s'installer en 1916 dans la villa *Etcheberria*, propriété de l'épouse à Guéthary. Toulet, alité la plupart du temps, y finira ses jours, entouré de livres d'art et de catalogues de musées, reconnu par de jeunes poètes qui le considèrent comme leur maître (Francis Carco, Tristan Derème notamment), accueillant Paul Valéry et Claude Debussy, mort prématurément avant qu'il ne compose l'opéra dont Toulet a écrit le livret. Hanté - mais sans angoisse - par la mort, il écrit à sa fidèle amie, madame Bulteau : *Ce doit être délicieux, Toche, de mourir, de sentir toute la fatigue de la vie fuir par le bout des doigts, comme son sang dans un bain*. Il succombera à une hémorragie cérébrale (à moins que ce ne fût d'un surdosage accidentel

de laudanum) à midi le 6 septembre 1920. On retrouva dans un livre à son chevet un poème ébauché :

*Ce n'est pas drôle de mourir
Et d'aimer tant de choses
La nuit bleue et les matins roses
Le verger plein de glaïeuls roses
L'amour prompt
Les fruits lents à mûrir...*

...Enfance, cœur léger.

Dans une lettre à soi-même, il avait confié : *Ce que j'ai aimé le plus au monde, ne pensez-vous pas que ce soit les femmes, l'alcool, les paysages ?*

Paul-Jean Toulet repose, un médaillon et les titres de ses œuvres gravés sur la stèle, *sous les fleurs du cimetière de Guéthary, d'où les morts peuvent voir la mer quand ils font carousse*. Autrement dit s'enivrent. *Il y a un secret au fond de la vie*, écrivait-il, *qu'on dirait parfois qu'une voix va nous dire. Et puis, elle se tait, tandis que notre âme suspendue vibre encore au milieu des choses muettes*. S'enivre-t-on, mort, d'avoir entendu cette voix et d'avoir percé le secret de la vie qu'on s'était obstiné en vain, vivant, à appréhender ?

Des libations, un regard sur la mer (sans perdre de vue les vivants aimés), on se prend à rêver à un même destin posthume.

LECTURES

1. Œuvres complètes (Paul-Jean Toulet). Bouquins. Robert Laffont éditeur. 1986
2. La vie de P.J. Toulet (Henri Martineau). Editions du Divan. 1921
3. Paul-Jean Toulet. Une vie manquée, une oeuvre réussie, un cœur énigmatique. (Louis-Georges Planes). Raymond Picquot éditeur. 1964
4. Paul-Jean Toulet. Qui êtes-vous ? (Pierre-Olivier Walzer) La Manufacture. 1987
5. Prends garde à la douceur des choses. Paul-Jean Toulet, une vie en morceaux. (Frédéric Martinez). Tallandier. 2008
6. Paul-Jean Toulet (1867-1920) *Parle tout bas, si c'est d'amour, au bord des tombes*. (Jacques Le Gall). Bibliothèque patrimoniale de Pau. 2020
7. Présence de Paul-Jean Toulet. Cahier conçu et réalisé par Michel Bulteau. La Table Ronde. 1985
8. Contre Sainte-Beuve (Marcel Proust). Folio essais. Gallimard. 1954
9. Paul-Jean Toulet, les « prismes » de l'écriture. Sous la direction de Sandrine Bédouret-Larraburu, Isabelle Chol, Jérôme Hennebert. PUPPA. 2021
10. Une autre histoire de la littérature française II. (Jean d'Ormesson). Nil éditions. 1998
11. Lettres de château. (Michel Déon). Gallimard. 2009

Gambetta

Pr Jean-Paul BOUNHOURE

Professeur Honoraire à l'Université Paul Sabatier*

Membre de l'Académie Nationale de Médecine

Léon Gambetta, farouche opposant au second empire, joua longtemps sur la scène politique Française un rôle de tout premier plan. Pendant la guerre de 1870 il fut le grand animateur de la défense nationale et son ardeur combative permit à la France de sauver au moins l'honneur. La paix conclue, il se trouva, lui ardent républicain, aux prises avec une assemblée à majorité monarchiste, mais il réussit à faire voter par son adresse et son habileté manoeuvrière la Constitution de 1875 qui devait durer si longtemps, jusqu'en 1940 !

Léon Gambetta est né à Cahors, préfecture du Lot, vieille cité au passé tumultueux et sanglant où l'on s'est battu longuement au temps des cathares et pendant les guerres de religion. Il est le fils de Joseph Nicolas Gambetta et de Marie Madeleine Massabie, âgés de 24 et de 23 ans au moment de leur mariage. La famille paternelle de Gambetta est d'origine italienne : le grand-père, Giovanni Battista Gambetta est né à Celle Ligure à 40 km de Gênes. Le père de Léon avait créé à Cahors une petite boutique, le Bazar génois qui prospéra rapidement. Il s'était fait une culture disparate, lecteur assidu de Voltaire et de Rousseau et se montrait dans les discussions politiques toujours républicain. La première enfance du jeune Léon se passa dans le modeste appartement de la rue du Lycée parmi les caisses de conserves, de pâtes et de biscuits, les barils de vin et les odeurs épicées du bazar. A 4 ans, il est mis à l'école chez les pères du Sacré-cœur de Picpus, dans l'établissement des « Petits carmes » où il apprend à lire, à écrire et à avoir une parfaite maîtrise du Français. Plus tard, à 9 ans, ses parents décident de l'inscrire comme interne au petit séminaire de Montfaucon près de

Labastide Murat. Ces établissements n'étaient pas choisis par conviction religieuse mais parce qu'ils étaient liés au Bazar pour des raisons commerciales. Là, le jeune interne témoigne de beaucoup d'espièglerie, de dissipation, d'une gaité communicative mais d'une grande facilité pour les études. Il a d'excellentes notes en latin, français et histoire. Pendant les vacances scolaires de 1849 un accident dramatique survient qui allait profondément marquer la vie de l'écolier. Curieux, Léon était toujours dans l'atelier d'un coutelier, voisin de la boutique paternelle. Pendant le fonctionnement d'une foreuse, une tige d'acier se rompt et un fragment métallique s'enfoncé profondément dans l'œil droit du garçonnet. Léon restera borgne avec une cicatrice indélébile, son œil crevé est protubérant et se couvrira d'une taie blanchâtre. Ce n'est que beaucoup plus tard, en 1867, qu'on fera l'énucléation vu la récurrence de suppurations et de douleurs intenses et qu'on mit en place un œil de verre. Moins turbulent que naguère, après cet accident dramatique, il se remet courageusement aux études et s'acharne à conquérir les meilleures places. En 1851, son père l'inscrit au Lycée de Cahors en quatrième. En quelques jours, sa cordialité, sa jovialité, sa naturelle autorité, son éloquence lui confèrent sur ses condisciples un prodigieux ascendant. Il lit beaucoup et apprend par cœur de longs passages de discours d'orateurs antiques ou de poètes français qu'il citera dans ses plaidoiries et commence à acquérir une culture d'une rare étendue. En première, il fait une belle dissertation sur le thème choisi par son professeur « Discours d'Etienne Marcel aux états généraux ». Sa copie remarquable, témoignant d'une bonne connaissance de l'histoire est lue dans tout le Lycée et citée en exemple par ses professeurs. Il est reçu brillamment à baccalauréat. Un court voyage en Italie lui permet de découvrir la beauté des paysages méditerranéens, la richesse de Nice et de Gênes, la chaleur de l'accueil de sa famille italienne. Au retour à Cahors, se pose le problème de l'avenir professionnel de Léon. Celui-ci refuse avec vigueur la proposition de son

père, prendre la direction du bazar génois et impose sa volonté difficilement, « monter à Paris » et poursuivre des études de droit pour devenir un avocat. Après de longues discussions, l'intervention du maire de Cahors et de nombreux amis, Joseph Gambetta cède et autorise le départ pour la capitale malgré les frais de longues études.

Dès son arrivée il est confronté à des problèmes financiers insolubles vu la somme dérisoire attribuée par son père. Il se loge dans un très modeste hôtel de la place de la Sorbonne avant de s'installer dans une petite chambre à l'entrée de la rue de Tournon. Pendant quelques mois, il se consacre avec ardeur et régularité au travail, suit les cours de Droit à la Faculté, fréquente la Sorbonne et la bibliothèque Sainte Geneviève.

A l'apogée du second empire, une foule d'étudiants, la plupart d'origine provinciale, vivent au Quartier Latin, se réunissant dans des cafés littéraires ou politiques où la bière coule à flots. Le Voltaire est un des plus célèbres établissements et, dans un cercle d'étudiants passionnés et exubérants, Gambetta s'individualise par sa verve, sa vitalité, son éloquence, sa tenue débraillée, déclamant de longs passages de Rabelais, de Villon, de Victor Hugo, ses auteurs favoris. Il fréquente longuement les musées et le Palais de Justice lorsqu'un avocat réputé doit y prendre la parole. Ses études de Droit terminées, il acquiert la nationalité française et soutient une thèse pour avoir le grade de licencié. Il est très connu au quartier latin vu sa silhouette imposante, son épaisse crinière noire, sa barbe ébouriffée et sa voix claironnante. L'université l'a familiarisé avec la politique, le monde du barreau achève son immersion. Républicain convaincu, c'est un farouche opposant à Napoléon III. Il renonce au doctorat de droit, prend la nationalité française en 1859 et se lance dans une carrière d'avocat. Il accède à la célébrité en assurant la défense d'un journaliste d'opposition poursuivi pour avoir ouvert une souscription publique

destinée à l'édification d'un monument funéraire à la mémoire de Jean Baptiste Baudin, député républicain mort sur les barricades en 1851. La plaidoirie de Gambetta, durant trois heures, est un insolent réquisitoire contre le régime impérial qui marque avec éclat et talent son entrée sur la scène politique. Lors des élections de 1869, il est élu simultanément à Marseille et à Belleville et poursuit à l'Assemblée son combat contre le régime impérial. La défaite de 1870 contre la Prusse sonne le glas du régime. Il participe activement à l'installation de la III^{ème} République et se voit confier le Ministère de l'intérieur dans le gouvernement de la Défense Nationale. Lorsque Paris, encerclé, est assiégé par l'ennemi, Gambetta nommé en outre ministre de la guerre est chargé d'organiser en province la résistance aux prussiens. C'est l'image bien connue de Gambetta quittant Paris en ballon vêtu d'un manteau de fourrure pour rallier Tours et assurer la continuité territoriale du gouvernement. Partisan de la poursuite des combats, Gambetta et plusieurs autres membres du gouvernement provisoire à Tours sont résolus à la résistance et à la lutte à outrance. Dès son arrivée à Tours, il montre ce qu'il est et restera avant tout un homme de gouvernement avec une autorité, une activité exemplaire. Investi de pouvoirs les plus étendus, en véritable dictateur, il demeure le héros de la résistance. La France sentit qu'elle avait un chef et se reprit à espérer. Gambetta organise avec brio deux armées de la Loire constituées de troupes hélas peu entraînées et mal équipées. Il achète des armes dans toute l'Europe et aux Etats-Unis, De tout son pouvoir, l'ardent ministre de la guerre pousse à la création de corps francs. Se livrant à de rapides coups de mains, opérant à l'intérieur des lignes ennemies, surprenant les convois, ils tentent de désorganiser les Prussiens.

Mais Thiers, revenu d'une tournée en Europe auprès des gouvernements anglais, russe, autrichien et italien, constate que la France ne peut bénéficier d'aucun soutien. Il pense

qu'il faut déposer les armes, s'oppose à la guerre à outrance qui va faire tuer des milliers de soldats sans possibilité de lever le siège de Paris. Contre le défaitisme de l'un et l'acharnement de l'autre, une scène violente éclate entre Gambetta et Thiers qui traite le ministre de la guerre de fou furieux. Après des succès transitoires et de beaux faits d'arme, il apparaît que les armées de la Loire sont trop faibles pour rompre l'encercllement de Paris et lever le siège. Dans le Nord, une petite armée placée sous les ordres de Faidherbe, après quelques succès, est obligée de se replier vers la frontière belge. Sous la pression de Thiers, le gouvernement de la défense nationale demande l'armistice : les conséquences sont dramatiques, la France cède l'Alsace et la Lorraine à la Prusse et doit payer cinq milliards avec une occupation des départements du Nord et de l'Est pendant deux ans. Déprimé, Gambetta démissionne de ses fonctions et, vexation suprême, une commission d'enquête évalue son rôle néfaste dans la guerre à outrance.

Par une voix de majorité seulement, l'amendement Wallon est voté, la République est fondée. S'étant volontairement abstenu de paraître sur le devant de la scène, Gambetta s'est impliqué dans les coulisses. Mais, après quelques mois d'inactivité, la création de la République est un stimulant qui l'incite à refaire de la politique et à se présenter aux élections législatives, vu les menaces d'une restauration de la monarchie.

La paix signée, Gambetta aborde la seconde phase de sa carrière politique. Il est le commis voyageur d'un régime républicain désavoué aux élections de l'Assemblée constituante en Février 1871 et qui doit conquérir une légitimité populaire. Il parcourt le pays pour faire accepter la République, rassurer l'électorat rural et séduire les classes moyennes. Ses discours, ses articles dans la presse l'imposent comme un des leaders républicains et il est élu Président de l'Assemblée nationale. Il se montre un orateur remarquable s'opposant aux monarchistes, aux partisans

d'un nouvel empire et aux cléricaux. Il est un des plus hauts personnages de la République sur le plan protocolaire mais il n'a pas de pouvoir réel avec toutefois beaucoup d'influence sur son parti.

C'est son parti, l'Union républicaine, qui remporte les élections législatives de 1881. Il devient Président du conseil le 14 Novembre 1881. Le grand ministère Gambetta représente son apogée politique mais il soulève de nombreuses critiques ! La presse lui est hostile et on lui reproche son autoritarisme, sa tendance au césarisme, des réceptions grandioses et coûteuses. L'irréductible opposant à l'Empire est accusé de recréer la « fête imperiale ». Son projet de réforme constitutionnelle du sénat est rejeté et il démissionne en Janvier 1882.

D'abord locataire d'une petite propriété à Ville-d'Avray, les Jardies, il en devient propriétaire et il s'installe avec sa maîtresse Léonie Léon. Fréquemment, il passe quelques jours avec elle aux Jardies faisant de longues promenades dans la campagne. Un matin, le 27 Novembre, un coup de feu retentit, parti de la chambre. Léonie et des domestiques se précipitent : Gambetta est là debout, son revolver à ses pieds, Il s'est blessé à la main droite en maniant une arme qui lui avait été offerte ; la balle entrée au milieu de la paume est ressortie au niveau de l'avant bras mais il y a une lésion de l'artère humérale et l'hémorragie est abondante. Deux médecins du voisinage constatent que le blessé a perdu beaucoup de sang et font un pansement compressif. Le chirurgien Lannelongue, ami personnel de Gambetta arrive, refait le pansement, lie la main sur une planchette pour empêcher la rétraction des doigts et prescrit pour le blessé le repos au lit prolongé et la diète. Pourquoi cet excès de précaution ? Les médecins, connaissant le besoin d'activité de Gambetta, craignent qu'à peine debout il se surmène et compromette la cicatrisation de la blessure. Cet alitement prolongé aura des conséquences désastreuses, provoquant un arrêt du transit intestinal. Quelques jours après, alors que la

plaie de la main cicatrise correctement, des troubles digestifs surviennent. Après un repas copieux il se sent ballonné, a des nausées, une répulsion à manger avec une sensation de malaise abdominal. Gambetta avoue avoir ressenti une douleur aigue dans le flanc droit en essayant d'aller à la garde robe. Le 16 décembre, Lannelongue le revoit, constate de violentes coliques, un ventre tendu douloureux dans la fosse iliaque droite ; la température est montée à 39,6 degrés. Gambetta est couvert de sueurs et ne cesse de frissonner. Le lendemain, la maison est remplie de médecins dont le célèbre Professeur Charcot. Ils diagnostiquent une pérityphlite, le terme d'appendicite n'est pas encore en usage. Fallait-il opérer ? Ce type d'opération est alors à peine connu. Lannelongue demande qu'il soit pratiqué une incision dans la fosse iliaque droite pour faciliter l'écoulement du pus. Les autres médecins sont pour l'abstention, le patient est asthmatique, obèse, il a été syphilitique et ce terrain n'incite pas à la chirurgie. On rapporte ces propos du patient : « Ils n'osent pas me soigner, si j'étais un pauvre bougre dans un hôpital quelconque ils n'hésiteraient pas ! » Le 28 décembre, les médecins concluent dans un rapport commun : l'existence de la pérityphlite est incontestable, les probabilités en faveur d'une suppuration autour du gros intestin sont très grandes ». Pendant dix jours l'état ne cesse de s'aggraver mais, très conscient, il donne encore des ordres aux domestiques et demande de payer les notes de fin d'année. Le 31 décembre, progressivement, il tombe dans une lourde somnolence et sombre dans le coma. A minuit moins cinq son rôle cesse : Le docteur Fieuzal constate que Gambetta a cessé de vivre : il avait quarante quatre ans. Les amis intimes sanglotent et Léonie, épuisée par 34 nuits de veille s'effondre comme foudroyée. Puis, elle n'a qu'une idée, partir avant que n'arrive la famille de Gambetta. Une autopsie de Gambetta est faite le 2 Janvier par le Docteur Brouardel et confirme le diagnostic : il y a une perforation de l'appendice et tout autour du coecum une importante

collection purulente. Charcot prélève le cerveau, Paul Bert part avec le Cœur et Lannelongue avec l'avant bras droit. Les mutilations effectuées rendent un embaumement impraticable et une exposition inenvisageable.

La nouvelle de la fin de Gambetta suscite une profonde émotion, plus en province qu'à Paris. La désolation règne chez les Alsaciens et les Lorrains réfugiés en France. Le gouvernement décide qu'il sera fait à Gambetta des funérailles nationales, funérailles civiles bien entendu. Le 4 Janvier 1883, la bière est transportée au Palais Bourbon où elle est veillée par des délégués des principales villes d'Alsace et de Lorraine. Plusieurs milliers de couronnes ont été déposées avec une seule inscription « au patriote ». Le cortège funèbre quitte le Palais Bourbon avec en tête du cortège un escadron de gardes républicains. Le corbillard est trainé par six chevaux caparaçonnés de noir et d'argent. Les ministres, cinq cent députés et sénateurs, les grands corps de l'Etat, les membres de l'Institut, de Polytechnique, de Saint Cyr et de nombreuses délégations venant des principales villes de France suivent le cortège : au total, plus de cinq mille personnes. Sept discours seront prononcés et un défilé de troupes clôt cette grande cérémonie. Dans les jours qui suivent, des milliers de personnes passeront chaque jour devant le tombeau pour y déposer des couronnes.

Son ancien compagnon de lutte Jules Simon devait écrire au lendemain de sa mort : « M. Gambetta est sorti de rien il est arrivé à tout. C'est le plus grand éloge qu'on puisse faire de sa capacité, de son activité et de son intelligence ».

Honoré et la médecine

Pr Jean Paul BOUNHOURE

Genie du roman, prodigieux auteur, peintre talentueux de la Société du XIXème siècle, Balzac a décrit avec minutie une mosaïque de personnages, petits bourgeois, aristocrates, paysans, banquiers et de nombreux médecins. Il est le peintre d'une société dominée par l'argent. Dans toute la Comédie humaine, on retrouve des portraits de malades, la description de maladies fréquentes ou rares et de médecins passés à la postérité. Baudelaire disait Balzac est mort triste de ne pas avoir été un médecin ou un savant. Il consacra dans son œuvre beaucoup de temps à l'étude des sciences, anatomie, psychologie, physique, chimie. Il vécut à l'époque de l'essor de la médecine Française au XIXème siècle quand des étrangers venaient à Paris apprendre aux cotés des grands *patrons* dans les Hôpitaux Parisiens. Il a décrit les divers types de médecins, praticiens de campagne, de faubourgs, grands *patrons*. Il présente dans quelques romans l'archétype du médecin dévoué, compétent, généreux, souvent désintéressé, des médecins âpres au gain, avides et fait preuve d'ironie et sévérité à l'égard de quelques grands *patrons*. Ami du Docteur Naquart, son médecin, qui guidait ses lectures scientifiques et qui, dans les moments difficiles, lui ouvrait sa bourse. Esprit curieux, très observateur, il décrit dans ses romans des personnages dont il détaille avec un véritable esprit de clinicien, pointilleux, les traits, le caractère, la morphologie, le mode de vie : il rédige de véritables observations médicales. Il avait, de plus, un goût très prononcé pour le surnaturel, les sciences occultes. Toute sa vie, il a admis l'existence de forces surnaturelles qui se révèlent dans le magnétisme, la télépathie, le somnambulisme. Il a dépeint dans son œuvre la puissance de l'esprit, de la volonté, de l'énergie suffisante pour modifier

le cours de la vie de ses personnages. Chaque homme a en lui-même une dotation d'énergie créatrice qui régule son existence et qui va s'amenuiser progressivement de l'âge adulte, de la sénescence jusqu'à la mort. Sa théorie de l'usure vitale est imagée dans la « peau de chagrin ». Il s'intéresse à la physiognomonie, la crânologie, la forme du crâne permettant d'évaluer les capacités du cerveau et les bosses crâniennes d'évaluer les capacités intellectuelles de chaque individu.

Doté d'une grande ambition, écrivain prolifique rêvant d'amour, de richesse, de gloire et de luxe, Balzac voulait tout. Hâbleur, généreux, bon vivant, travailleur acharné, sa vie est un roman, une alternance de brillants succès et d'échecs lamentables. Couvert de dettes, traqué par les huissiers et les créanciers, il collectionna des entreprises désastreuses. Il aimait le faste, se ruina en achats dispendieux et inutiles pour satisfaire des projets mirobolants.

Son œuvre romanesque est colossale, la Comédie humaine comportant plus de cent romans, plus de deux mille personnages : il donne une large place aux médecins, humbles praticiens ou grands *patrons* parisiens. Parmi les différents types de médecins, il cite en premier, Blanchon, son préféré qui apparaît plusieurs fois dans la Comédie humaine. C'est l'exemple du médecin attentif au bien-être de ses malades. Il revêt une telle importance dans son œuvre qu'il l'appela sur son lit de mort : « si Blanchon était là, il me sauverait ». Inspiré par le personnage de Bouillaud, grand *patron* de la médecine française du XIX^{ème} siècle. Blanchon est un médecin plein de science, charitable, soucieux de l'état de ses patients, de leur bien-être et de l'effet de ses prescriptions. Balzac lui attribue des qualités professionnelles, exceptionnelles, « c'est un clinicien attentif qui palpe, ausculte, fait un examen approfondi ». Blanchon répétait à Rastignac : « trop de médecins ne voient que la maladie, moi je m'intéresse toujours au malade, son état, ses

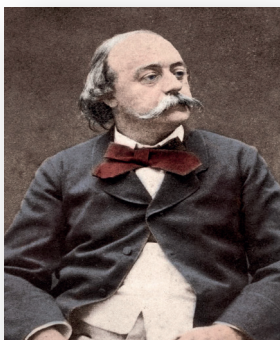
réactions ». Il a toute l'affection de Balzac qui décrit sa carrière, ses succès jusqu'à l'Académie de Médecine. « Explorer le corps ne suffit pas il faut considérer l'âme de tous les malades ».

Autre grand médecin, Desplein est le personnage qui représente Dupuytren ? Celui-ci jouissait d'une exceptionnelle réputation, c'était la gloire de Paris au XIXème siècle. Desplein possède tous les dons, des connaissances encyclopédiques, une habileté prodigieuse, une grande sûreté dans le diagnostic, une virtuosité du geste. Ce grand *patron*, plein de science, opère ou traite avec succès de nombreux personnages de la *Comédie humaine*. Il est capable d'élan de grande générosité avec les patients les plus humbles, sa vie et son talent appartenaient à tous. Il se vante d'être athée mais c'est un chrétien d'une grande charité pour expier une faute commise dans sa jeunesse.

Qui êtes-vous, Madame Bovary ?

Dr Michel MIGUERES

Pneumo-Allergologue – Toulouse



Gustave Flaubert

12.12.1821- 08.05.1880

Ce roman dont le sous-titre balzacien - mœurs de province - confère, indûment, un caractère inoffensif, est inspiré d'un fait divers local, l'histoire de Delphine Delamare, épouse insatisfaite d'un médecin de province qui collectionna les amants et les dettes avant de se suicider en s'empoisonnant. Ce livre dont l'intrigue nous paraît aujourd'hui peu singulière, sinon banale, a marqué durablement l'histoire de la littérature française.

De l'adultère d'Emma, Nabokov disait que c'était « la façon plus conventionnelle de s'élever au-dessus du conventionnel ».

Quelles sont les raisons de la place majeure de ce roman, sachant qu'en ce milieu du XIXe siècle, malgré Balzac, le roman est encore un genre mineur, inférieur au théâtre ou à la poésie.

Pourquoi cette place majeure dans la littérature Française ? Plusieurs raisons peuvent être avancées :

L'œuvre s'approprie un territoire modeste, jusqu'alors peu convoité : la vie ordinaire des gens ordinaires avec le souci, l'obligation de la vérité, du réalisme, comme ce sera le cas plus tard avec l'histoire de la servante Félicité, dans « un cœur simple ».

Le lecteur ne trouve pas de repères quant aux valeurs morales. On ignore l'opinion du narrateur. Personne n'est là, ni l'auteur, ni même aucun des personnages du roman pour dire où est le bien, pour exprimer un point de vue réprobateur sur le double adultère d'Emma. De plus, les porte-parole des valeurs traditionnelles sont disqualifiés : la religion est représentée par un imbécile, Bournisien ; et la famille par Charles, mari d'Emma, personnage terne et médiocre, sans envergure ni ambition. L'auteur n'apparaît pas, et le lecteur n'a pas idée de son opinion, conformément au principe d'impersonnalité, fondamental dans l'œuvre de Flaubert.

Le personnage d'Emma, fait exceptionnel, va servir à qualifier un trait de caractère. L'héroïne de Flaubert devient une catégorie universelle, le type romanesque donne naissance à un nom commun, le bovarysme, comme l'ont été le donquichottisme, et le donjuanisme. Le bovarysme est un néologisme proposé par Jules de Gaultier, philosophe français de la fin du 19^e, répondant à la définition suivante : « faculté déparée à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est ». Emma, qui a construit sa vision du monde à partir de la lecture d'œuvres romantiques, est habitée par un sentiment d'insatisfaction, de désillusion, car l'espérance suscitée par ses lectures est déçue. Ses idéaux romantiques se heurtent à l'étroitesse du réel. Elle est proche du héros de Cervantès, grisé par la lecture de livres de chevalerie.

C'est un livre sur le consumérisme, peut-être le premier : Emma engloutit la littérature sentimentale de manière frénétique, sans distance, pour « la consommation immédiate

de son cœur ». Parallèlement, elle va faire une consommation compulsive d'objets qui va la conduire à la ruine. Elle comble son vide affectif par des achats incessants, de plus en plus coûteux. Sa faillite sera double, sentimentale et financière.

Ce roman intègre deux tendances contradictoires : réalisme et romantisme. Il fait du romantisme d'Emma et de ses lectures un sujet réaliste. La modernité du roman procède de la conciliation de ces deux courants inverses, contradiction que Flaubert intègre pour la dépasser. Il l'intègre en restant attaché au style, cher à la tradition romantique. Mais ici, le style se trouve décorrélé de la noblesse du sujet. Flaubert est un tenant de l'art pour l'art. Il n'y a pas selon lui en littérature de beaux sujets d'art et écrit-il, « Yvetot vaut Constantinople ». L'œuvre peut s'affranchir de toute visée utilitaire qu'elle soit religieuse, politique ou sociale. « L'art ne doit servir de chaire à aucune doctrine ». Flaubert s'inscrit dans la lignée des écrivains critiques, à l'instar de Baudelaire et Mallarmé.

La modernité procède aussi du féminisme de l'œuvre, car à bien des égards la domination est du côté d'Emma. Elle inverse les rapports dans le couple qu'elle forme avec son amant, qui « devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne ».

Le succès repose sur un malentendu

À 35 ans Flaubert a beaucoup écrit mais n'a encore rien publié. Or l'immense notoriété de cette première publication repose sur un malentendu : l'œuvre est reconnue pour le scandale qu'elle suscite. C'est un succès pour immoralité et non pas littéraire. L'œuvre est publiée sous forme d'épisodes dans la revue de Paris et Flaubert est convoqué chez un juge d'instruction pour « avoir attenté aux bonnes mœurs et à la religion ». Le substitut Pinard reproche un titre insuffisamment explicite. Il blâme le double adultère, répréhensible en

soit, mais aussi et même surtout pour l'absence de jugement moral. D'où le procès, à l'issue duquel Flaubert sera blâmé, puis acquitté.

Et il y a un deuxième malentendu lié au fait que, par ce roman, Flaubert est reconnu comme chef de file du mouvement réaliste. Celui-ci, théorisé par Duranty et Champfleury se définissait par analogie à la photographie comme « une reproduction exacte et sans art de la réalité ». Or, l'intention de Flaubert est avant tout artistique. Il veut faire de l'art, à partir de la médiocrité.

Cela ne l'empêche pas, par souci du réalisme, de se livrer à un important travail de documentation. Ainsi, il assiste à un comice agricole, en préparation de la fameuse scène des comices, consulte un traité pratique du pied-bot pour l'opération d'Hippolyte, se procure le répertoire général de pharmacie pratique...

La genèse du roman

Flaubert a de fortes inclinations lyriques, se rêvant en Orient, ou dans l'Antiquité. Revenu d'Orient, il proclame qu'il aurait aimé y passer le reste de son existence, illustrant par là son propre bovarysme.

Trois ans avant le début de Madame Bovary il a donné libre cours à ses rêves et à son lyrisme, dans la première version de la tentation de Saint-Antoine. Mais le livre est mal reçu par ses amis Louis Bouilhet et Maxime Ducamp qui conseillent de jeter l'œuvre au feu et exhortent Flaubert à dominer sa tendance romantique en s'attelant à un sujet terre-à-terre. Il renonce alors à ses projets antérieurs caressés pendant le voyage en Orient : une nuit de Don-Juan, l'histoire d'Anubis, la femme qui veut se faire aimer par le Dieu. Et c'est de manière consciente et délibérée qu'il bride son penchant naturel et s'emploie pendant plus de quatre ans à l'écriture d'un « livre sur rien, qui n'aurait presque pas de sujet, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son

style ». Et c'est ainsi qu'il se lance dans ce projet qui va lui faire « voir la réalité avec des yeux de myope » s'inspirant d'un fait divers récent et local.

Qui était Madame Bovary ?

« Madame Bovary c'est moi ». Cette phrase célèbre, Flaubert l'a-t-il dite, l'a-t-il écrite ? Elle nous est parvenue à la suite d'une transmission orale : Flaubert l'aurait dite à une amie, Amélie Bosquet, qui l'aurait répétée à un certain monsieur Delaunay qui l'aurait rapportée à René Descharmes lequel l'a transcrite dans sa thèse parue en 1909. Une transmission peu fiable... En tout cas, peu de grandes héroïnes de roman ont suscité autant d'interrogations et de désaccords chez les lecteurs.

L'Anglais Julian Barnes, grand connaisseur et subtil analyste de l'œuvre de Flaubert avance les hypothèses suivantes : les écrivains sont peu cohérents dans leurs déclarations sur leur art ; Flaubert voulait décrire l'intimité créée entre le romancier et son personnage ; c'était la boutade d'un écrivain las d'être importuné sur l'identité de sa création, une allusion à la remarque supposée de Cervantès : « Don Quichotte, c'est moi. »

D'après les souvenirs littéraires de Maxime Ducamp le modèle de Madame Bovary était la seconde femme d'un officier de santé établi près de Rouen : « Une petite femme sans beauté dont les cheveux d'un jaune terne encadraient un visage piolé de taches de rousseur. Prétentieuse, dédaignant son mari... elle avait dans la démarche des ondulations de couleuvre... Sa voix était plus que caressante et dans ses yeux de couleur indécise... il y avait une sorte de supplication perpétuelle ». C'était en tout cas, les biographes s'accordent à le dire, un personnage réaliste dont on reconnaît la dimension universelle.

Une des correspondantes préférées de Flaubert qu'il ne rencontra jamais, Mademoiselle Leroyer de Chantepie, lui écri-

vit : « C'est vous dire Monsieur combien j'ai compris les tristesses, les ennuis, les misères de cette pauvre Madame Bovary. Dès l'abord, je l'ai reconnue, aimée comme une amie que j'aurais connue. Je me suis identifiée à son existence au point qu'il me semblait que c'était elle et que c'était moi ! »

Mgr Dupanloup quant à lui déclare : « Un chef d'œuvre, monsieur... Oui un chef d'œuvre pour ceux qui ont confessé en province ! » (Déclaration de l'évêque d'Orléans à Dumas fils, dans le journal des Goncourt).

Flaubert lui-même conscient du réalisme de sa création écrit à Louise Colet « ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois à cette même heure ».

Une courte biographie d'Emma Bovary

Élevée dans un couvent où elle lit Paul et Virginie, Walter Scott, elle vit dans l'imaginaire des romans. Ramenée à la réalité par la mort de sa mère, Emma Rouault prend le commandement de la ferme familiale, confrontée à la grossièreté du quotidien. Elle suit, pour s'évader de la ferme, le premier venu, en l'occurrence Charles Bovary, médiocre officier de santé qui n'est curieux de rien, et que tout le monde ignore. L'ennui commence que ni les folies vestimentaires, ni la naissance de sa fille ne parviennent à déjouer. Deux amants se succèdent qui échouent à éteindre sa soif romantique. Elle se jette dans l'achat compulsif de fantaisies coûteuses qui l'endettent et, acculée, elle met fin à ses jours.

Flaubert semble se moquer de son héroïne dont il raille les lectures romantiques, lamartiniennes, lectures dont elle s'abreuve avec crédulité, sans esprit critique, comme le feront Bouvard et Pécuchet, autres grands personnages lecteurs du monde de Flaubert. Celui-ci a de l'empathie pour son personnage. Ainsi vomit-il deux fois lorsqu'Emma boit l'arsenic.

Julien Gracq prend sa défense. Pour lui ce qui est frappant dans le livre « ce n'est pas le ratage misérable des amours et des fantasmes d'Emma... C'est l'intensité de flamme vive qui plante l'héroïne au milieu du sommeil épais d'un trou de Normandie, comme une torche allumée ».

Et Baudelaire de souligner le côté viril d'Emma, la hardiesse de son comportement ; « l'ambiguïté sexuelle de ce bizarre androgyne ayant gardé toutes les séductions d'une âme virile dans un charmant corps féminin ».

Le style de Flaubert

Flaubert ambitionne une prose capable de rivaliser avec la poésie, ayant la consistance du vers, une phrase aussi rythmée et aussi sonore qu'un bon vers. Il souhaite « que ce soit clair comme du Voltaire, touffu comme du Montaigne, nerveux comme du La Bruyère, et ruisselant de couleurs, toujours ».

A l'instar de Platon pour qui « le beau est la splendeur du vrai » il est un obligé du réel, de la vérité. La beauté d'une description est donc corrélée à sa justesse. Il doit concilier deux tendances antinomiques de sa nature : le lyrisme, qui assure rythme et ondulation mais dont l'excès menace la sobriété ; le réalisme pointilleux, soucieux de la précision dont l'usage excessif compromet l'harmonie. Il soumet ses phrases à l'épreuve du gueuloir, pièce consacrée à la lecture de ses textes à voix haute, dans la maison de Croisset.

Le contrepoint, invention littéraire de Flaubert, consiste à intercaler dans une situation de petites touches d'une deuxième situation, créant un effet polyphonique. L'exemple le plus édifiant est la scène des comices où les promesses amoureuses de Rodolphe et d'Emma le cèdent aux citations de remises de prix agricoles.

Le principe d'impersonnalité consiste à ne pas faire apparaître l'opinion de l'auteur. « Il ne faut pas s'écrire. L'artiste

doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invincible et tout puissant. »

Le discours indirect libre est mis au service de ce principe. Flaubert n'a pas inventé le procédé, dont on trouve des exemples dans les Fables de La Fontaine, mais il est le premier à en systématiser l'emploi. Par ce procédé, les voix du personnage et du narrateur s'enchevêtrent et on ne sait pas bien lequel des deux s'exprime. L'effet créé est celui d'une superposition de voix.

Prenons cet exemple chez La Fontaine

« Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?

Le discours indirect serait : « Il se demande quel plaisir il a eu depuis qu'il est au monde ». Et le discours direct serait : « Quel plaisir ai-je eu depuis que je suis au monde » se demande-t-il ? Le procédé, intermédiaire entre discours direct et indirect permet de maintenir le principe d'impersonnalité et de rester dans la continuité de la narration, autre élément important. Car ce qui fait à ses yeux la qualité d'une œuvre « ce ne sont pas les perles, mais le fils qui les tient ensemble ».

Louis Hay, dans « les essais de critique génétique », explore le cheminement de l'écriture et distingue écrivains à programme et à processus :

- L'écriture à processus est exempte de plan, de phase préparatoire. C'est une écriture à déclenchement rédactionnel. Chaque phrase en appelle une autre. L'exemple en est Stendhal, qui écrit la Chartreuse de Parme en 54 jours.

- L'écriture à programme est précédée d'un long travail de conception, incluant plans, scénarios, ébauches, recherche documentaire. Débuté en septembre 1851, au retour d'Orient, le roman ne sera achevé qu'en avril 1856, soit près de cinq ans plus tard. 4500 pages de manuscrit illustrent

l'énorme travail qui a précédé l'état final du roman, chaque passage ayant fait l'objet d'une dizaine de brouillons.

Les métaphores dans Madame Bovary

Proust, dans un texte célèbre de 1920 intitulé « à propos du style de Flaubert » exprime cette opinion sévère : « Il n'y a peut-être pas une seule belle métaphore chez Flaubert. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au-dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants ».

Le jugement est sévère, mais juste. Cependant il faut comprendre que Flaubert se met au niveau de ses personnages. Les images pauvres expriment la mentalité étriquée des individus dont les sentiments sont réifiés. Il en est ainsi de la casquette de Charles, le mari d'Emma, « dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. »

Les objets, dont la présence est importante dans le roman, contribuent à déshumaniser les individus, renvoyant à une conscience vide. Les êtres sont chosifiés, imperméables aux autres.

Léon, le premier amour d'Emma, devient le tapis qu'il a foulé et les meubles vides sur lesquels il s'est assis. Le vicomte avec qui elle danse au bal est réduit à un étui à cigarettes trouvé sur la route.

Proust souligne justement la limitation des images, mais leur trivialité permet de dire la lourdeur des choses, la pesanteur du réel. C'est à dessein que les objets prennent le relais pour exprimer les sentiments.

Proust veut une métaphore esthétisante, et il semble ignorer que la pauvreté de la métaphore flaubertienne est voulue. Le personnage, enfermé dans le caractère prosaïque du comparant, est rabaissé, dégradé.

Que dit Flaubert ? Il semble avoir écrit une réponse anticipée, suggérant comme Pierre Bayard l'a théorisé avec talent, que les livres et leurs auteurs se répondent à travers les

siècles : « Je suis gêné par le sens métaphorique qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ».

On trouve dans le roman une autre métaphore, fameuse, d'un style bien différent, citée par tous les biographes : « La parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles ».

Cette comparaison musicale tonitruante, qui exprime les limitations du langage, s'inscrit comme un contre-exemple, l'exception qui confirme la règle flaubertienne et démontre que la tentation romantique est constante.

La correspondance de Flaubert

La correspondance, notamment avec Louise Colet, est une sorte de journal de Madame Bovary, où Flaubert commente les difficultés de l'écriture et exprime son idéal esthétique : « Personne n'a jamais eu en-tête un type de prose plus parfait que moi ».

Flaubert a des exigences d'absolu ; il fait de l'écriture un idéal impossible à atteindre, tout comme Emma idéalise l'amour de ses amants. Il « bovaryse » l'écriture.

La correspondance avec Louise Colet aurait pour principale utilité, selon Henry James, de refléter la dramatisation de l'acte d'écrire. Elle est le lieu où s'opère la mise en scène de l'écriture que Flaubert entretient en retardant l'heure des retrouvailles. La destinataire proteste et la rupture intervient avant la fin du manuscrit.

Les lettres à Louis Bouilhet prennent la relève. Cependant, Louise était selon Béatrice Didier la correspondante idéale : écrivaine fluide, rapide, sans complexe, à l'instar d'Emma dans ses lettres sans rature, vivante antithèse de l'écrivain à l'écriture tragique, douloureuse, virile.

La correspondance permet de comprendre le travail théorique de Flaubert :

- théorie de l'impersonnalité développée dans Madame Bovary,
- théorie de la relativité du point de vue, apparue dans l'éducation sentimentale (le même événement vu par un ouvrier, un petit bourgeois, un banquier)
- non conclusivité : la bêtise, c'est de conclure, de mettre un terme à l'histoire.

Emma, pour répondre à la question titre de ce texte, est devenue un mythe littéraire, donnant naissance au concept de bovarysme, ce désir romantique de vivre une vie autre que celle assignée. Quant à savoir qui est Madame Bovary, gardons-nous de conclure, conformément au précepte flaubertien...

NOUVELLES

Le repos du militaire

Dr Jacques POUYMAYOU

Anesthésie-Réanimation



*« Dans les tranchées pour le repos du militaire
Derrière les lignes à dix kilomètres du front
Y'a une maison recouverte de lierre
Soixante-neuf c'est l'numéro du b...n. »*

Certes, ce ne sont pas les paroles habituelles de La Madelon. Pourtant. La satisfaction des besoins sexuels des soldats a, de tous temps, été un problème difficile à résoudre, d'autant qu'il touche des hommes dans la force de l'âge, privés, pour la grande majorité d'entre eux, de présence féminine. Aussi retrouve-t-on des filles de joie dans les armées depuis, sinon la nuit des temps, mais à peine un peu moins, comme en témoigne, l'historien arabe Em-al-Eddin lors du siège de Saint Jean d'Acre en 1189 au cours duquel « *trois cents jolies femmes franques ramassées dans les îles arrivèrent sur un vaisseau pour le soulagement des soldats francs auxquels elles se devaient entièrement, car les soldats francs ne vont point au combat s'ils sont privés de femmes* ». Le

phénomène est universel et intemporel. Nombreux étaient les risques de débordement tels que les viols et les violences, pas toujours à l'égard de populations ennemies. Avec la pandémie syphilitique du seizième siècle (Cf. *La Castapiane Médecine et culture*, décembre 2012), les maladies vénériennes rajoutent un problème de santé publique qui déborde largement le cadre restreint des soldats de métiers dans la mesure où les armées nationales favorisent les relations (!) entre le pays et son armée.

Louis IX, le bon Saint Louis s'est le premier penché (si j'ose dire) sur le problème en institutionnalisant par ordonnance les *ribaudes professionnelles* qui officieront dans les saunas de l'époque, les *bors d'eau*, les bordels actuels. Le Roi Soleil, confronté à ce problème, avec en plus l'explosion, nous l'avons dit, des maladies vénériennes, n'y va pas de main morte, comme en témoigne l'ordonnance du 31 octobre 1624 pour « *faire condamner les filles de mauvaise vie qui se trouvaient avec des soldats, à deux lieues aux environs de Versailles, à avoir le nez et les oreilles coupées* » ! Contresigné par Louvois. Sans commentaire, et sans doute sans grand effet puisque quatre ans plus tard, le même Louvois menace le commandant du régiment Royal Roussillon de faire « *retenir sur ses appointements les dégâts causés par l'inconduite et les troubles consécutifs au comportement des soldats et des femmes* » du dit régiment. Si la menace fut suivie d'effet, le problème n'était pas pour autant résolu, et on retrouve, au moment des Cent Jours, une note de service du chef d'état-major de l'armée de la Moselle qui rappelle de l'obligation « *d'interdire à toute femme, même travestie, dont l'utilité ne serait pas bien constatée, de suivre l'armée.* ». Car les femmes suivaient les armées depuis toujours, qu'il s'agisse des malheureuses raziées et vendues pour la satisfaction (?) des besoins des soldats, des ribaudes venues monnayer leurs faveurs à des hommes en *mal d'amour* (dont l'énorme bourse au niveau de l'entrejambe que l'on voit chez les mercenaires de la Renaissance

témoignait autant de leurs prétendus attributs virils que de leurs économies stockées en cet endroit judicieusement nommé !) ou des épouses légales ou *adoptives* de leurs *seigneurs et maîtres*, soldats de métier, souvent accompagnées de leur progéniture. Elles pouvaient, à l'occasion *faire le coup de feu* comme dans la légende de la troupe romaine vaincue par « *un seul guerrier gaulois aidé de sa femme qui, le cou gonflé, grinçant des dents et brandissant ses énormes bras pâles... faisait pleuvoir des coups comme autant de projectiles lancés par une catapulte* ».

Notre Stendhal national, commissaire des guerres dans l'armée en campagne ne fait pas, bien qu'éloigné des combats, exception. Il écrit en avril 1809 « *nous étions logés à une auberge dont la maîtresse n'était pas bien. J'avais le projet de l'avoir, mais le temps m'a manqué* », ou le capitaine Parquin dans la même armée « *Ah, les femmes, vous pensez si nous les regardions ! On ne s'occupait pas si elles étaient laides ou jolies. Elles étaient toutes belles, vous pensez. Elles ont toutes quelque chose sous leurs jupes* ». Et il passe de l'une à l'autre telle « *Sarah, grande, brune et magnifique personne* » chez laquelle il a logé pendant deux mois, sans s'attacher. Pour se préserver et oublier, « *le grand air, dit-il, et le galop de mon cheval m'eurent bientôt ramené à moi-même* », il prend soin de lui laisser en souvenir « *une bague des cheveux dont [il] avait toujours la précaution d'être nanti en campagne* ». En espérant toutefois qu'il ne lui ait pas laissé de souvenir plus cuisant....

Les guerres coloniales, avec le recrutement de soldats indigènes, posent rapidement le problème de manière périlleuse, dans la mesure où la conquête du cœur des populations s'accommode mal des excès de la troupe. Après la prise d'Alger, le 5 juillet 1830, l'armée prend le contrôle de la prostitution parce qu'elle est la seule autorité à disposer des structures sécuritaires et médicales nécessaires. Et de créer, incontinent, un *service de police de salubrité* (13

juillet), un *dispensaire* (11 août) où prévaudra, dès l'année suivante, la réglementation de la métropole. Mais, cinq ans plus tard, dans le bled, les colonnes mobiles déployées pour la pacification nécessitent l'installation dans les camps à *la romaine* de tentes réservées aux prostituées amenées avec la troupe. Avec les zouaves, les chasseurs d'Afrique et la célèbre *casquette du père Bugeaud*, le **Bordel Militaire de Campagne** institution typiquement française venait de naître, sous l'autorité des chefs locaux et la surveillance des médecins militaires. Lors de la guerre du Rif, le BMC est systématique, témoin la presse de l'époque : « *Derrière l'ambulance de première ligne se place l'infirmerie d'évacuation, à laquelle vient s'adapter l'autochir [ambulance chirurgicale automobile] légère avec son groupe léger radiologique : cinquante à cent cinquante lits peuvent y être rassemblés sous des tentes à double toit antichaleur. Habituellement un BMC y est annexé* ». Tout allait pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles quand survint un évènement qui allait bouleverser cette tranquillité.

La Grande Guerre entraîne la mobilisation de milliers de combattants venus des quatre coins de l'Empire pour compenser les pertes. Une partie de la population métropolitaine voit d'un mauvais œil la fraternisation (et plus encore) des *indigènes* avec les françaises, elles aussi en mal d'amour à cause des hommes partis au front. Mais l'époque n'est pas au multiculturalisme. Pour reprendre cette phrase entendue dans la bouche de cubains blancs à propos de leurs compatriotes de couleur « *je veux bien que tu sois mon frère, mais pas mon beau-frère* » (sans commentaire d'autant qu'ils vivaient dans la patrie socialiste de Fidel Castro)! De plus, les MST veillent et profitent de l'explosion de l'offre et de la demande dans un pays où les vieux cadres volent en éclats, avec en plus la facilitation des rencontres dans la vie quotidienne et sur les lieux de travail massivement investis par les femmes. Qu'on en juge par ce rapport du professeur Spillmann (Nancy 1918) : « *la*

prostitution s'exerçait de nuit, en pleine usine, au milieu des chantiers et des usines, entre minuit et une heure du matin, le travail étant interrompu pendant une heure. [...] Ces femmes ne demandent aucun salaire ; elles se font payer un verre de bière. [...] Presque toutes les employées dans cette usine font, toutes les nuits, le même métier » Une femme embauchée comme apprentie contremaîtresse au contrôle de l'obus après trempe attribue « l'immoralité qui se révèle, plus même, l'amoralité des êtres » à « l'ennui, l'ennui fastidieux et le mauvais génie du travail de nuit : "On a le cafard." [...] On tâche de prendre pour de la joie de vivre l'espèce de gaieté factice qui domine l'usine ». Et le docteur Gouin de porter un diagnostic remarquablement pertinent : « **Cette nouvelle clandestine, cette prostituée vit actuellement comme l'homme : elle travaille, elle devient son égale ; ses salaires sont élevés, elle se suffit donc à elle-même et la place qu'elle occupe dans l'usine, l'atelier... lui donne une nouvelle promiscuité. Il ne faut donc plus s'étonner de voir la femme faire maintenant ce que l'homme a fait de tout temps. Ces femmes ont un métier et ne vivent pas de prostitution ; elles se prostituent pour leur bon plaisir** ». Les maladies vénériennes explosent malgré le *Salvarsan**, un Arsénobenzol mis au point par le docteur Erlich en 1910 (Prix Nobel de médecine), plus connu sous le vocable 606, dont les médecins d'alors diront que « *si le 606 n'avait pas existé, les trois quarts de la population auraient été contaminés* ». Un bilan sur les années 1916, 1917, 1918 fait état de 253.146 cas de MST dans l'armée et d'environ 500.000 cas de Syphilis dans la population civile pour la durée du conflit, chiffres probablement bien en dessous de la réalité.

Devant ce désastre, Clémenceau charge le général Mordac de créer des établissements adaptés à la satisfaction des besoins sexuels de soldats, à la surveillance des consommateurs et à la prophylaxie vénérienne dans le voisinage des camps installés, pour les besoins de la guerre,

dans de petites villes ou près de villages, là où n'existe aucune réglementation de la prostitution. Les généraux de région sont chargés de déterminer les besoins et de fournir le personnel (proxénètes et prostituées) en faisant appel aux services de police. Le génie trouve les locaux adéquats ou, à défaut, construit des baraques. Le service de santé surveille les filles et leurs clients, des moyens sont fournis par l'intendance, dont des préservatifs et des pommades prophylactiques. La circulaire commune à tous les territoires de la République du **13 mars 1918 officialise la naissance des Bordels Militaires de Campagne**, entérinant et encadrant un état de fait, malgré l'indignation hypocrite d'officiers supérieurs inquiets de finir leur carrière en *sergents recruteurs de tenanciers de maisons closes*. Ils vont fonctionner jusqu'au 13 avril 1946, jour du vote de la loi de fermeture des maisons closes, improprement attribuée à Marthe Richard surnommée à cette occasion *La veuve qui clôt !* Etait-ce la fin des BMC ?

Les guerres coloniales, avec la tragédie indochinoise qui commence, vont assurer la pérennisation de cette institution, d'autant que les soldats partis combattre sont privés de toute présence féminine légale pendant les deux ans du tour de service. Parmi eux les *habitués* des BMC, à savoir les troupes de l'empire français et les légionnaires. Ce corps unique a très tôt bénéficié des services des pensionnaires du BMC, et ce jusqu'au début du millénaire actuel, mais, n'anticipons pas ! Avec, en outre, l'arrivée d'une nouveauté de choix dans le traitement des MST en général et de la Syphilis en particulier, j'ai nommé **la Pénicilline**, dont on réalise mal le bouleversement apporté par cette découverte qui a fait gagner près de dix ans d'espérance de vie supplémentaire à l'humanité, à telle enseigne que les nazis essayèrent d'en négocier pour tenter de sauver Heydrich emporté par une septicémie après l'attentat de Prague, et que, sur le parvis de la Plaza de Toros de las Ventas à

Madrid, la *Monumental*, s'élève le buste d'Alexander Fleming salué par un matador lui aussi statufié.

La guerre d'Indochine va marquer l'apogée des Bordels Militaires de Campagne, d'autant que les MST vont constituer, avec le Viet Minh et l'alcool la menace principale pour les soldats. Les prostituées recrutées sur place ou dans les autres territoires encore sous l'autorité de la France, le Maghreb notamment, suivent régulièrement les troupes lors de leurs déplacements. Il existe en outre des maisons fixes comme *le Parc à Buffles* (Saïgon) ou *La Madelon* (Hanoï), lieux de rendez-vous des combattants pendant leurs périodes de repos. Tout ce petit monde a droit à une inspection détaillée, poétiquement nommée *Schwanzparade* (*défilé des bites*) par les légionnaires d'origine allemande, qui se conclut par une application préventive de permanganate. L'armée effectue ce qui est pudiquement désigné comme *une délégation de service public* à des proxénètes, le plus souvent des femmes, anciennes prostituées, chargées du recrutement et de la bonne marche de ces établissements, sous la fêrule des autorités militaires et la surveillance du service de santé. Et cela va continuer en Algérie jusqu'en 1962. Avec le retour des troupes françaises sur le territoire métropolitain de la mère patrie et la loi de 1946, fini le BMC !

Le dernier BMC du territoire métropolitain fonctionnera cependant jusqu'en avril 1978 à Calvi au sein du deuxième REP (Régiment Etranger de Parachutistes). Surnommé poétiquement le *Pouf* ou le *Centre Culturel*, il avait été réactivé à la suite d'une épidémie de tuberculose (30 cas) et de Syphilis (80 cas) au sein du régiment (800 hommes environ) rapatrié de son cantonnement algérien. Sous-traité à une civile qui avait déjà *servi* en Algérie, le BMC employait cinq filles de vingt à vingt-cinq ans, recrutées par leur patronne, qui assuraient une permanence de trois ou quatre, logées pour leur pratique dans une baraque indépendante

aménagée en périphérie du camp, avec quatre chambres, un bar, toilettes et douches. La gestion administrative relevait du commandant du régiment et du major, mais, bien entendu, aucun personnel militaire n'y était affecté. Les prestations se faisaient sur rendez-vous et le service était rémunéré par jetons en fonction de la durée de la réservation, à partir de 18 heures, hors des heures de service. Un tiers des jetons revenaient à la fille, un tiers à la patronne et le dernier à l'entretien. Le registre contrôlé quotidiennement, de même que les visiteurs et les pensionnaires, permettait, en plus des mesures prophylactiques systématiques (Extencilline*, visites régulières, contrôle des légionnaires qui pouvaient se contaminer ailleurs car « *Il n'y a malheureusement pas que les femmes publiques qui donnent des maladies !* »), de remonter rapidement à la source des infections ainsi dépistées. Le système a parfaitement fonctionné à la satisfaction de toutes les parties (!) jusqu'à l'arrestation de Jean François Marchetti (le gang de lyonnais) par le juge Michel et la dénonciation (négociée) de pratiques rédhibitoires par une ancienne pensionnaire du Pouf. Le BMC sera fermé en avril 1978, Marchetti condamné, la tenancière écopant d'un sursis et les gradés en cause entendus comme témoins après que le juge ait compris l'intérêt de cette institution pour la tranquillité publique et la santé physique et mentale d'un régiment d'intervention rapide de l'armée française (le mois suivant il sautera sur Kolwezi) dont la réactivité se devait d'être immédiate. Quant au juge Michel, il finira sous les balles de tueurs de la pègre en 1981.

L'histoire aurait pu s'arrêter là jusqu'à ce que la presse évoque l'existence d'un BMC de la treizième demi-brigade de la Légion Etrangère (les héritiers de Bir-Hakeim dont faisait partie un certain capitaine Pierre Messmer, futur ministre des armées du Général De Gaulle) basé à Djibouti. Mais, c'était hors du territoire métropolitain et puis, la Légion restait fidèle à ses traditions.

On le voit donc, la solution imaginée par l'armée française pour le repos du militaire a consisté, disons-le tout net, à endosser le rôle de proxénète pour la sécurité des populations, la salubrité de ses soldats et la bonne marche du service.

Toutes les armées du monde sont régulièrement confrontées à ce problème de la sexualité de jeunes gens dans la force de l'âge jetés « *Dans l'imminence de l'abattoir. On ne spéculé guère plus beaucoup sur les choses de son avenir, on ne pense guère qu'à aimer pendant les jours qui vous restent puisque c'est le seul moyen d'oublier son corps un peu, qu'on va vous écorcher bientôt du haut en bas.* » (Céline, *voyage au bout de la nuit*). Chaque pays a répondu, à sa façon, de manière plus ou moins critiquable aux yeux d'une morale parfois coupée des réalités de la vie. Le viol reste une arme de guerre, comme hélas régulièrement utilisé, mais l'absence de moyens de satisfaction expose les meilleures troupes, les plus disciplinées, à cette tentation, d'autant plus qu'elles évoluent en territoire ennemi. La solution française n'a pas été une solution parfaite, pourtant, ce fut un effort méritoire pour tenter de limiter la transmission des MST, et les agressions vis-à-vis des populations.

En dépit des dénégations de nombre d'historiens *engagés*, les anciens de d'Indochine se souviennent de ces prostituées indochinoises, prises au piège du camp retranché, qui, tout comme leurs sœurs maghrébines ont spontanément endossé le rôle d'aide-soignante pour s'occuper des fonctions basiques des blessés, toilette, pansements, nourriture. On n'a évoqué qu'un seul *ange* à *Dien Bien Phu*, *Geneviève de Galard*, pourtant elles ont apporté leur part d'humanité à des dizaines de malheureux dont elles ont jusqu'au bout partagé le sort à savoir les camps de détention et de rééducation Viet Minh dont près de 70% des prisonniers ne sont jamais revenus. Les prostituées maghrébines, et c'est justice, ont été libérées, mais les indochinoises se sont évanouies à tout jamais. Je leur dédie cette nouvelle.

Librettiste à l'insu de son plein gré

Dr Jacques POUYMAYOU

Anesthésie-Réanimation

Qui d'entre nous n'a jamais sifflé, fredonné, voire chanté (plus ou moins juste) « *La donne e mobile* » du *Rigoletto* de Verdi, cette cabalette entonnée par le duc de Mantoue pour vanter ses conquêtes. Sait-on qu'il s'agit, pour le début tout au moins, de la traduction de l'air de François Premier dans le *Roi s'amuse* de Hugo, qui s'était, pour l'occasion, inspiré des deux premiers vers (« *Souvent femme varie/ Bien fol est qui s'y fie* ») gravés par le souverain en personne au château de Chambord ; Hugo avait simplement rajouté les deux vers suivants qui allaient en faire la fortune : « *Une femme souvent/ N'est qu'une plume au vent* ». Il ne restait qu'à les mettre en musique. Le génie verdien s'en chargerait. Quand on évoque un dramaturge à l'origine d'opéras, le nom du grand William Shakespeare vient immédiatement à l'esprit avec *Roméo et Juliette*, la meilleure publicité touristique de tous les temps, *Les joyeuses commères de Windsor* avec le *Falstaff* de Verdi ou la trilogie des astres noirs, *Hamlet*, *Macbeth* et *Othello*. Il est vrai que plusieurs dizaines d'oeuvres lyriques ont puisé leur inspiration dans le fond du dramaturge élisabéthain, pourtant, il reste loin derrière Hugo dont la poésie, le roman et le théâtre ont donné naissance à plus d'une centaine d'opéras, célèbres ou oubliés, achevés ou en projet, d'une qualité variable, comme pour ce cher Will. Si *Le Roi s'amuse* et *Lucrèce Borgia* n'ont inspiré qu'un seul musicien (mais de quelle façon et quel musicien !), *Angelo tyran de Padoue*, *Les Burgraves*, *Hernani*, *L'homme qui rit*, *La légende des siècles*, *Marie Tudor*, *Marion de Lorme*, *Les Misérables*, *Quatre-vingt-treize*, *Ruy Blas* et surtout *Notre dame de Paris* ont donné de multiples œuvres lyriques de qualité souvent inégale, dans lesquelles se cachent cependant

quelques pépites, chacune à sa façon interprétant avec plus ou moins de fidélité, l'original hugolien.

Hugo aimait la musique qu'il trouvait « *belle en Italie et sublime en Allemagne* ». Ironie du destin, le 2 décembre 1851, soir du coup d'état de Louis Napoléon Bonaparte, il avait une place pour ... Ernani. Il semblait manifester une grande admiration pour Glück, souvent interprété dans sa maison et qu'il tenait pour supérieur à Mozart et égal à Beethoven. Weber, avec *Euryanthe* et le *Freischütz*, emportait sa préférence, tandis que Monteverdi, peu connu et apprécié à cette époque, l'avait particulièrement ému. Ses goûts musicaux étaient probablement influencés par l'expertise de son ami Hector Berlioz. Sa relation avec Rossini ne fut pas des plus amènes, sans doute aggravée par le comportement du musicien. Toutefois, il saura faire preuve d'empathie à son égard à l'occasion de l'échec de *Guillaume Tell* (l'un de ses opéras les plus originaux), établissant un parallèle avec son propre échec des *Burgraves* « *Rossini s'est tu après Guillaume Tell. Guillaume Tell chuté, les Burgraves sifflés, c'est une raison pour que l'auteur se taise. Il y a de la dignité dans ces silences-là* ». Si Hugo continua d'écrire, Rossini déclara, à ceux qui lui demandaient un nouvel opéra, « *Un succès n'ajouterait rien à ma renommée, une chute pourrait y porter atteinte* ». Et il tint parole se contentant de composer ses *Péchés de Vieillesse*, le *Stabat Mater* et la *Petite Messe Solennelle*.

En dépit des émotions que lui procuraient certains d'entre eux, l'opéra laissait Hugo sur son *quant à soi*, bien qu'il semble l'avoir régulièrement fréquenté. Pour lui, il importait de « *limiter la musique à sa véritable fonction, qui est de servir la poésie avec expression, tout en suivant les étapes de l'intrigue* ». Autant dire que tous ceux qui allaient lui emprunter des thèmes d'opéra auraient du *pain sur la planche*.

De la Force qui va à La Malédizione

« *Malgré nous, sous les chants de Verdi, nous murmurons les vers de Victor Hugo, ce qui est un double plaisir. Ernani ouvre un long avenir à ce compositeur dont l'œuvre est presque inconnue en France, et qui triomphera par son génie, des résistances que rencontre tout novateur en France* ». Bel hommage et prédiction pertinente de l'homme au gilet rouge. Théophile Gauthier n'a pas craint d'afficher un avis différent de son dieu, lequel avait déclaré sans ambages dans une de ses lettres « *vous savez avec quel déplaisir je subis la parodie de mes drames en opéras italiens. Je ne puis l'empêcher, mais j'ai toujours protesté* ». Paroles décevantes à l'égard de Verdi, si proche de Hugo par son talent pour la peinture du drame, la psychologie des situations et sa proximité de la souffrance humaine, qui ont touché et touchent toujours tous les publics, du plus simple au plus exigeant, en un mot des artistes populaires au sens noble du terme. Outre les drames familiaux, chacun a vécu, à sa façon, mais de manière engagée, les convulsions politiques de son pays, chacun a transformé son domaine de prédilection, chacun a marqué de manière indélébile la culture artistique de son époque, *termini a quo* du romantisme pour la littérature en France, pour l'opéra en Italie, qu'il est aujourd'hui de bon ton, dans les milieux intellectuels, de dénigrer voire de mépriser. Il est vrai que « *Ceux qui marchent vers les marches du trône n'aiment pas et ne savent pas être magnanimes* ».

Verdi recherchait un livret grandiose et passionné dans le feu et l'action. Hernani présentait toutes les caractéristiques recherchées sauf une de taille : la brièveté. Les musiciens d'alors choisissaient une intrigue sans se soucier d'adapter fidèlement leur création musicale, sinon à la présence d'interprètes prestigieux qui souhaitaient briller. Autant dire que l'élimination de pans entiers de la pièce d'origine ne

posait aucun problème, d'autant plus que le livret d'opéra ne représentait qu'un tiers du texte original. Enfin, la musique a cette capacité de créer une atmosphère en quelques notes, là où des dizaines de vers ou de lignes peuvent s'avérer nécessaires (Il suffit de relire le premier chapitre du *Capitaine Fracasse* de Th. Gautier). Verdi va se démarquer des *fabricants d'intrigues* qui l'ont précédé pour choisir la fidélité à la dramaturgie de la pièce de Hugo. Et la tâche n'est pas simple avec le jeune librettiste qu'il a choisi, un certain Francesco Maria Piave. Adapter la brièveté de l'opéra à l'emphase de la pièce, avec en plus la nécessité et le désir de mettre en valeur les chanteurs relève de la quadrature du cercle. Verdi résoudra le problème en restant fidèle à l'esprit plus qu'à la lettre, s'autorisant des coupures au profit du rythme en isolant les moments forts. De plus, le télescopage des arias qui, chantées isolément auraient nécessité du temps, lui permettra de compacter l'action, faisant en sorte qu'elles se complètent et se potentialisent l'une l'autre. Certes, même si « *tout modeste chasseur s'en fut montré content* », Ernani, *tres per una* comme la qualifiait Hugo (*La contrainte par Cor* comme l'avaient surnommé ses adversaires), n'est pas, loin s'en faut, le meilleur Verdi. On ressent l'empreinte Nabucco et des Lombards. Pourtant le trio final (qui n'existe pas chez Hugo) voit Verdi associer sa fibre lyrique à la tension dramatique du poète. Théophile Gautier avait raison. Et Verdi allait récidiver avec Hugo dix années plus tard, et avec le même librettiste. Mais, n'anticipons pas.

On ne peut que regretter le renoncement de Bellini à adapter le même Hernani. On aurait eu une œuvre Belcantiste comme le laissent penser les quelques ébauches retrouvées. A ce moment-là, l'Italie subissait l'occupation autrichienne avec une censure féroce. L'opéra était programmé pour le carnaval de 1831, mais la mise en scène d'un empereur (Charles Quint) coureur de jupon avait peu de

chance de passer. Donizetti avait bien tenté d'y remédier en transformant l'action, les noms et les personnages, cependant, un évènement l'a fait renoncer. Au soir du 25 août 1830 à Bruxelles, la représentation de la *Muette de Portici* de F. E. Auber sert de déclencheur à la révolution belge. Dans ces conditions, inutile de risquer pareille mésaventure. Bellini conservera quelques passages qu'il utilisera (avec talent) pour Norma, deux ans plus tard. Qu'aurait été un Ernani Belcantiste? On ne peut que regretter la disparition précoce du compositeur quatre ans plus tard.

Le 22 novembre 1832, la première du *Roi s'amuse* à la Comédie Française fut une déroute qui se transforma le lendemain en catastrophe : la pièce était interdite. Public et pouvoir étaient choqués de voir « *La royauté ivre dormir dans un lieu public entre les bras d'une fille publique* » ou d'entendre un fou jeter aux courtisans « *vos mères aux laquais se sont prostituées/ Vous êtes des bâtards* ». Louis Philippe avait beau être un *roi citoyen*, certaines mercuriales passaient mal, d'autant qu'elles étaient mises dans la bouche d'un individu de basse condition, difforme de surcroît ! C'est ce personnage gémissant et geignard, qui ravit la parole aux grands et aux puissants pour être puni, par sa propre faute, d'avoir voulu venger un honneur dont il fait bien peu de cas avec ceux qui sont abaissés, et qui n'a même pas le courage de se venger lui-même en faisant appel à un tueur à gage. C'est ce personnage que Verdi va ériger en héros éponyme de l'un de ses opéras, sinon le plus grand, du moins le plus populaire, à tous les sens du terme. Comme dans le poème *Puissance égale Bonté*, Verdi, de l'araignée Triboulet allait faire le soleil Rigoletto. « *Oh ! Le roi s'amuse est l'histoire la plus grande et peut-être le drame le plus beau des temps modernes. Triboulet est un personnage digne de Shakespeare !* (Le dramaturge absolu pour Verdi, avant V. Hugo) [...] *Avec un sujet pareil, on ne peut pas se tromper !* »

écrivait Verdi à Francesco Maria Piave sur le projet en cours. Ici encore, plus encore que pour Ernani, le talent de Piave adaptera admirablement la pièce de Hugo, réduisant l'action à l'essentiel en supprimant les scènes inutiles à l'action ou trop choquantes pour le public (en cette époque, on ne mettait pas systématiquement des personnages nus sur la scène...), tel le moment où le roi montre la clé de sa chambre dans laquelle s'est réfugiée la fille du bouffon, avant d'y entrer comme « *le loup a trainé la brebis dans son antre* ». On pourrait disserter *Ad Nauseam* sur l'adaptation lyrique d'une pièce qui, disons-le, n'a jamais eu de succès. Michel Butor émit la remarque la plus pertinente sur le sujet : « *Le Roi s'amuse a trouvé sa véritable forme dans Rigoletto* ». C'est aussi vrai que « *la donne e mobile* », mais que « *Pur mai non sentens i/ Felice appieno / Chi su quel sen o/ non liba amore* ». On ne saurait mieux dire. Hugo lui-même, pourtant si méfiant à l'égard des adaptations de ses œuvres, reconnaîtra six ans plus tard « *Le théâtre italien me vole depuis deux ans [...] Monsieur Calzado comprendra qu'en me restituant mon droit sur Lucrece et Hernani, Je lui concède Rigoletto, ce que je ferai de bon cœur* ». J'ajouterai que notre écrivain était admiratif devant le quatuor final, et il avait bien raison.

Du Rosaire à la Marche Funèbre

Saverio Mercadente fut le premier à exploiter *Angelo, tyran de Padoue* puisque l'opéra est créé à la *Scala* à peine 18 mois (26 décembre 1837) après la première de la pièce (28 avril 1835). Le titre choisi, *Il Giuramento* change l'enjeu de la pièce, de même que l'action, transposée à Syracuse, l'époque, le quatorzième siècle, l'ambiance, la guerre contre Agrigente. Les personnages aussi, avec une héroïne plus noble qui a sauvé, non sa mère, mais son père vaincu à la guerre, le tyran devient comte de Syracuse, l'espion un secrétaire et les menaces de complot, la main de l'ennemi.

Quant à la malheureuse épouse du Comte, son mari se contentera de la faire passer pour morte et, pris d'un doute, se repentira devant le ciel. Elle dictera ses dernières dispositions à son majordome après avoir asséné ses quatre vérités à son *seigneur et maître*. Quant à Elaisa, (*la Tisbe de Hugo*) elle meurt heureuse entre les bras de son amour. Un drame passionnel loin de la noirceur padane, mais fidèle à l'esprit de la pièce. Cet opéra, qui renouvelait le romantisme lyrique, valut à son auteur le surnom de *Meyerbeer italien*. Le premier février 1876 au théâtre Mariinski de Saint Pétersbourg, l'un des *oubliés* du *Groupe des cinq* (avec Balakirev) donne son *Angelo*. **César Cui** a d'emblée posé le centre de son oeuvre avec le titre qui ramène l'argument à celui de la pièce de Hugo : la tyrannie oppressante, la férocité d'Angelo, la dimension sociale, et la férule de l'étranger. Somme toute, c'est sans aucun doute, l'opéra le plus fidèle à la pièce hugolienne, exception faite de quelques détails mineurs. Cui réalisera une deuxième version en 1901. Il serait intéressant de pouvoir redécouvrir cette oeuvre.

La même année à la Scala, le 8 avril, Amilcare Ponchielli fait donner, sous la baguette de Franco Faccio, son opéra, *La Gioconda*, dont le compère du chef, Arrigo Boito avait écrit le livret sous l'anagramme de Tobia Gorrio. C'est un succès qui ne se démentira pas. Certains airs sont bissés et le thème du Rosaire apparu dans le prélude et repris au premier et au dernier acte respectivement, par la mère et sa fille est, sans doute, le passage le plus émouvant de l'opéra dont il permet l'identification en peu de mesures (En plus de la célébrissime *Danse des heures*, magnifiquement portée à l'écran dans le *Fantasia* de Walt Disney). *La Gioconda* est un opéra difficile à monter dans la mesure où il nécessite six voix de qualité, même si on n'en retient souvent que le *Cielo e mar*, pain béni des ténors. C'est dans cette oeuvre qu'en Août 1947 à Vérone, le public découvrit une jeune soprano grecque que le monde allait connaître sous le nom de « *La*

Callas ». Les changements du livret par rapport à la pièce sont nombreux. D'abord le lieu, puisque l'action se déroule à Venise et non à Padoue (qui en était une conquête), peut être en raison des origines padanes du librettiste qui ne voulait pas donner une image trop négative de sa ville, à moins qu'il n'ait voulu stigmatiser l'oppression vénitienne qui s'est longtemps exercée sur la terre ferme conquise par ses Condottiéri, dont les statues s'élèvent sur le parvis de la basilique de Padoue ou de l'hôpital Saint Marc de Venise. Et puis, l'éclat de Venise, cette citée « où les pigeons marchent et où les lions volent » a sans doute joué, avec son système oppressif, sa délation organisée, sa richesse, sa puissance militaire, sa domination commerciale, dans le choix de Ponchielli. Les personnages aussi sont autres, bien qu'inspirés par la pièce de Hugo. Angelo le tyran devient Alvise du Conseil des Dix, l'Inquisition d'état, qui va sauver La Cieca, mère de Gioconda (la Tisbe de Hugo), ici chanteuse des rues, amoureuse d'Enzo (Rodolfo), proscrit qui revient déguisé en marin dalmate par amour pour Laura (Catarina), mariée de force à Alvise (comme c'était le cas pour tant de femmes), cloîtrée et soumise au bon vouloir et à la brutalité de son *seigneur et maître* au pouvoir tyrannique sur son épouse. Et Alvise en abusera. Et puis Homodei devient Barnaba, espion du conseil des Dix, personnage noir à souhait, prêt à tout pour posséder Gioconda. Ici, pas de billot mais le poison que donne Alvise à son épouse supposément infidèle. Boito profitera de l'occasion pour prendre position, comme Hugo contre la peine de mort : « *La morte é pena infame/Anche a piu gran faillir (La mort est une peine infâme /même pour un plus grand crime)* ». Au final, Ponchielli et Boito ont donné une longévité à la pièce qui, il faut bien le reconnaître, n'est guère plus jouée, alors que l'opéra fait toujours florès et que la danse des heures reste un morceau incontournable dans la connaissance musicale. Hugo peut être satisfait du travail accompli.

Eugen d'Albert reprendra le sujet en 1902 avec *Der Improvisator*

Ponchielli va récidiver moins de dix ans plus tard avec Marion Delorme, drame romantique d'emblée censuré. Il mettait en scène, au travers d'une histoire d'amour, la prostitution de haute volée (certes sous Louis XIII) d'une courtisane, mal venue dans une royauté héritière de ce souverain. Ainsi, ce qui aurait pu être la pièce fondatrice du romantisme littéraire français laissa la place au « *Lion superbe et généreux* » qui allait déchaîner les passions quelques mois plus tard. Enrico Golisciani assura la rédaction du livret avec talent et efficacité et l'œuvre fut créée le 17 mars 1885 à la Scala avec un public enthousiaste (vingt-quatre rappels, bis du duo de l'acte III et de la marche funèbre) et une critique déchaînée en condamnations outrancières dont les mêmes auteurs ne tariront pas d'éloges (largement méritées) pour la reprise l'année suivante à Brescia !!! Ponchielli n'aura pas la satisfaction d'en profiter. Il était mort quelques mois auparavant, la dégradation de sa santé accélérée par cette critique injustifiée. Cela permet de nous questionner sur la pertinence des critiques que ce soit au théâtre ou à l'opéra, dans lesquelles interviennent la subjectivité, le parti pris et nombre de circonstances extérieures ou personnelles susceptibles d'orienter le jugement hors de l'objectivité qui devrait être de règle. Méfions-nous de l'avis de ces soi-disant musicologues autoproclamés dont le jugement sur l'œuvre est aussi discutabile que, *mutatis mutandis*, celui d'un gynécologue sur l'amour (avec tout le respect que j'ai pour mes collègues). En 1919, l'œuvre est reprise puis disparaît, tout comme le livret original jusqu'à sa reprise en 2001 à Montpellier après transcription de fiches retrouvées sur microfilm. On croirait un roman d'espionnage. Si la pièce marquait le début du romantisme littéraire en France, l'opéra sonne la fin du romantisme lyrique en Italie, bientôt remplacé par le

Vérisme et l'apparition d'un autre géant, élève de Ponchielli, Giacomo Puccini. La marche funèbre n'était pas seulement celle de Didier, mais celle du romantisme.

D'autres auteurs tenteront d'adapter la pièce, tout en conservant le titre original, ainsi I.A. Heller, G. Batistini, C. Pedrotti, V. Baravalle, P.E. Barbier, E. Perelli, L. Tarantini. Ces œuvres sont tombées dans l'oubli, en attendant une éventuelle résurrection à l'occasion d'un éventuel regain d'intérêt qui nous permettrait d'en juger le contenu. Pour l'instant, rien en vue.

L'opéra ou la défaite des femmes : Lucrece Borgia

Ouroz contemplait « *La fille sans fin des sœurs déshéritées et il se sentit coupable d'une faute dont il ne savait rien si ce n'est qu'elle avait la moitié de la race humaine pour victime.* » (J. Kessel, les cavaliers). L'ouvrage de C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes* convient parfaitement à la duchesse de Ferrare. Les romantiques, Chateaubriand en tête relayé par Hugo, en ont fait un monstre de perversité. Comment s'étonner alors, malgré le talent et le travail de Donizetti, du désastre lors de la création de l'opéra éponyme à la Scala le 26 décembre 1833 « *Le spectacle d'ouverture tout entier a fait un naufrage en règle [...] A qui attribuer la responsabilité de cette catastrophe inattendue ? Au maestro ? Aux chanteurs ? Au Poète ?* » La presse sera partielle. Hors de question de critiquer **Donizetti** (d'ailleurs, cela eût été immérité au regard de l'œuvre). Les interprètes n'étaient pas dans un très grand jour si l'on en croit les témoignages de l'époque. Il ne restait donc que le poète, Victor Hugo, « *ce coryphée du romantisme vulgaire* » (Gazzeta Privilegiata di Milano) que l'on trouve *arrogant, fanatique et fumeux*. Il faut dire que mettre en scène une *héroïne dépravée, un tyran effrayant, un tueur à gages odieux, une femme malfaisante et une chiourme d'étourdis*

tout justes bons à vider des carafes en proférant des injures pouvait être déroutant pour un public habitué à éprouver de l'intérêt pour les personnages évoluant sur scène. L'adaptation fidèle de Felice Romani et le travail remarquable de Donizetti (qui a repris la composition *au pied levé*, après la mise en retrait de Mercadente) en deux mois (mi-septembre à mi-décembre) ont offert au public, malgré l'évacuation des traits les plus choquants du drame (le matricide final), une scélérate dont Hugo avait écrit dans la préface : « *Dans votre monstre, mettez une mère ; et le monstre intéressera, et le monstre fera pleurer et cette créature qui faisait peur fera pitié, et cette âme difforme sera presque belle à vos yeux* ». Ce fut un échec, majoré par les reproches considérant que la partition ne faisait pas la place suffisamment belle aux arias. Pourtant, que de travail du librettiste ! Prévoyant les critiques sur la noirceur du personnage, il en avait adouci certains traits dont il savait qu'ils lui vaudraient les foudres de la critique, tout en restant fidèle à la pièce de Hugo, adaptée aux *brodequins* de l'opéra et aux caprices des interprètes, notamment la soprano Henriette Méric-Lalande dont la prestation moyenne voire médiocre le soir de la première (dixit la critique), ont sans doute largement contribué à l'éreintage initial de l'œuvre. Il faudra attendre cinq ans pour la reprise d'une version corrigée à Venise d'abord, et un an plus tard, à Londres. Lucrezia enfin reviendra à la Scala en 1840. On aurait pu penser que tout était réglé. Que Nenni ! Le 30 octobre de la même année, l'opéra est donné au Théâtre Italien à Paris, avec un accueil favorable quand, après quelques représentations, elle est retirée de l'affiche. La raison : une plainte de V. Hugo contre le traducteur et l'éditeur de la version française pour contrefaçon ! Hugo a attendu avant d'enclencher une action en justice, dans la mesure où la version représentée était chantée en italien. En revanche, dès l'annonce d'une traduction en français à l'intention de la province, il saisit la justice à la suite des représentations à

Metz et Nancy. Il attaque la traduction de Lucrece Borgia à l'argument de la propriété littéraire, se posant le défenseur « *Des auteurs dramatiques qui paraissent en ma personne. Je ne demande pas des dommages et intérêts mais un jugement qui soit un avertissement donné aux contrefacteurs pour le présent et l'avenir.* » Il obtiendra gain de cause. Pourtant, ce fut une victoire à la Pyrrhus car ce faisant, il dénigrait le remarquable travail du librettiste de Donizetti, F. Romani qui avait parfaitement adapté son œuvre théâtrale, lui avait ouvert les portes du succès pour l'avenir, évitant de jeter le bébé avec l'eau du bain, car, qui connaît la pièce de Hugo ? En revanche qui ignore l'opéra de Donizetti ? Comme quoi, certains préjugés peuvent obscurcir le jugement des génies eux-mêmes. *Quos vult Jupiter perdere....*

Marie Tudor

« Je suis brésilien, j'ai de l'or » aurait-on pu imaginer Antonio Carlos Gomes se présenter ainsi en chanson. Il arrivait certes de Rio de Janeiro mais était originaire de Campinas dans l'état de Bélem, fils d'un maître de chapelle qui engendra au cours de ses nombreux mariages pas moins de vingt-six enfants (cinq de plus que Jean Sébastien Bach). Antonio, né en 1836, révéla précocement ses dons pour la musique et l'empereur Pedro Secundo lui facilita une carrière qui allait épouser la durée du règne de son protecteur. Parti étudier à Milan (au lieu de l'Allemagne comme aurait souhaité le Monarque), il y décrocha le diplôme de compositeur en 1866. Quatre ans plus tard, la première de son opéra, *il Guarany* fut un triomphe. A l'issue de la représentation, le roi Victor Emmanuel II le fit chevalier de la Couronne d'Italie (Trente ans plus tard, Georges Cochery, ministre des finances du gouvernement de Jules Méline durant le mandat du regretté Félix Faure, accrochera sa propre Légion d'Honneur à la poitrine

d'Edmond Rostand à l'entracte des actes IV et V lors de la générale de *Cyrano de Bergerac*). Verdi se serait exclamé « *Ce jeune débute là où moi, je finis !* ». Son talent fut très vite reconnu non seulement par ses pairs (Verdi, Mascagni, Liszt) mais aussi par les peintres, les critiques et les agités de la *Scapigliatura*⁹⁰ qui chercheront à l'intégrer dans leur mouvement. A la suite de ses premiers succès lyriques (*Il Guarany* et *Salvator Rosa*) il se lança dans la composition de *Marie Tudor* en 1874, peut être à la demande du directeur de *Covent Garden* qui souhaitait achever la tétralogie entreprise par Donizetti sur les héroïnes royales de la monarchie anglaise (*Anna Bolena*, *Maria Stuarda* et *Roberto Devereux*). La *Neuro Syphilis*⁹¹ qui avait plongé le compositeur dans la folie avant de l'emporter avait mis fin au projet. La tâche était d'autant plus périlleuse que la pièce de Hugo, outre quelques injures proférées par la Reine à l'encontre du peuple italien, mais que l'auteur décrivait comme *la colère d'une femme trahie* contenait quelques propos racistes et antisémites ! L'affaire s'annonçait délicate. Le livret fut composé en deux temps, d'abord par Emilio Praga, ensuite par Arrigo Boito, en évitant les écueils déjà cités et en minimisant la dimension historique et politique du drame pour conserver un *happy end* pour les jeunes amants et la punition du méchant. Tout le contraire de l'opéra qui depuis *le Corsaire* de Bellini est censé *rimer avec trépas*, de préférence pour les innocents. La première du 27 mars 1879 ressembla, *mutatis mutandis*, à celle de la *bataille d'Hernani*, entre sifflets et applaudissements, déclenchés par le remplacement de la soprano G. Ficci sous la pression du chef d'orchestre et de la maison d'édition. La critique fut féroce faisant dire à Verdi « *Parmi nous la musique ne sera pas meilleure que la politique. Ils confondent tout [...] et puis, l'opéra de Gomes, Maria Tudor est tombé à la Scala* ». Pourtant il fut joué seize fois et toujours avec succès. Cela

⁹⁰ *A l'ombre des géants*, Médecine et culture, numéro 35

⁹¹ *La Castapiane*, Médecine et culture, numéro 17

n'empêcha pas Gomez de commencer à sombrer dans une profonde dépression, que la mort de son fils de cinq ans ne fit qu'accélérer le propulsant dans l'addiction à l'opium. Il mourut en 1896 d'une tumeur linguale et repose dans sa ville natale. Repris en 1933 au Brésil après une période d'oubli, et en 1998 à l'opéra de Sofia, *Marie Tudor* est considérée comme une transition entre Verdi et Puccini.

La folie des grandeurs

- **Et maintenant Blas, flattez-moi !**
- Monseigneur est le plus grand de tous les grands d'Espagne.
- Ce n'est pas une flatterie ça, c'est vrai ! Alors !
[...]
- Monseigneur est beau !

Qui ne se souvient des dialogues du film de Gérard Oury entre Louis de Funès et Yves Montand, respectivement Don Salluste et Ruy Blas dans une adaptation pleine d'esprit que Hugo n'eût sans doute pas renié (j'ai plaisir à le croire) ? Ruy Blas, la seule pièce encore à l'affiche du théâtre de Hugo, a inspiré plus d'une quinzaine de compositeurs, dont la quasi-totalité est tombée dans l'oubli. Un pourtant émerge, **Filippo Marchetti** dont l'œuvre éponyme de la pièce a connu un énorme succès, éclipsé au moment de sa création (1869) par *La Force du destin* et *Don Carlo* (la plus ratée de ses réussites) de Verdi. Sur un livret de Carlo d'Ormeville, Marchetti compose l'œuvre dont il avait vu la première à Paris, âgé alors de sept ans. Ce natif de Bologne s'était déjà fait connaître avec quelques succès lyriques modérés et, lors de la création le 3 avril à la Scala, il bénéficia d'un accueil enthousiaste. Hélas, la concurrence verdienne le fera disparaître après seulement deux représentations. Mais la qualité de l'œuvre était au rendez-vous. Le public et la critique ne s'y trompèrent pas lors de la reprise le 23

novembre à Florence. Dix représentations supplémentaires, préluant à une carrière internationale dans trente-cinq pays sur l'ancien et le nouveau monde et des traductions en tchèque, serbo-croate, allemand et anglais (pardonnez du peu) entre 1871 et 1888. Et puis, consécration suprême il reparait sur la scène de la Scala en 1873 pour 21 représentations, record que seul *Aida* a surpassé à cette époque. Vint l'oubli, ou du moins, le désintérêt jusqu'en 1931 pour le centenaire de la naissance de Marchetti. Il faudra attendre 1998 pour que le théâtre Pergolsi de Jesi (localité des Marches, patrie de Pergolese, de Spontini et de Frédéric II de Hohenstaufen) le ramène à la vie avec une programmation et un enregistrement dont la qualité discutable de la prise de son (mais ni des voix, ni de la musique et encore moins de l'œuvre) ne péjore la résurrection méritée d'une oeuvre que l'ombre de Verdi avait involontairement desservi. Le livret, fidèle à l'esprit de la pièce privilégie le sentiment, propre de la période romantique. De facture classique, Ruy Blas valorise les interprètes sans jamais provoquer l'ennui des spectateurs. Prions donc qu'il soit à nouveau mis à l'affiche, en lieu et place de ces pièces atonales ou de ces œuvres pour *intellectuels shootés à l'élixir parégorique* dont on nous abreuve, heureusement pour peu de représentations, car la qualité intrinsèque de ces productions en limite les reprises.

Victor et Louise

S'il est une œuvre qui a inspiré nombre de compositeurs, c'est bien **Notre Dame de Paris**. Pas moins de vingt-trois opéras qui, pour la quasi-totalité ont pour titre Esméralda. On ne peut que regretter les projets avortés de Bizet, Massenet ou Honneger, de même que l'absence de discographie accessible pour la plupart des œuvres et on a tous en mémoire l'adaptation de **R. Cocciant**e en 1998. Pourtant, la première adaptation lyrique allait faire mentir

cette soi-disant assertion de Victor Hugo : « *Défense de déposer de la musique le long de mes vers* ».

Louise Bertin, née le 15 janvier 1805 à Bièvres, est la fille du directeur du *Journal des Débats*. Elle grandit dans un milieu artistique avec une mère pianiste, protégée et éduquée par son père au chômage forcé à la suite de la suppression de la presse indépendante en 1811. Handicapée par une attaque de poliomyélite qui limitera ses capacités physiques toute sa vie, elle se forme en privé au chant et au contrepoint dans la mouvance de Mozart, Beethoven et Weber. Les Hugo fréquentent les Bertin (pas seulement pour le *Journal des Débats*) et une amitié authentique se noue entre Victor et Louise. L'idée d'un opéra sur le sujet du roman avait été proposée à Hugo par Rossini et Meyerbeer. Il avait répondu « *qu'il avait pour habitude de faire seul ses affaires, que, dans ce mariage du poète et du musicien, le musicien était en haut et le poète en bas* ». Il faut croire qu'il n'avait aucune envie de s'associer à deux talents reconnus qui, au mieux, lui feraient de l'ombre, et, au pire, lui voleraient le succès, sans compter ses préventions à l'égard de Rossini (cf. supra). Pourtant, quand en 1831, Louise, forte de son expérience lyrique, lui demande un livret à partir de notre Dame de Paris, il accepte, et leur collaboration, malgré les vicissitudes d'une telle entreprise, se déroulera dans un climat de confiance et d'estime réciproques. Et il en fallait pour mener à bien le projet avec les contraintes de l'opéra qui les obligea à supprimer des passages entiers du roman, à transformer un prêtre amoureux et assassin en un magistrat, et à changer le titre pour *La Esmeralda* (la pruderie ambiante n'arrangeait rien, d'autant que Hugo avait déjà subi les foudres de la censure avec *Le Roi s'amuse*) ! La première fit scandale, et les artistes, à l'inverse des comédiens d'Hernani, ne soutinrent pas l'œuvre malgré sa qualité intrinsèque, reconnue par Berlioz lui-même :

« *Mademoiselle Bertin a écrit une partition fort remarquable sous une foule de rapports, dont les défauts sont ceux que l'expérience peut faire disparaître et dont les qualités décèlent chez l'auteur un sentiment du style et une force de pensée extrêmement rare* ». Soyons tout de même impartial, Hector Berlioz était un habitué du cénacle romantique de la rue notre Dame des Champs. Qu'importe, l'hommage est là et son analyse dans la gazette musicale de novembre 1836 déroule une critique élogieuse et pertinente de l'œuvre. Il n'en fut pas de même pour les critiques proprement dites. La misogynie s'y déploya dans ses formes les plus abjectes, à l'instar de cet article paru dans le *Courrier des théâtres* : « *Quand on songe, en effet, aux exigences de la nouvelle école musicale, on s'étonne qu'un cerveau féminin ait pu jusque-là y satisfaire* ». Sans commentaire ! L'œuvre sombra dans l'oubli après six représentations. Pour renaître en 2002, pour le bicentenaire de Hugo, apportant une confirmation posthume à sa lettre de 1842 : « *L'avenir, n'en doutez pas, mon ami, remettra à sa place ce sévère et remarquable opéra, déchiré à son apparition avec tant de violence et proscrit avec tant d'injustice. Le public, trop souvent abusé par les tumultes haineux qui se font autour de toutes les grandes œuvres, voudra enfin réviser le jugement passionné fulminé unanimement par les partis politiques, les rivalités musicales et les coteries littéraires, et saura admirer un jour cette douce et profonde musique, si pathétique et si forte, si gracieuse par endroits, si douloureuse par moments ; création où se mêlent, pour ainsi dire dans chaque note, ce qu'il y a de plus tendre et ce qu'il y a de plus grave, le cœur d'une femme et l'esprit d'un penseur* ». Les reprises à Montpellier et à Besançon n'ont pour l'instant pas été suivies ailleurs. Attendons

Et les autres ?

C'est tout ? « *C'est un peu court, jeune homme* ». Si peu pour tant d'opéras inspirés. Certes, on ne saurait passer sous silence le *Torquemada* écrit en 1869 pour dénoncer le massacre des juifs de Russie, drame de l'intolérance et de la certitude totalitaire que nous voyons renaître. **Nino Rota** compose l'opéra en pleine Italie fasciste, au moment du drame de la Shoah. Composition clandestine toutefois, car les institutions mussoliniennes, ou leurs homologues nazis, se seraient fait un plaisir de joindre *l'utile à l'agréable* en l'envoyant visiter cet Enfer qu'il met en musique, au nom du dogmatisme ambiant. La première n'aura lieu qu'en 1976 au San Carlo de Naples. On attend toujours l'enregistrement qui permettrait de juger de l'œuvre au sujet de laquelle les critiques des musicologues sont largement positives. Hélas, nous n'avons pas, comme je pense de la plupart de nos lecteurs, la capacité de juger à la simple lecture de la partition.

Quelques mots encore sur l'adaptation récente des *Misérables* (C. M. Schönberg 1980, E. Touchard 1998) ou de *Quatre-Vingt-Treize* (A. Duhamel 1989) pour être exhaustifs à propos des œuvres les plus connues : « *Rari Nantes...* » aurait dit Virgile (*Enéide* Livre I, Vers 118). Mais on attend, jusqu'à présent en vain, l'exhumation ou la résurrection de toutes les œuvres composées et enfouies dans la *poussière du temps* pour pouvoir juger. Hugo a inspiré nombre de musiciens mais peu d'œuvres ont survécu au « *temps qui sur toute ombre en jette une plus noire* ». La mode romantique n'est plus de saison et on ne peut qu'être reconnaissant à ces compositeurs et à leurs librettistes d'avoir entrepris de donner l'éternité à des pièces de théâtre qui, exception faite de *Ruy Blas*, font rarement partie des programmations théâtrales actuelles. L'heure est à l'introspection et autres jeux de l'esprit plus ou moins

abscons, ou au militantisme ambient. Grâce à Verdi, Donizetti, Ponchielli et autres vivent toujours *Le Roi s'amuse*, *Angelo tyran de Padoue*, *Marie Tudor*, *Lucrèce Borgia* et quelques autres. *La Gioconda* et *Rigoletto* les ont rendus immortels, et c'est justice. Mais, *le poète reste en bas et le musicien en haut*. Hugo avait raison de se méfier. Et les musiciens ont aussi eu raison de s'en inspirer, pour notre plus grand bonheur, sans quoi, toutes ces pièces seraient tombées dans l'oubli.

Ah ! La Malédizione !

A lire *Victor Hugo* *Textes choisis par E.Attias*

Fonction du poète⁹²

Dieu le veut dans les temps contraires
Chacun travaille et se sert⁹³.
Malheur à qui dit à ses frères :
Je retourne dans le désert !
Malheur à qui prend ses sandales
Quand les haines et les scandales
Tourmentent le peuple agité !
Honte au penseur qui se mutile
Et s'en va, chanteur inutile,
Par la porte de la cité !

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,
En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,

Peuples ! écoutez le poète⁹⁴
Ecoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.

⁹² Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, 1840.

⁹³ Le poète répond à un interlocuteur qui lui conseille d'abandonner la politique :
« Va dans le bois ! Va sur les plages !... Dans les champs tout vibre et soupire. La
nature est la grande lyre. Le poète est l'archer divin ! »

⁹⁴ Voici la conclusion ; Hugo s'adresse directement au public.

Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le genre qui n'est pas éclos
Homme, il est doux comme une femme.
Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots.

C'est lui qui, malgré les épines
L'envie et la dérision,
Marche, courbé dans vos ruines,
Ramassant la tradition.
De la tradition féconde
Sort tout ce qui couvre le monde,
Tout ce que le ciel peut bénir
Toute idée, humaine ou divine,
Qui prend le passé comme racine
A pour feuillage l'avenir.

Il rayonne ! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté,
Il inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs ;
A tous d'en haut il la dévoile ;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs.

Le mendiant⁹⁵

Un pauvre homme passait dans le givre et le vent.
Je cognai sur ma vitre ; il s'arrêta devant
Ma porte, que j'ouvris d'une façon civile.
Les ânes revenaient du marché de la ville,
Portant les paysans accroupis sur leurs bâts.
C'était le vieux qui vit dans une niche au bas
De la montée, et rêve, attendant, solitaire,
Un rayon du ciel triste, un liard de la terre,
Tendant les mains pour l'homme et les joignant pour Dieu.
Je lui criai : « Venez vous réchauffer un peu.
Comment vous nommez-vous ? » Il me dit : « Je me nomme
Le pauvre. » Je lui pris la main : « Entrez, brave homme. »
Et je lui fit donner une jatte de lait.
Le vieillard grelottait de froid ; il me parlait,
Et je lui répondais, pensif et sans l'entendre.
« Vos habits sont mouillés, dis-je, il faut les étendre
Devant la cheminée. » Il s'approcha du feu.
Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,
Étalé largement sur la chaude fournaise,
Piqué de mille trous par la lueur de la braise,
Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.
Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé
D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières,
Je songeais que cet homme était plein de prières,
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
Sa bure où je voyais des constellations.

⁹⁵ Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1854;

Les truands à l'assaut de Notre-Dame⁹⁶

Qui eût pu voir Quasimodo en ce moment eût été effrayé. Indépendamment de ce qu'il avait empilé de projectiles sur la balustrade, il avait amoncelé un tas de pierres sur la plate-forme même. Dès que les moellons amassés sur le rebord extérieur furent épuisés, il prit un tas. Alors il se baissait, se relevait, se baissait et se relevait encore, avec une activité incroyable. Sa grosse tête de gnome⁹⁷ se penchait par-dessus la balustrade, puis une pierre énorme tombait, puis une autre, puis une autre. De temps en temps il suivait une belle pierre de l'œil, et, quand elle tuait bien, il disait : Hun !

Cependant les gueux ne se décourageaient pas. Déjà plus de vingt fois l'épaisse porte sur laquelle ils s'acharnaient avait tremblé sous la pesanteur de leur bélier de chêne multipliée par la force de cent hommes. Les panneaux craquaient, les ciselures volaient en éclats, les gonds à chaque secousse sautaient en sursaut sur leurs pitons, les ais se détraquaient⁹⁸, le bois tombait en poudre broyée entre les nervures de fer. Heureusement pour Quasimodo, il y avait plus de fer que de bois.

Il sentait pourtant que la grande porte chancelait. Quoiqu'il n'entendit pas, chaque coup de bélier se répercutait à la fois dans les cavernes de l'église et dans les entrailles. Il voyait d'en haut les truands, pleins de triomphe et de rage, montrer le poing à la ténébreuse façade, et il envoyait, pour l'Égyptienne⁹⁹ et pour lui, les ailes des hiboux qui s'enfuyaient au-dessus de sa tête par volées.

Sa pluie de moellons ne suffisait pas à repousser les assaillants.

⁹⁶ Victor Hugo, Notre-Dame de Paris, 1831.

⁹⁷ Quasimodo est difforme, bossu, bancal, borgne, sourd.

⁹⁸ Les planches se disloquaient.

⁹⁹ Esméralda le bohémienne.

En ce moment d'angoisse, il remarqua, un peu plus bas que la balustrade d'où il écrasait les argotiers¹⁰⁰, deux longues gouttières de pierre qui se dégorgeaient immédiatement au-dessus de la grande porte. L'orifice interne de ces gouttières aboutissait au pavé de la plateforme. Une idée lui vint. Il courut chercher un fagot dans son bouge de sonneur, posa sur ce fagot force bottes de lattes et force rouleaux de plomb, munitions dont il n'avait pas encore usé, et, ayant bien disposé ce bûcher devant le trou des deux gouttières, il y mit le feu avec sa lanterne¹⁰¹ [...]

Tout à coup, au moment où ils se groupaient pour un dernier effort autour du bélier, chacun retenant son haleine et raidissant ses muscles afin de donner toute sa force au coup décisif, un hurlement, plus épouvantable encore que celui qui avait éclaté et expiré sous la madrier¹⁰², s'éleva au milieu d'eux. Ceux qui ne criaient pas, ceux qui vivaient encore, regardèrent. Deux jets de plomb fondu tombaient du haut de l'édifice au plus épais de la cohue. Cette mer d'hommes venait de s'affaisser sous le métal bouillant qui avait fait, aux deux points où il tombait, deux trous noirs et fumants dans la foule, comme ferait de l'eau chaude dans la neige. On y voyait remuer des mourants à demi calcinés et mugissant de douleur. Autour de ces deux jets principaux, il y avait des gouttes de cette pluie horrible qui s'éparpillaient sur les assaillants et entraient dans les crânes comme des vrilles de flamme. C'était un feu pesant qui criblait ces misérables de mille grêlons.

Tous les yeux s'étaient levés vers le haut de l'église. Ce qu'ils voyaient était extraordinaire. Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec des tourbillons d'étincelles, une grande flamme

¹⁰⁰ Les truands de la Cour des Miracles qui parlent *argot*.

¹⁰¹ Dans la *suspension* qui suit, Hugo évoque les *convoyises* des truands, qui « songeaient beaucoup moins à la délivrance de l'Égyptienne qu'au pillage de Notre-Dame ».

¹⁰² Poutre jetée précédemment par Quasimodo sur les assaillants.

désordonnée et furieuse dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée. Au-dessous de cette flamme, au-dessous de la sombre balustrade à trèfles de braise, deux gouttières en gueules de monstres¹⁰³ vomissaient sans relâche cette pluie ardente qui détachait son ruissellement argenté sur les ténèbres de la façade intérieure. A mesure qu'ils approchaient du sol, les deux jets de plomb liquide s'élargissaient en gerbes, comme l'eau qui jaillit des mille trous de l'arrosoir. Au-dessus de la flamme, les énormes tours de chacune desquelles on voyait deux faces crues et tranchées, l'une toute noire l'autre rouge, semblaient plus grandes encore de toute l'immensité de l'ombre qu'elles projetaient jusque dans le ciel. Leurs innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée. Et parmi ces monstres ainsi réveillés de leur sommeil de pierre par cette flamme, par ce bruit, il y en avait un qui marchait et qu'on voyait de temps en temps passer sur le front ardent du bûcher comme une chauve-souris devant une chandelle.

Sans doute ce phare étrange allait éveiller au loin le bûcheron des collines de Bicêtre, épouvanté de voir chanceler sur les bruyères l'ombre gigantesque des tours de Notre-Dame.

¹⁰³ Gargouilles.

Une tempête sous un crâne¹⁰⁴

Il reculait maintenant avec une égale épouvante devant les deux résolutions qu'il avait prises tour à tour. Les deux idées qui le conseillaient lui paraissaient aussi funestes l'une que l'autre. – Quelle fatalité ! Quelle rencontre que ce Champmathieu pris pour lui ! Etre précipité justement par le moyen que la providence paraissait d'abord avoir employé pour l'affermir¹⁰⁵ !

Il y eut un moment où il considéra l'avenir. Se dénoncer, grand Dieu ! Se livrer ! Il envisagea avec un immense désespoir tout ce qu'il faudrait quitter, tout ce qu'il faudrait reprendre. Il faudrait donc dire adieu à cette existence si bonne, si pure, si radieuse, à ce respect de tous, à l'honneur, à la liberté ! Il n'irait plus se promener dans les champs, il n'entendrait plus chanter les oiseaux au mois de mai, il ne ferait plus l'aumône aux petits enfants ! Il ne sentirait plus la douceur des regards de reconnaissance et d'amour fixés sur lui ! Il quitterait cette maison qu'il avait bâtie, cette chambre, cette petite chambre ! Tout lui paraissait charmant à cette heure. Il ne lirait plus dans les livres, il n'écrirait plus sur cette petite table de bois blanc ! Sa vieille portière, la seule servante qu'il eût, ne lui monterait plus son café le matin. Grand Dieu ! au lieu de tout cela, la chiourme¹⁰⁶, le carcan¹⁰⁷, la veste rouge, la chaîne au pied, la fatigue, le cachot, le lit de camp, toutes ces horreurs connues ! A son âge, après avoir été ce qu'il était ! Si encore il était jeune ! Mais, vieux, être tutoyé par le premier venu, être fouillé par le garde-chiourme, recevoir le coup de bâton

¹⁰⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

¹⁰⁵ Un peu plus tôt, cédant un moment à la tentation de ne pas se dénoncer, Jean Valjean disait : « Après tout, s'il y a du mal pour quelqu'un, ce n'est aucunement de ma faute. C'est la providence qui a tout fait... Ai-je le droit de déranger ce qu'elle arrange ?... Le but auquel j'aspire depuis tant d'années, le songe de mes nuits, l'objet de mes prières au ciel, la sécurité, je l'atteins ! C'est Dieu qui le veut. Je n'ai rien fait contre la volonté de Dieu. »

¹⁰⁶ Le bagne.

¹⁰⁷ Collier de fer fixé au cou des forçats.

de l'argousin¹⁰⁸ ! Avoir les pieds nus dans des souliers ferrés ! Tendre matin et soir sa jambe au manteau du rondier¹⁰⁹ qui visite la manille¹¹⁰ ! Subir la curiosité des étrangers auxquels on dirait : *Celui-là, c'est le fameux Jean Valjean qui a été maire de Montreuil-sur-Mer* ! Le soir, ruisselant de sueur, accablé de lassitude, le bonnet vert¹¹¹ sur les yeux, remonter deux à deux, sous le fouet du sergent, l'escalier-échelle du baigne flottant¹¹² ! Oh ! Quelle misère ! La destinée peut-elle donc être méchante comme un être intelligent et devenir monstrueuse comme le cœur humain !

Et, quoi qu'il fit, il retombait toujours sur ce poignant dilemme qui était au fond de sa rêverie : - rester dans le paradis et y devenir démon ! Rentre dans l'enfer et devenir ange !

Que faire grand Dieu ! Que faire ?

La tourmente dont il était sorti avec tant de peine se déchaîna de nouveau en lui. Ses idées recommencèrent à se mêler. Elles prirent ce je ne sais quoi de stupéfié et de machinal qui est propre au désespoir. Ce nom de Romainville¹¹³ lui revenait sans cesse à l'esprit avec deux vers d'une chanson qu'il avait entendue autrefois. Il songeait que Romainville est un petit bois près de Paris où les jeunes amoureux vont cueillir des lilas au mois d'avril.

Il chancelait au dehors comme au dedans. Il marchait comme un petit enfant qu'on laisse aller seul.

A de certains moments, luttant contre la lassitude, il faisait effort pour ressaisir son intelligence. Il tâchait de se poser une dernière fois, et définitivement, le problème sur lequel il était en quelque sorte tombé d'épuisement. Faut-il

¹⁰⁸ Surveillant du baigne.

¹⁰⁹ Garde-chiourme qui fait des rondes.

¹¹⁰ Anneau auquel s'attachait la chaîne du forçat.

¹¹¹ Porté par les condamnés à perpétuité.

¹¹² A cette époque, les forçats! étaient détenus sur des pontons, à Toulon.

¹¹³ Souvent obsédant, insignifiant d'ailleurs et sans rapport avec la situation : « il se rappela que quelques jours auparavant il avait vu chez un marchand de ferrailles une cloche à vendre sur laquelle ce nom était écrit : *« Antoine Albin de Romainville »* ».

se dénoncer ? Faut-il se taire ? – Il ne réussissait à rien voir de distinct. Les vagues aspects de tous les raisonnements ébauchés par sa rêverie tremblaient et se dissipaient l'un après l'autre en fumée. Seulement il sentait que, à quelque parti qu'il s'arrêtât, nécessairement, et sans qu'il fût possible d'y échapper, quelque chose de lui allait mourir ; qu'il entrait dans un sépulcre à droite comme à gauche ; qu'il accomplissait une agonie, l'agonie de son bonheur ou l'agonie de sa vertu.

Hélas ! Toutes ses irrésolutions l'avaient repris. Il n'était pas plus avancé qu'au commencement.

Ainsi se débattait sous l'angoisse cette malheureuse âme. Dix-huit cents ans avant cet homme infortuné, l'être mystérieux, en qui se résument toutes les saintetés et toutes les souffrances de l'humanité, avait aussi lui, pendant que les oliviers frémissaient au vent farouche de l'infini, longtemps écarté de la main l'effrayant calice qui lui apparaissait ruisselant d'ombre et débordant de ténèbres dans des profondeurs pleines d'étoiles.

La mort de Gavroche ¹¹⁴

« Le 5 juin 1832, une manifestation républicaine organisée à l'occasion des funérailles du général Lamarque se termine en *émeute*. Hugo groupe derrière la *barricade de la rue de la Chanvrerie*, dans le quartier des Halles, les principaux personnages du roman : Jean Valjean, Marius, Javert et le petit Gavroche, fils des Thénardier, qui va mourir en chantant... (V. I, 15). Gavroche est resté le type du *gamin de Paris*, gai, impertinent, spirituel et débrouillard, mauvaise tête et grand cœur »¹¹⁵.

Il rampait à plat-ventre, galopait à quatre pattes, prenait son panier au dents, se tordait, glissait ondulait, serpentait d'un mort à l'autre, et vidait la giberne ou la cartouchière comme un singe ouvre une noix.

De la barricade, dont il était encore assez près, on n'osait lui crier de revenir, de peur d'appeler l'attention sur lui.

Sur un cadavre qui était un caporal, il trouva une poire à poudre.

- Pour la soif ! dit-il en la mettant dans sa poche.

A force d'aller en avant, il parvint au point où le brouillard de la fusillade devenait transparent.

Si bien que les tirailleurs de la ligne¹¹⁶ rangés à l'affût derrière leur levée de pavés, et les tirailleurs de la banlieue¹¹⁷ massés à l'angle de la rue, se montrèrent soudainement quelque chose qui remuait dans la fumée.

Au moment où Gavroche débarrassait de ses cartouches un sergent gisant près d'une borne, une balle frappa le cadavre.

- Fichtre ! fit Gavroche. Voilà qu'on me tue mes morts.

¹¹⁴ Victor Hugo, *Les Misérables*, 1862.

¹¹⁵ Victor Hugo, *La mort de Gavroche*, collection littéraire Lagarde et Michard, XIX^e siècle, page 203.

¹¹⁶ De l'infanterie de ligne.

¹¹⁷ Gardes nationaux de la banlieue de Paris.

Une deuxième balle fit étinceler le pavé à côté de lui.
Une troisième renversa son panier. Gavroche regarda et vit
que cela venait de la banlieue.

Il se dressa tout droit, debout, les cheveux au vent,
les mains sur les hanches, l'œil fixé sur les gardes nationaux
qui tiraient, et il chanta :

*On est laid à Nanterre
C'est la faute à Voltaire,
Et bête à Palaiseau,
C'est la faute à Rousseau*¹¹⁸.

Puis il ramassa son panier, y remit, sans en perdre
une seule, les cartouches qui en étaient tombées, et, avançant
vers la fusillade, alla dépouiller une autre giberne. Là une
quatrième de balle le manqua alors. Gavroche chanta :

*Je ne suis pas notaire
C'est la faute à Voltaire,
Je suis petit oiseau,
C'est la faute à Rousseau.*

Une cinquième balle ne réussit qu'à tirer de lui un troisième
couplet :

*Joie est mon caractère,
C'est la faute à Voltaire,
Misère est mon trousseau,
C'est la faute à Rousseau.*

Cela continua ainsi quelque temps.

Le spectacle était épouvantable et charmant.
Gavroche, fusillé, taquinait la fusillade. Il avait l'air de

¹¹⁸ Les vers 2 et 4 formaient un refrain raillant les doléances des ennemis de la Révolution ; par les vers 1 et 3 Gavroche nargue les gardes nationaux de la banlieue.

s'amuser beaucoup. C'était le moineau becquetant les chasseurs. Il répondait à chaque décharge par un couplet. On le visait sans cesse, on le manquait toujours. Les gardes nationaux et les soldats riaient en l'ajustant. Il se couchait, puis se redressait, s'effaçait dans un coin de porte, puis bondissait, disparaissait, reparaisait, se sauvait, revenait, ripostait à la mitraille par des pieds de nez, et cependant pillait les cartouches, vidait les gibernes et remplissait son panier. Les insurgés, haletants d'anxiété, le suivaient des yeux. La barricade tremblait : lui, il chantait. Ce n'était pas un enfant, ce n'était pas un homme ; c'était un étrange gamin fée. On eût dit le nain invulnérable de la mêlée. Les balles couraient après lui, il était plus lesté qu'elles. Il jouait on ne sait quel effrayant jeu de cache-cache avec la mort ; chaque fois que la face camarde du spectre s'approchait, le gamin lui donna une pichenette.

Une balle pourtant, mieux ajustée ou plus traître que les autres, finit par atteindre l'enfant feu follet. On vit Gavroche chanceler, puis il s'affaissa. Toute la barricade poussa un cri ; mais il y avait de l'Antée¹¹⁹ dans ce pygmée ; pour le gamin, toucher le pavé, c'est comme pour le géant toucher la terre ; Gavroche n'était tombé que pour se redresser ; il resta assis sur son séant, un long filet de sang rayait son visage, il éleva ses deux bras en l'air, regarda du côté d'où était venu le coup, et se mit à chanter :

*Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à ...*

Il n'acheva point. Une seconde balle du même tireur l'arrêta court. Cette fois il s'abattit la face contre le pavé et ne remua plus. Cette petite grande âme venait de s'envoler.

¹¹⁹ Géant vaincu par Hercule qui reprenait les forces au contact de la terre de sa mère.

L'heure exquise¹²⁰

« Hernani vient d'épouser Doña Sol : la noce se termine ; les invités se retirent ; parmi eux rôde un masque mystérieux qui nous a inquiétés un moment... Mais voici les jeunes époux, enfin seuls ; après l'agitation du bal, ses flambeaux, ses fanfares et avant un atroce réveil, *ils goûtent délicieusement le tête-à-tête* dans la sérénité du silence et de la nuit. Bonheur ineffable, si intense qu'il fait presque mal ; bonheur fragile que nous savons menacé. C'est l'heure exquise... Le vers de Hugo devient ici *musique pure* ; sa poésie a des résonnances shakespeariennes et ouvre la voie au *Symbolisme*. – Acte V, Scène 3 »¹²¹.

Doña Sol :

Un moment ! Vois-tu bien, c'est la joie ! et je pleure !
Viens voir la belle nuit.

Elle va à la balustrade

Mon duc, rien qu'un moment !

Le temps de respirer et de voir seulement.
Tout s'est éteint, flambeaux et musiques de fête.
Rien que la nuit et nous, Félicité parfaite !
Dis, ne le crois-tu pas ? sur nous tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose !
Regarde. Plus de feux, plus de bruit. Tout se tait.
La lune tout à l'heure à l'horizon montait ;
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble,
Je me sentais joyeuse et calme, ô mon amant,
Et j'aurais bien voulu mourir en ce moment !

¹²⁰ Victor Hugo, *Hernani*, 1830.

¹²¹ Victor Hugo, *Hernani*, collection littéraire Lagarde et Michard, XIX^e siècle, page 239.

Hernani :

Ah ! qui n'oublierait tout à cette voix céleste ?
Ta parole est un chant où rien d'humain ne reste.
Et, comme un voyageur, sur un fleuve emporté,
Qui glisse sur les eaux par un beau soir d'été
Et voit fuir sous ses yeux mille plaintes fleuries,
Ma pensée entraînée erre en tes rêveries !

Doña Sol :

Ce silence est trop noir, ce calme trop profond¹²²
Dis, ne voudrais-tu pas voir une étoile au fond ?
Ou qu'une voix des nuits tendre et délicieuse
S'élevant tout à coup chantât ?...

Hernani, souriant :

Capricieuse !

Tout à l'heure on fuyait la lumière et les chants !

Doña Sol :

Le bal ! mais un oiseau qui chanterait aux champs !
Un rossignol perdu dans l'ombre et dans la mousse,
Ou quelque flûte au loin !... Car la musique est douce,
Fait l'âme harmonieuse, et, comme un divin chœur,
Eveille mille voix qui chantent dans le cœur !
Ah ! ce serait charmant ! *On entend le bruit d'un cor dans
l'ombre.* Dieu ! je suis exaucée !

¹²² Doña Sol se sent gagnée par une vague inquiétude, comme si elle pressentait, inconsciemment une menace.

Demain dès l'aube¹²³

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
Je partirai, Vois-tu, je sais que tu m'attends.
J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.

Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit, Seul,
inconnu, le dos courbé, les mains croisés,
Triste, et le jour pour moi sar comme la nuit.

Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.

¹²³ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Le livre de poche, page 289, Editions Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

David Le Breton, *Des visages. Une anthropologie* : Edition revue et actualisée, Métailié, 432 pages.



À travers les visages des siècles dans la peinture et les écrits philosophiques, David Le Breton mène l'histoire du visage, ce lieu central de notre communication, de l'invention du visage avec le miroir et la photographie à sa signification sociale. Il explore son ambivalence dans le face à face, le dévisager et le mauvais œil. Ses paradoxes avec la ressemblance, la beauté et la laideur, le voilé, dévoilé et enfin ces dernières années, le masque. Il nous conduit à la réflexion ultime que l'un des caractères de la violence symbolique mise en place par le racisme consiste d'abord en la négation chez l'autre de son visage.

Une réflexion remise à jour par l'usage des masques des deux dernières années et les troubles qui en ont résulté. Un parcours fascinant

Daniel Cohen, *Homo numericus : La "civilisation" qui vient*, Albin Michel 2022, 240 pages.



L'auteur de *La Prospérité du vice* et d'autres best-sellers décrypte avec une joyeuse férocité cette prétendue « civilisation » qui bouleverse nos vies et pointe les dérives de la révolution numérique et ses conséquences

L'amour ? Désormais, c'est Tinder !

Le bureau ? En télétravail !

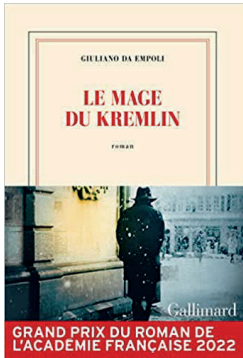
Un nouveau job ? Ce sont les algorithmes qui recrutent !

Les partis politiques ? C'est sur Twitter !

Au centre de ce nouveau monde : *Homo numericus*, un être submergé de contradictions. Il veut tout contrôler, mais il est lui-même irrationnel et impulsif, poussé à des comportements addictifs par ces mêmes algorithmes qui surveillent les moindres détails de son existence.

Faut-il désespérer ? Pas nécessairement. La révolution numérique est née des attentes d'une société qui rêvait de connaissances infinies, qui voulait que toute parole soit écoutée. Sans vérité révélée, affranchie des hiérarchies du passé. Trouver la voie qui permette d'accomplir cette utopie : telle est aussi l'ambition de ce livre.

Giuliano da Empoli, *Le mage du Kremlin*, Grand prix du roman de l'Académie Française, Editions Gallimard, 288 pages.



On l'appelait le « mage du Kremlin ». L'énigmatique Vadim Baranov fut metteur en scène puis producteur d'émissions de télé-réalité avant de devenir l'éminence grise de Poutine, dit le Tsar. Après sa démission du poste de conseiller politique, les légendes sur son compte se multiplient, sans que nul puisse démêler le faux du vrai. Jusqu'à ce que, une nuit, il confie son histoire au narrateur de ce livre... Ce récit nous plonge au coeur du pouvoir russe, où courtisans et oligarques se livrent une guerre de tous les instants. Et où Vadim, devenu le principal *spin doctor* du régime, transforme un pays entier en un théâtre politique où il n'est d'autre réalité que l'accomplissement des souhaits du Tsar. Mais Vadim n'est pas un ambitieux comme les autres : entraîné dans les arcanes de plus en plus sombres du système qu'il a contribué à construire, ce poète égaré parmi les loups fera tout pour s'en sortir. De la guerre en Tchétchénie à la crise ukrainienne, en passant par les Jeux olympiques de Sotchi, *Le mage du Kremlin* est le grand roman de la Russie contemporaine. Dévoilant les dessous de l'ère Poutine, il offre une sublime méditation sur le pouvoir.

***Nous remercions tous les intervenants
qui ont bien voulu participer à la rédaction de la revue
Médecine et Culture***

Véronique Adoue, INSERM, Toulouse ; **Pr Jacques Amar**, INSERM 558, Service de Médecine Interne et d'Hypertension Artérielle, Pôle Cardiovasculaire et Métabolique CHU-Toulouse ; **Pr Ausseil Jérôme**, Université Toulouse III, UFR de Médecine, CHU de Toulouse ; **Dr Richard Aziza**, IUCT-Oncopole Toulouse ; **Dr Françoise Bienvenu**, Laboratoire d'Immunologie, centre hospitalier Lyon Sud ; **Dr Buy X**, Institut Bergonié, Bordeaux ; **Pr François Carré**, PU-PH, responsable de l'UPRES EA 3194, Université de Rennes 1, Hôpital Ponchaillou ; **Dr R.L Cazzato**, Institut Bergonié-Bordeaux ; **Me Décultot Cécile**, Interne en M.G, Faculté de Rouen ; **Pr Alain Didier**, **Drs Roger Escamilla**, **Christophe Hermant**, **Marlène Murriss**, **Kamila Sedkaoui** : Service de Pneumo-Allergologie, Clinique des voies respiratoires, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Pr Julien Mazières**, **Valérie Julia**, **Anne Marie Basque** : Unité d'Oncologie Cervico-Thoracique Hôpital Larrey, CHU-Toulouse ; **Dr Sandrine Pontier**, Service de Pneumologie et Unité des Soins Intensifs, Clinique des voies respiratoires, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Pr Bruno Degano**, Pneumologie - CHRU de Grenoble ; **Dr Hervé Dutau**, Unité d'endoscopie thoracique, CHU de Sainte Marguerite, Marseille ; **Pr Meyer Elbaz**, Service de cardiologie B, Fédération cardiologie CHU Rangueil Toulouse ; **Dr Martine Eismein**, Conseil Général de la Haute-Garonne ; **Dr Régis Fuzier**, Département d'anesthésie, IUCT-Oncopole ; **Pr Michel Galinier**, Pôle cardiovasculaire et métabolique CHU Rangueil Toulouse ; **Pr Hermil Jean-Loup**, PU-MG, Faculté de Rouen ; **Pr Jean-Pierre Louvet**, **Pierre Barbe**, **Antoine Bennet**, UF de Nutrition, Service d'Endocrinologie, Maladies métaboliques et Nutrition, CHU Rangueil Toulouse ; **Pr Mathieu Molinard**, Département de Pharmacologie, CHU Bordeaux, Université Victor Segalen, INSERM U657 ; **Pr Jean-Christophe Pagès**, Université Toulouse III, UFR de Médecine, CHU de Toulouse ; **Pr Jean-Philippe Raynaud**, **Marie Tardy**, Service universitaire de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent, CHU de Toulouse-Hôpital La Grave ; **Pr Daniel Rivière**, **F. Pillard**, **Eric Garrigues**, Service d'Exploration de la Fonction Respiratoire et de Médecine du Sport, Hôpital Larrey, CHU Toulouse ; **Drs Fabienne Rancé**, **A. Juchet**, **A. Chabbert-Broué**, **Géraldine Labouret**, **G. Le Manach**, Hôpital des Enfants, Unité d'Allergologie et de Pneumologie Pédiatriques, Toulouse ; **Dr Jean Le Grusse**, **Dr Dominique Mora**, **Dr H. Naoun**, **M. Antonucci-Infirmière**, CLAT, Hôpital J.D, Toulouse ; **Dr J.P. Olives**, gastro-entérologue, Hôpital des Enfants, Toulouse ;

Drs Thierry Montemayor, Michel Tiberge, Unité des troubles du sommeil et Epilepsie, CHU Rangueil Toulouse ; **Pr Norbert Telmon**, Service de Médecine légale, CHU Rangueil Toulouse ; **Dr J. Palussiere**, Institut Bergonié, Bordeaux ; **Pr Jean-Jacques Voigt**, chef de service d'Anatomie et Cytologie pathologique ; **Pr Elizabeth Cohen-Jonathan Moyal**, département des radiations IUCT-Oncopole Toulouse ; **Christine Toulas**, Laboratoire d'oncogénétique ; **Laurence Gladieff**, service d'oncologie médicale ; **Viviane Feillel**, service de radioséniologie : IUCT-Oncopole - Toulouse. **Pr Rosine Guimbaud**, Oncologie digestive et Oncogénétique, CHU Toulouse et IUCT-Oncopole - Toulouse ; **Michel Olivier**, Anesthésiste-Réanimateur-Algologue, Hôpital Pierre Paul Riquet, CHU Purpan –Toulouse ; **Jean Claude Quintin**, chirurgie de la rétine, CHU Pierre Paul Riquet, Toulouse ; **Valérie Siroux**, INSERM U 823, Grenoble ; **Paul Valdiguié**, Professeur des Universités.

Alexandre Aranda, neurologue, clinique de l'Union, Toulouse ; **Edmond Attias**, ORL, chef de service au C.H. d'Argenteuil ; **P. Auburgan**, Médecine du Sport, Centre hospitalier de Lourdes ; **Maurice Benayoun**, Docteur en sciences odontologiques, Toulouse ; **André Benhamou**, Chirurgien dentiste, Toulouse, Directeur d'International Implantologie Center ; **Stéphane Beroud**, Médecine du sport, Maladies de la Nutrition et Diététique, Tarbes ; **Anne Chapell**, médecin, enseignante en éthique, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Jamel Dakhil**, Pneumo-Allergologue, Tarbes, praticien attaché Hôpital Larrey ; **Daniel D'Herouville**, médecin chef, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Carol Guinet-Dufflot**, art-thérapeute, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Fanny**, infirmière, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Thomas Ginbourger**, Dr en STAPS/sociologie, Université Paul Sabatier Toulouse III. **Vincent Gualino**, Chirurgie de la rétine, CHU Pierre Paul Riquet, Toulouse ; **P.Y Farrugia**, kinésithérapeute, La Rochelle ; **Françoise Fournial**, Pneumologue, Isis médical, Toulouse ; **Gilles Jebrak**, service de pneumologie et de transplantation, Hôpital Bichat, Paris ; **Cyril Louvrier**, chirurgien ORL, Toulouse ; **Madeleine**, aide-soignante, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Christian Martens**, Allergologue, Paris ; **Marion Narbonnet**, psychomotricienne, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Michel Olivier**, Anesthésiste-Réanimateur-Algologue , Hôpital Pierre Paul Riquet, CHU Purpan – Toulouse ; **Jean-Claude Quintin**, Clinique Honoré Cave, Montauban ; CHU Lariboisière, Paris ; **Béatrice Raffegau**, bénévole, Maison Jeanne Garnier, Paris ; **Nouredine Sahaoui**, Laboratoire Teknimed, Toulouse ; **Pr Simon Schraub**, Professeur d'oncologie radiothérapie, Faculté de Médecine Université de Strasbourg ; **Laurence Van Overvelt**, chercheur Laboratoire Stallergènes ; **Camille Vatie**, Faculté de médecine et Centre de recherche St Antoine, Paris ; **Marie Françoise Verpillieux**, Recherche

Clinique et Développement, Novartis Pharma ; **Bernard Waysenson**, Docteur en Sciences Odontologiques.

Laurence Adrover, Pneumologue ; **David Attias**, Pneumologue-Allergologue ; **Franc Berthoumieu**, chirurgie thoracique et vasculaire ; **Jacques Besse**, **Matthieu Lapeyre**, **Daniel Colombier**, **Michel Levade**, **Daniel Portalez**, Radiologues ; **Benjamin Elman**, Urologue ; **Vincent Misrai**, Urologue ; **Christophe Raspaud**, Pneumologue ; **Jacques Henri Roques**, Chirurgie générale et digestive ; **Michel Demont**, Médecine du Sport ; **Anne Marie Salandini**, **Florence Branet-Hartmann**, **Christine Rouby**, **Jean René Rouane**, Neuroendocrinologie ; **Jean-Paul Miquel**, **Nicolas Robinet**, **Bernard Assoun**, **Bruno Dongay**, Cardiologie ; **Bruno Farah**, **Jean Fajadet**, **Bernard Cassagneau**, **Jean Pierre Laurent**, **Christian Jordan**, **Jean-Claude Laborde**, **Isabelle Marco-Baertich**, **Laurent Bonfils**, **Olivier Fondard**, **Philippe Leger**, **Antoine Sauguet**, Unité de Cardiologie Interventionnelle ; **Jean-Paul Albenque**, **Agustín Bortone**, **Nicolas Combes**, **Eloi Marijon**, **Jamal Najjar**, **Christophe Goutner**, **Jean Pierre Donzeau**, **Serge Boveda**, **Hélène Berthoumieu**, **Michel Charrañon**, service de Rythmologie ; **Thierry Ducloux**, Médecine Nucléaire ; **Raymond Despax**, Oncologie ; **Dr Philippe Dudouet**, service de Radiothérapie, Clinique Pasteur, Toulouse.

Jacques Arlet, Professeur des Universités, Ecrivain ; **Laurent Arlet**, Rhumatologue, Toulouse ; **Elie Attias**, Pneumo-Allergologue, Toulouse ; **Sébastien Baleizao**, médecin généraliste ; **Paul Bellivier**, artiste-peintre ; **Olivier Bendries**, informaticien ; **Reine Benzaquen**, peintre-sculpture ; **Jean-Paul Bounhoure**, Professeur à l'Université, Membre de l'Académie Nationale de Médecine ; **Clara Boutet**, doctorante en sociologie ; **Jean-Jacques Brossard**, chercheur associé, centre d'études et recherches sur la police ; **Pierre Carles**, Professeur Honoraire des Universités ; **Jean Cassigneul**, Gastro-entérologue, Toulouse ; **Pierre-André Delpla**, PCU-PH, Médecine légiste et psychiatre - CHU Rangueil, Toulouse ; **Hamid Demmou**, Université Paul Sabatier ; **Jean Pierre Donzeau**, Cardiologie-Rythmologie, Toulouse ; **Pascal Dupond**, Professeur agrégé de Philosophie ; **Arlette Fontan**, Docteur en philosophie, Enseignante à l'ISTR de Toulouse ; **Alain B.L. Gérard**, Juriste, philosophe ; **Jean-Philippe Derenne**, Professeur des universités, Ancien chef de service de pneumologie et réanimation à la Salpêtrière-Paris, **Jocelyne Deschaux**, Conservateur du Patrimoine écrit à la B.M. de Toulouse ; **Didier Descouens**, ORL, Toulouse ; **Stéphane Dutournier**, Acrobate ; **Pr Yves Glock**, Chirurgie cardio-vasculaire, CHU Rangueil Toulouse ; **Nicole Hurstel**, Journaliste, écrivain ; **Serge Krichewsky**, hauboïste à l'Orchestre National du Capitole de Toulouse ; **Hugues Labarthe**, Enseignant à l'université, Saint Etienne ; **Marie Larpent-Menin**, journaliste ; **Vincent Laurent**, Docteur en droit privé, Toulouse ;

David Le Breton, Professeur de sociologie à l'Université Marc Bloch de Strasbourg, Membre de l'UMR "Cultures et sociétés en Europe"; **Paul Léophonte**, Professeur des Universités, correspondant national (Toulouse) de l'Académie de Médecine; **Isabelle Le Ray**, Peintre, créatrice de Tracker d'Art; **Christian Marc**, Comédien; **Jezabel Martinez**, Cardiologue, Coutras; **Michel Martinez**, Agrégé de Lettres, docteur d'Etat en Littérature; **Charlotte Maubrey-Hebral**, Professeure agrégée de Lettres Modernes; **Simone Mergui**, Docteur en chimie-physique; **Jean Miguères**, Professeur honoraire des Universités; **Michel Miguères**, Pneumo-Allergologue, Nouvelle Clinique de L'Union-Saint-Jean; **Sophie Mironze**, Festival International du Film de la Rochelle; **Montebello Guy**, neurolo-psychiatre, Toulouse; **Morué Lucien, Domingo Mujica**, alto-solo, orchestre national du Capitole de Toulouse; **Florence Natali**, professeure agrégée de philosophie; **Georges Nouvet**, Professeur Honoraire des Universités; **Henri Obadia**, Cardiologue, Toulouse; **Christophe Pacific**, docteur en Philosophie; **Mireille Pénochet**; **Sophie Pietra-Fraiberg**, Docteur en philosophie; **Laurent Piétra**, Docteur en philosophie; **Gérard Pirlot**, Professeur de psycho-pathologie Université Paris X, Psychanalyste, Membre de la Société psychanalytique de Paris, Psychiatre adulte, qualifié psychiatre enfant/adolescent.; **Anne Pouymayou**, Professeur de Français; **Jacques Pouymayou**, Anesthésiste-Réanimateur, IUCT-Oncopole; **Aristide Quérian**, chirurgien cardiovasculaire; **Lucien Ramplon**, Procureur général honoraire, "Président des toulousains de Toulouse"; **Claire Ribau**, Docteur en éthique médicale; **Isabelle Richard**, doyenne de la faculté de médecine d'Angers; **Guy-Claude Rochemont**, Professeur, membre fondateur, ancien président et membre de Conseil d'administration de l'Archive; **Nicolas Salandini**, Doctorant en philosophie; **Manuel Samuelides**, Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, Pr honoraire de mathématiques appliquées à l'Ecole Nationale Supérieure de l'Aéronautique et de l'Espace; **Didier Sicard**, Ancien président du comité consultatif d'éthique; **Stéphane Souchu**, Critique de cinéma; **Pierre-Henri Tavoillot**, Maître de conférence en philosophie morale et politique à l'université Paris-Sorbonne, président du Collège de Philosophie; **Ruth Tolédano-Attias**, Docteur en chirurgie dentaire, DEA de philosophie, Docteur en Lettres et Science Humaines; **Emmanuel Toniutti**, Ph.D. in Théologie, Docteur de l'Université Laval, Québec, Canada; **Shmuel Trigano**, Professeur de sociologie-Université Paris X-Nanterre, Ecrivain Philosophe; **Marc Uzan**, Endocrinologue, Toulouse; **Jean Marc Vergnes**, DRE INSERM-U825; **Pierre Weil**, Agronome et chercheur; **Christian Virenque**, Professeur des Universités; **Muriel Welby-Giusse**, Médecin phoniatre, choriste et pianiste; **Muriel Werber**, Dermatologue, Toulouse.

Sommaire de tous les articles parus dans la revue *Médecine et Culture*

Numéro 1 :

B.P.C.O.

R. Escamilla, A. Didier, M. Murriss

Médecine et Ethique

E. Attias

Concepts fondamentaux des religions monothéistes

R. Toledano-Attias, L. Pietra, H. Demmou

Le tenor est en prison

J. Pouymayou

Etat des lieux du cinéma français

S. Mirouze

Numéro 2

Recommandations pour le suivi médical des patients asthmatiques

Anaes et Afsaps

La désensibilisation allergénique : intérêt de la voie sublinguale

M. Mígueres

Orientations diagnostiques du cancer de la prostate

B. Elman

L'endocardite infectieuse d'origine dentaire

M. Benayoun

Les citrons de Sicile

J. Pouymayou

Laïcité, religions, incroyance : les valeurs

E. Attias, A. Fontan, H. Demmou, A.B.L. Gérard

La mutation numérique du cinéma

S. Souchu

Numéro 3

Sport et Médecine

F. Carré, D. Rivière, A. Didier, E. Garrigue, B. Waysenson

Le sport est-il dangereux pour la santé ?

D. Rivière

Sport : société et économie

E. Attias

Réflexion sur le sport

E. Attias, R. Toledano-Attias

Milon de Croton

J. Pouymayou

Sculpture

J. Mígueres

Cinéma

Une brève présentation de la cinémathèque de Toulouse

G.-C. Rochemont

La Rochelle, pour le seul plaisir du cinéma

S. Mirouze

Pour filmer la boxe, le cinéma prend des gants

S. Souchu

Musique

Derrière le mur du son

S. Krichewsky

Numéro 4

Ronchopathie et apnées du sommeil

T. Montemayor, M. Tiberge, B. Degano, E. Attias, J. Amar
A.M. Salandini, Ch. Rouby, F. Branet, J.R. Rouane,
A.Didier, K. Sedkaoui, F. Fournial

Procès médicaux en France

L. Vincent

La superstition

E. Attias, L. Piétra, N. Salandini, E.Toniutti,
Ch. Raspaud, L. Remplon,

Les Sybarites

J. Pouymayou

Musique : Mozart

D. Descouens, S. Krichewsky

Photo

L. Arlet

Numéro 5

L'obésité

J.P. Louvet, P. Barbe

Poids, troubles du comportement alimentaire et fonction ovarienne

J.P. Louvet, A. Bennet

La gastroplastie

F. Branet-Hartmann, Ch. Rouby, A.M. Salandini, J.H. Roques

Le concept d'alexithymie

M. Tardy, J.Ph. Raynaud

Le dossier médical personnel

V. Laurent

Le corps

D. Le Breton, E. Attias, R. Tolédano-Attias, L. Piétra,
S. Beroud, H. Obadia

Le ballet du capitole de Toulouse

Nanette Glushahk, Michel Rahn

Les croissants

J. Pouymayou

Cinéma : le burlesque contemporain des frères Farrelli

S. Souchu

Peinture

H. Obadia

Numéro 6

Nouveautés en cardiologie

J.P. Albenque, A. Bortone, N. Combes, E. Marijon, J. Najjar, Ch. Goutner,
J.P. Donzeau, S. Boveda, H. Berthoumieu, M. Charrançon M. Galinier, M. Elbaz,
J. Amar B. Farah, J. Fajadet, B. Cassagneau, J.P. Laurent, Ch. Jordan, J.C. Laborde,
I. Marco-Baertich, L. Bonfils, O. Fondard, Ph. Leger, A. Sauguert
J.-P. Miquel, N. Robinet, B. Assoun, B. Dongay, D. Colombier

Le cœur dans tous ses états

R. Tolédano-Attias, L. Piétra, G. Pirlot, Y. Glock 37

Dix jours en Octobre

J. Pouymayou

Théâtre et société : de Sophocle à Koltès

Ch. Marc

Toubib Jazz Band

L. Arlet

Hommage : Albert Richter

E. Attias

Numéro 7

Journée Toulousaine d'Allergologie

Pr A. Didier, M. Miguères, J. Dakhil,
F. Rancé, A. Juchet, A. Chabbert-Broué,
G. Le Manach

Les Allergènes Recombinants

L. Van Overvelt

Le syndrome obésité-hypoventilation

S. Pontier, F. Fournial, L. Adrover

L'orthèse d'avancée mandibulaire

G. Vincent

Imagerie de l'aorte abdominale

M. Levade, D. Colombier

Les médecins philosophes

E. Attias, H. Labarthe 29

Musique : Le Piano

P. Y. Farrugia

Les Cénobites ; OK

J.Pouymayou

Numéro 8

Nouveautés en Oncologie

J.-J. Voigt, R. Aziza, N. Sahraoui D. Portalez,

T. Ducloux, R. Despax, J. Mazières 20

Réflexions sur les âges de la vie

P.-H. Tavoillot, G. Pirlot, L. Piétra

E.R.A.S.M.E.

J. Deschaux

Les athlètes du son

P. Y. Farrugia

Le coureur de Marathon

J. Pouymayou

Le festival de Cannes

E.Attias

Numéro 9

Nouveautés en oncologie

H. Dutau, Ch. Hermant, Ch. Raspaud, Ph. Dudouet,

E. Cohen-Jonathan Moyal, Ch. Toulas, R. Guimbaud,

L. Gladieff, V. Feillel, V. Julia, A.-M. Basque, J. Mazières

La responsabilité

E. Attias, S. Pietra-Fraiberg, R. Tolédano-Attias

V. Laurent, N. Telmon

Phedou

C. Ribau, P. Dupond, J.-P. Marc-Vergnes

La police scientifique

J.J. Brossard

Musique

Deux générations de musiciens : L. Morué, D. Mujica.

Bon anniversaire, Maestro

J. Pouymayou

Peinture

P. Bellivier

Un personnage du bain turc d'Ingres

P. Léophonte

Numéro 10

La BPCO en 2009

G. Jebrak

La violence

R. Tolédano-Attias, E. Attias

D. Le Breton, G. Pirlot, P.A Delpla

Katherine Mansfield

P. Léophonte

La Sultane Créole

J. Pouymayou

Musique : de la violence et autres dissonances

S. Krichewski

L'école du cirque

S. Dutournier

Le cinéma en DVD

S. Mirouze

Numéro 11

Etude sociologique du recours aux médecines parallèles en cancérologie

S. Schraub

Journée toulousaine d'Allergo-Pneumologie

L. Têtu, M. Lapeyre-Mestre, A. Juchet, M Miguères

L'Institut Pasteur

S. Mergui

Les rapports humains

R. Tolédano-Attias, E. Attias

Hector Berlioz

M. Penochet

Le français qui sauva Bismarck

J. Pouymayou

Charlie Chaplin

E. Attias

Numéro 12

Sport et maladies graves

D. Rivière

Anévrisme athéromateux de l'aorte abdominale

Ph. Léger, A. Sauguet, Ch. Jordan

Montaigne

E. Attias, R. Tolédano-Attias, G. Pirlot

Peinture : Le Pastel

P. Bellivier

Musique : Carlo Gesualdo

M. Penochet

Le tyran, le savant et la couronne

Curzio Malaparte "une vie de héros"

J. Pouymayou

Chopin et la maladie des passions tristes

P. Léophonte

L'étrange docteur Maï

C. Corman

Numéro 13

Comment mettre en place la VNI dans l'IRC

S. Pontier-Marchandier

L'orthèse d'avancée mandibulaire

R. Cottancin

Aspects atypiques du myocarde en scanner et en IRM

D. Colombier, O. Fondard, M. Levade, J. Besse, M. Lapeyre

La Justice

E. Attias, R. Tolédano-Attias, S. Pietra-Fraiberg

Musique : Robert Schumann

M. Penochet

Le plus beau tableau du monde ou le peintre, l'écrivain et le soldat

J. Pouymayou

La peste à Venise (1347-1630)

P. Léophonte

Numéro 14

Agriculture et santé durable

Pierre Weil

Allergie au Ficus Benjamina

D. Attias

Voltaire

E. Attias, R. Tolédano-Attias,

Ch. Maubrey, A. Pouymayou

L'affaire Druaux

S. Baleizao, G. Nouvet

Le Collège de France

R. Tolédano-Attias

Buster Keaton

E. Attias

Franz List

M. Penochet

Coq au vin

J. Pouymayou

Le mot de la fin

P. Léophonte

Numéro 15

Vers une reconnaissance de l'allergie

Ch. Martens

La pompe à insuline chez le patient diabétique

C. Vatiez

Crise des transmissions

R. Tolédano-Attias, E. Attias, M. Martinez, D. Le Breton

M. Samuelides, G. Pirlot

Les jardins d'Eyrignac

E. Attias

La dague de miséricorde

J. Pouymayou

Une lecture de Frédéric Prokosch

P. Léophonte

Numéro 16

La tuberculose hier et aujourd'hui

J. Le Grusse

Vivre coliqueux à Rome

À partir du journal de voyage de Michel de Montaigne

J. Martinez

Réflexions sur la mort

N. Telmon, E. Attias, L. Pietra,

G. Pirlot, D. Le Breton,

Ch. Maubrey-Hebral 1

La voix de la mort

J. Pouymayou

Les gladiateurs et la médecine cannibale

J. Ph. Derenne

Jules Verne

M. Uzan

Laurel et Hardy

E. Attias

Entretien avec Joan Jorda, peintre et sculpteur

P. Léophonte

Numéro 17

La tuberculose pédiatrique

D. Mora, G. Labouret, H. Naoun,

M. Antonucci, M. Esmein

Jean de la Fontaine : la vie, l'oeuvre, les fables

E. Attias, S. Fraiberg-Pietra, Ch. Hebral, R. Toledano-Attias

La Castapiane

J. Pouymayou

Harold Lloyd

M. Uzan

L'histoire des castrats et Farinelli

M. Pénochet

Pontormo et le syndrome de Stendhal

P. Léophonte

Numéro 18

La vieillesse

E. Attias, D. Le Breton, R. Toledano-Attias, J. Marinez

Soins palliatifs et fin de vie

E. Attias

Verdi, deux siècles sans une ride

J. Pouymayou

Amadeus, Don Giovanni, Don Giacomo

P. Léophonte

Numéro 19

Syndrome d'apnée du sommeil : étude pluri-disciplinaire

D. Attias, A. Aranda, C. Louvrier,
V. Misrai, J.C. Quintin, V. Gualino

L'art thérapie en soin palliatif

C. Guinet-Duflot

Regards sur l'individualisme contemporain

R. Tolédano-Attias, L. Pietra, E. Attias

Victor Hugo : L'itinéraire politique d'un grand poète

J.P. Bounhoure

Les clés de la Bastille

P. Pouymayou

Aimer, admirer ou plaindre Emma : une lecture de Madame Bovary

P. Léophonte

Numéro 20

Journée toulousaine d'Allergologie

V. Adoue, V. Siroux, F. Biennu, M. Miguères, J.-P. Olives

J'ai vécu la médecine d'urgence

Ch. Virenque

Deux médecins méridionaux, pionniers de la cardiologie

J.-P. Bounhoure

Socrate

E. Attias, R. Tolédano-Attias, L. Piétra

L'effet Papillon

J. Pouymayou

Christian de Duve

P. Léophonte

Numéro 22

L'hypnose est-elle efficace contre le trac chez les artistes ?

M. Welby-Gieusse

La Liberté

E. Attias, D. Le Breton, L. Pietra, Ch. Hebral, J.P Bounhoure

Être libre sous le joug...

P. Léophonte

Les poissons rouges et la poudre blanche

J. Pouymayou

Georges Brassens

E. Attias

Numéro 21 : Morceaux choisis 1

David Le Breton

Obsolécence contemporaine du corps :

Visages du vieillard

Que transmettre aujourd'hui ?

Pierre Henri Tavoillot

Philosophie des âges de la vie

Ruth Tolédano-Attias

Quel est l'impact de l'individualisme sur les rapports humains

Réflexions sur la violence

Crise ou rupture des transmissions

Socrate : la tâche du philosophe

Elie Attias

La superstition : analyse et dérapages

A la découverte de Voltaire

Réflexions sur la Justice

L'Amitié

Gérard Pirlot

Violence et « biolence » à l'adolescence

Montaigne : Le « je » subjectif construit dans la réverbération mélancolique... des absents

Laurent Piétra

Quelques variations sur le thème de « l'homme sans âge » de Mircéa Eliade et F.F Coppola

« Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point »

Jézabel Martinez

Le regard littéraire sur la vieillesse à la Renaissance

Sophie Fraiberg-Piétra

La responsabilité : approche éthique

Charlotte Hébral

Le chêne et le roseau

Paul Léophonte

D'un labyrinthe de curiosités au fleuve Alphée avec Roger Caillois

Amadéus, Don Giovanni, Don Giacomo

Pontormo et le syndrome de Stendhal

Jean Paul Bounhoure

Goya : sa maladie, son œuvre

Sébastien Baléizao et Georges Nouvet

L'affaire Druaux

Serge Krichewsky

De la violence et autres dissonances

Anne et Jacques Pouymayou

Voltaire et Calas

Elie Attias

Charlie Chaplin

Jacques Pouymayou

Les clés de la Bastille

Le coq au vin

Numéro 23 : Morceaux choisis 2

Ruth Tolédano-Attias

Approche philosophique des rapports humains

L'élaboration du concept de *responsabilité* dans la philosophie platonicienne

Elie Attias

Individualisme et Solitude

Le procès de Socrate

David Le Breton

Violences et jeunes des quartiers de Grands Ensembles

Du cadavre

Gérard Pirlot

La mort qui ronge inconsciemment dans les manifestations psychiques

Laurent Piétra

D'où vient que la superstition ne meurt point ?

L'individualisme

Charlotte Hebral

La mort dans *Les Fleurs du mal*

Micromégas (1752)

Sophie Fraiberg-Piétra

Légalité et légitimité

Jézabel Martínez

« Vivre coliqueux à Rome ».

A partir du Journal de voyage de Michel de Montaigne

Jean Paul Bounhoure

Victor Hugo : l'itinéraire politique tortueux d'un grand poète

Paul Léophonte

Un personnage du bain turc d'Ingres

Chopin et la maladie des passions tristes

Jacques Pouymayou

Le plus beau tableau du monde

Le coureur de Martahon

Marc Uzan

Lire ou relire Jules Verne aujourd'hui

Jacques Arlet

Poètes toulousains de la Belle Epoque

Numéro 24 :

Jacques Pouymayou

A la poursuite de l'antalgie

Michel Olivier

Douleur et Urgence

Muriel Welby-Gieusse

Chant et reflux

Elie Attias

Comment définir le bonheur ?

Ruth Tolédano-Attias

Peut-on rechercher le bonheur à l'heure de l'arbitraire ?

Laurent Piétra

Le bonheur doit-il être achevé ?

Charlotte Hebral

La littérature et le bonheur

Paul Léophonte

Un souvenir de Sviatoslav Richter (1915_1977)

Pierre Carles

Beaux tuberculeux

Elie Attias

Pierre Dac

Numéro 25

Guy Laurent, Gisèle Compaci

L'accompagnement des patients en cancérologie

Jean Paul Bounhoure

Maladie coronaire et sexe féminin

Aristide Querian

Histoire de la chirurgie cardiaque

Elie Attias

Réflexions sur la jalousie

Gérard Pirlot

La jalousie : du pathologique à la « normalité » d'un affect inscrit au plus profond de l'humain et de l'humanité

Paul Léophonte

Un génie presque oublié, Laennec

Pierre Carles

Et Zeus nomina les étoiles

Jacques Pouymayou

L'homme qui détourna le fleuve

Apothéose, A Denis Dupoirion

Numéro 26 : Un cheminement philosophique de Ruth Tolédano-Attias

La “juste mesure” et la démesure
Approche philosophique du corps
Le cœur politique : le courage, la cordialité, l’amitié et la justice dans la cité
L’amour courtois : le cœur en émoi pour des amours impossibles
Réflexions sur la violence
Approche philosophique des rapports humains
« Des cannibales » : le paradoxe de Montaigne. Qui est le plus barbare ?
La justice avec ou sans la démocratie
Voltaire : *Candide ou l’optimisme*
Crise ou rupture des transmissions
Peut-on parler de la dimension philosophique des Fables de La Fontaine ?
Vieillesse et sagesse
Quel est l’impact de l’individualisme sur les rapports humains ?
Peut-on rechercher le bonheur à l’heure de l’arbitraire ?
Socrate : la tâche du philosophe
Lectures et commentaires :
- *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, de Christian Salmon
- *Expériences de la douleur : Entre destruction et renaissance* de David Le Breton.
- *Eclats de voix. Une anthropologie des voix* de David Le Breton
- *Tous gros demain ?* (2007) et *Mon assiette, ma santé, ma planète* (2010) de Pierre Weill.

Numéro 27 :

Paul Léophonte

Une brève histoire de la tuberculose

Jean Paul Bounhoure

La mort de Gustave Mahler

Bref rappel sur l’historique des endocardites malignes

Cécile Décultot, Jean-Loup Hermil, Sébastien Baleizao

Comment les médecins généralistes appliquent la bientraitance lors des visites à domicile

Ruth Tolédano-Attias

Rire/Aimer/Joie

David Le Breton

Quand le rire fait police

Charlotte Hebral

Le rire en littérature

Elie Attias

Le Burlesque

Christian Virenque

Double anniversaire

Pierre Carles

Les voyageurs de Jules Verne sont malades

Jacques Pouymayou

La souris du paradis

Numéro 28 :

Jean Paul Bounhoure

Manifestations cardio-vasculaires et substances récréatives

Christian Virenque

Kéraunopathologie et médecine kéraunique

Thomas Ginsbourger

Activité physique et cancer

Ruth Tolédano-Attias

Mensonge : malaise et aliénation

Laurent Pietra

Le mensonge comme action

Charlotte Hebral

Mensonge littéraire. Une voie véritable ?

Elie Attias

Superstition et Mensonge

Paul Léophonte

Huitième Commandement et mensonge médical vertueux,
ou vérité nuancée

Jacques Pouymayou

Le peintre et les architectes

Numéro 29 : Pensées et Réflexions de Elie Attias

Sport et Économie

Réflexion sur le sport. Jusqu'ou la performance ?

Le corps dans tous ses états

Les médecins philosophes

Ma responsabilité envers autrui ou le devoir de responsabilité

La violence à travers des citations

L'amitié

Michel de Montaigne

Réflexion sur la justice

À la découverte de Voltaire

Observation et analyse de la crise de transmission

La mort dans tous ses états

Jean de La Fontaine

Vieillesse et perte d'autonomie

Soins palliatifs et fin de vie : Réflexion

Individualisme et Solitude

Le procès de Socrate

Réflexions sur la liberté

Réflexions sur la jalousie

Comment définir le bonheur

Le rire : le Burlesque

Mensonge et superstition

Chroniques

- La Laïcité
- Albert Richter : champion et humaniste
- Le festival de Cannes
- Charlie Chaplin
- Buster Keaton
- Stan Laurel et Olivier Hardy
- Georges Brassens
- Pierre Dac

Numéro 30 :

Jacques Pouymayou

Analgésie périnerveuse et douleurs du cancer
L'analgésie intrathécale en douleur cancéreuse

Régis Fuzier

Analgésie périnerveuse continue et douleur carcinologique

Ruth Tolédano-Attias

Que peut la raison face aux émotions ?

Elie Attias

Quand l'émotion l'emporte sur la raison

Florence Natali

La fragilité de Médée

Charlotte Hebral

Ce que dit l'émotion à la raison

Manuel Samuelidès

Histoire de la raison scientifique

Paul Léophonte

Chronique : L'Art d'Hammershoj

Jacques Pouymayou

Nouvelle : Un monde connecté ou l'avenir numérique radieux

Numéro 31 :

Christian Virenque

Une brève histoire du SAMU 31

Louis Lareng ; Hommage

Richard Aziza, R.L Cazzato, X.Buy, J.Palussiere

Perspectives du radiologue interventionnel dans la prise en charge des métastases osseuses

Florence Natali

Difficile vérité

Laurent Pietra

Le Lévitte d'Ephraïm de Rousseau : texte clef

Manuel Samuelidès

Développement de l'intelligence artificielle

Ruth Tolédano-Attias

Un paradoxe contemporain : la culpabilité héréditaire

Charlotte Hebral

Le mentir-vrai au théâtre : un jeu pour la vérité

Paul Léophonte

Un miracler toscan

Jacques Pouymayou

L'aviateur et le philosophe

Brigitte Hedel-Samson et Michèle Tosi

Œuvres ultimes

Elie Attias

Editorial

A lire

Numéro 32 : Nouvelles : Jacques Pouymayou

Incipit

Le ténor est en prison

Les citrons de Sicile

Milone de Crotone

Les Sybarites

Les croissants

Dix jours en octobre

Les cénobites tranquilles

OK

Le coureur de Marathon

Bon anniversaire, Maestro

La sultane créole

Le français qui sauva Bismarck

Le tyran, le savant et la couronne

C.Malaparte, « une vie de héros »

Le plus beau tableau du monde

Coq au vin

La dague de la miséricorde

La voix du mort

La castapiane

Verdi, deux siècles sans une ride

Les clefs de la Bastille

L'effet papillon

Les poissons rouges et la poudre blanche

Le coureur de Marathon

L'homme qui détourna le fleuve

Apothéose

La souris du paradis

Le peintre et les architectes

Un monde connecté

L'aviateur et le philosophe

Le Nobel inattendu

Numéro 33 :

Elie Attias

Editorial

Paul Léophonte

Les fléaux infectieux, une fatalité de la condition humaine

Philocalie

Jean Cassigneul

Petite histoire des grandes épidémies

Jean Paul Bounhour

L'apport de Claude Bernard à la physiologie et à la pensée médicale

Histoire de la cardiologie à Toulouse (2020)

Christian Virenque

Vivre, survivre, revivre

Ruth Tolédano-Attias

Passage d'une question épistémologique à une question éthique : Apparence et Virtuel

Florence Natali

Du visage au regard

Charlotte Hebral

Le professeur et le visage virtuel

Laurent Pietra

Le visage virtuel : une face dans la foule ?

Jacques Pouymayou

Le bras de la pompe

Incipit : solutions

Poèmes du covid

Serge Krichewsky

Beethoven

Elie Attias

A lire, les Livres

Numéro 34

Elie Attias

Editorial

Jacques Pouymayou

Médecine et Culture

Jean-Christophe Pagès et Jérôme Ausseil

L'ARN, molécule aux origines de la vie et médicament de la médecine ciblée

Jean Pierre Donzeau

Balade des virus à Paris

Elie Attias

Molière, sa vie, son œuvre, ses idées, sa philosophie

Florence Natali

L'Impromptu de Versailles de Molière

Ruth Tolédano-Attias

Tartuffe : le voile se lève sur l'imposteur

Charlotte Hebral

Molière est-il comique ?

Paul Léophonte

La comédie médicale au temps de Molière

Louis Codet

Le prince de Ligne

Michel Miguères

Périclès

Guy Montebello

Gaëtan Gatian de Clérembault

Du masque à la personne

Jacques Pouymayou

Le mot de la fin

Poquelin

Elie Attias

Lectures. Hommage au Pr Jean Miguères

Numéro 35

Elie Attias

Editorial

Christian Virenque

Quand les soignants voient du ciel

Pierre Valdiguié

L'hydrogène, source d'énergie

Charlotte Hebral

La maison, cet obscur objet du désir

Florence Natali

Peut-on vivre sans exister ?

Ruth Tolédano-Attias

La dialectique platonicienne comme forme de purification du logos

A lire : Le mythe d'Er. La responsabilité du choix

Laurent Pietra

La connaissance éthique

Elie Attias

A la rencontre d'Aristote... A lire : Aristote, La vertu

Clara Boutet

Co-construire la prévention en santé à partir des représentations sociales

Paul Léophonte

Portraits de femmes

Jacques Pouymayou

A l'ombre des géants... Le dernier condotière

Numéro 36

Elie Attias

Editorial

Jean Paul Bounhoure

Bref rappel historique de l'infarctus du myocarde

Paul Léophonte

Serment d'Hippocrate, bonne mort et pratique médicale

Elie Attias

Diderot : la vie, l'œuvre...

David Le Breron

Diderot et l'apprentissage de la vue : autour de la Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient.

Florence Natali

Diderot, Le Supplément au voyage de Bougainville : Que cache l'hospitalité ?

Charlotte Hebral

Jacques le fataliste et son maître

Ruth Tolédano-Attias

Le paradoxe du comédien

Jean Paul Bounhoure

Madame de Staël

Paul Léophonte

Une amazone au destin balzacien

Jacques Pouymayou

Des chansons et des guerres

Elie Attias

Lectures.

Numéro 37

Elie Attias

Editorial

Jean-Pierre Donzeau

Histoire de la rythmologie

Elie Attias

Victor Hugo : la vie, l'œuvre,

Laurent Pietra

Victor Hugo : le modèle du grand-père

Florence Natali

Hugo et l'écriture de l'histoire : une lecture de Claude Gueux

Ruth Tolédano-Attias

L'abolition de l'esclavage : une question en suspens dans l'œuvre de Victor Hugo

Paul Léophonte

Un poète et romancier pour *Happy Few*

Jean Paul Bounhoure

Gambetta

Honoré et la médecine

Michel Miguères

Qui êtes-vous Madame Bovary ?

Jacques Pouymayou

Le repos du militaire

Librettiste à l'insu de son plein gré

Elie Attias

Lectures.

Achevé d'imprimer

G.N. Impressions - 31340 Villematier

Email : gnimpressions@gmail.com

Dépôt légal : janvier 2023

