



« CECI TUERA CELA ». LE CAS DE VICTOR HUGO RELU EN AFRIQUE APRES LE RHODES MUST FALL

[Étapes de traitement de l'article]

Date de soumission : 12-10-2025 / Date de retour d'instruction : 22-10-2025 / Date de publication : 12-12-2025

Moustapha FAYE

Université Gaston Berger de Saint-Louis (Sénégal), UFR LSH

moustapha2.faye@ugb.edu.sn

Résumé : « Ceci tuera cela ! » crie le Docteur Claude Frollo dans Notre-Dame de Paris, concluant ainsi une démonstration sur comment l'histoire est un éternel renversement du plus grand par le plus petit. Ironiquement, la boutade rattrape l'auteur lui-même. Jean-Paul Sartre a montré une exceptionnalité de Victor Hugo : écrivain bourgeois, Hugo est lu par les masses populaires (Sartre, 1948, p. 126). Assumant une stratégie de conquête délibérée, le chef de file du romantisme français désavoue la bourgeoisie et écrit pour un public qu'il s'est choisi, et qui le choisit : le peuple. Lorsque le poète s'adresse aux Américains pour condamner l'exécution de John Brown, il ne cherche pas à séduire des lecteurs esclaves qui, *de facto*, n'existent pas. Cependant, quand il parle au peuple français, l'œuvre est orientée exprès dans la réalisation d'un programme qui allait survivre à l'écrivain. Le nom de Victor Hugo restera, comme il l'a voulu jusque dans le testament, indissociablement lié à une dimension messianique, celle d'un prophète au service des laissés-pour-compte. Mais Hugo a-t-il jamais pensé qu'un public improbable peut se constituer avec le temps, inexistant au moment de la production de l'œuvre, et s'appropriier cette dernière dans le cadre d'une réception incontrôlée ? Devant les nombreux suicides causés par son Werther, Goethe découvrait une virtualité de son roman qu'il n'avait pas une seule fois soupçonnée. La lecture actuelle de certains livres de Hugo en Afrique (des extraits d'Actes et Paroles [1985] plus justement) est un bon exemple de cette dynamique d'appropriation qui fait de toute réception un accord provisoire et précaire. De l'image lisse du Héraut du progrès et de la justice universelle, Hugo est en train d'intégrer, en Afrique, celle d'un raciste doctrinaire doublé d'un pilier du colonialisme. La présente étude voudrait analyser comment le mouvement du Rhodes must fall redynamise la réception de Victor Hugo, actualisant son œuvre dans un contexte qui situe l'auteur à rebours de l'humaniste jusque-là retenu. Il s'agira, plus concrètement, de montrer par quelle dynamique dialectique des lecteurs ignorés ou minorés — au moment où Hugo écrit — sont en train, deux siècles plus tard, de s'inviter en force au débat pour relire à leur tour un auteur dont ils s'approprient l'œuvre pour servir leurs propres vues, celles du moment, dessinant ainsi un tout nouvel angle depuis lequel envisager un autre visage de l'écrivain.

Mots-clés : actualisation, dynamique, figuralités, littérature, racialisme, réception.

“THIS WILL KILL THAT.” THE CASE OF VICTOR HUGO REVISITED IN AFRICA AFTER RHODES MUST FALL

Abstract : “This will kill that!” cries Doctor Claude Frolo in Notre-Dame de Paris, concluding a demonstration of how history is an eternal reversal of the greatest by the smallest. Ironically, the quip catches up with the author himself. Jean-Paul Sartre pointed out something exceptional about Victor Hugo: a bourgeois writer, Hugo is read by the masses (Sartre, 1948, p. 126). Adopting a deliberate strategy of conquest, the leader of French Romanticism disavowed the bourgeoisie and wrote for an audience he had chosen, and which chose him: the people. When the poet addresses Americans to condemn the execution of John Brown, he is not trying to appeal to slave readers who, *de facto*, do not exist. However, when he spoke to the French people, his work was deliberately oriented towards the realization of a program that would outlive the writer. The name of Victor Hugo will remain, as he wished in his will, inextricably linked to a messianic dimension, that of a prophet in the service of the marginalized. But did Hugo ever think that an unlikely audience might emerge over time, nonexistent at the time of the work's production, and appropriate it in the context of an uncontrolled reception? Faced with the numerous suicides caused by his Werther, Goethe discovered a potential in his novel that he had never once suspected. The current reading of certain books by Hugo in Africa (more precisely, excerpts from Acts and Words [1985]) is a good example of this dynamic of appropriation, which makes any reception a provisional and precarious agreement. From the smooth image of the Herald of Progress and Universal Justice, Hugo is in the process of integrating, in Africa, that of a doctrinaire racist coupled with a pillar of colonialism. This study aims to analyze how the Rhodes Must Fall movement is revitalizing the reception of Victor Hugo, updating his work in a context that places the author at odds with the humanist image that had been retained until then. More specifically, it will show how the dialectical dynamic of readers who were ignored or marginalized at the time Hugo was writing is now, two centuries later, forcefully entering the debate to reread an author whose work they appropriate to serve their own views, those of the moment, thus drawing a whole new angle from which to consider another face of the writer.

Keywords: actualization, dynamics, figuralities, literature, racialism, reception.

Les deux dernières décennies ont vu la multiplication de procès contre de grandes figures de l'art dont les actes ou propos ont fini par négativement attirer l'attention sur leur posture politiquement et socialement incorrecte. En 2011 puis en 2018 le débat fut houleux en France entre partisans de l'art pour l'art et ceux d'une littérature éthique quand il s'est agi de commémorer Céline et Maurras. La problématique a été revivifiée depuis #Me-too. En Afrique et dans les milieux noirs d'ailleurs, c'est *Rhodes must fall* qui se constitue partie civile, réclamant une réévaluation des actes — officiels ou de langage — de figures supposées pro-colonialistes ou racistes, refusant l'excuse du contexte et les délais de



prescription. Au Sénégal comme aux Antilles, les revendications sur les réseaux sociaux empruntent la voix de jeunes demandant l'exclusion des textes de V. Hugo des programmes d'enseignement. En juin 2020, le compte Instagram d'un nom particulièrement évocateur, winnie-mandelakeita.69, donne en exemple la révolte de la lycéenne martiniquaise Alexane Ozier-Lafontaine. Candidate au bac, la jeune fille a préféré avoir 3/20 à l'épreuve de français pour avoir refusé de traiter un sujet sur *Hernani* de Victor Hugo, optant pour un hors-sujet contestataire. Et c'est pour winnie-mandelakeita.69 l'occasion de réécrire la biographie de l'écrivain :

EN CE JOUR DU 22 MAI 1885 LA MORT D'UN DES PLUS
GRANDS RACISTES DE L'HISTOIRE: LE RAT VICTOR HUGO
Mort en ce jour du 22 mai 1885, Victor Hugo est un raciste
nérophobe poète, dramaturge, écrivain, romancier Français. Ce
voyou considérait les noirs comme des êtres inférieurs [sic]
(2020).

Comme dans le cas de Roman Polanski, la question fondamentale ici comme ailleurs demeure celle de la valorisation sociale jugée imméritée voire scandaleuse :

[C'est] le degré variable de consécration des auteurs concernés, qui a une incidence sur le retentissement local, national ou international de la polémique, et sur ses enjeux : réévaluation d'auteurs canoniques ou en voie de classicisation et de leur héritage intellectuel au regard des révélations ; remise en cause des marques de reconnaissance (prix, commémorations) aux auteurs jugés indignes, qu'il s'agisse de contemporains ou de figures encombrantes pour la mémoire collective (Sapiro, 2020, p. 69).

Un exemple typique de cette réinterrogation du passé de l'art est la relecture des textes à connotation raciste et colonialiste de V. Hugo par des lecteurs pour qui importent peu les circonstances de leur production, et dont la posture reconfigure fondamentalement, en Afrique, les discours dominants sur l'auteur des *Misérables*.

Les travaux de l'école de Constance serviront à s'interroger sur le lien entre l'histoire et la réception littéraire d'une part, d'autre part sur les effets incontrôlés de la fiction qui transbordent l'intention d'auteur dans un cadre imprévu et non maîtrisé (Jauss, 1978). Cette interrogation s'appuiera, pour se compléter, sur la lecture actualisante telle que définie par Yves Citton (2017) pour analyser comment toute lecture d'une œuvre du passé est toujours tributaire des affects présents du lecteur. Il serait intéressant, partant, de se pencher sur les termes de cette dialectique de l'ironie dans laquelle le créateur se remodèle par ce qu'il a lui-même modelé, devenant à son tour personnage de sa propre fiction.

1. Dissonances, mobilités et reversibilités des contrats de réception

Un auteur peut, avec plus ou moins de clairvoyance, cibler un lectorat. Certains auteurs avertissent d'ailleurs de ce choix (Montaigne, La Fontaine). D'autres s'adressent volontiers à un groupe social, un siècle défini — Stendhal parlait de ses « happy few » dont il projetait l'avènement au siècle suivant. Des contrats de lecture peuvent même relever d'une question d'*habitus*, devenant implicites par leur sollicitation de codes particuliers¹. Au vingtième siècle, c'est, paradoxalement, les derniers vestiges de la noblesse française qui exaltent le souvenir de Rousseau, c'est-à-dire l'opposant le plus ulcéré de leurs aïeux (paradoxe qui n'est pas sans rappeler cet autre amour pour le moins déconcertant de la bourgeoisie de la même époque pour l'aristocrate Alexis de Tocqueville). Il arrive ainsi que des lecteurs se disposent en interlocuteurs en face d'un texte *disposé* pour d'autres. Comme l'a bien remarqué G. Sapiro, l'œuvre « échappe plus encore [à l'auteur] dans le processus de réception, car celui-ci n'est pas passif, il passe par des formes d'appropriation qui peuvent être contradictoires » (Sapiro, 2020, p. 157).

De ces décalages dans le contrat de réception il faut aussi compter ce que le public comprend au détriment de *l'intensio auctoris*² (Jauss, 1978, p. 166). Goethe faisait-il une apologie du suicide romantique à travers son *Werther* ? Rien ne dispose à le croire. Il n'empêche que de nombreux lecteurs se sont autorisés une telle lecture. Dans ce XVIII^e siècle, les auteurs ne manquent pourtant pas de décliner leurs projets pour prévenir toute appropriation subversive de leurs

œuvres, tout détournement. Deux siècles plus tard, Gide préférera dans ces effets incontrôlés de la réception la dimension ludique, s'amusant des audaces du lecteur :

Il sied [...] de laisser le lecteur prendre barre sur moi – de s'y prendre de manière à lui permettre de croire qu'il est plus intelligent que l'auteur, plus moral, plus perspicace et qu'il découvre dans les personnages maintes choses, et dans le cours du récit maintes vérités, malgré l'auteur et pour ainsi dire à son insu (Lejeune, 1975, p. 194).

¹ « Les gens d'une même époque et d'une même collectivité, qui ont vécu les mêmes événements, qui se posent ou qui éludent les mêmes questions, ont un même goût dans la bouche, ils ont les uns avec les autres une même complicité et il y a entre eux les mêmes cadavres » (Sartre, 1948, p. 76).

² « À quelles fins et dans quelles fins et dans quelles limites on peut être légitimé à chercher dans un texte ce qu'un auteur ne voulait pas (forcément) dire, mais qui peut néanmoins s'avérer éclairant pour la situation qui est celle de l'interprète » (Citton, 2017, p. 31)



D'ailleurs, les pactes de lecture sont devenus avec le temps choses rares. Quand ils existent, ils sont la plupart du temps une provocation affichée. Par ailleurs, ce cache-cache interprétatif n'est pas une invention de Gide. Alain Véquaud en remonte l'origine au XVII^e siècle, dans les pratiques des salons mondains où c'était signe de coquetterie pour un écrivain que de se faire démasquer en laissant aux lecteurs le plaisir des supputations de la lecture à clés. L'anonymat de Montesquieu serait une survivance de cette tradition de salons (Véquaud, 1983, 12). Si ce jeu est apparu dans les milieux d'élite, sa généralisation allait gagner toutes les couches sociales de lecteurs quand on sait combien il est devenu une habitude ancrée de lire « entre les lignes ».

L'époque et les changements de perspectives qu'elle conditionne contribuent aussi fortement à façonner les circuits d'interprétation. Gadamer a montré que comprendre c'est toujours comprendre autrement. La trajectoire personnelle d'un lecteur imprime des régions de sensibilité qui valorisent telle compréhension plutôt que telle autre, tel traçage au lieu de tel autre d'un texte donné. De ce point de vue, nous percevons d'une œuvre des points de pertinence selon la pente de notre esprit et selon la nature propre de notre inconscient. Mais par-delà les particularités psychiques individuelles, les contours de l'histoire préparent les postures interprétatives. « Car, écrit Gadamer, la situation historique de l'interprète, et, par conséquent, la totalité du cours objectif de l'histoire contribuent sans cesse à le [le véritable sens d'un texte] déterminer. [...] Le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours » (Citton, 2017, p. 63).

Une anecdote de Jean-Marie Goulemot confirme comment la donnée historique informe le jeu interprétatif. En 1967, ses étudiants de licence voient dans *L'Éducation sentimentale* les aventures romantiques d'un cœur sensible auquel il est bon ton de s'identifier. Mais « tout avait changé après les Accords de Grenelle, sauf les programmes de la licence. Les étudiants constituaient le sens du roman à partir de séquences politiques. Frédéric était dénoncé comme un bourgeois réactionnaire et lâche » (Goulemot 1985, 118). L'œuvre de Victor Hugo se prête admirablement, ici aussi, à confirmer ce que l'évolution de l'histoire varie dans la fortune d'une œuvre. Anette Rosa rappelait à travers Gide comment en une décennie à peine toute une génération s'était croqué deux profils de Hugo, diamétralement opposés.

« Victor Hugo, hélas ». Des générations de lycéens ont commenté et, par là, perpétué ce mot de Gide à qui l'on demandait qui était le plus grand poète français. Admirateur pourtant du souffle épique hugolien, Gide traduisait fort bien, dans sa formule lapidaire, la gêne ressentie par le public cultivé devant Hugo. Après quatre ans d'une guerre horrible, les rêves humanitaires de Hugo semblent désuets. (Rosa, 1985, p. 91).

C'est cette réception dynamique des grandes œuvres qu'il s'agira de concrétiser dans le cas de Hugo et ses lecteurs noirs, du XIX^e siècle à nos jours.

2. Hugo et le Noir : les termes d'une relation dynamique

Les manuels scolaires de littérature ne classent pas Victor Hugo dans la catégorie de la littérature dite coloniale. Voilà une erreur qu'ont voulu récemment corriger un groupe d'historiens revenant sur les rapports de la France et ses anciennes colonies. Tout comme Rimbaud ou Baudelaire, l'histoire littéraire retient de l'auteur des *Feuilles d'automne* le grand poète, le dramaturge de génie, occultant les écrits de l'auteur sur la colonisation ou ses stéréotypes racistes sur les Noirs. Alain Ruscio précise : « Du début du XIX^e siècle jusqu'à 1931, une grande quantité d'écrivains renommés ont ainsi écrit sur les colonies : Victor Hugo, Alphonse Daudet [...] » (Alain Ruscio, 2003, p. 67-68).

2.1. Hugo peintre du Noir : entre poncifs d'époque, clairs-obscur et flous

Les écrits racistes de Victor Hugo n'ont pas toujours l'excuse de la fiction. On ne saurait non plus les classer dans la catégorie du grotesque qui, comme on le sait, est une composante de son esthétique abstraction faite de tout jugement de valeur. Au contraire, quand ses clichés racistes sont repris de ses discours politiques ou de sa correspondance, on peut bel et bien s'autoriser à dire que la fiction traduit la vérité d'une pensée. Voilà un point que Léon-François Hofmann a tenu à souligner : « Peu nombreuses au vu de l'immensité de l'œuvre hugolienne, certaines références [sur les Noirs] n'en sont pas moins significatives. Surtout dans la mesure où elles ne sont pas tirées de fictions mais traduisent le jugement explicite de l'auteur » (Hoffmann, 1996).

Cette mise au point est fondamentale. L'univers de la fiction engage une sphère régie par un autre rapport à la réalité. Ce décalage dont Platon se justifie pour exclure le poète de sa cité constitue une paratopie : l'auteur n'est pas le narrateur. Todorov exemplifie par le cas particulier de Pierre Loti :

Le Roman d'un spahi est un livre raciste et impérialiste, sexiste et sadique [...]. Avec ce livre, écrit au moment de la grande expansion coloniale française, Loti fixe pour les cent ans à venir (jusqu'aux « SAS » d'aujourd'hui) les grands traits du roman colonial. Est-ce à dire que Loti lui-même est un promoteur conscient du colonialisme ? On peut en douter quand [dans des articles au *Figaro*] il décrit les massacres accomplis par l'armée française en Indochine [...] Les articles provoquent un scandale à l'époque, et Julien Viaud, officier de marine, manque d'avoir de sérieux ennuis (Todorov, 1989, p. 354-355).

Victor Hugo n'est pas un théoricien du racisme. Cependant ses vues sur l'Afrique et sur les Noirs brossent le profil d'un homme de son temps : sa philanthropie n'empêche pas qu'il se situe dans une ligne de pensée qui le rapproche d'un Gobineau — pareil en cela à Jules Ferry. C'est d'abord le devoir de civiliser les barbares qu'il rappelle :

L'Afrique importe à l'univers [...] : au dix-neuvième siècle, le Blanc a fait du Noir un homme ; au vingtième siècle, l'Europe fera de l'Afrique un monde. [...] Allez, Peuples ! emparez-vous



de cette terre. Prenez-la. À qui ? à personne. Prenez cette terre à Dieu. Dieu donne la terre aux hommes. Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-la. Où les rois apporteraient la guerre, apportez la concorde. Prenez-la, non pour le canon, mais pour la charrue ; non pour le sabre, mais pour le commerce ; non pour la bataille, mais pour l'industrie ; non pour la conquête, mais pour la fraternité. [...](Hugo, 1985a, p. 1009-1012).

Pareil discours ne détonne pas dans le ciel des idées politiques de l'Europe du XIX^e siècle. Coloniser est un devoir sacré d'assistance, un sacerdoce. Il était alors question de sortir l'Afrique de la nuit de l'esclavage et de la cécité spirituelle que toutes les notes des missionnaires français et anglais avaient largement documentées. Mais on voit primer dans le discours de Hugo un droit du plus fort qui s'énonce par l'impératif du verbe « prendre » (trois occurrences). Un lecteur d'Ernest Psichari ne manquera pas de se rappeler le défoulement du conquérant : « Cette terre d'Afrique est à moi, et je la donne à mes enfants » (1922). Dans une sorte de transe sadique Hugo avait, en 1842, indiqué par quelles voies mâles l'on conquiert :

La civilisation complète, à la fois délicate et pensive, humaine en tout et, pour ainsi parler, à l'excès, n'a absolument aucun point de contact avec l'état sauvage. Chose étrange à dire et bien vraie pourtant, ce qui manque à la France en Alger, c'est un peu de barbarie. Les Turcs allaient plus vite, plus sûrement et plus loin : ils savaient mieux couper des têtes (Hugo, 1985b, p. 432).

Les séréotypes racistes sont plus célèbres. De ce point de vue, c'est l'extrait du discours pro-colonialiste que nous avons cité qui focalise l'attention sur les réseaux sociaux sénégalais. Nous n'y avons jusqu'ici pas répertorié une remarque au sujet de *Bug-Jargal* dont la peinture des Noirs est pourtant beaucoup plus scandaleuse. Les personnages esclaves du roman sont décrits comme les pensionnaires d'une ménagerie avec les matéphores animalières les plus péjoratives : hyène, chien, sapajou. Par ailleurs, Léon-François Hoffmann a relevé divers clichés racistes de Hugo dans des textes très éloignés de *Bug-Jargal* par le style et le genre — *Les Châtiments* notamment. Il faut citer la sarabande des griottes (devant leur captif, le capitaine d'Auverney) pour voir ce qui apparente au plus haut degré le Hugo des années 1820 au Loti du *Roman d'un spahi*. Pour l'un comme pour l'autre, la femme noire est un creuset d'obscénités et de disirs insatiables et diaboliques. Est brossée dans ses traits définitifs – dont le motif fait le pont entre Gobineau et Maurras – la féroce sexualité de la femme noire, incarnation d'une Afrique de l'émotion et de la fièvre libidinale face à une Europe de la raison, mâle et supérieure. Ainsi présente le narrateur de *Bug-Jargal* les griottes :

Elles m'allaient déchirer. La vieille à la plume de héron fit un signe, et cria à plusieurs reprises : Zoté cordé ! zoté cordé ! Les forcenées s'arrêtèrent subitement, et je les vis, non sans surprise, détacher toutes ensemble leur tablier de plumes, les jeter sur

l'herbe, et commencer autour de moi cette danse lascive que les noirs appellent la chica » (Hugo, 2014, p. 59).

La description d'autres griottes dans *Le Roman d'un spahi*, soixante ans plus tard, varie à peine dans le choix lexical ; y demeurent constants les poncifs de la danse lubrique et des onomatopées de race : « *Anamalis fobil* ! [...] la traduction en brûlerait ces pages... *Anamalis fobil* ! les premiers mots, la dominante et le refrain d'un chant endiable, ivre d'ardeur et de licence, — le chant des bamboulas du printemps ! [...] *Anamalis fobil* ! hurlement de désir effréné » (Loti, 2003, p. 59). Quand Hugo écrit dans ses carnets, après une nuit avec C. Alba : « La primera negra de mi vida », la jubilation trahit le frisson du seuil redoutable, le tabou de zoophilie qui est la base commune des légendes de sirènes.

La posture de Hugo vis-à-vis des Noirs n'a pas varié avec l'âge. Lorsqu'il termine *Les Travailleurs de la mer*, l'écrivain est installé dans l'exil depuis une quinzaine d'années et ses écrits anti-esclavagistes ont commencé à remplir des pages de sa correspondance. Mais une séquence du roman est explicite sur la constance de ses vues racistes : la description du personnage d'Imbracam (un Noir de la Hollande, le mécanicien du bateau à vapeur) dont la seule présentation situe à suffisance les idées du romancier sur la race noire, celles-là mêmes qui caractérisent l'opinion commune : « Ce nègre, plus intelligent que beaucoup de blancs, était l'admirateur de la machine. Il levait les bras en ouvrant les dix doigts de ses mains noires et disait à Lethierry muet : Mon maître, la mécanique est en vie » (Hugo, 1980, p. 332).

Ce commentaire enchâsse l'essentiel des poncifs littéraires sur le personnage du Noir tel qu'il sera croqué par le roman colonial. C'est d'abord son confinement à un étiage intellectuel inférieur que la craniométrie contemporaine justifiait à l'aide de mesures et de statistiques. Dans une considération ethnomusicologique intercalée entre les pages de son roman, Pierre Loti dénie à la musique africaine la richesse et la complexité qui seraient le lot de civilisations supérieures : « Dans toute cette musique noire, la mélodie se ressemble ; comme chez les peuples très primitifs, elle est composée de phrases courtes et tristes, sortes de gammes plus ou moins accidentées » (Loti, 2003, p. 78). Une soixantaine d'années plus tôt, c'est un héros hugolien qui s'étonnait d'entendre une plainte espagnole fredonnée par un Noir : « Et parce que cet esclave m'avait adressé quelques mots en espagnol, était-ce une raison pour le supposer auteur d'une romance en cette langue, qui annonçait nécessairement un degré de culture d'esprit selon mes idées tout à fait inconnu aux nègres ? » (Hugo, 2014, p. 23).

Ensuite, ce sont des gestes, des manières idiosyncrasiques qui situent le Noir en mineur éternel et bon enfant. Chez Loti, le même triomphalisme enfantin du mécanicien se retrouve chez les piroguiers des côtes du Sénégal qui sont les seuls capables de défier la barre sain-louisienne : « Ils sont arrivés, cependant, et sourient d'un air de triomphe, en montrant de magnifiques râteliers blancs » (Loti, 2003, p. 8). Cette image du grand bête débonnaire sera la structure commune entre le roman colonial, les rôles du clown Chocolat et les dessins du



Tintin au Congo. Éric Déroo soulignait qu'à côté du stéréotype de l'Arabe guerrier féroce (à cause, entre autre raisons, de la résistance d'Abdel-Keder) et de l'Asiatique piètre soldat, bon pour la main-d'œuvre, la France du XX^e siècle a vécu avec celui du Noir vigoureux mais simplet, figure délassé qui sourit de toutes ses dents blanches pour dire « y en a bon » (Déroo, 2003, p. 116).

Par ailleurs, le silence de Hugo sur l'esclavage continue d'étonner par sa curiosité. Sa proximité avec Schoelcher et Lamartine ne l'a pas amené à partager l'enthousiasme de leur combat pour l'abrogation. Lui qui, en 1848, félicite vivement le second pour le décret d'abolition de la peine de mort, accueille celui de l'abolition de l'esclavage avec un silence pour le moins curieux. L.-F. Hoffmann fera remarquer que le mot « esclavage » est absent des listes que Hugo dresse à l'époque des iniquités à combattre (Hoffmann, 1996).

Il faut à présent se demander comment les Noirs ont perçu Hugo, des contemporains de la naissance de l'œuvre aux lecteurs actuels dont beaucoup ne connaissent l'écrivain que par ses fragments de textes aujourd'hui incriminés sur les réseaux sociaux.

2.2. Le Noir lecteur de Hugo : lectures rétrospectives et figuralités actuelles

« Jusqu'à ce jour, l'Homme blanc seul a parlé. L'homme blanc, c'est le maître. Le moment est venu de donner la parole à l'esclave ».

V. Hugo, lettre à la veuve d'Octave Giraud, 1867.

Le titre d'un livre dirigé par Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire — *Culture coloniale. 1871-1931. La France conquise par son Empire* — rappelle en creux une méthodologie actuelle par la dialectique qu'il pose : l'histoire racontée selon la perspective du vaincu. On peut observer la traduction en termes littéraires de ce schème sur fond d'ironie au moment où l'aristocratie française entame sa dégringolade : dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, les domestiques des pièces de Molière jugent leurs maîtres. À l'approche de la Révolution, les valets de Beaumarchais incarnent à son plus haut degré ce renversement de la perspective. La prise de parole du personnage noir entre dans ce cadre reconfiguré, mais elle se fera plus tardivement, à partir de *Batouala* de Maran.

Parmi les lecteurs noirs de Victor Hugo, nous distinguons trois strates : ceux contemporains de l'auteur, ceux d'une génération intermédiaire et les lecteurs actuels. Chacun de ces groupes se caractérise par des traits sociohistoriques particuliers qui conditionnent en retour la réception des textes racistes de Hugo. Les lecteurs noirs contemporains de Victor Hugo — dont on peut aisément imaginer le très faible nombre (tous des Antilles, parlant pour « toute leur race ») — beignent dans le même dispositif psycho-sociologique de réception que l'auteur. Si l'on employait la terminologie de Jacques Rancière, on dirait qu'ils

utilisent, auteur et lecteurs, les mêmes termes de partage d'un sensible qui admet le Noir comme un être inférieur, en tout cas au Blanc. Rousseau (*Émile ou de l'éducation*) n'a pas conscience d'être sexiste lorsqu'il refuse l'accès à certains métiers aux femmes puisque le devoir d'obéissance qu'il leur impartit dans sa division sociale du travail rentre dans les vues d'un Champfort qui ressurgissent un siècle plus tard chez Balzac³. La gestuelle que le narrateur des *Travailleurs de la mer* prête au marin noir — « Il levait les bras en ouvrant les dix doigts de ses mains noires » (Hugo, 1980, p. 332) — ferait aujourd'hui scandale. Mais il ne serait pas exagéré d'y voir le ton servile, l'image d'un Vendredi reconnaissant et les syntagmes qui font l'essentiel d'une lettre d'Exilien Heurtelou adressée à Hugo six années plus tôt, « parlant pour toute sa race », remerciant l'écrivain d'avoir défendu l'abolitionniste John Brown :

Ce nègre ému jusqu'aux larmes de vos saintes et sublimes paroles en faveur de John Brown, martyr de la délivrance de la race africaine, vient se prosterner devant vous, et, pressant dans ses deux mains noires vos deux mains blanches, vous dire, au nom de sa race : Merci frère, honneur et gloire à vous ! » (Hoffmann, 1988).

À la mort de Victor Hugo, c'est un autre ressortissant d'Haïti, Emmanuel Edouard, qui prononce une oraison funèbre avec toujours la même dévotion pour le poète et la même prétention d'être le porte-parole « de la race » :

Je représente ici la délégation de la République d'Haïti. La République d'Haïti a le droit de parler au nom de la race noire : la race noire, par mon organe, remercie Victor Hugo de l'avoir beaucoup aimée et honorée, de l'avoir raffermie et consolée. La race noire salue Victor Hugo et la grande nation française (Hoffmann, 1988, p. 58).

Curieusement, les lettres de Hugo sur Haïti sont teintées de condescendance suprématiste et de bourgeoise satisfaction de soi. Mais ce qui souligne une fois de plus le poids de l'époque dans toute dynamique de réception c'est que « les principaux intéressés trouvèrent ses lettres dignes d'être publiées à Port-au-Prince » (Hoffmann, 1996). Il ne faut pas, du reste, perdre de vue que l'intelligentsia noire d'Haïti est à l'époque confrontée à ce que Fanon indexe comme le suprême combat du colonisé : le profond besoin de démonstration de la maîtrise des codes langagiers du colonisateur. De ce point de vue, critiquer Hugo c'est ouvertement afficher son décalage, sa non-appartenance à une même communauté régie par les mêmes codes, dont le

³ Le narrateur de *La Peau de chagrin* fait cette réflexion sur le mariage : « La véritable épouse en cœur, en chair et en os, se laisse traîner là où va celui en qui réside sa vie, sa force, sa gloire, son bonheur. Aux hommes supérieurs, il faut des femmes orientales dont l'unique pensée soit l'étude de leurs besoins » (Balzac, 2015, p. 82).



français des élites. « Parler une langue, c'est assumer un monde, une culture. L'Antillais qui veut être blanc le sera d'autant plus qu'il aura fait sien l'instrument culturel qu'est le langage » faisait remarquer Fanon (1952, p. 55). Exilien Heurtelou était de cette élite, lui qui était le rédacteur en chef du journal de Port-au-Prince, *Le Progrès*.

Des racistes, dans des contextes plus proches de nous, ont regretté leurs déclarations ou ont été sommés de le faire — ainsi de Karl Jaspers demandant à Heidegger de renier son passé idéologique nazi (Sapiro, 2020, p. 99). La configuration sociohistorique de l'époque où Hugo écrit explique que ni ses pairs ni ses lecteurs n'ont (et n'auraient) pu trouver scandaleux les visions aujourd'hui gênantes de l'écrivain — le mot « raciste » n'ayant été attesté qu'en 1930.

Les lecteurs noirs de V. Hugo appartenant à la génération intermédiaire sont ceux qui l'ont lu par le biais de l'école, qui ont fait le cycle primaire avec les deux manuels de propagande de la Troisième République : *Le Tour de la France par deux enfants* de G. Bruno (1877) et *Petit-Jean* de Charles Jeannel (1846). Senghor qui en fut un des plus brillants fruits en Afrique peut ainsi légitimement s'offusquer des conclusions de la conférence de Bandung, déclarant : « la France n'a jamais été raciste » (Ndiaye, 2021).

Nous avons montré dans un article précédent comment, dans le cadre sénégalais, Hugo est plus populaire que Sembène dans la littérature du pays du fait de la conjugaison de certains facteurs spécifiques⁴. C'est le Hugo que raconte ma grand-mère : l'homme des manuels qui provoquent la nostalgie, chantre du progrès et du deuil, celui qui raconte les mystères de l'Orient et enseigne l'art d'être grand-père. Nous avons insisté sur les limites du modèle d'enseignement littéraire des programmes secondaires sénégalais reposant essentiellement sur une approche biographique sans contre-point critique. Annette Rosa s'offusquait justement des tripatouillages orchestrés par les biographes au lendemain de la mort du poète dans une totale désinvolture du rapport à la vérité historique :

Les premières biographies fleurissent, toutes œuvres de témoins directs de Hugo, et construisent, à coups d'anecdotes plus ou moins vécues, la statue parfaite d'un homme irréprochable, d'une vie privée extraordinaire mais rectiligne. De Juliette, Léonie et les autres, pas question. De Sainte-Beuve, encore

⁴ « Ce statut particulier de Hugo pourrait s'expliquer par plusieurs facteurs : la légende de Léopoldine – dont la noyade est rapportée par tous les manuels de lecture du secondaire – où se relit, à quelques variantes près, et par la force expressive de l'anecdote, la tragédie qui a frappé Senghor avec la mort brutale de son fils Philippe Maguilène ; les luttes et les rêves d'un poète en politique dont toute l'œuvre respire le rejet de toutes les formes d'injustices ; l'orientalisme hugolien dont les prophètes et les djinns sont particulièrement les bienvenus dans un pays à 96 % composé de musulmans » (Faye, 2023, p. 213)

moins. La famille a pris soin de brûler toutes les lettres infidèles d'Adèle. En revanche, les bons mots, les scènes touchantes cimentent, sur un ton souvent bëlant d'émotion, une effigie édifiante et sans faille. Un culte tout populaire reproduit, dans la rue, sur des milliers d'objets, le portrait protecteur du grand homme (Rosa, 1985, p. 90).

Les lectures actuelles de Hugo — celles qui en interrogent les prises de positions éthiques par un lectorat noir — peuvent s'expliquer par deux facteurs à échelles et impacts variables. D'abord, et dans une moindre mesure, c'est une révolution du roman colonial dont l'onde de choc s'est diffractée dans toute la littérature africaine postérieure.

En 1921, René Maran publie son chef-d'œuvre, *Batouala, véritable roman nègre*. Le récit s'inspire des exactions de l'administration coloniale française en Oubangui-Chari. L'épithète du sous-titre est le concentré de tout un programme d'écriture et d'une posture idéologique revendiquée : dans la conception de Maran, le Noir est jusque-là *vu* dans le roman colonial, il ne *voit* pas. C'est donc dans la volonté de renverser la perspective que s'inscrit l'auteur, installant les comparses d'hier dans le rôle de la victime *voyant* son bourreau. La Fontaine a eu l'intuition de cette démarche postmoderne dans sa fable intitulée « Le Lion abattu par l'homme » : un lion ayant vu des hommes s'enthousiasmer devant une toile — représentant un monstrueux fauve terrassé par un seul homme — leur lance : « Avec plus de raison nous aurions le dessus / Si mes confrères savaient peindre ».

Le roman africain d'expression française, au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, s'engouffre dans cette nouvelle veine dans la structure de laquelle le puissant Maître est ramené à échelle d'homme pour être revu à la loupe du domestique dans une perspective inédite. *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono (1956) mettra en scène le journal de Toundi Joseph, le boy du commandant de cercle, qui découvre, ahuri, que le dieu de toute la contrée n'était pas circoncis. Un essai d'Aimé Césaire donne le ton, le *Discours sur le colonialisme* (1955) sur une note dernièrement reprise par Achille Mbembé : « Revisiter l'idée d'Europe à partir de questions africaines » (2008, p. 90). Le penseur avait conclu une diatribe ironique de son *Cahier d'un retour* — après avoir listé toutes les pages ratées par sa race dans le grand livre de la civilisation : « Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs ! » (1983, p. 48). Dans une échelle plus large, ce tournant exprime une reconfiguration du champ intellectuel africain qui cherche à donner la parole aux minorités : *La Parole aux négresses* (1978) de la Sénégalaise Awa Thiam résume assez bien cette tendance.

Ensuite *Rhodes must fall* amplifiée par les réseaux sociaux donne un nouveau souffle à l'élan contestataire. Bien que le mouvement se réclame d'une posture et d'enjeux afrocentristes, il s'inscrit dans une dynamique plus vaste, mondiale, dans laquelle on peut distinguer la révolution #MeToo et sa réinterrogation des postures éthiques dans l'art. Le « balance ton porc » est en



phase avec les « bucket toilets », ces seaux d'excréments que les ressortissants des *townships* sud-africains déversaient sur la statue de Cecil Rhodes en 2015. On sait, par ailleurs, qu'en 1930 la colère avait déjà grondé contre l'érection du monument sans atteindre une telle envergure (Botiveau, 2016).

Avec *#MeToo*, un tournant décisif s'enregistre dans l'histoire artistique. En effet, la seconde moitié du XIX^e siècle avait consacré les débuts de l'art absolu, complètement séparé des préoccupations du social et du politique. L'art pour l'art de l'école parnassienne, l'aristocratie du créateur chez Flaubert tout comme la morale exclusive de l'art d'un Baudelaire sont l'expression d'une posture aristocratique du monde de la création que sa longue lutte pour l'autonomie plaçait dans des retranchements extrêmes qui allaient à leur tour sous-tendre les plus audacieux avant-gardes du vingtième siècle. C'est cet empire dans un empire que *#MeToo* a appelé à la barre à travers certains de ses plus hauts dignitaires actuels :

Peter Handke méritait-il le prix Nobel ? Roman Polanski les César ? La question des rapports entre morale de l'auteur et morale de l'œuvre resurgit avec force à l'ère de *#MeToo* et « *cancel culture* », ce mouvement parti des États-Unis qui appelle à « supprimer » des œuvres véhiculant des représentations racistes ou sexistes (Sapiro, 2020, p. 11).

Parmi les pancartes brandies lors des manifestations du *Black Lives Matter*, on en a vu arborant les trois lettres *RMF*. C'est en mars 2015 que le mouvement *Rhodes must fall* (*RMF*) débute au campus social de l'Université du Cap en Afrique du Sud dans laquelle se trouve une statue à l'effigie de Cecil Rhodes (1853-1902). Les étudiants qui identifient Rhodes à une figure archétypale du colonialisme voient dans sa statue une revalorisation du fait colonial dont il faut déboulonner tous les piliers. L'écho de la littérature est sonore, prolongeant les suites d'un procès entrevu depuis la « trahison » de *L'Enfant noir*⁵. Le narrateur de *La plus secrète mémoire des hommes*, Diégane Latyr Faye, situe la rancune des écrivains de sa génération : « Nous déplorons que certains d'entre nos anciens aient versé dans les négrieres de l'exotisme complaisant » (Sarr, 2021, p. 49) au lieu d'engager l'inévitable débat. *Rhodes must fall* est ainsi né d'un contexte de revendications réclamant de solder le passé colonial. C'est le point d'orgue de vagues de frustrations de jeunes qui voient dans les indépendances africaines des simagrées d'autonomie devant la réalité néocoloniale dont ils croient voir les signes les plus

⁵ Ce roman est publié par l'écrivain guinéen Camara laye en 1953, en pleine période de lutte anticoloniale dans les colonies européennes d'Afrique. Certains de ses pairs lui ont alors reproché d'avoir occulté le fait colonial, chantant pendant que Rome brûle.

évidents sur le continent. Felwine Sarr en devinait les linéaments se précisant au moment où il terminait sa réflexion majeure sur le devenir africain. Un passage y insistait sur l'urgence de se dire devant vite prendre le pas sur l'habitude de se faire dire. Nous verrons plus loin avec Achille Mbembé comment cette nécessité de se dire s'accompagne d'une *démythification* de l'Europe :

Pour hâter la fin d'un monde, se désarmer et décrocher de l'Occident, il est nécessaire de gagner la bataille de la représentation, par une stratégie de subversion et d'insurrection devant aboutir à l'élaboration de son propre discours et d'une représentation de soi-même (Sarr, 2016, p. 121).

Des voix dissidentes se lèvent pourtant çà et là, jusque dans les rangs dans les rangs de la jeunesse, riant du simplisme des lectures à rebours de l'histoire. Le jeune romancier sénégalais Fary Ndao houspille :

Ce qu'ils ignoraient, c'est qu'ils commettaient, à chaque fois que leur bouche déversait ce fiel anachronique, le péché d'actualisme, simplisme intellectuel qui voudrait que toute l'Histoire obéisse aux grilles d'analyse du présent, qui n'est lui-même qu'un banal segment sur le chemin toujours en travaux qu'est l'Histoire (Ndao, 2024, p. 281).

Signalons que dans ce que nous mettons sur le compte de la marche de l'histoire, Gisèle Sapiro préfère y voir une empreinte des reconfigurations politiques dictées par la lutte des minorités :

La violence à l'égard des femmes n'était nulle part un tabou avant le mouvement #MeToo. Le seuil de tolérance tient donc moins à des changements d'époque comme on le dit souvent qu'à l'histoire des luttes pour la liberté d'expression d'un côté, contre les discriminations de l'autre (Sapiro, 2020, p. 17)

En tout état de cause, le décalage de ces lectures actuelles de Hugo par rapport à celles de ses contemporains ou de leurs successeurs immédiats est flagrant. C'est le cas de dire autres sensibilités, autres lectures. L'émerveillement condescendant du narrateur des *Travailleurs* devant l'intelligence du mécanicien noir est en phase avec les convictions, et ne dérange pas le politiquement correct de l'époque. Les mêmes mots scandalisent aujourd'hui au regard de tout ce que les luttes sociales ont depuis lors conquis sur le terrain du respect des droits de l'homme et du combat contre les discriminations, le délit de faciès. C'est devant des cas analogues qu'il convient de parler de figuralités discursives, concept que Y. Citton analyse en situation dans l'exemple des *Lettres de Mistriss Henley*, roman d'Isabelle Charrière (1784) négligé à sa parution par la critique. Le décalage historique est générateur de ces figuralités : la conscience linguistique du lecteur décalé et sa plus-value de sensibilités superposent d'autres sens sur le sens initial d'un texte et lui greffent des extensions que l'auteur ne pouvait envisager : « Les lectures actuelles de ce texte de 1784 [d'Isabelle Charrière] ne pourront pas manquer d'être influencées et informées par la réflexion féministe qui s'est



développée dans notre culture depuis une centaine d'années » (Citton, 2017, p. 73).

Il faut rappeler une remarque sur laquelle ont insisté Franz Fanon (Fanon, 1952, p. 175) et Achille Mbembé (Mbembé, 2013, p. 47) : le Noir n'existe pas essentiellement. Il y a des Noirs selon la géographie et l'histoire. Ce qui définit dans sa spécificité le Noir ghettoisé du *Black Boy* de R. Wright n'a aucune prise sur la typologie du Sénégalais du vingt-unième siècle. L'évolution des réceptions de Hugo par les lecteurs noirs est illustrative de cette thèse. Chacun des groupes hôtes se réapproprie le texte où il met en relief des zones de pertinences en phases avec ses exigences du moment. Pour Yves Citton, ce rapport mouvant des communautés interprétatives aux textes est le véritable moteur de l'histoire littéraire :

Les véritables singularités [...] dont se nourrit, par transduction infinie, *la vie littéraire* ne sont situées ni dans le destin des œuvres, ni dans leur réception par des lecteurs, mais dans *l'interlocution* qui dynamise la singularisation parallèle et mutuelle des textes, des lecteurs et des communautés interprétatives (Citton, 2017, p. 427).

On peut une fois de plus vérifier cette thèse par l'exemple de l'œuvre de Victor Hugo. Il sera possible d'en suivre la courbe de la réception du cercle des élites au niveau des lecteurs les moins attendus.

3. Hugo, un monument public : du peuple aux peuplades

Un monument public : on doit l'expression à Pierre Albouy (1976, p. 53) qui rappelait comment Victor Hugo, en Protée, se reconfigure au gré des secousses de sa réception. En suivant l'évolution de l'auteur du peuple aux peuplades, nous voudrions montrer la trajectoire de sa réception des conventions scolaires types aux cercles des minorités dont internet héberge aujourd'hui la plus grande galaxie.

De son vivant, Victor Hugo s'est vu sollicité pour la défense des causes les plus diverses. Dès sa mort débutent des dynamiques d'appropriation non moins diverses de sa personne et de son œuvre. C'est d'abord le peuple qui ne se plie pas à l'expression de ses dernières volontés ainsi formulées : « Je donne cinquante mille francs aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l'oraison de toutes les églises ; je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu » (Stein, 2007, p. 127). S'y relève le profil final avec lequel il veut entrer dans l'histoire : un humble parmi l'humble peuple. Ce sont ces mêmes humbles qui le conduiront au Panthéon, l'idifiant à jamais monument national. Mais selon Paul Albouy, c'est le divorce avec son lectorat naturel qui a conditionné ce qu'on pourrait trop vite prendre pour un sacerdoce : « Sa solitude dans la bourgeoisie, dont il est, fait place au peuple, dont il se méfiait toujours un peu et auquel, cependant, il appartient désormais » (1976, p. 275).

Mais c'est surtout à travers son œuvre qu'un autre Hugo est reconstitué car « l'auteur est aussi fabriqué par les appropriations de son œuvre » (Sapiro, 2020, p. 23). Cette appropriation emprunte souvent le topos classique de la lecture biographiste qui fait de certains personnages saillants des échos de l'auteur. Dans

le cas de Victor Hugo, ce sont principalement *Les Misérables* qui focalise les contours du portrait posthume de Hugo. P. Brunel reprend à ce titre, dans un roman de R. Gary, une anecdote qui situe les sphères d'appropriation de Victor Hugo, des cercles socialistes parisiens aux souks du désert :

Un vieux marchand de tapis ambulant originaire du Maghreb, monsieur Hamil, voue un culte à Victor Hugo [...] ; il pose la main « sur le Livre de Victor Hugo » — et ce livre est encore *Les Misérables* [...] Mohammed, dit Momo, le petit héros du livre, [...] a remarqué depuis longtemps que [...] monsieur Hamil est « le copain de Monsieur Victor Hugo », et il finit par ne même plus s'étonner que le vieux marchand de tapis l'appelle Victor au lieu de lui donner le nom de Mohammed ou de Momo (Brunel, 2002, p. 10).

Annette Rosa a vu dans cette popularisation grandissante la source de la dépersonnalisation de l'écrivain et ses reinvestissements par des communautés interprétatives particulières : « Hugo a par là, sans doute, regagné un large public populaire [...]. Mais est-ce bien encore de Victor Hugo qu'il s'agit ? Ses héros — pour l'essentiel limités au personnel des *Misérables* — lui ont échappé » (Rosa, 1985, p. 93). Pourtant Hugo s'était voulu très strict quant au cadre de réception de son œuvre, la voulant dans une totalité essentielle qui en structure les lignes de force et la philosophie⁶ :

[Il avait] écrit, dès 1860 : « Quand je serai mort [...] que mes enfants n'autorisent pas d'œuvres choisies. Tout choix dans un esprit est un amoindrissement. L'eunuque est un homme dans lequel on a choisi. » Scandalisé d'une gloire si castratrice, Aragon publie en 1952 un choix commenté de la poésie hugolienne, sous le titre insolent « Avez-vous lu Victor Hugo ? ». (Rosa, 1985, p. 92).

Les minorités les plus visibles à s'être approprié Victor Hugo se retrouvent, de nos jours, sur les réseaux sociaux avec la lecture fractionnée typique de cet espace. Certaines communautés interprétatives sont persuadées — ou veulent se persuader — que Hugo était musulman. Sur un blog sénégalais, le poème « L'an IX de l'Hégire » est lu comme la preuve d'une *chahada* à peine voilée :

L'auteur de ces poèmes inimitables, HUGO, prononça la profession de foi (chahada) attestant que DIEU est unique et sans associé et MOHAMED est son serviteur et son envoyé le 6 septembre 1881 dans son appartement à PARIS en présence du Scheik Ibrahim de TLEMCEN d'ALGERIE et adopta en conséquence le nom d'Abou Bekr HUGO. Il mourut donc musulman en 1885. Mais les francs-maçons dirigeants de la Troisième République lui organisèrent des funérailles maçonniques grandioses à l'occasion desquelles ils décidèrent de

⁶ Voir par exemple l'essai Littérature et philosophie mêlées.



laïciser le PANTHÉON de PARIS uniquement pour pouvoir l'y enterrer et cacher ainsi sa religion musulmane au monde (Hane, 2020).

Quiconque suit l'activité des réseaux sociaux reconnaît la typologie de ces discours décentrés qui n'ont pas débuté avec internet. Il n'est pas de grandes révolutions intellectuelles sans décentrement par rapport aux épistémès et aux circuits de passage des savoirs. Il n'est que de revoir les bases du procès de Galilée. Mais le complotisme (dont relève le commentaire de ce blog) n'apporte pas de preuves de ce qu'il prétend démontrer – Galilée présentait des preuves dépassant la compétence de son tribunal. Dans un article récent, Yves Citton a préféré substitué au terme « complotisme » celui de « conspirationnismes » lorsque la théorie du complôt émane d'un réflexe d'auto-défense de groupes invisibilisés et dont la maginalité n'autorise pas voix au chapitre. De ce point de vue *conspirer* relève d'une posture politique postmoderne :

On serait alors conduit à distinguer entre les cas de complotisme émanant de groupes sociaux en position *majeure*, c'est-à-dire profitant de dominations systémiques qu'ils cherchent à perpétuer (comme les Blancs suprématistes réunis autour de QAnon, ou comme les mâles frustrés autoqualifiés d'Incels), et les cas de conspirationnismes émanant de groupes en position *mineure*, c'est-à-dire en lutte contre des dominations systémiques dont ils sont les victimes (comme les Black Panthers) (Citton, 2023).

Ironie du sort, un trait dominant de la poétique de Victor Hugo est le renversement de perspectives en ce qu'il situe une revendication politique d'un moins fort. D. Maingueneau en isolait un exemple d'une remarquable valeur performative dans *La Fin de Satan* quand Pan ose se dresser devant le Panthéon réuni pour demander aux dieux de se taire : « Par son ordre il accomplit discursivement le renversement de l'autorité et s'attribue l'identité correspondante ; celle d'un nouveau principe divin » (Maingueneau, 1992, p. 09). On peut extrapoler la remarque au théâtre : pour tenir leurs rencontres secrètes dans les catacombes, les conjurés de *Hernani* se défient de l'autorité royale par le mot de passe *ad augusta per angusta* (« des résultats grandioses par des voies étroites ») figurant ainsi leur montée en puissance des sous-sols au sommet du trône. Dans *Les Misérables*, les chansons audacieuses du petit Gavroche devant les fusils de l'autorité intègrent le même schème du décentrement.

D'autres pages sur internet (logées au Sénégal, à Haïti ou en Martinique) parlent de plus en plus d'un Victor Hugo présenté comme un raciste doctrinaire et un hypocrite support du colonialisme (Magnan, 2019). Ainsi la multiplication des pôles d'analyse consubstantielle à la naissance d'internet a démocratisé le point de vue, donnant voix à des chapitres pendant longtemps réservés aux seuls spécialistes. Cette démocratisation épistémologique est l'essence même de la philosophie des libertaires à l'origine du *web* (Patino, 2019). Elle concrétise par ailleurs le rêve de Bourdieu – qui avait déjà montré comment l'institution scolaire pèse lourd dans la classicisation tout comme la hiérarchisation des auteurs (1992) – contre la dictature normative des chefs-d'œuvre : faire crouler les momies en

les jetant hors des sarcophages d'où elles veulent être admirées en démocratisant le point de vue pour introduire des perspectives minorisées par les traditions et les conventions hiérarchisantes :

Les œuvres légitimes peuvent ainsi exercer une violence qui les met à l'abri de la violence nécessaire pour appréhender l'intérêt expressif qu'elles n'expriment que sous une forme qui les nie : l'histoire de l'art, de la littérature ou de la philosophie sont là pour témoigner de l'efficacité des stratégies de mise en forme par lesquelles les œuvres consacrées imposent les normes de leur propre perception (Sapiro, 2020, p. 159).

Conclusion

Les soubresauts dans la réception de Hugo constituent un cas d'école des incessantes reconfigurations qui cadencent l'histoire des grandes œuvres artistiques. Le *Guernica* aujourd'hui considéré comme un des sommets de l'art fut d'abord mal accueilli par les communistes espagnols à qui Picasso le dédiait. La tradition scolaire a figé V. Hugo dans la posture du mage généreux. Des biographes plus critiques (dont Annette Rosa, 1985) ont montré des aspects beaucoup moins lisses du grand écrivain, attirant l'attention sur la nécessité d'aborder son œuvre comme une totalité organique. Auparavant, c'est un ancien coordonnateur du *Groupe Hugo* (Université Paris VII ex-Diderot) qui averissait : « À l'explorer, on a découvert, surtout ces derniers temps, mille contrées inconnues » (Albouy, 1976, p. 53). Aujourd'hui, ce sont ses clichés racistes sur les Noirs et ses prises de position pour le moins froides contre l'esclavage qui animent des pages ahuries d'activistes au Sénégal et aux Antilles.

Pourtant les lecteurs noirs contemporains de Hugo connaissaient les vues de l'auteur sur leur race et le destin politique de leur continent d'origine. Mais tous ceux d'entre eux qui ont officiellement parlé à (de) l'auteur ont été laudatifs ainsi que le prouve l'oraison funèbre prononcée par Emmanuel Edouard à la mort du grand écrivain. Une extrême différence va se faire dans la perception de l'auteur quand d'autres Noirs, plus d'un siècle plus tard, portés par une autre dynamique sociopolitique, réinterrogent les rapports de Hugo aux Noirs. C'est une preuve suffisante que le Noir, *essentiellement*, n'existe pas : il existe des Noirs au vu du polymorphisme des trajectoires historico-culturels qui les portent. Il est évident que *Rhodes must fall* a reconfiguré en profondeur la réception du chef de file du romantisme qui entre dans un nouveau cycle. Ce pas décisif imprime le geste d'un peuple, d'une minorité s'affirmant par le choix de points de pertinence dans un texte plutôt que d'autres. C'est ce choix définitoire que Gilles Deleuze appelle « légender ». « Prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple. Les peuples ne préexistent pas » (Citton, 2017, p. 431). Mais au-delà des revendications situées d'une minorité, on pourrait voir dans cette relecture critique de Hugo les marqueurs d'une demande plus actuelle et plus vaste, celle de notre époque, d'un monde voulant en finir avec le statut d'exception dont l'art se prévaut depuis la seconde moitié du XIX^e siècle (en France) pour, dans certains cas, se permettre les pires



dérives. Il faut y lire l'influence de *#Me-Too* et son onde de choc dont les revendications rappellent à la barre un G. Maztnev.

On peut par ailleurs surprendre dans ces relectures les décalages de langues entre des époques que tout sépare. R. Barthes remarquait comment chaque phase de l'histoire isole les marqueurs fondamentaux de sa langue (Barthes, 1953, p. 9). Rousseau depicting les femmes incapables de comprendre certains savoirs partage une vision largement admise de son temps. Plus sensibles aux problématiques des libertés individuelles, les générations actuelles réinvestissent par leurs figuralités discursives propres ce que leur temps n'admet qu'à travers le registre du politiquement incorrect. Comme le note G. Sapiro, « à une époque où le racisme, l'antisémitisme et la xénophobie furent érigés en idéologie dominante, voire étatique, elles sont devenues une tache, un stigmate, une fois ces "idées" devenues tabou » (Sapiro, 2020, p. 14) ». On peut pourtant remarquer que même ceux qui se disposent à accepter l'historicité des formes langagières se montrent mal à l'aise devant la consécration de certaines figures. Ainsi ce qui gêne profondément chez le Victor Hugo relu en Afrique, c'est ce statut historique de grand humaniste que ses réceptions antérieures lui ont valu — ses pires adversaires ne lui contestent pas cet humanisme, même s'il leur faut le qualifier d'imbécile ou de ridicule. Un auteur comme Pierre Loti ne « dérange » pas, tant sa vision du Noir semble avoir été admise une bonne fois pour toutes.

Hugo a-t-il eu l'intuition des conséquences que les appropriations individualisées de son œuvre allaient impliquer ? Mais quel auteur pourrait aujourd'hui prétendre à une lecture « totale » de sa production quand internet a plus que jamais favorisé l'éclosion des communautés interprétatives ? Pour Y. Citton, ces dynamiques de lectures individualisées échappent à tout auteur. Ce qu'il faut retenir, c'est, après *Rhodes must fall*, l'émergence d'une figure de Hugo inédite sous le ciel d'Afrique où l'auteur cristallisait jusque-là, par le prisme classique scolaire, la générosité du combattant lumineux. Pourtant Victor Hugo n'est pas le raciste doctrinaire qui mènerait une réflexion systématique sur l'inégalité raciale. Sa désolation devant l'abatardissement de la culture arabe vampirisée par le contact de l'Europe est une preuve suffisante de son rapport aux races : « Les Turcs, écrit-il, avaient de plus que nous la beauté : nous avons réussi à leur donner notre laideur. Nos pédants de civilisation appellent cela un progrès » (Laurent, 2001). Par ailleurs, il est à noter que cette relecture de Victor Hugo procède largement des retouches d'une œuvre qui est le produit d'un moment de l'histoire. Mais pour Gisèle Sapiro, c'est paradoxalement cet écartèlement qui relève des œuvres ce qu'elles portent d'empoisonné et que seul le recul du temps met en évidence :

En les détachant du contexte de leur production, la circulation des œuvres dans le temps et dans l'espace accroît, certes, les

risques de déshistoricisation et donc de malentendu. Cependant, le changement d'« horizon d'attente » peut aussi conduire à y déceler l'expression d'une vision du monde raciste, antisémite ou sexiste tolérée, voire prisee dans la conjoncture où ils ont vu le jour, comme l'illustrent les cas de Wagner et Heidegger, mais aussi de beaucoup de penseurs et de créateurs ayant participé à la production et à la diffusion des représentations coloniales (Sapiro, 2020, p. 158).

Il faut cependant éviter de ramener toute la portée de cette cette révision de l'histoire à la seule dynamique de *Rhodes must fall*. On voit de plus en plus des pays anciennement colonisateurs réinterroger les conséquences de leur politique coloniale. En Allemagne, János Riesz est revenu sur les phases sombres de la conquête africaine, principalement dans la politique de destruction des langues dites indigènes. En France, Patrice Blanchard et Sandrine Lemaire ont co-dirigé un livre collectif en 2003 sous un titre hautement évocateur : *La France vue par son empire*. Le renversement de la perspective qu'implique le titre est le principe directeur d'une réflexion d'Achille Mbembé, qui, cinq années plus tard, invitait l'Europe à se réinventer une mythologie qui commencerait par l'acceptation de la péremption de ses mythes passés, notamment celui d'un centre du monde dont les héritiers des peuples qu'elle a jadis dominés et marginalisés lui déniaient de nos jours la posture : « Certains affirment d'ailleurs que lue depuis l'Autre, l'Europe n'a pas nécessairement été un passage de vie et de raison. [...] Ce qui définit l'Europe ne lui appartient plus en propre. Du coup, l'universalité ici n'est plus que l'autre nom du décentrement » (Mbembé, 2008, p. 94-95)

Références bibliographiques :

- Albouy, P. (1976). *Mythographies*. Paris: José Corti.
- Balzac, H. (2015). *La Peau de chagrin*. Paris : Liganan (<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/468/La-Peau-de-chagrin>)
- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Le Seuil.
- Botiveau, R. (2016, Octobre). La jeune Afrique du Sud en ballottage : mouvements étudiants et amorces d'une alternance politique. *Politique africaine*(143), pp. 185-208.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Brunel, P. (2002). *Monsieur Victor Hugo*. Paris: Vuibert.
- Césaire, A. (2000). *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine.
- Citton, Y. (2017). Lire, interpréter, actualiser : Pourquoi les études littéraires ? (éd. 2e). Paris: Editions Amsterdam.
- Citton, Y. (2023). Boîte à Outils Pour L'étude Des conspirationnismes. *Multitudes*, 2(91), pp. 61-70.



- Déroo, E. (2003). Mourir : l'appel de l'empire. Dans P. Blanchard, & S. Lemaire, *Culture coloniale. 1871-1931. La France conquise par son Empire*, (pp. 107-118). Paris: Editions Autrement.
- Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil.
- Faye, M. (2023). L'enseignement du français au cycle secondaire sénégalais. Comment la découverte des textes racistes de Victor Hugo interroge-t-elle sur les limites des approches pédagogiques privilégiées ? Dans M. Dramé, *60 ans des Écoles normales supérieures : parcours, mutations, défis et perspectives* (pp. 211-2024). Dakar: Presses universitaires de Dakar.
- Goulemot, J.-M. (1985). *Pratiques de la lecture*. Paris: Payot-Rivages.
- Hoffmann, F.-L. (1996). Victor Hugo, les Noirs et l'esclavage. *Françofonia [Univ. Bologna]*, 16, pp. 47-90.
- Hoffmann, L.-F. (1988, Hiver Nineteenth-Century French Studies). Victor Hugo, John Brown et les Haïtiens. *Nineteenth-Century French Studies*, 16(1-2), pp. 47-58.
- Hugo, V. (2014). *Bug-Jargal*, Paris : Ligarane (<https://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/61/Bug-Jargal>)
- Hugo, V. (1980). *Les Travailleurs de la mer*. Paris : Garnier-Flammarion, 1980
- Hugo, V. (1985a). *Actes et paroles* (Vol. IV). Paris: Robert Laffont.
- Hugo, V. (1985b). *Voyages* (Vol. XVII). Paris: Laffont.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Laurent, F. (2001). *Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- Lejeune, P. (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Loti, P. (2003, Novembre 21). *Le Roman d'un Spahi*. Ebooks libres et gratuits. Consulté le Octobre 17, 2024
- Magnan, P. (2019, Avril 21). *Quand Victor Hugo défendait la colonisation de l'Afrique*. Consulté le Janvier 3, 2023, sur https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/culture-africaine/quand-victor-hugo-defendait-la-colonisation-de-l-afrique_3402337.html
- Maingueneau, D. (1992). *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas.
- Mbembé, A. (2008). L'Idée d'Europe et la décolonisation du monde. Dans *Demains précaires* (pp. 79-111). Lausanne: L'Age d'Homme.
- Mbembé, A. (2013). *Critique de la raison nègre*. Paris: La Découverte.
- Ndao, F. (2024). *Le Dernier des arts*. Paris: Présence Africaine.
- Ndiaye, K. (2021). Léopold Sédar Senghor, chantre du (néo)colonialisme français en Afrique. Dans T. ...Y. Borrel, B. Collombat, & T. Deltombe, *L'Empire qui ne veut pas mourir : Une histoire de la Françafrique* (pp. 121-125). Paris: Le Seuil.
- Psichari, E. (1922). *Le Voyage du centurion*. Paris: Éditions Louis Conard
- Riesz, J. (2007). *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Paris: Karthala.
- Rosa, A. (1985). *Victor Hugo. L'Eclat d'un siècle*. Paris: Messidor.
- Ruscio, A. «. (2003). Littérature, chansons et colonies. Dans P. Blanchard, & S. Lemaire, *Culture coloniale. 1871-1931. La France conquise par son Empire* (pp. 67-79). Paris: Editions Autrement.
- Sapiro, G. (2020). *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* Paris: Seuil.
- Sarr, F. (2016). *Afrotopia*. Paris: Philippe Rey.

- Sartre, J.-P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris: Gallimard.
Todorov, T. (1989). *Nous et les autres*. Paris: Seuil.
Véquaude, A. (1983). *Lettres persanes, Montesquieu*. Paris: Hatier.