Sarga Moussa

Les avatars d'une esclave dans *Les Orientales* de Hugo

Les Orientales : avec ce recueil poétique publié en 1829, Hugo, le porte-parole du romantisme, fait un coup d'éclat. Il s'inscrit bien sûr dans le contexte de la guerre de libération de la Grèce, qui suscite tout à la fois un grand courant philhellène européen, et un intérêt renouvelé pour l'Orient ottoman, dont le sultan, certes affaibli, n'est pourtant pas encore « l'homme malade », comme on le désignera au milieu du XIXe siècle. Mais Hugo fait plus que cela : avec sa célèbre préface, il déplace imaginairement la voix poétique de l'autre côté de la Méditerranée. Après avoir comparé les différents « genres » qu'il explore (roman, théâtre, poésie) à une vieille ville andalouse, avec ses multiples édifices et son mélange de styles architecturaux, il conclut : « Si on lui demandait ce qu'il [l'auteur] a voulu faire ici, il dirait que c'est la mosquée[1]. » Cette mosquée n'est pas très réaliste : privée de muezzin comme d'imam, dépourvue de fidèles, elle est d'abord un ornement, dont l'éclat des mosaïques (le mot apparaît deux fois dans la même phrase[2]) semble mettre en abyme l'ensemble du recueil, composé de 41 poèmes qui sont comme autant de fragments chatoyants. Métaphore des *Orientales*[3], la mosquée en question génère à son tour une comparaison qui fait travailler à plein l'imagination du lecteur : elle est « épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums[4] ». Nous entrons dans le domaine des sens et des représentations sexuées du monde oriental. Cette mosquée comparée à une fleur exhalant son parfum féminin esthétise et érotise d'emblée l'Orient hugolien. C'est par là que Hugo attire son lecteur, qu'il sait friand d'exotisme. Pourtant, *Les Orientales* ne se réduisent nullement à la mise en scène idéalisée d'un monde féerique. Ainsi, cet imaginaire euphorique n'est qu'un moment dans le premier cycle de poèmes que le recueil consacre aux femmes orientales. On en retiendra principalement les poèmes VIII à X, qui forment une suite narrative. Ils constituent une véritable trajectoire, illustrant, chacun à sa façon, différentes modalités du thème de l'esclavage lié à celui du harem. On verra que le rêve poétique peut aussi virer au cauchemar, révélant du même coup la face sombre de l'orientalisme hugolien.

I. *Du couvent au harem*

Alors que le premier cycle « turc » de poèmes des *Orientales* met en scène un Orient de feu et de sang, donc purement « viril » (*Têtes du sérail*, *Canaris*…), le poème VIII, *Chanson de pirates*, introduit une figure féminine dont on va retrouver différents avatars avec *La Captive* (IX), puis *Clair de lune* (X). Il s'agit donc d'une jeune nonne enlevée dans son couvent, à Catane, par des pirates qui la destinent à un harem dont on apprendra, dans le poème suivant, qu'il appartient à un pacha de Smyrne. Ce poème a quelque chose de sadien, par la cruauté et le cynisme des ces « quatrevingts rameurs » qui en constituent le refrain. Certes, les pirates sont obligés de respecter, formellement, la virginité de leur prisonnière,

1 Victor Hugo, *Les Orientales*, dans *Les Orientales. Les Feuilles d'automne*, éd. Franck Laurent, Paris, LGF, Le Livre de poche *classique*, 2000, p. 51.
2 *Ibid*., p. 50-51.
3 Voir mon article « L'Œuvre mosquée », dans *Lendemains*, n° 95-96, 1999, p. 6-19.
4 Hugo, *Les Orientales*, *op. cit*., p. 51.

puisque, comme dit celui d'entre eux qui raconte l'histoire, « sa hautesse aime les primeurs » (vers 21). Mais en contraignant la jeune femme qui « pleure, supplie, appelle » (v. 28) à les suivre sur leur galère, ils anticipent, par la démonstration qu'ils font de la violence masculine, ce que l'héroïne, théoriquement, doit craindre par-dessus tout : entrer dans un harem, c'est accepter la polygamie, donc une sexualité démultiplée au profit du mâle ; c'est être réduite, en tant que femme, à un pur objet sexuel, à l'inverse de la règle de chasteté imposée au couvent. Ô horreur : l'esclave du Dieu chrétien va devenir l'esclave du maître musulman…

Or, comme dit la chanson, « le harem vaut le monastère » (v. 20). On peut proposer plusieurs interprétations de cette comparaison *a priori* surprenante. La première consiste à relever le cynisme du pirate, qui met sur le même plan deux institutions et deux religions, de façon à banaliser le rapt accompli ; et puisque la vie conventuelle est un retrait du monde qui implique bien souvent le silence, il est normal que ce nouvel esclavage repose sur le même principe : « La belle fille, il faut vous taire » (v. 17). La seconde interprétation fait appel, cette fois-ci, non plus à la parole au style direct (le dialogue entre le pirate et la jeune fille), mais au récit, dont un seul vers de la chanson suffit à résumer toute l'histoire de la protagoniste : « De nonne elle devint sultane » (v. 38). Cette formule introduit une asymétrie au profit de l'Orient : la conversion à l'islam et l'entrée au harem, fût-ce par la force, conduisent à une promotion sociale qui fait de l'héroïne non plus une esclave, mais au contraire une « sultane », donc une dame de rang élevé qui a elle-même des esclaves pour la servir.

Du coup, si l'Occident est un objet de convoitise pour les pirates, l'Orient apparaît aussi comme un objet de désir pour la nonne elle-même, – désir évidemment inavouable, d'où le fait qu'il se manifeste en rêve (la jeune femme dort à poings fermés lorsque les pirates débarquent). On peut lire un indice de cette tentation réciproque dans le verbe réflexif *s'offrir* (« Â nos yeux s'offre tout d'abord / Une fille du monastère[5] »), qui permet de combiner les deux points de vue, celui, « masculin », d'une pure volonté de possession, et celui, « féminin », d'un appel de l'ailleurs musulman, qui trahit sans doute celui d'échapper à la règle de chasteté du monastère. *Chanson de pirates* laisse ainsi entendre que l'esclavage ne serait pas forcément situé là où l'on croit.

II. *Une victime consentante ?*

Le poème suivant, *La Captive*, va confirmer cette hypothèse, d'autant qu'il s'agit manifestement de la suite de la même histoire[6]. Mais il faut d'emblée remarquer que ce basculement axiologique se construit tout à la fois sur un dit et sur un refoulement de ce dit, dont la première strophe rappelle les termes :

Si je n'étais captive,
J'aimerais ce pays,
Et cette mer plaintive,
Et ces champs de maïs,
Et ces astres sans nombre,
Si le long du mur sombre
N'étincelait dans l'ombre
Le sabre des spahis.

5 *Ibid*., p.107, v. 11-12.

6 Franck Laurent indique que le titre initial, raturé sur le manuscrit, était *La Fille d'Europe* (*ibid*., p. 109, n. 1).

La menace masculine est bien là, et même, facilement reconnaissable, la violence sexuelle que symbolise le sabre des cavaliers turcs, fût-ce sous forme potentielle, – menace associée à la nuit et à la captivité de la jeune femme. L'horreur de la situation ayant été rappelée, la captive s'empresse de l'oublier pour chanter son amour de l'Orient, dans des strophes célèbres marquées, comme un refrain, par la réitération d'une même formule : « Pourtant j'aime une rive […] / J'aime ces tours vermeilles / […] J'aime […] / Ces tentes balancées / […] / […] / J'aime de ces contrées / Les doux parfums brûlants / […] / J'aime en un lit de mousse être assise, /[…][7] »

La captive est-elle une victime consentante ? En tout cas, sur le mode du « je sais bien, mais quand même… », elle met de côté ses souffrances pour témoigner de la fascination que l'Orient exerce sur elle. À partir de la 3e strophe (« Pourtant, j'aime une rive… »), toute référence au champ sémantique de l'esclavage disparaît. Cette captive se croit heureuse, – et, de fait, elle l'est, fût-ce dans un monde d'illusions (peut-être est-ce toujours un rêve ?). Nous sommes, comme elle le dit elle-même, dans un « palais de fée » (v. 44), autrement dit dans un univers censément heureux, même si les *Mille et une Nuits*, les célèbres contes arabes traduits par Galland au début du XVIIIe siècle, ne se réduisent pas à cela. Plus trace, dans le poème de Hugo, de la moindre violence masculine, ni, d'ailleurs, de sexualité. La captive, qui se trouve au fond dans une position assez semblable à celle du poète (elle est « assise en songeant », v. 68), laisse dériver son imagination d'autant plus facilement qu'elle est dans un espace qui communique avec l'extérieur[8]. Du coup, tous les sens du corps sont activés, ou presque : la vue, bien sûr, mais aussi l'ouïe (strophe 6 : « Mon cœur, plein de concerts… », v. 48), l'odorat (strophe 7 : « J'aime de ces contrées / Les doux parfums brûlants », v. 49-50), et même le toucher, qui introduit une forme de sensualité voilée (strophe 9 : « Mais surtout, quand la brise / Me touche en voltigeant », v. 65-66). Nous sommes bien dans un Orient idéal, où le sujet romantique cherche à se fondre dans son environnement, – le mot d'« harmonie », qui figure au vers 46, peut d'ailleurs entrer en convergence avec la poésie contemporaine de Lamartine[9], où même avec des pages en prose, un peu plus tardive, de son *Voyage en Orient*, comme celles qui sont consacrées aux bruits de Constantinople[10].

Mais que dit la captive elle-même ? Est-elle d'ailleurs véritablement prisonnière ? Tout se passe au fond comme si sa transplantation forcée en Orient avait libéré quelque chose en elle, comme si sa voix, qui semble se superposer à la voix poétique, et qui n'est désormais plus entravée par quoi que ce soit (depuis le 3e strophe, *La Captive* est un long monologue heureux, par opposition au dialogue antagoniste de *Chanson de pirates*), était désormais rendue légitime depuis qu'elle s'est *orientalisée*. Car tel est bien le mouvement qui s'esquisse ici, et que la suite des *Orientales* poursuivra, comme l'a montré Franck Laurent dans la Présentation de son édition[11]. Le « je » poétique ne se contente pas de traverser imaginairement la Méditerranée pour s'exprimer *depuis* l'Orient. Il s'y diffracte, il se métamorphose en prêtant sa voix à de multiples personnages, y compris à des femmes, qui elles-mêmes changent d'identité comme la nonne italienne devenue sultane dans un harem d'Asie Mineure. On insistera donc, à ce stade, sur l'importance du voyage comme « forme »

---

7 *Ibid.*, p. 110-111.

8 « Par les vitraux ouverts » (v. 110).

9 Voir Aurélie Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005.

10 Alphonse de Lamartine, *Voyage en Orient*, éd. Sarga Moussa, Paris, Champion, 2000, p. 533-534.

11 Hugo, *Les Orientales*, *op. cit*. p. 14.

matricielle des transformations identitaires. Au caractère dynamique de ce passage d'Occident en Orient, du monastère au harem, correspond une libération intérieure, comme si le véritable esclavage était du côté de l'Europe chrétienne.

III. *Violence de l'esclavage*

Mais tout bascule à nouveau, dans *Clair de lune* (X), ce poème nocturne qui renoue avec l'imaginaire du « despotisme oriental ». Et, de même que la lumière de la lune est trompeuse, la référence virgilienne est en réalité ironique : au chant II de l'*Énéide*, le « silence amical de la lune » protège réellement la flotte des Grecs en route vers Troie, alors que chez Hugo, la nuit abrite un crime ; loin, également, de tout romantisme un peu mièvre, ce clair de lune témoigne plutôt d'une indifférence de la nature face au tragique de l'homme : on devine en effet que les sanglots partant des sacs jetés à la mer sont ceux de courtisanes dont le maître du harem a voulu se débarrasser. Le lecteur comprend ce que la sultane ne fait que pressentir à travers toute une série d'*indices auditifs* qui renforcent le climat anxiogène du poème : les « noirs îlots » (v. 1), le « lourd vaisseau turc » (v. 7), le « noir cormoran » (v. 12), – tout cela prépare le meurtre final, dont rien n'est dit (magnifique ellipse narrative), et qui n'est perceptible que dans ses conséquences, à savoir les cris étouffés des victimes. Le « despotisme oriental », selon la version codifiée qu'en a donnée Montesquieu dans l'*Esprit des lois*, engendre la terreur[12]. Le pouvoir tyrannique a pour contre-partie une population d'« esclaves », tétanisés au point de ne plus oser parler. C'est encore la vision de Chateaubriand, qui prétend que « le silence est continuel » à Constantinople[13]. Hugo, quant à lui, renoue avec cet imaginaire, qu'il avait d'ailleurs déjà convoqué au début des *Orientales*, avec *Les Têtes du sérail*, mais qu'il restreint, dans *Clair de lune*, à l'espace du harem, donc à la version domestique du despotisme, celle qui met en jeu les relations de domination entre l'homme et la femme, entre le maître et ses esclaves.

Ce poème n'est plus celui du désir, mais du « réel », celui d'une situation d'esclavage dont le refoulé fait retour. Le refoulé est ce que la sultane ne veut pas s'avouer, à savoir qu'elle est toujours une captive, et que, de surcroît, son enfermement annonce sa mort. Le retour du refoulé est ce que le poète fait voir et entendre au lecteur : « Les sacs pesants d'où partent des sanglots » (v. 17). En effet, le pirate du poème VIII avait énoncé d'emblée la loi despotique : « – La belle, il faut vous traire[14]. » Or la captive, avant de céder aux charmes de l'Orient, avait résisté autant qu'elle le pouvait à cette violence mâle jusqu'à dire, dans une magnifique ambiguïté, « Je me meurs ! »[15] *Clair de lune* fait au fond apparaître, sous une forme dédoublée, les effets de la terreur : silence de la captive, cris des suppliciées.

Ce mixte de passivité et de résistance féminines, on va d'ailleurs le retrouver dans le poème suivant, puisque *Le Voile* (XI), placé significativement sous le signe tragique de Shakespeare, met en scène tout à la fois la protestation d'une jeune femme qui a osé montrer son visage à un homme, et la punition sanglante de ses quatre frères, auxquels elle se livre malgré tout, refusant de prononcer le moindre outrage à leur égard ; mais, si cette femme-esclave ne peut pas se révolter, elle n'est cependant pas suffisamment aliénée pour ne pas dire l'injustice qui lui est faite. Quant à la « belle juive[16] », du poème *La Sultane favorite* (XII), elle illustre au fond la posture inverse : cette esclave devenue « sultane et princesse »

---

12 Voir Alain Grosrichard, *Structure du sérail*, Paris, Le Seuil, 1979.

13 François-René de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), éd. Jean-Claude Berchet, Paris, Gallimard, « Folio », é005, p. 257.

14 Hugo, *Les Orientales*, *op. cit.*, p. 108, v. 17.

15 *Ibid.*, p. 108, v. 37.

16 *Ibid.*, p. 117, v. 1.

(v. 8) joue pleinement le jeu du pouvoir despotique, puisque c'est elle qui demande, chaque nuit, la mort de ses rivales au sultan, lequel se retrouve, du coup, dans la position du maître clément et généreux, cherchant à freiner cette terreur qu'il a pourtant lui-même engendrée, mais qui a fini par se retourner contre lui, puisqu'elle menace la polygamie sur laquelle repose le harem.

Clair de lune, pour revenir au poème X, ouvre donc sur des possibles narratifs différents, mais qui ont pour point commun la violence, subie ou dirigée contre autrui. Ce poème montre par ailleurs l'*instabilité* de la notion même d'identité : l'esclave a beau avoir été élue au rang de faorite, son sort peut basculer d'un moment à l'autre. « La sultane regarde » (v. 3) : elle est en position d'observatrice, donc, *a priori*, bien loin du paysage maritime qu'elle aperçoit depuis sa fenêtre, mais elle est en même temps incluse dans un vaste *système* dont le harem n'est que l'une des traduction matérielles ; c'est pourquoi un lien secret unit l'intérieur et l'extérieur, la conscience de l'héroïne et le monde qui l'entoure, l'angoisse du sujet et sa projection dans l'espace : « Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle, / Et jette dans la mer les créneaux de la tour ?[17] », se demande la sultane, qui annonce du même coup le célèbre poème *Les Djinns* (XXVIII), ces génies maléfiques et persécuteurs qui constituent l'un des sommets de l'imaginaire nocturne et cauchemardesque ponctuant *Les Orientales*.

***

Avec ce petit cycle féminin, Hugo entraîne son lecteur sur plusieurs terrains à la fois. En racontant l'histoire, qui se poursuit sur trois poèmes, d'une nonne italienne réduite en esclavage pour être intégrée à un harem, l'auteur des *Orientales* renoue avec une tradition de récits de captifs chrétiens dont il sait le public friand. Mais au-delà de l'aventure orientaliste, qui emprunte au romanesque, *Chanson de pirates*, *La Captive* et *Clair de lune* proposent une réflexion sur les rapports entre hommes et femmes en régime de domination : faut-il résister à la violence despotique, à quelle condition, et de quelle façon ?

Hugo, bien sûr, est du côté de la liberté. C'est pourquoi, lorsqu'il fait dire au pirate que « le harem vaut le monastère[18] », on peut entendre, au second degré, une critique de toute forme d'oppression, en Orient comme en Occident, en terre d'islam comme en terre chrétienne. La préface des *Orientales* est déjà un manifeste romantique : « Le poète est libre[19]. » Du coup, la question de l'esclavage prend encore une autre résonance ; elle peut apparaître, dans les poèmes qu'on a examinés, comme une manière détournée de parler des combats littéraires dans lesquels le jeune Hugo s'engage, à savoir le rejet des normes imposées par l'esthétique classique, – il ne connaît pas les « *limites de l'art*[20] ».

Pour autant qu'on accepte cette lecture qui repose sur l'esclavage comme métaphore esthétique, il resterait à déterminer où se situe précisément l'espace de liberté que revendique le poète. Si *Les Djinns* sont révolutionnaires sur le plan formel (ils semblent anticiper les *Calligrammes* d'Apolllinaire), rien, dans les trois poèmes qu'on a examinés, ne frappe le lecteur sur le plan formel (usage classique d'alexandrins, d'octosyllabes ou d'hexamètres regroupés en strophes et faisant l'objet de rimes régulières). La nouveauté est donc ailleurs.

---

17 *Ibid*., p. 11 », v. 9-10.
18 *Ibid*., p. 108, v. 20.
19 *Ibid*., p. 48.
20 *Ibid*., p. 49 (souligné par Hugo).

Je la verrais, avec Franck Laurent, dans l' « *orientalisation* du je[21] », mais aussi dans la multiplicité des points de vue et des voix énonciatives avec lesquels joue Hugo. En ce sens, il y a dans *Les Orientales* quelque chose qui les apparente aux *Lettres persanes*, où se répondent, de manière polyphonique, des hommes et des femmes, et, parmi celles-ci, des esclaves, – ou des épouses, mais traitées par leur mari absent comme des esclaves, d'où la révolte de certaines d'entre elles, comme Roxane, à la toute fin du roman. L'Orient de Montesquieu, précisément parce qu'il était fantasmé comme intrinsèquement despotique, comportait déjà un véritable réquisitoire contre l'esclavage, et, au-delà, lançait un formidable appel à la liberté humaine. Hugo, quant à lui, reprend en partie cet héritage des Lumières, mais il réfléchit aussi sur le pouvoir et la légitimité de l'imagination créatrice, qui le conduit à envisager l'esclavage lui-même comme une forme de séduction paradoxale : entreprise littéraire subtile, qui tout à la fois convoque et révoque les prestiges de l'illusion orientaliste à travers la figure de la femme esclave.

Sarga MOUSSA (CNRS, UMR LIRE, Université de Lyon)

21 *Ibid*., p. 14 (Présentation).