

*Hugo - Mickiewicz. Tanatographie comparée*¹

M a r e k B i e ń c z y k *

Vers 1871 le comte Victor Baworowski écrivait à Victor Hugo: „Je suis de nationalité polonaise, et, en dehors de cela, un homme de lettres et un bibliophile. Dans ma jeunesse j’ai entrepris un voyage à Paris, afin de rencontrer Adam Mickiewicz ; maintenant, en tant qu’homme plus mûr, j’aurais voulu faire cet autre voyage, désireux de rendre hommage au représentant de la Poésie et des Grandes Idées de ce siècle ». Trente ans séparent la mort de Mickiewicz de celle de Victor Hugo; trente ans - et presque tout - en ce qui concerne le *theatrum mortis*, sauf une chose: en 1855 et en 1885 meurent deux hommes considérés de leur vivant et après leur mort comme les plus grands dans leurs patries respectives, ce que le comte Baworowski, adorateur de la Poésie et des Grandes Idées, avait infailliblement pris en compte lors de ses pèlerinages. Même si on leur refuse parfois le génie absolu, ils restent toujours („*Victor Hugo hélas*”) monuments, apothéoses, symboles de deux esprits nationaux, toujours premiers sur les socles et les noms des boulevards de nos villes (Hugo avait déjà sa rue à lui de son vivant ; de son vivant paraissait un hebdomadaire intitulé « *Hugo* »). Cette thanatographie comparée – écrire sur la manière dont ils sont morts, comment ils ont été enterrés – est, comme chaque étude comparative, un jeu intellectuel d’autant plus risqué et éphémère qu’il a recours aux clichés nationaux et aux stéréotypes. Un très grand livre de Stanisław Rosiek *La Dépouille de Mickiewicz* nous révèle en détail le discours sur le corps en tant qu’objet funèbre, sur ce que Maurice Barrès appellera dans sa version romanesque des funérailles de Hugo « *la vertu sociale du cadavre* ». Le langage de chaque mort est radicalement personnel et incommunicable, mais – surtout pris dans l’avalanche des événements que suscitent les décès de Mickiewicz et de Hugo – il est en même temps social ; il résonne, retentit, et se fige inévitablement dans ces nœuds de communication que sont les stéréotypes. J’entreprends cependant à l’instar du comte Baworowski ce pèlerinage funèbre vers les deux Grands, j’approche leurs morts pour la même raison tautologique: parce qu’ils sont reconnus comme les plus grands. La première chose que je voudrais dire est la suivante :

¹ Ce texte reprend une conférence prononcée le 9 décembre 2005, dans le cadre du cycle d’événements organisé à l’occasion du 150^e anniversaire de la mort de Adam Mickiewicz par Institut Polonais, Centre de l’Académie Polonaise des Sciences à Paris, Société Historique et Littéraire Polonaise.

* Maître de conférences à l’Institut de recherches littéraires rattaché à l’Académie polonaise des Sciences (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk), romancier, traducteur et essayiste. Il a consacré de remarquables essais à Baudelaire, Musset et Cioran et a fait connaître au public polonais les oeuvres d’Emile Cioran, Roland Barthes, Milan Kundera ou de critiques littéraires tels que Jean Starobinski, Georges Poluet et Jean-Pierre Richard. Il est membre de la FIJEV (International Federation of Wine and Spirits Writers)

la mort de Hugo reste l'objet d'une réflexion purement historique, tandis que la mort de Mickiewicz, nous l'avons toujours.

Mais que veut dire: „avoir la mort de Mickiewicz”? Stanisław Rosiek dit: „*Un grand nombre de ceux qui écrivaient sur Mickiewicz sont emprisonnés – nonobstant le temps et le lieu où ils écrivaient – dans un espace a-historique où la mort du poète vient d'arriver (...) Pour un grand nombre, il meurt et remeurt, meurt toujours de nouveau. Et eux, avec autant d'empressement que les témoins, en parlent et expriment leurs regrets. Le silence est dans les biographies de Mickiewicz sinon d'or c'est au moins quelque chose d'extrêmement rare* ». Dans une des récentes biographies de Mickiewicz Tomasz Łubieński par exemple ne se tait pas et dit : „*une mort pauvre et triste d'exilé ; une mort pauvre, banale qui ne rimait absolument pas avec sa grandeur. A considérer toute sa vie, il a pourtant mérité une mort noble, à laquelle assisterait non seulement sa nombreuse famille mais aussi le cercle de ses admirateurs et amis. (...) S'il avait pu choisir lui-même sa manière de mourir, qui sait si au lieu d'une mort noble, héroïque, aventurière, bref : attrayante, il n'aurait pas opté pour cette mort-là, celle qui lui a été donnée. La mort à travers laquelle lui, un homme profondément religieux, aurait pu une fois de plus sentir la vanité d'ici-bas*”. Łubieński soupire un peu et un peu compatit, se doute un peu et en rajoute, mais ce n'est point au milieu de telles suppositions et soupirs élégiaques que je dis « *nous avons cette mort* ». Si Mickiewicz « meurt et remeurt toujours de nouveau » – et par cette constatation, je confesse ma solidarité avec ces biographes qui rejettent l'or du silence – ce n'est pas parce que sa mort, cette mort, suscite le regret et touche notre cœur, mais avant tout parce que sa mort n'a pas été épuisée – à l'encontre de celle de Hugo - et crée un espace pour un apocryphe qu'est aussi ce texte.

Les adjectifs tiennent mal à la mort et les mots « *une mort pauvre* » n'expriment que notre propre lamentation. Cependant l'agonie de Mickiewicz suscite de toute évidence le sentiment d'une extrême misère et d'un extrême dépouillement et pauvreté. Pauvreté des décors, de l'espace - périphérique, lointain, ubi leones ; pauvreté des paroles, des faits, de la présence humaine (agonie en la présence de peu de gens dont la plupart étaient venues par hasard, agonie sans femmes); pauvreté des efforts (« tout cela très médiocre » écrira Ludwika Śniadecka à propos des médecins auprès du chevet, et, plus généralement, à propos de toute cette mort) ; dépouillement donc et pauvreté qui sont en contraste, contraste presque trop parfait, avec pour ainsi dire la richesse de la mort de Victor Hugo (abondance de la présence

humaine, de la présence des femmes en l'occurrence, des soins fournis par des professeurs de médecine, abondance de l'espace – Paris, grande ville, capitale du monde ; abondance des paroles, des récits, des faits). Je rappelle quelques informations. L'état de santé de Victor Hugo, âgé alors de 83 ans, a empiré violemment le vendredi 15 mai 1885, après un dîner de famille. Le premier communiqué médical a paru dans « *Le Rappel* », organe du clan Hugo, le lundi 18 mai. Dès lors, les communiqués seront publiés par toute la presse. La presse divulgue tous les détails que le cercle réuni autour de Hugo veut bien lui transmettre. « *Dans l'après midi, il a mangé avec appétit une soupe* » annonce « *Le Figaro* » quelques heures après que la soupe eut été mangée ; « *L'Echo de Paris* » informe qu'il a pris même un verre de frontignan, peu après que le verre eût été pris ; les lecteurs sont informés des traitements et médicaments appliqués. Les jours qui suivent et jusqu'à la mort survenue le vendredi 22 mai, la maladie de Hugo reste l'événement le plus important. Tout Paris en parle, la rue et le sénat. C'est en effet – pour la première fois à une telle échelle - l'agonie retransmise en direct, conformément aux possibilités techniques d'alors. Les journaux dépêchent leurs envoyés devant la maison de Victor Hugo rue Victor Hugo ; les cafés à proximité reçoivent la permission d'ouvrir toute la nuit. De tout le pays, mais aussi de l'étranger, arrivent des télégrammes, bien que Hugo soit toujours en vie. Toutes sortes de bruits courent en ville ; la tension monte, devant la maison se réunit la foule des Parisiens, de plus en plus compacte. Dans l'entrée du bâtiment – Hugo est toujours en vie – on a exposé une boîte pour les cartes de visite, et un cahier pour recueillir les signatures de visiteurs, sorte de liste solennelle de présence ou de garde d'honneur populaire. Romain Rolland, âgé alors de 17 ans, fait l'école buissonnière afin d'inscrire son nom dans le cahier, et passe de longues heures devant la maison de Hugo en compagnie de « centaines de badauds, ouvriers avant tout guettant le moindre mot de la bouche de ceux qui quittent la maison ». Afin d'éviter des questions inopportunes, les proches de Hugo eux-mêmes accrochent sur le mur extérieur les dernières informations. La presse note l'arrivée des personnalités venant poser leurs signatures dans les cahiers, ministres, artistes, hommes de lettres. Dans sa robe noire, arrive Sarah Bernhardt ; reconnue par la foule, elle doit supporter la compagnie de quelques gavroches qui courent derrière son carrosse. La notion de « paparazzi » n'existe pas encore, mais l'esprit de « paparazzisation » est déjà né. Un dessinateur anglais essaye de pénétrer dans la maison pour esquisser le portrait de l'agonisant et le vendre à la presse. De faux suppléments de dernière heure, annonçant la mort du poète, sont vendus dans les rues de Paris. Une heure après le décès, 17 journaux font paraître des éditions spéciales. Plus tôt, « *Le Figaro* » cite un dialogue entre un inconnu et M. Locroy, proche de Hugo. L'inconnu se serait adressé à M.

Lokcroy pour lui demander des détails sur l'agonie. – Ce n'est guère le moment – lui a-t-il été répondu. Et l'inconnu de s'écrier : « *L'agonie de Victor Hugo appartient au monde entier, vous n'avez pas le droit de vous l'accaparer* ». « *Le Figaro* » qualifie cette phrase de « *pyramidale* ». Elle l'est en effet, cependant non pas à cause de l'insolence de l'individu, mais pour l'idée de partager démocratiquement le corps de la personne publique, et, derrière, l'idée de l'accès direct, immédiat et général au secret privé, l'accès appelé aujourd'hui si joliment la transparence ; par cette phrase l'inconnu dit déjà l'avenir.

Les derniers jours de Hugo sont remplis de paroles, regorgent de bruits qui courent non seulement dans tout Paris, mais aussi en Europe, dans le temps que l'on appellerait aujourd'hui réel. L'efficacité du service médiatique diffusant cette agonie en fait une sorte d'épreuve générale de la modernité avant le XX^e siècle déjà proche. Comme si la machine médiatique en train de naître avait besoin d'une mort énorme, gigantesque – que seul Hugo peut-être était en mesure de lui offrir – pour vérifier ses nouvelles possibilités. Vu l'énormité de l'entreprise journalistique qu'est devenue cette mort, le journaliste du « *Moniteur Universel* » compare la mer d'« *encre versée* » à une seule ligne consacrée jadis à la mort de Voltaire à la dernière colonne de « *La Gazette de France* ». Le journaliste du « *Pays* » commente ainsi cette comparaison : « *autre temps, autre publicité* ». Le langage primaire de cette mort se transforme immédiatement en un langage de récit, en une narration ; les deux langages naissent en vérité en même temps. Chaque fait direct devient aussitôt un fait indirect, car il est repris, commenté, publié ; le message est moins un écho qu'un début. Le secret – que se passe-t-il dans la chambre au 50, rue Victor Hugo ? – est autant éclairé que gardé, la presse le révèle tout en le construisant, elle le construit pour le révéler. Les récits frappent par leur minutie et leur caractère narratifs. On peut les soumettre à une analyse structurelle comme on l'a fait, grâce à l'approche méthodologique de Greimas, et les comparer avec les récits de la mort du pape Jean XXIII ; la ressemblance des règles narratives est étonnante.

Cette agonie est portée par l'action commune, voire une collaboration, des journalistes et de l'entourage du poète, surtout d'Auguste Vacquerie, le directeur du « *Rappel* » dont Hugo était le principal actionnaire. C'est pourquoi cette catégorie fondamentale pour tout événement, et pour la mort en l'occurrence, qu'est le témoignage, perd ici de son acuité. Les informations transmises à l'extérieur sont soumises immédiatement à un traitement, préparées à être publiées; le témoignage « *sur* » devient très rapidement un texte « *pour* », un témoignage peut

facilement en remplacer un autre. Quoique dissimulée dans la chambre du 50, rue Victor Hugo, cette agonie est en effet accessible et finit au moment même où finit sa transmission. Hugo, tout comme le pape Jean-Paul II, ne mourra plus une fois encore, car la transmission a bel et bien fini. Pour cela, et malgré le fait que le vocabulaire de l'événement a recours aux clichés du langage hugolien et de la littérature du XIX^e siècle, cette mort avec ses décors paraît moderne et semble appartenir déjà au XX^e siècle.

Comparée à la mort de Hugo, celle de Mickiewicz reste „romantique” ; romantique eu égard au type de témoignage qui l'accompagne. Cette opposition « moderne-romantique » repose sur des différences évidentes : changement d'époque, trente ans écoulés entre l'un et l'autre décès, assez pour que les moyens de communications fassent un grand pas ; le lieu de la mort et la rapidité de son action (l'agonie noble d'un vieillard de 83 ans et la mort fulgurante d'un homme de 26 ans plus jeune) ; la position sociale des deux moribonds (de Mickiewicz qui broie du noir et s'engage dans un délirant projet politique, et du sénateur Hugo disposant d'une immense fortune). Cependant, ce qui à mon sens justifie cette opposition est la façon de narrer les deux agonies. Quand le commentateur français Avner Ben-Amos qualifie la mort de Hugo de « romantique » c'est premièrement parce que Hugo ne meurt pas en catholique, ayant refusé le prêtre. Et deuxièmement parce qu'il joue le théâtre romantique de la mort : celle-ci semble tantôt « une bête immonde », avec laquelle Hugo lutte farouchement, tantôt l'accomplissement d'une nostalgie, « une douce conclusion, que l'on désire impatientement ». Dans la mort romantique – dit-on après Ariès et Vovelle – « on s'apprête à retrouver dans l'autre monde ses proches déjà disparus », on jouit d'un bain déjà proche dans l'océan des ancêtres, du sentiment reconfortant de continuité. Ainsi, « doucement et paisiblement » comme l'informe la presse, dans le calme des derniers moments s'en va Hugo. Le Rappel constate avec satisfaction « On était heureux de voir une si belle vie terminée par une aussi belle mort ». La beauté jette sur cette mort un voile sublime ; c'est la mort d'un vieillard aussi bien que d'Endymion.

Pensant à Mickiewicz j'appelle romantique la mort qui – je le répète – est à l'origine d'un type particulier de témoignage, la mort qui requiert un véritable témoignage. Un témoignage qui se constitue non pas intentionnellement, mais est forcé par la mort. Niemand zeugt für den Zeugen, je rappelle le célèbre mot de Celan, on ne témoigne pas sur le témoin. Il s'agit donc d'un témoignage unique que ne peut porter quelqu'un d'autre, témoignage marqué

topographiquement car venant d'un lieu qui est par rapport à la mort particulier et irremplaçable.

De ce point de vue, la mort de Mickiewicz dispose d'un témoignage fondamental – celui du lieutenant Bednarczyk, noté trois fois. La version la plus longue a été notée par Agaton Giller en 1877, mais publiée seulement en 1932 et commentée de façon plus détaillée en 1935 par Wisława Knapowska. Knapowska sans être favorable au personnage de Bednarczyk reconnaît, tout comme Ksenia Kostenicz (qui aura analysé tous les documents concernant la mort de Mickiewicz), la crédibilité de ce témoignage, mais, ce qui est plus important, reconnaît aussi la force de son message où elle sent « *le primitivisme de la franchise* ».

C'est bien cette force, force littéraire non pas eu égard au style, mais au ton, qui semble dans le récit de Bednarczyk, toujours émouvant, essentielle et la constitue comme témoignage au sens profond du terme. Bednarczyk, à l'encontre de Służalski et de Lévy – les deux prédestinés à être témoins à force de leur pacte biographique avec Mickiewicz - devient un témoin malgré lui, « *sous la pression d'une inquiétude intérieure* ». Lui seul est touché par cette inquiétude ou plutôt par la grâce de l'inquiétude, qui le pousse à rester ce fatal 26 novembre 1855 dans la pension de Mickiewicz où il était venu le matin rendre une courte visite au poète, tandis que Służalski et Lévy sortaient pour quelques heures en ville. Un moment après, il va participer à l'épisode qui deviendra fondamental pour tout l'événement. Quand il entre dans la chambre de Mickiewicz, il aperçoit celui-ci « *déshabillé, à peine en chemise, pâle comme un cadavre, debout à la porte de sa chambre, les pieds nus, et s'accrochant des deux mains au chambranle pour ne pas tomber, car son corps était penché en arrière* ». Bednarczyk veut alors conduire Mickiewicz aux toilettes, puis, celui-ci disant « *plus la peine* », au lit, « *mais comme il n'ôtait point ces mains du chambranle, car il s'y était agrippé spasmodiquement, j'ai essayé d'en détacher une, tout en le soutenant, et quand j'ai enfin réussi, son corps que je n'arrivais plus à maîtriser m'a pesé à tel point, que je suis tombé avec lui sur le plancher, mais m'étant tenu un moment sur les genoux, j'ai pu ralentir sa chute* ». Knapowska pense que par cette chute, Bednarczyk a accéléré la mort de Mickiewicz, a provoqué un traumatisme crânien ce que le docteur Jan Offenberg dans sa polémique avec Knapowska trouve invraisemblable ; quoi qu'il en soit les suites de cette chute, imaginées par Knapowska, ses accusations (à quoi bon Bednarczyk détachait-il Mickiewicz du mur, le forçait-il ensuite à boire des tisanes, frottait-il son corps) n'ont pas grande importance pour mon apocryphe sur la mort de Mickiewicz. Ce qui m'importe c'est la

forme de la rencontre, du rapprochement des deux corps, du corps mourant et du corps encore vivant. Nous assistons ici à ce que l'on pourrait appeler « *donner la mesure de la mort* » ou alors une figure de l'herméneutique thanatique. Stanisław Rosiek considérait le corps mort comme le défi (l'appel) herméneutique. Pendant un moment je voudrais parler aussi du défi (de l'appel) du corps mort. Le corps mourant de Mickiewicz est saisi par Bednarczyk, saisi, aperçu dans une position de combat (agrippé à la porte et en même temps penché en arrière), saisi, car repris, porté ; saisi enfin car fondu pour un laps de temps avec le corps de Bednarczyk. Si je dis que la mort de Mickiewicz présente pour nous quelque chose d'inépuisable, j'appelle ainsi les possibilités contenues dans les témoignages. Leur forme ouverte qui offre l'opportunité de s'approcher, d'accéder à cette mort ; qui ouvre l'espace non seulement aux investigations documentaires (est-ce que Mickiewicz a été empoisonné ?), mais – mais avant tout – au geste herméneutique contenu avant tout dans le témoignage de Bednarczyk, témoignage du verbe et du corps, témoignage qui – lui seul peut-être, se situe en dehors de « *la médiocrité* » de cette mort, qui donne à penser, pas au sens historique, documentaire, mais a-historique, symbolique (ricœurien) en tant qu'un événement sans fin, événement-appel (herméneutique) que nous, à notre tour pouvons saisir pour méditer cette mort ou célébrer au moins son anniversaire.

Bednarczyk tel Simon de Cyrène, appelé de l'extérieur pour être le témoin introduit soudainement dans la mort d'autrui, est – ou peut être, il a cette possibilité inscrite dans son existence – un personnage romantique, littéraire au sens que son destin se voit former par la mort à laquelle il participe (la mort de Hugo ne change pas la biographie des témoins). Il voit bon gré mal gré plus, il voit mieux, et après il retourne à l'extérieur où il doit rendre compte de sa visite irréaliste à l'intérieur ; il doit rendre réelle cette visite. Il ne sera plus important qu'il la raconte contre Służalski et Lévy ; c'est le besoin de l'énoncer qui comptera. D'après certaines sources, le comportement de Bednarczyk après la mort de Mickiewicz ne cessera de surprendre son entourage ; il serait devenu un tout autre homme. « *J'ai pensé qu'il avait succombé à une folie* », écrira Ludwika Sniadecka en février 1856 informant ses interlocuteurs de la transformation subie par Bednarczyk (« *cet homme a complètement changé* », « *les yeux lui brûlent* ») à la suite de quoi sa mélancolie alternait avec la violence. Sniadecka, peu favorable à la position de Bednarczyk, juge cette transformation néfaste ; cependant ce qui est probable - sinon sûr - c'est que la vie de Bednarczyk a été bouleversée. Il est resté longtemps à l'hôpital, a sombré dans l'alcoolisme et nous ne saurons jamais si cette

transformation aurait été provoquée par son faible pour la boisson forte ou par une secousse traumatique.

L'agonie de Hugo, comme on l'a dit, était éloquente, dite, exprimée. Le propre de cette mort est l'ensemble des énoncés en guise d'adieu, « *la comédie des dernières paroles* », comme l'écrira ironiquement Céline. On sait que dans le cas du chef de l'église les dernières paroles reçoivent une sanction officielle et sont rendues publiques dans un communiqué ; ce sont elles qui resteront définitivement dans l'Histoire. Dans le cas de Hugo restera dans l'Histoire (dans les biographies, les dictionnaires Hugo et les dictionnaires des dernières paroles) la phrase « *C'est ici le combat du jour et de la nuit* » – (elle a quelques variantes comme « *combat de l'aube et de la nuit* », « *de l'ombre et de la nuit* »). Dans les souvenirs du petit-fils Georges comme les dernières – littéralement – paroles seront retenues « aimez-moi, adieu » adressées par Hugo à lui et à sa sœur Jeanne ; on connaît également d'autres phrases prononcées ces derniers jours dont la presse reprend immédiatement le calembour : « *Je me sens bien, c'est la mort* » et la plainte : « *Que longue est la mort* ». La presse parisienne attend les paroles de Hugo avec impatience ; la phrase citée à l'instant – prononcée deux jours avant la mort, pendant une nuit agitée où la fièvre serait brusquement montée et où Hugo délirant se serait plusieurs fois levé sur son lit – est diffusée le lendemain par la plupart des journaux. « *Gil Blas* » informe : « *Pendant cette agitation vraiment terrifiante, Victor Hugo, d'une voix très haute a prononcé très clairement et répété à plusieurs reprises ces vers : 'C'est ici le combat de l'ombre et de la nuit'* ». Et « *L'Intransigeant* » : « *Au cours de la nuit si agitée qu'il a traversée, Victor Hugo, dans un de ses accès fébriles a laissé échapper à haute voix ce vers* » : « *C'est ici le combat du jour et de la nuit* ».

C'est donc bien cette phrase, épurée des autres, qui deviendra le message final, le memento mortel. Remarquons le mot « vers » qui suggère que Hugo agonisant récite, produit directement de la littérature, prête à imprimer ; il prononce un alexandrin, cette mesure fondamentale de la littérature française, « *cet infatigable, homogène, et euphorique lasso métaphysique de douze pieds* », comme l'écrit ironiquement Philippe Muray. Il faudrait noter, à côté de cette phrase-étendard, indispensable pour les biographies à venir, deux autres : « *Je vois de la lumière noire* » ainsi que « *La Séparation* », mot prononcé selon « *le Figaro* » à la dernière seconde de conscience. L'ambiance est sublime, seule la presse catholique se moque : « tout cela ferait rire – écrit « *La Croix* » – si cet homme n'était pas sur le point de mourir ».

Les dernières paroles de Hugo semblent un effort conjugué. De la presse, des témoins, de Hugo lui-même. Aussi bien le côté mourant que le côté vivant ont le sentiment de participer à l'événement sans précédent qu'ils construisent ensemble. Les dernières phrases de Hugo semblent être un compte rendu des confins de l'existence, de la passerelle du navire qui s'approche de l'île des morts, pour le dire avec une image bocklinienne. Hugo, auteur des textes « *Explication de la vie et de la mort* » ou « *Qu'est-ce que la mort ?* » transmet aux vivants, de son poste d'où il peut sonder l'éternité, ce qu'il peut déjà voir et encore dire. Il sait, tout comme le savent les autres, que parmi les mourants il est le plus apte, le plus prédestiné à rendre ce compte. Dès qu'il aura fermé les yeux, son testament avec son credo – « *je crois en Dieu* » – sera publié et distribué dans les rues par milliers d'exemplaires en guise de décret spirituel.

Les paroles sur le combat du jour et de la nuit, ainsi que l'oxymoron la lumière noire ne sauraient surprendre le lecteur de Hugo, car ils s'accordent parfaitement, trop parfaitement à l'imaginaire poétique de l'écrivain. Elles bouclent la boucle, dramatisent la poétique de l'antinomie et de l'antithèse, de la lutte dialectique et de la synthèse des contradictions qui remplissent l'œuvre hugolienne. Les mêmes images (combat du jour et de la nuit) accompagnent bizarrement la mort du père Goriot, de Jean Valjean ou des héros de 1793. Hugo connaissait sans doute le fameux « plus de lumière » qui passait communément pour les dernières paroles de Goethe et qui à l'époque était déjà un cliché culturel. Il y répondait indirectement ou bien il les reprenait à son compte par ses propres images de la lumière oscillant à la frontière entre l'être et le néant. Quel que soit le degré de construction de son message, l'apport éventuel des témoins, on peut entrevoir dans ce mantra lancé ex cathedra métaphysique une conscience culturelle commune (de Hugo et de son entourage) chérissant deux thèmes : celui de l'immortalité et celui du génie qui créent ensemble le thème troisième – celui de la gloire. Le cas Hugo illustre de la façon la plus complète le passage de l'immortalité religieuse à l'immortalité laïque, préparé par la littérature romantique. La déposition de son corps au Panthéon, retransformé pour cette occasion en temple laïque de la Gloire, Tempel des Ruhmes gothéen, accomplit symboliquement ce transfert du concept de l'immortalité, ce changement du Fils de l'Homme en un Grand Homme. Le jeune Ionesco écrira (encore en roumain) le pamphlet Hugoliade où il se moquera de Hugo. « *La caractéristique de la biographie des hommes célèbres est qu'ils ont voulu être célèbres. La caractéristique de la biographie de tous les hommes est qu'ils n'ont pas voulu ou qu'ils n'ont*

pas pensé être célèbres (...9 Un homme célèbre est dégoûtant ». Cependant Hugo suit la voie de Goethe et avant tout celle de Chateaubriand qui a codifié son projet d'immortalité et de génie immortel dans ses Mémoires d'outre-tombe. Dans le vocabulaire de Hugo ces mots-là occupent du point de vue de la fréquence, une position nettement plus importante que dans le vocabulaire de Mickiewicz. Tout comme Chateaubriand, Hugo ouvre expérimentalement son tombeau, « *frappe à une certaine porte* ». Après la mort de Chateaubriand, Hugo est allé rendre hommage au défunt ; près de ses pieds il a vu deux caisses blanches contenant le manuscrit des Mémoires. Les funérailles l'ont déçu, « *peu de monde, émotions médiocres* ». Il aurait préféré pour Chateaubriand des obsèques royales ou alors « *un cercueil de misérable dans une église de campagne* ». Ainsi écrivait-il en 1848 et ainsi il allait s'imaginer la poétique antithétique de son propre enterrement trente ans après. A l'issue des obsèques de Chateaubriand, il retournera solitaire dans la crypte et il y méditera longtemps « *Le cercueil était encore couvert du drap de velours noir. Une corde d'argent à gland en effilé était jetée dessus. Deux cierges brûlaient de chaque côté. J'y rêvai quelques minutes. Puis, je sortis et la porte se referma* ». Louis Blanc écrira encore avant la mort de Hugo cet avis de décès : « *Victor Hugo est mort, mort après avoir marché tout vivant dans l'immortalité* » ; pour le dire avec le mot de Kundera il a constamment effectué « *le geste du désir de l'immortalité* ». Hugo énoncera laconiquement ses idées sur le génie et l'immortalité dans sa lettre au Comité de l'Erection du Monument à Adam Mickiewicz (avant, il s'y étend longuement dans son Shakespeare) ; il connaissait par ailleurs bien les activités de Mickiewicz mais n'a probablement rien lu de lui (deux traductions françaises envoyées par le fils de Mickiewicz n'ont jamais été coupées). Dans ladite lettre au Comité tout en parlant de Mickiewicz il parlait sensiblement de lui-même. « *L'immortalité est dans le poète, la résurrection est dans le citoyen ; Le génie sonne le réveil à l'humanité* », il y écrira et conclura : « *Lui et moi, nous sommes les deux absents* ».

Dans tout cet événement des dernières paroles se croisent les grands thèmes de la littérature du XIX^e siècle : sa dimension religieuse, poésie conçue comme guide spirituel, sa force prophétique, le caractère dialectique du monde qu'elle révèle, le progrès qu'elle prêche, le dépassement des contradictions – tout cela retravaillé par le système de la communication médiatique déjà presque moderne. Les circonstances de cette mort en font une somme de l'expérience existentielle et artistique de Hugo, mais en même temps une image spirituelle de la France de l'époque, anticléricale, mais pas complètement laïque, généralement progressiste et abstraitement humaniste, mais pas encore socialiste, grandiloquente et pompeuse, mais plus

romantiquement mélancolique, puissante mais pas agressive, républicaine, démocratique, mais encore incertaine de sa jeune démocratie.

Les dernières paroles de Mickiewicz, ou plutôt leur absence, inscrivent cette mort, ainsi que d'autres circonstances, dans une expérience difficile de perte et de non-sens. Perte car il n'a rien dit, il n'a rien laissé de ce qu'il aurait pu dire. D'après le récit de Służalski on sait que Mickiewicz, dès qu'il comprit que la mort était imminente, lui a demandé de prendre de quoi écrire ; il voulait lui dicter quelque chose. Même Laval en parle dans son rapport extrêmement court pour Czartoryski. Cette volonté de Mickiewicz augmente le sentiment du manque ; il voulait bien transmettre quelque chose, ses dernières paroles, s'adresser à quelqu'un, à ses proches probablement, mais peut-être plus généralement à tous, mais l'énonciation n'a pas eu lieu. Służalski ne se relève pas de cette perte quand il écrit solennellement quelques années plus tard dans son récit adressé à la famille : « *Voilà quelles étaient les dernières paroles de Adam Mickiewicz* ». Dans tout son récit, il écrit Monsieur Adam, mais pour cette seule phrase Monsieur Adam redevient Adam Mickiewicz. Les mots considérés comme derniers sont peu solennels, certains chercheurs avancent qu'ils sont un texte apocryphe, inventé par Służalski. Donc : « *Dis-leur de s'aimer. Toujours* ». Si ces paroles-là sont bien les dernières, Służalski les dramatise. Il dit que le mot « toujours » a été prononcé après une certaine pause. Służalski avait-il une oreille si fine pour entendre dans cette pause une tension ? Qui ajoute au mot « toujours » un 'plus grand sérieux que s'il était prononcé d'un seul trait, avec la phrase qui le précède ? Qui en fait – faute de mieux – un mot plus universel, plus digne, plus fort ? Plus de quarante ans après, Belza dans « *Les derniers moments de Mickiewicz* » va insister encore plus sur la pause. « *Et après un moment il a ajouté : toujours. Comme si Mickiewicz avait réfléchi, mis un accent. Les mêmes paroles – mais sans ce « toujours » - vont apparaître une semaine après le décès dans les récits de Lévy et de Kuczyński. Dans la version de Lévy : « Dis seulement aux enfants de s'aimer* ». Ce qui attire l'attention cette fois-ci c'est le mot «*seulement* ». Car il suggère que Mickiewicz renonce à dire quelque chose de plus, à voir quelque chose de mieux (de mieux formulé), qu'il n'a plus la force de prononcer d'autres paroles. Służalski, Czaykowski (qui dans ses Mémoires citera une belle et fautive phrase : « *Dis à Ataman, que je finis en Cosaque, mon âme ne s'envole pas, mais s'arrache du corps* »), et puis Belza voudront à tout prix disposer des dernières paroles de Mickiewicz. Dans son Testament de Mickiewicz, qui est une anthologie de citations du poète Belza inscrira « *dis-leur de s'aimer* » à la fin. Cependant, à l'encontre du vers hugolien les paroles mickiewiczziennes ne sont pas

entrées – vu leur contenu pauvre ainsi que l'impossibilité d'une divulgation rapide – dans les dictionnaires des citations.

A part cette adresse aux enfants, il y avait d'autres dernières paroles, chacune d'elle très significative à sa façon, mais qui ne se prêtaient pas à une mise en éternité. La prière de Mickiewicz de lui donner un couteau pour qu'il puisse mettre fin à ses souffrances, le refus des médecins, la question sur la santé de Lévy, le mot adressé à Kuczyński ne constituent aucun message, produisent le bruit sémantique de la mort qui ne se laisse pas apprivoiser. Les témoins notent encore deux ou trois énoncés autoironiques (sur l'apprentissage de la langue turque et l'écorchement vif). Comme chaque autoironie réussie, ils sont de bon goût, ils introduisent un moment intelligent et presque ludique dans cette mort impénétrable, mais, résistant à l'emprise du sens, ils ne construisent aucune continuité, aucune ombre de conclusion, qui unifièrent la mort de Hugo. Les paroles se dissipent, la réalité de la mort ne permet aucune syntaxe – syntaxe de la langue, syntaxe du monde – que Hugo, lui, a réussi à transférer de sa vie vers son agonie.

Alors, ils sont morts. Nadar à Paris et un photographe anonyme à Constantinople prennent des photos. Seule de Nadar montre le visage et la moitié du corps ; les proportions sont magistralement équilibrées, l'angle de la prise est magistralement choisi, le jeu de la lumière et de l'ombre magistralement conduit. De la photo rayonne, comme on l'écrivait alors, « *une magnifique expression de la force, du repos, de la certitude* » ; le tout semble une sculpture, un buste de grande valeur artistique. Deux photos documentaires de Mickiewicz avec deux poses différentes, profil et trois-quarts. Sur cette deuxième photographie le corps est légèrement recroquevillé comme s'il voulait se réduire, s'enfermer, le visage est légèrement surexposé, vague, sans traits ; sur la photo de profil, le visage est plus net, ordinaire, comme mal soigné, quotidien, dirait-on, mais ne se prêtant à aucune qualification, aucun adjectif ; un visage ambivalent qui a déçu Śniadecka, qui l'a désemparée par son apparence létale. On a l'impression que les deux agonies, les deux morts n'ont pas pu ne pas en arriver là, à ces deux photos, les deux morts, mais aussi peut-être ces deux vies et ces deux œuvres, et, derrière, l'Histoire de deux nations. Pourtant, il ne faut pas succomber trop vite à cette logique. Quand les deux corps, si subitement approchés, reposent l'un à côté de l'autre dans la morgue comparative, Hugo son grand front nu et puissant, Mickiewicz dans une drôle de casquette (dite *konfederatka*, casquette des insurgés polonais d'autrefois) que Służalski s'est empressé de lui mettre sur la tête, pour combler, ne serait-ce que de cette façon, le grand vide de sens

(casquette qui rappelle la malheureuse casquette de mineur sur la tête d'un Iwaszkiewicz mort), de ce côté-ci, de ce côté de la vie et du texte il est impossible – ce laps du temps avant que les mains des fossoyeurs ne les saisissent - de dire la différence entre eux .

II. Deux corps donc. Il faudrait parler maintenant du corps mort, de l'objet funèbre, procéder à une « *névrographie* ». Dans la série des cérémonies funèbres et des enterrements, Mickiewicz (ou le corps de Mickiewicz) rattrape la distance, si l'on prend en considération ce que Barrès avait appelé, comme on l'a dit à l'instant, « *la valeur sociale du cadavre* ». Si au cours de l'agonie de Mickiewicz cette valeur sociale n'est pas encore présente – à l'encontre de l'agonie de Hugo, remplie du contexte « *social* » - l'histoire ultérieure de ce corps le soumet à un usage collectif. Les chemins et les idées se croisent. En 1867 Hugo écrit la lettre déjà mentionnée au Comité Adam Mickiewicz. Les enfants de Mickiewicz suivent l'enterrement de Hugo à Paris. Cinq ans après la mort de Hugo, pendant la cérémonie de l'exhumation de la dépouille de Mickiewicz à Montmorency, Ernest Renan (qui avait tenu aussi un discours lors des funérailles de Hugo) reprend les idées hugoliennes de la grandeur du XIX^e siècle. Les deux funérailles (celles de Hugo en 1885 et celles de Mickiewicz en 1890) seront les plus grands événements de masse dans les deux villes respectives, Paris et Cracovie, spécialisées en grandes fêtes populaires et cérémonies grandioses. Il serait nécessaire de comparer les oraisons funèbres, les contextes politiques, les emplois idéologiques des deux funérailles : funérailles du héros national dans un Etat qui n'existe pas sur la mappemonde et celles du héros national dans une jeune république. L'apothéose tardive de Mickiewicz et l'apothéose immédiate de Hugo sont lourdement chargées de significations collectives ; recatholisation et renationalisation de l'un et laïcisation de l'autre y joueront un grand rôle. Mais il serait peut-être plus intéressant de regarder de plus près les cérémonies funèbres elles-mêmes. Les funérailles de Hugo et de Mickiewicz ont pris des dimensions gigantesques ; leur héros principal, surtout dans le cas de la cérémonie parisienne, est devenu le peuple. Les funérailles à Paris ont été marquées par la disparition de l'objet de la cérémonie, autrement dit par la transformation de la fête funèbre en fête tout court. « *Je n'ai jamais été le témoin de funérailles d'où l'idée de mort fût si absente* » écrivait André Bellesort. De même la consécration nationale à Cracovie n'était pas un bloc funèbre sans faille, une théâtralisation funèbre monolithique ; derrière transparait en filigrane une ambiance ludique que le peuple cracovien, expérimenté en toutes sortes de fêtes, notamment en obsèques nationales, aime cultiver. Cependant en aucun cas il n'y a lieu de parler de l'effacement de l'objet funéraire ; l'emblème de cette cérémonie reste le comportement de la mère de l'écrivain Kaden-

Bandrowski, auteur du récit « Adam Mickiewicz rentre à Cracovie ». Cette femme, de nature réservée, se rue sous le coup de l'émotion vers la fenêtre devant laquelle passe le cortège funèbre et s'écrie – voilà une sublime tautologie, nommer l'objet funèbre par son nom - : Mickiewicz, Mickiewicz, Mickiewicz :

L'événement parisien a médusé tout le monde. Dans les souvenirs et comptes rendus revient le motif d'une journée et nuit folles au cours desquels les rues et squares de Paris sont devenus le lieu de bacchanales généralisées. Romain Rolland écrivait : « *Le peuple entier était en ribote* », il a parlé de femmes aux jupes retroussées qui couraient dans les rues.

Barrès a vu encore plus, des femmes qui se donnent aux amants et aux passants avec la furie de futures mères d'immortels. Les frères Goncourt parlent d'une priapée générale, de femmes de bordel qui ont pris un congé pour copuler avec tout le monde. Une orgie funèbre, écrivaient les journaux, „*une nuit des fous*”.

Nietzsche, lui, a parlé d'une autre orgie. Dans la cérémonie parisienne, dans sa pompe et son kitsch il a vu la mise en scène d'une France abêtie et humiliée. Il a qualifié les funérailles d'orgie du mauvais goût et de l'autoadmiration ; pour Nietzsche ces funérailles cristallisent le XIX^e siècle français, le bouclent logiquement, constituent l'apothéose de son esprit. Pourtant, au-delà de l'incarnation monumentale des idées, aujourd'hui, il est possible d'entrevoir dans ces funérailles les signes avant-coureurs de la société du spectacle, ou de la « *société hyperfestive* » (Ph. Muray) qui s'épanouira pleinement un siècle après, de la société qui opère le transfert de la pensée radicale, révolutionnaire, finalement de chaque pensée sur le terrain de la fête ; qui approuve le monde comme fête. Le lendemain de la mort de Victor Hugo le journal „*La Lanterne*” lançait l'idée du Palais des Grands Hommes qui devrait être construit dans l'avenir, un idée qui reprendrait à sa façon l'idée de l'Exposition Universelle. Le fantôme de l'Exposition Universelle plane sur l'Europe dès le début du XIX^e siècle et impose les phantasmes du grand catalogue (ou musée) du monde, manie de la plénitude (comme disait Barthes à propos de Verne), de l'omnivisibilité, de la simultanéité, de l'omnispectacle. Les funérailles de Hugo, qui sont devenues une nouvelle exposition-spectacle de Paris, quoique ancrées dans la symbolique républicaine, transgressent son champ de significations et augurent le temps d'une synchronie universelle, de l'illusion occidentale de l'accomplissement dite la posthistoire ; les funérailles de Mickiewicz, pleines de pompe et de

kitsch elles-aussi, mais pas libérées du deuil, appartiennent encore au temps diachronique qui admet l'inépuisable et tragique ordre des choses.

Bibliographie :

Tombeau de Victor Hugo, sous la dir. d'Henri Guillemin.

Lieux de mémoires, sous la dir. de Pierre Nora, v.III, « La République ».

Suzanne Felman, *A l'âge de témoignage*, dans: Au sujet de la Shoah, le film de Claude Lanzmann.

Philippe Muray, *Le XIX^e siècle à travers les âges*.

Ksenia Kostenicz, *Prawda i nieprawda w relacjach o śmierci Mickiewicza*

Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza*.