



HAL
open science

La construction des personnages dans Quatrevingt-Treize. Types, postures, imagerie

Delphine Gleizes

► **To cite this version:**

Delphine Gleizes. La construction des personnages dans Quatrevingt-Treize. Types, postures, imagerie. Journée d'étude Quatrevingt-Treize de Victor Hugo, Nov 2015, Le Mans, France. halshs-01956374

HAL Id: halshs-01956374

<https://shs.hal.science/halshs-01956374>

Submitted on 15 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La construction des personnages dans *Quatrevingt-Treize*

Types, postures, imagerie

Delphine Gleizes (UMR IHRIM 5317-Université Lyon 2)

Dans l'article du *National*, qu'il consacre le 2 mars 1874 à *Quatrevingt-Treize*, Théodore de Banville consigne ses impressions louangeuses sur le dernier roman du maître : « Dans un livre de Victor Hugo, tout prend une vie durable ; toutes les figures, grandies et généralisées par la puissance du génie, deviennent allégoriques et expriment, caractérisées par un trait immortel, une des faces de l'humanité¹. » Le poète fait ainsi sienne une impression de lecture largement partagée en son temps. D'autres plumes, plus acerbes d'ailleurs, ont tourné cette appréciation en la défaveur de Victor Hugo. Qu'on pense à Baudelaire écrivant : « Il est bien évident que l'auteur a voulu dans *Les Misérables*, créer des abstractions vivantes, des figures idéales dont chacune, représentant un des types principaux nécessaires au développement de sa thèse, fût élevée jusqu'à une hauteur épique². » Ou bien qu'on se souvienne de Flaubert qui, malgré son admiration, ne peut se résoudre à cette manière de concevoir les personnages : « mais quels bonshommes en pain d'épice que ses bonshommes ! Tous parlent comme des acteurs. Le don de faire des êtres humains manque à ce génie. S'il avait eu ce don-là, Hugo aurait dépassé Shakespeare³ ». Mais « qu'on l'insulte ou qu'on le loue » (*Les Rayons et les ombres*, « Fonction du poète »), de quoi ce grandissement épique des personnages est-il le signe dans le roman hugolien ? Il s'agit sans doute pour l'écrivain d'offrir à ses lecteurs les conditions d'une lisibilité optimale : le travail des postures, le recours à des procédés théâtraux de caractérisation, la recherche d'attributs signifiants et symboliques, tout cela contribue à faire des personnages des instruments pour la compréhension des enjeux historiques et romanesques. Une ambition de grand roman démocratique que ne renie pas l'écrivain, mais dont il rend l'appréhension plus complexe. Les « abstractions » incriminées par Baudelaire apparaissent en effet terriblement « vivantes ». Certes, les personnages sont les hérauts d'une parole qui sonne clair ; par eux s'énoncent des vérités éclatantes. Mais le roman fait également par leur entremise entendre un bruissement confus et entrevoir des tâtonnements incertains...

I. Modèles et allégories

La lecture d'un roman de Victor Hugo combine en effet deux impressions souvent contradictoires : l'une est la surprise devant la singularité un peu « sauvage⁴ » des personnages ; l'autre est le sentiment d'être toujours en pays de (re)connaissance, comme si le texte se souvenait sans cesse d'archétypes communément partagés par la mémoire collective. L'éventail de ces archétypes est particulièrement large : il intègre des modes d'expression

¹ L'article est en partie publié dans les annexes de l'édition de *Quatrevingt-Treize* à l'Imprimerie nationale, Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Roman, t. IX, Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1924, p. 488.

² Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 400-401.

³ Lettre de Gustave Flaubert à Madame Roger des Genettes, 1^{er} mai 1874, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, t. IV, p. 793. Le reproche se lisait déjà à propos des *Misérables* : « Ce sont des mannequins, des bonshommes en sucre, à commencer par monseigneur Bienvenu » (Lettre de Gustave Flaubert à Madame Roger des Genettes, Croisset, juillet 1862, *Correspondance*, op. cit., t. III, p. 236).

⁴ C'est l'adjectif que Victor Hugo utilisait pour qualifier ses propres dessins.

populaires, toute une imagerie⁵ visuelle et textuelle accessible à tout un chacun ; mais il ne dédaigne pas non plus les références savantes ainsi que le recours aux formes érudites de l'allégorie par exemple⁶.

Certains personnages, à peine évoqués dans le récit ou dans les récits rapportés par d'autres personnages, viennent nourrir la compréhension de ce qu'est la guerre civile en des termes assez simples. La ligne de fracture passe dans les familles. Comme une mise en abyme de celle qui va bientôt séparer Gauvain et Lantenac, Hugo évoque, par l'entremise du capitaine de *La Claymore* Boisberthelot, l'épisode de l'horloger Joly. La sécheresse du récit a valeur d'épure et d'exemple ; les personnages y assurent un rôle fonctionnel.

« [L'horloger] commande une bande de la côte ; il a un fils, qui est républicain, et, pendant que le père sert dans les blancs, le fils sert dans les bleus. Rencontre. Bataille. Le père fait prisonnier son fils et lui brûle la cervelle⁷. » (I, II, 3, p. 70)

L'anecdote dramatique, dans le roman hugolien, est déjà fortement modalisée : elle est rapportée par un tenant du camp vendéen et le *satisfecit* qu'il décerne au comportement du père est dès lors apprécié par le narrateur avec la même ironie cinglante que l'ensemble des propos présents dans le chapitre. La lecture satirique n'est cependant pas le seul point d'accès à l'interprétation de ce court passage. L'épisode semble comme structuré par des constructions idéologiques héritées de la Révolution. Image d'une génération de jeunes gens nés dans le giron de la nation et renonçant de ce fait aux lois du sang et de l'hérédité familiale. Martyrs de la cause républicaine et honorés par elle : Viala, Bara. Cet imaginaire hante l'œuvre de Victor Hugo⁸ et se trouve comme diffracté dans l'intrigue de *Quatrevingt-Treize* : le bataillon du Bonnet rouge adopte les enfants de la Flécharde ; Gauvain renonce à se reconnaître dans la dynastie familiale des Lantenac et prône la prise en charge des jeunes générations par la République⁹. À bien des égards, le micro-récit enchâssé de Boisberthelot offre un équivalent textuel du traitement iconographique de la mort de Joseph Bara. Confrontation des âges et opposition des camps viennent forger la légende du jeune révolutionnaire cerné par les royalistes et mourant en criant « Vive la République ! ». La représentation, née sous la Révolution, est largement relayée par la suite, en particulier par la

⁵ Voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

⁶ Sur cette question voir Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, [1977], 1985 ; Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, Paris, Honoré Champion, 1999 et Delphine Gleizes, « Allégorie et symbole dans les dessins de Victor Hugo », in *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Serge Linares dir., Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 63-90.

⁷ Toutes les références au texte de *Quatrevingt-Treize* sont données dans l'édition GF Flammarion, procurée par Judith Wulf, Paris, 2002, mise à jour en 2014.

⁸ Pensons à Gavroche ou bien au jeune garçon « de douze ans » du poème *Sur une barricade...* (*L'Année terrible*, Juin, XI), pris par les assaillants et se présentant spontanément pour être exécuté :

« – C'est bon, dit l'officier, on va te fusiller.

Attends ton tour. »

[...] l'enfant pâle,

Brusquement reparu, fier comme Viala,

Vint s'adosser au mur et leur dit : Me voilà. »

ou encore à l'évocation du jeune Joseph Bara dans le poème *Participe passé du verbe Tropchoir...*, (*L'Année terrible*, Juin, XVII).

« Quoi ! tu n'es pas content ! Cinq longs mois nous subîmes

Le froid, la faim, l'approche obscure des abîmes,

Sans te gêner, unis, confiants, frémissants !

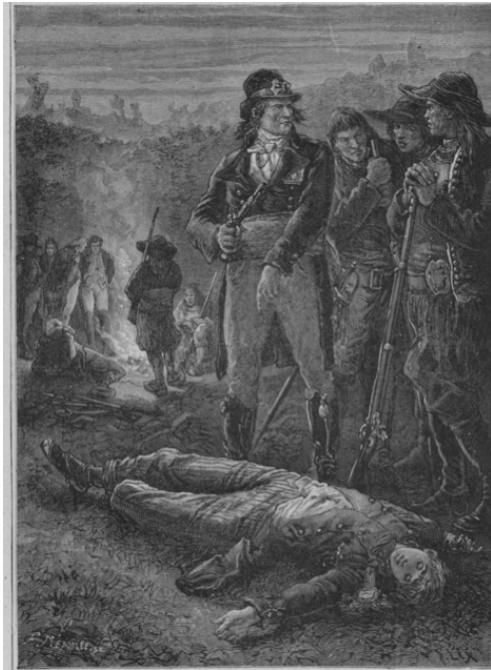
Si tu te crois un grand général, j'y consens ;

Mais quand il faut courir au gouffre, aller au large,

Pousser toute une armée au feu, sonner la charge,

J'aime mieux un petit tambour comme Barra... »

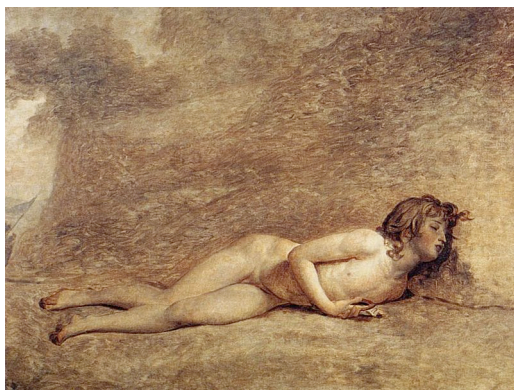
⁹ À Cimourdain qui demande « Et l'enfant ! À qui le donnes-tu ? », Gauvain répond : « D'abord au père qui l'engendre, puis à la mère qui l'enfante, puis au maître qui l'élève, puis à la cité qui le virilise, puis à la patrie qui est la mère suprême, puis à l'humanité qui est la grande aïeule. » (III, VII, V, p. 473).



Ill. 1 Lix, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, édition Hugues, 1876.



Ill. 2 Charles Moreau-Vauthier, *Joseph Barra mort*, 1880, La Roche-sur-Yon, Écomusée de la Vendée, reproduit dans *Le Livre d'or de Victor Hugo par l'élite des artistes et des écrivains contemporains*, Émile Blémont dir., Paris, H. Launette, 1883.



Ill. 3 Jacques-Louis David, *La Mort du jeune Bara*, 1794, Musée Calvet, Avignon



Ill. 4 David d'Angers, *J. Barra*, modèle en plâtre, 1838, Angers. Creative Commons Selbymay

Ill. 5 Extrait du poème *Participe passé du verbe Tropchoir, homme...*, *L'Année terrible*, *Le Livre d'or de Victor Hugo par l'élite des artistes et des écrivains contemporains*, Émile Blémont dir., Paris, H. Launette, 1883.

*

MOREAU-VAUTHIER

*

Barra

Quel! tu n'es pas content! Cinq longs mois subimes
 Le froid, la faim, l'approche obscure des abîmes,
 Sans te gêner, unis, coulants, frémissants!
 Si tu te crois un grand général, j'y consens;
 Mais quand il faut courir au gouffre, aller au large,
 Pousser toute une armée au feu, sonner la charge,
 J'aime mieux un petit tambour comme Barra...

L'ANNEE TERRIBLE. — *Participe passé du verbe Trop choir...*

*

III^e République. Le texte hugolien s'inscrit dans ce contexte de références et les déclinaisons illustrées du roman révèlent cette inspiration sous-jacente. Par exemple, dans la version donnée par Lix (ill. 1) pour l'édition Hugues, en 1876, le corps allongé du jeune homme, entouré par l'ennemi royaliste annonce la composition de Charles Moreau-Vauthier pour son *Joseph Barra mort*¹⁰ (ill. 2) qui, plus que l'esquisse de David¹¹ (ill. 3) ou la sculpture de David D'Angers¹² (ill. 4), dramatise les enjeux de la guerre civile. Détail significatif, le tableau de Moreau-Vauthier fut jugé suffisamment éloquent et en accord avec l'univers du poète pour être intégré, en illustration à un poème de *L'Année terrible*, (ill. 5) dans le *Livre d'or de Victor Hugo* en 1883. La conjonction du récit avec une imagerie largement partagée, celle du jeune Joseph Bara, achève la transformation du fils gisant en héros et martyr révolutionnaire.

Un phénomène similaire peut être analysé à travers le personnage de la Flécharde. Là encore, le récit hugolien construit une représentation aisément compréhensible, structurée autour d'une dominante allégorique. Mais comme dans le cas du fils de l'horloger Joly, la caractérisation du personnage entre en résonance avec une iconographie tout à la fois ancienne et contemporaine, qui vient enrichir la signification première du portrait. En effet, la découverte de la Flécharde par le bataillon du Bonnet rouge est dans un premier temps l'occasion d'évoquer une maternité animale :

« Au plus épais du fourré, au bord d'une de ces petites clairières rondes que font dans les bois les fourneaux à charbon en brûlant les racines des arbres, dans une sorte de trou de branches, espèce de chambre de feuillage, entrouverte comme une alcôve, une femme était assise sur la mousse, ayant au sein un enfant qui tétait et sur ses genoux les deux têtes blondes de deux enfants endormis. » (I, I, 1, p. 48-49)

Tel un *leitmotiv*, durant tout le roman, la Flécharde sera cet être-pour-ses-enfants, cherchant en permanence à les protéger, à les nourrir, à les rassurer, à les sauver. C'est même ce qui la caractérise en tant que type : « Mère et nourrice » dira Tellmarch en la découvrant à moitié morte (I, IV, 7, p. 150). Cette figure de prime abord monolithique offre dans l'économie du récit une très grande lisibilité comme incarnation de la maternité. Hugo cependant travaille le motif, en y intégrant les attributs surcodés du langage allégorique. La posture de la Flécharde, donnant à téter à ses enfants et les tenant dans son giron protecteur reconduit en effet le modèle iconographique des allégories de la charité, vertu théologique dont les représentations abondent dans l'histoire de l'art religieux depuis la Renaissance. Les attributs en sont décrits, par exemple, dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa (ill. 6 et 7)¹³ : enfants protégés et vase ardent. Comme dans le cas du fils de l'horloger Joly, le détour par l'illustration contemporaine du roman est riche d'enseignement. La gravure réalisée d'après Gustave Brion (ill. 8), le célèbre auteur des premières illustrations des *Misérables*, reprend

¹⁰ Charles Moreau-Vauthier, *Joseph Barra mort*, 1880, La Roche-sur-Yon, Écomusée de la Vendée, reproduit dans *Le Livre d'or de Victor Hugo par l'élite des artistes et des écrivains contemporains*, Émile Blémont dir., Paris, H. Launette, 1883. Voir également *La Gloire de Victor Hugo*, Pierre Georgel dir., RMN, 1985, p. 508, cat. 901.

¹¹ Jacques-Louis David, *La Mort du jeune Bara*, 1794, Musée Calvet, Avignon.

¹² David d'Angers, *J. Barra*, marbre, 1838, Angers. Pour l'illustration proposée, il s'agit du modèle en plâtre.

¹³ Cesare Ripa, « Charité », *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures*, trad. par Jean Baudoin ; ill. de Jacques de Bie, Paris, 1643, Partie II, p. 114 : « A voir ces Enfants alentours de cette Femme, qui tient d'une main un cœur embrasé, & du chef de laquelle s'exale une flamme, on juge aussitost que c'est la Charité, qui comprend elle seule toutes les autres Vertus. Le Feu signifie l'ardeur de son zele, qui ne s'esteint jamais en elle; & par les Enfants qui l'environnent, il nous est monstré, que cette Vertu fait ordinairement sa demeure dans les Ames innocentes & pures. »



CHARITE.

Voir ces Enfans alentour de cette Femme, qui tient d'une main un cœur embrasé, & du chef de laquelle s'exhale une flamme, on juge aussitôt que c'est la Charité, qui comprend elle seule toutes les autres Vertus. Le Feu signifie l'ardeur de son zèle, qui ne s'éteint jamais en elle; & par les Enfans qui l'environnent, il nous est montré, que cette Vertu fait ordinairement sa demeure dans les Ames innocentes & pures.

CHASTETE.

Ill. 6 Cesare Ripa, « Charité », *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus sont représentées sous diverses figures*, trad. par Jean Baudoin ; ill. de Jacques de Bie, Paris, 1643.



Ill. 7 Détail. Cesare Ripa, « Charité », *Iconologie*.



Ill. 8 Gustave Brion, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, édition Hugues, 1876.



Ill. 9 Andrea d'Agnolo di Francesco, dit Andrea del Sarto, *La Charité*, 1518, Musée du Louvre.



Ill. 10 Honoré Daumier, *La République*, esquisse, 1848, Musée d'Orsay.

scrupuleusement la description hugolienne et rend patents visuellement les échos avec l'iconographie traditionnelle. La comparaison avec, par exemple, *La Charité* d'Andrea del Sarto (ill. 9), tableau peint pour François I^{er} et entré dans les collections françaises du Musée du Louvre¹⁴ se passe de commentaire.

Mais en plein XIX^e siècle, cette allégorisation d'une des vertus théologiques connaît un traitement de plus en plus laïcisé. En témoigne l'esquisse qu'Honoré Daumier¹⁵ réalisa après la Révolution de 1848 dans le cadre d'un concours visant la réalisation d'une « figure symbolique de la République française ». Une silhouette féminine assise donne le sein à des enfants avides qu'elle accueille d'un geste protecteur de la main. L'image a pu être ressentie en son temps comme une version laïque, républicaine et peut-être compagnonique du motif iconographique traditionnel et chrétien de la charité (ill. 10).

Et dans cette conjonction des représentations de l'univers religieux et de l'utopie républicaine, de la charité et de la fraternité, difficile enfin de ne pas entendre en écho les paroles rêveuses de Gauvain à la fin du roman évoquant la « république de l'idéal » : « J'entends l'immense concession réciproque que chacun doit à tous et que tous doivent à chacun, et qui est toute la vie sociale. » (III, VII, 5, p. 471)¹⁶

II. Surcodage et effets de lisibilité

Les personnages se trouvent donc nourris d'un ensemble de représentations abondamment partagées dans la mémoire collective, mais que Hugo travaille, faisant subir aux archétypes des distorsions, procédant ici ou là par assimilation ou conjonction de plusieurs figures au départ profondément dissociées.

D'autres procédés entrent encore en jeu dans la construction des personnages : les effets de stylisation par exemple, qui s'opèrent par la répétition d'une notation caractéristique, sorte d'équivalent textuel de ce que serait le *gimmick* dans notre environnement médiatique contemporain. Dans le contexte de spectacles populaires plus proches de l'univers hugolien, c'est l'analogie avec la Commedia dell'arte ou le mélodrame qui vient à l'esprit, de par ces éléments dramaturgiques distinctifs qui facilitent la reconnaissance immédiate du personnage par le public : effet masque ou effet silhouette si l'on veut.

Le premier des personnages pour lequel cette logique s'applique particulièrement est Lantenac. Ce qui caractérise le chef vendéen, c'est la verticalité impassible. Dès les premières apparitions, il s'impose par une haute stature. Il apparaît, dans l'épisode de la caronade, comme celui qui, silencieux et impavide, observe les bras croisés et n'agit, d'un geste économe et bref, qu'au moment opportun. Une attitude particulièrement récurrente dans le roman. Lantenac est un bloc aussi massif et immuable que le Mont-Saint-Michel, cette autre silhouette qui se détache dans son dos, à l'horizon, au début du chapitre I, IV, 1 :

¹⁴ Andrea d'Agnolo di Francesco, dit Andrea del Sarto, *La Charité*, 1518, Musée du Louvre.

¹⁵ Honoré Daumier, *La République*, esquisse, 1848, Musée d'Orsay.

¹⁶ Cette iconographie se trouve déjà exploitée, mais avec une signification légèrement différente, dans *Les Tragiques* (I, Misères, v. 97-130). Agrippa d'Aubigné y dépeint la France sous les traits d'une mère nourricière dont les enfants se disputent le sein et qu'elle ne parviendrait pas à apaiser :

« Je veux peindre la France une mère affligée,

Qui est, entre ses bras, de deux enfants chargée.

Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts

Des tétins nourriciers ; puis, à force de coups

D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage

Dont nature donnait à son besson l'usage ; »

Je remercie Claude Millet de m'avoir suggéré cette référence.

« Derrière lui se dressait, énorme triangle noir, avec sa tiare de cathédrale et sa cuirasse de forteresse, avec ses deux grosses tours du levant, l'une ronde, l'autre carrée, qui aident la montagne à porter le poids de l'église et du village, le mont Saint-Michel, qui est à l'océan ce que Chéops est au désert. » (I, IV, 1, p. 123)

Hugo prend soin de superposer les deux puissantes statures et de les entourer ainsi d'une identique aura légendaire. N'évoque-t-il pas, à propos du marquis, cette « race des géants » des « vieilles forêts thuringiennes (I, IV, 6, p. 143) ? Lantenac, comme le Mont-Saint-Michel, appartient au temps long, celui de la société féodale. Le rapprochement, dans le texte, incite également à l'interprétation visuelle, en écho à cette vision en silhouette analysée par Pierre Georgel dans les lavis de l'écrivain¹⁷. Ces dessins sont parfois réalisés à l'aide d'un pochoir¹⁸ (ill. 11), comme la silhouette triangulaire de l'Ermitage, technique qui privilégie les effets de clair-obscur. Hugo multiplie ces figures massives qu'il isole sur un fond de ciel clair ou d'étendue océanique, à l'instar de cette réminiscence du Mont-Saint-Michel (ill. 12) vraisemblablement datée de l'exil¹⁹. L'illustrateur Henri Scott, plus inspiré par la puissance suggestive de la description dans le roman que par les dessins de l'écrivain dont il n'avait sans doute pas connaissance, livre également, pour l'édition Hugues, une vignette de titre qui reprend les mêmes effets de composition (ill. 13).

La silhouette de Lantenac est donc immédiatement reconnaissable. Tellmarch le lui signifie lors de sa discussion avec le chef vendéen revenu clandestinement sur le territoire, dévoilant ainsi le procédé romanesque de caractérisation²⁰.

« Tout à l'heure j'ai aperçu un homme au haut de la dune. Un homme de grande taille. Les hommes grands sont rares ; c'est un pays d'hommes petits, la Bretagne. J'ai bien regardé, j'avais lu l'affiche. J'ai dit : Tiens ! Et quand vous êtes descendu, il y avait de la lune, je vous ai reconnu. » (I, IV, 4, p. 137)

De la force de ces représentations, de la prégnance de ces postures dans le roman hugolien sa réception par l'image livre un puissant témoignage, en tout cas jusque dans le premier tiers du XX^e siècle. La mise en série de quelques scènes marquantes réinterprétées par l'illustration ou par le cinéma des premiers temps fournit une preuve éclatante de cette pérennité. Ainsi de la confrontation d'Halmalo et de Lantenac sur le canot de sauvetage au début du roman, envisagée successivement par l'édition Hugues (ill. 14), l'édition Nationale (ill. 15) et par la caméra d'Albert Capellani (ill. 16) ; il en va de même pour la posture d'observation et de méditation de Lantenac en haut de la dune entre Huisne et Ardevon (I, IV, 3, p. 126-128) (ill. 17 et ill. 18)

La presse satirique a su également souligner cette remarquable capacité de l'écrivain à façonner des physionomies. Dans la célèbre caricature d'André Gill²¹ (ill. 19) publiée dans

¹⁷ Pierre Georgel, « La vision en silhouette », *L'Arc*, Paris, 1974, n° 57, p. 24-32.

¹⁸ Victor Hugo, Silhouette de l'Ermitage, pochoir, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 13355, fol. 107.

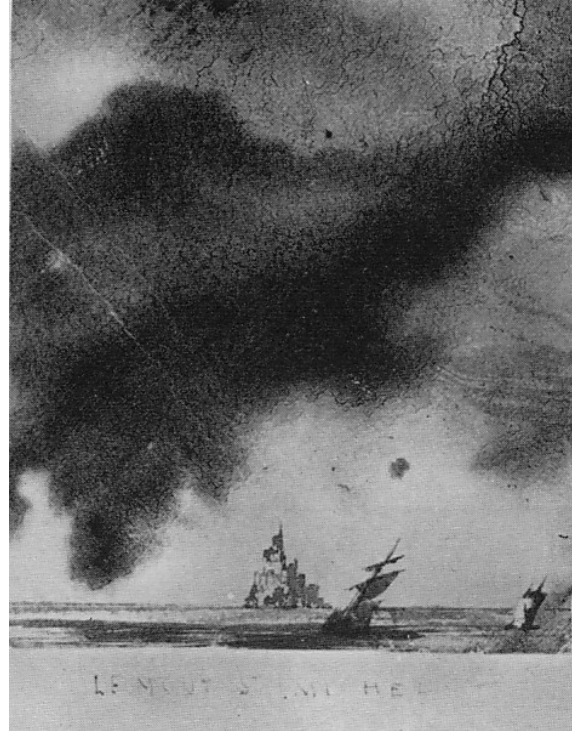
¹⁹ Victor Hugo, *Le Mont-Saint-Michel*, plume et lavis, Maison de Victor Hugo, inv. 891. L'écrivain avait vu le Mont-Saint-Michel en 1836, mais le dessin, ainsi que d'autres d'inspiration analogue (*La Voile fuit, le Roc demeure*, M.V.H., inv. 890), date vraisemblablement de l'exil.

²⁰ Il sera de même identifié par les Vendéens au hameau de l'Herbe-en-pail (I, IV, 6, p. 142).

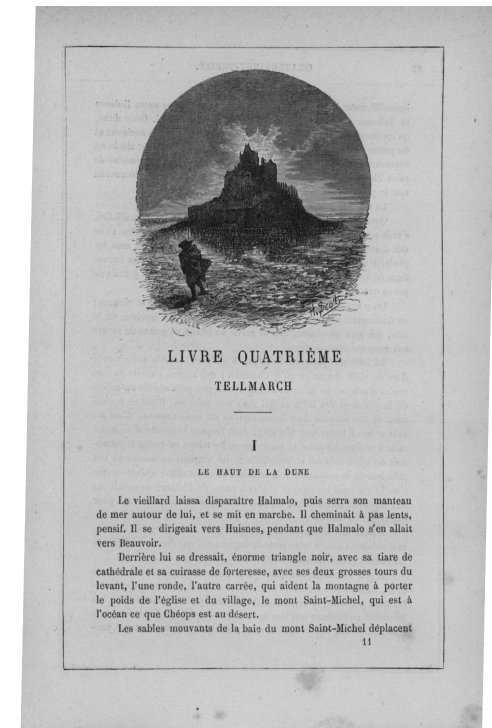
²¹ André Gill, *L'Éclipse*, *Victor Hugo*, 29 août 1875. Le dessin devait saluer la publication du roman *Quatrevingt-Treize* paru en février 1874, mais la censure l'interdit et il ne parut que l'année suivante. *L'Éclipse* du 22 mars 1874 évoque l'incident en publiant une lettre de Victor Hugo : « J'ai vu le beau dessin d'André Gill. Il n'est pas seulement beau, il est charmant. L'enfant mêlé à ces figures sévères et terribles exprime gracieusement et gaiement la pensée du livre : *Quatrevingt-Treize*, et il est bon que, là où les passions humaines font trembler, l'innocence fasse sourire. » (<http://maisonsvictorhugo.paris.fr/fr/oeuvre/victor-hugo-leclipse-ndeg-357> consulté le 17 février 2016).



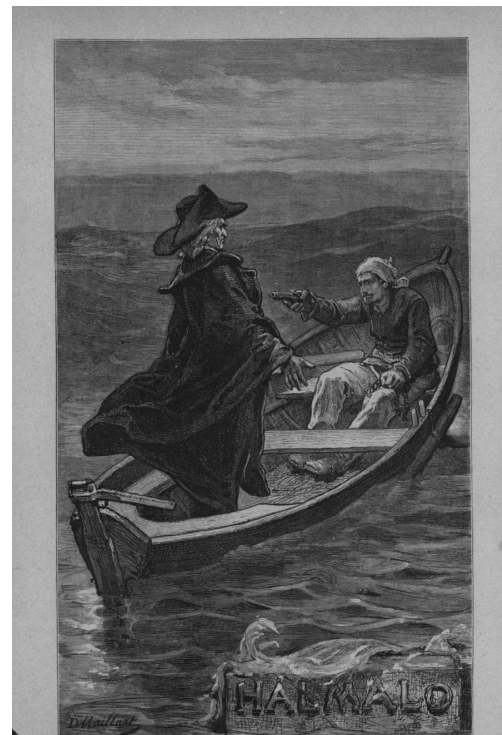
Ill. 11 Victor Hugo, Silhouette de l'Ermitage, pochoir, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 13355, fol. 107.



Ill. 12 Victor Hugo, *Le Mont-Saint-Michel*, plume et lavis, Maison de Victor Hugo, inv. 891



Ill. 13 H. Scott, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, édition Hugues, 1876.



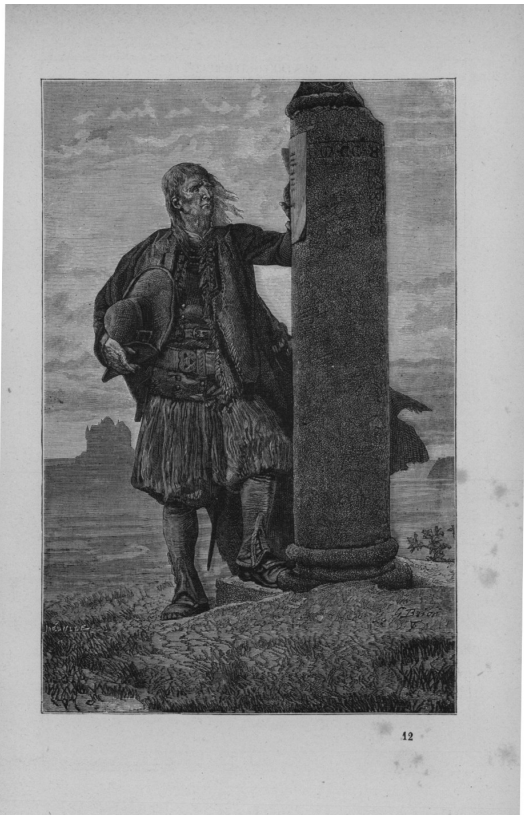
Ill. 14 D. Maillart, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, édition Hugues, 1876.



Ill. 15 G. Bourgain, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, É. Testard, édition Nationale, 1892.



Ill. 16 Albert Capellani, André Antoine, *Quatrevingt-Treize*, prod. S.C.A.G.L. Pathé, 1914-1921.



Ill. 17 Gustave Brion, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, édition Hugues, 1876.



Ill. 18 Albert Capellani, André Antoine, *Quatrevingt-Treize*, prod. S.C.A.G.L. Pathé, 1914-1921.

L'Éclipse en 1875, Victor Hugo est représenté sculptant Danton, Marat et Robespierre. Sous le crayon de Gill ne se révèle cependant qu'une facette du talent romanesque de Hugo : une puissance qui confère à ses descriptions le caractère massif de la statuaire. Or les silhouettes de ses personnages exploitent également des ressorts dynamiques. Au modèle sculptural se trouve associé le modèle dramatique. Chaque personnage s'apparente à un type, au sens que Victor Hugo donne à ce mot. Non pas un type dans l'acception balzacienne du terme, qui postule une catégorisation sociale ou psychologique. Le type hugolien ne fait pas série, il n'appartient pas à un ensemble ou à un groupe social déterminé : il relèverait bien plutôt, au contraire, de l'hapax. Nombreuses sont les notations, qui se retrouvent jusque dans les brouillons des grands romans hugoliens, par lesquelles l'écrivain semble résumer l'existence de ses personnages à quelques données constitutives.

Caractérisation singulière, le type est un principe incarné ; il programme un mode d'être et des modalités d'action. Pour Lantenac, la verticalité impassible, pour Marat, le sourire malsain et le geste convulsif, pour Danton le bond impulsif, pour Robespierre le tic sec et la raideur de maintien. Le phénomène, dans *Quatrevingt-Treize*, est particulièrement marqué dans la mesure où les personnages sont également des orateurs. L'écrivain va chercher naturellement les éléments de cette caractérisation dynamique dans les codes du théâtre. *Quatrevingt-Treize* à cet égard est l'aboutissement d'une longue lignée de textes. La fascination pour l'éloquence révolutionnaire dominait déjà tout entière le portrait que Victor Hugo réalisait de Mirabeau en 1834. Mirabeau, non pas un homme mais « un événement qui parle²² ». Par ailleurs, la rhétorique parlementaire avait également fait l'objet d'un traitement satirique et d'un examen sans complaisance dans les multiples portraits, descriptions et « choses vues » consignés par Victor Hugo autour de 1848 et de sa propre expérience parlementaire. Et si, à certains égards, Danton, au cabaret de la rue du Paon, conserve la noblesse d'un Mirabeau, il en laisse aussi transparaître, à travers ses réactions de fauve blessé, toujours prompt à bondir, un possible infléchissement parodique. Si la scène n'instaurait pas une réelle tension dramatique, le comportement de Danton pourrait même passer pour un *leitmotiv* comique, de ceux qu'un Frédéric Lemaître exploitait sur les planches des théâtres parisiens ; et le « Rasseyez-vous Danton » (II, II, 2, p. 182) que lui lance Robespierre aurait bien pu sonner comme le « Taisez-vous Basile » de Beaumarchais.

Quant à Marat, Hugo l'a caractérisé à travers son « sourire de nain » et « ce mouvement de hanche convulsif qui était célèbre » (II, II, 2, p. 184). L'écrivain n'a pas cherché à noircir le trait plus que de raison, contrairement au « Caligula de carrefour » qu'a voulu en faire Chateaubriand²³. Il n'a pas non plus, loin s'en faut, idéalisé le révolutionnaire à l'imitation de David avec sa figure de martyr républicain. Hugo est plus proche du portrait nuancé qu'a dressé de Marat Fabre d'Églantine, contemporain et témoin direct. Il lui emprunte peut-être plusieurs détails, à commencer par ce fameux mouvement de hanche :

« Marat, lorsqu'il est mort, avoit vécu de 45 à 50 ans ; il étoit de la plus petite stature ; à peine avoit-il cinq pieds de haut. Il étoit néanmoins taillé en force, sans être gros ni gras ; il avoit les épaules et l'estomac larges, le ventre mince, les cuisses courtes et écartées, les jambes cambrées, les bras forts, et il les agitoit avec vigueur et grâce. Sur un col assez court il portoit une tête d'un caractère très-prononcé ; il avoit le visage large et osseux, le nez aquilin, épaté et même écrasé ; le dessous du nez proéminent et avancé ; la bouche moyenne et souvent crispée dans l'un des coins par une contraction fréquente ; les lèvres minces, le front grand, les yeux de couleur gris-jaune, spirituels, vifs, perçans, sereins, naturellement doux, même gracieux et d'un regard assuré ; le sourcil rare, le teint plombé et flétri ; la barbe noire,

²² Victor Hugo, *Sur Mirabeau, Littérature et Philosophie mêlées*, [1834], *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », Critique, 1985, p. 232.

²³ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, livre IX, ch. 3, Paris, Livre de Poche classique, 1989, p. 561.

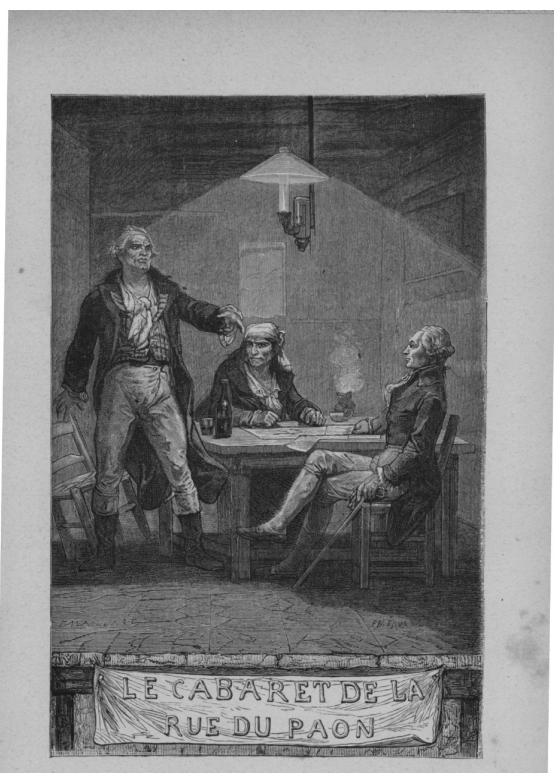


III. 19 André Gill, *L'Éclipse*, *Victor Hugo*, 29 août 1875. © Gérard Pouchain.

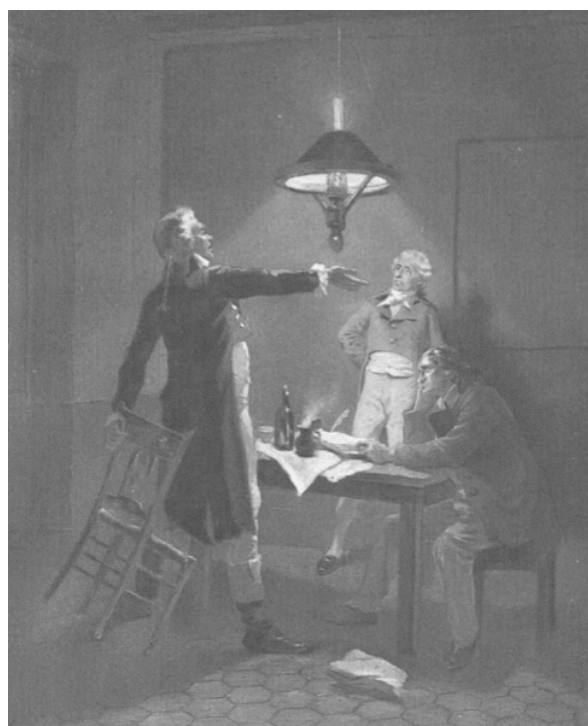


(*) DANTON, MARAT ET ROBESPIERRE.

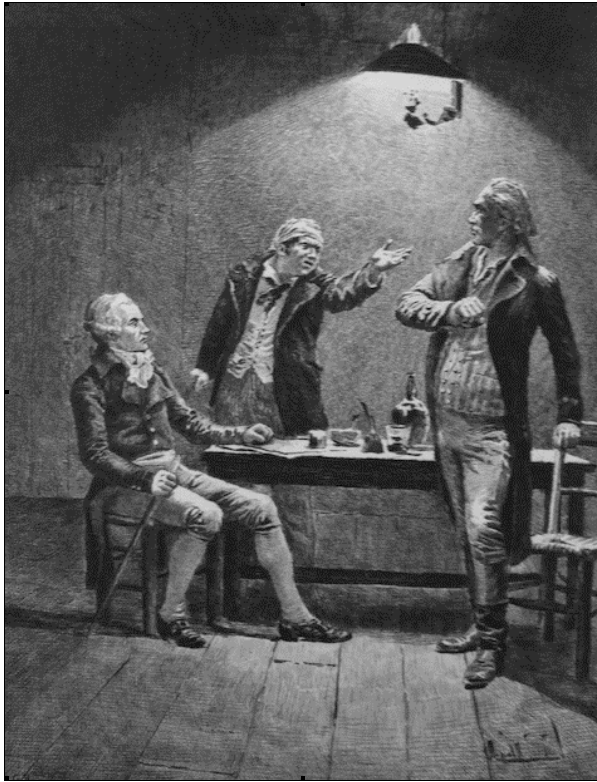
III. 20 Frédéric Regamey, *Paris à l'eau-forte*, éd. chef. R. Lesclide, 22 mars 1874



III. 21 D. Maillart, *Quatrevingt-Treize*, Paris, édition Hugues, 1876



III. 22 Georges Caïn, *Le Livre d'or de Victor Hugo par l'élite des artistes et des écrivains contemporains*, Émile Blémont dir., Paris, H. Launette, 1883



III. 23 G. Bourgain, illustration pour Victor Hugo, *Quatrevingt-Treize*, Paris, É. Testard, édition Nationale, 1892.



III. 24 Albert Capellani, André Antoine, *Quatrevingt-Treize*, prod. S.C.A.G.L. Pathé, 1914-1921.



III. 25 Abel Gance, *Napoléon*, 1926.

les cheveux bruns et négligés ; il marchait la tête haute, droite et en arrière, et avec une rapidité cadencée, qui s'onduloit par un balancement de hanches :

Son maintien le plus ordinaire étoit de croiser fortement ses deux bras sur la poitrine. En parlant en société, il s'agitoit avec véhémence, et terminoit presque toujours son expression par un mouvement du pied qu'il tournoit en avant, et dont il frappoit la terre, en se relevant subitement sur la pointe, comme pour élever sa petite taille à la hauteur de son opinion²⁴. »

Le remarquable dynamisme du livre II, consacré aux trois grandes figures révolutionnaires, tient à la capacité de l'écrivain à se saisir de ces détails révélateurs et à proposer de surcroît comme un traitement différentiel des personnages : leur caractérisation s'effectue en effet de l'un par rapport aux deux autres. Le principe en est d'emblée posé lors de la répartition des trois hommes autour de la table. Pour paraphraser Balzac, on pourrait dire que Hugo attribue à chacun des orateurs un échantillon de l'excitant moderne qui lui correspond : à Danton le vin, à Marat le café et à Robespierre les dépêches et les rapports de police. La détermination de chaque tribun s'opère soit dans le cadre d'une opposition structurelle – le clivage entre esprit plébéien et esprit aristocratique par exemple –, soit par le biais d'une différenciation graduée. À Marat par exemple la vie en cave, à Robespierre, la vie en chambre, à tous les sens du terme d'ailleurs, et à Danton la vie dans la rue au « grand air » et au « grand jour » (II, II, 2, p. 194). Hugo n'hésite pas, d'ailleurs, à dévoiler cette stratégie de différenciation, encore perceptible dans la notation suivante :

« Robespierre s'était remis à se ronger les ongles. Il ne pouvait, lui, ni rire, ni sourire. Le rire, éclair de Danton, et le sourire, piqûre de Marat, lui manquaient. » (II, II, 2, p. 195)

Comme dans le cas précédemment évoqué du personnage de Lantenac, la redoutable efficacité de cette stratégie romanesque se mesure à l'aune de la permanence des représentations et illustrations suscitées par le texte, témoignage des effets de lisibilité et de visibilité très puissants que Victor Hugo a su orchestrer. Successivement exploitées par l'illustration (ill. 20 à 23) et par le cinéma (ill. 24), les silhouettes des trois tribuns exhibent des postures familières : la raideur de Robespierre, tiré à quatre épingles ; le débraillé de Danton, toujours saisi dans l'énergie d'un geste qui le déséquilibre et fait vaciller la chaise qu'il empoigne ; l'aigreur vindicative de Marat, regardant ces comparses par en dessous, la tête emmaillottée d'un foulard gras. Il n'est pas jusqu'à Abel Gance, très inspiré par le roman de Hugo²⁵, qui ne reprenne dans la version de 1926 de son *Napoléon* (ill. 25) cette représentation du triumvirat mythiquement interprété par Antonin Artaud (Marat), Alexandre Koubitzky (Danton) et Edmond van Daële (Robespierre).

Enfin, cette manière de traiter les personnages par traits distinctifs différenciants est encore une réponse qu'apporte Hugo aux enjeux d'un roman à résonance historique. S'opère par ce biais un rééquilibrage entre personnalités réelles et personnages de fiction. La formule qu'adopte l'écrivain dans son dernier roman marque un inflexionnement par rapport aux positions qui avaient prévalu pour son roman précédent, *L'Homme qui rit* (1869) et que Hugo explicitait dans une lettre à Albert Lacroix de décembre 1868 :

« Je n'ai jamais fait de drame historique ni de roman historique. Quand je peins l'histoire, jamais je ne fais faire aux personnages historiques que ce qu'ils ont fait, ou pu faire, leur caractère étant donné, et je les mêle le moins possible à l'invention proprement dite. Ma manière est de peindre des choses vraies par des personnages d'invention. »

²⁴ Fabre d'Églantine, *Portrait de Marat*, à Paris, chez Maradan, seconde année de la république, p. 6-8.

²⁵ Voir Dimitri Vezyroglou, « L'ombre d'un géant. L'influence du *Quatrevingt-Treize* de Hugo sur le *Napoléon* d'Abel Gance », in *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/L'Harmattan, 2005, p. 171-186.

Dans *Quatrevingt-Treize*, les figures historiques ne sont pas abordées de « profil » comme la reine Anne dans *L'Homme qui rit*, mais bien de face, en particulier dans la deuxième partie du roman « À Paris ». Les traits distinctifs qui fondent les personnages – l'intelligence planificatrice de Robespierre, l'impulsivité de Danton, l'obstination pénétrante de Marat – leur confèrent une densité dans la fiction, au même titre par exemple, que le personnage de Cimourdain ; c'est l'ensemble du personnel romanesque qui connaît un traitement similaire, que les personnages appartiennent à la fiction ou qu'ils relèvent de l'histoire.

En découle par exemple l'emblématique irruption de Cimourdain dans la salle du cabaret de la rue du Paon :

« En ce moment une voix s'éleva au fond de la salle, et dit :
– Tu as tort, Marat.

Tous se retournèrent. Pendant l'explosion de Marat, et sans qu'ils s'en fussent aperçus, quelqu'un était entré par la porte du fond. » (II, II, 3, p. 198)

On ne pourrait mieux scénographier l'intégration discrète, par « la porte du fond » de la fiction dans l'histoire. Cette gestion interstitielle du fictionnel était d'ailleurs programmée dans la caractérisation du personnage de Cimourdain. Dans le portrait que Hugo lui consacre, il est l'éminence grise tout entière hantée par l'ombre, le creux, le gris (« le peu de cheveux qu'il avait étaient gris »), portrait qui s'achève par cette conclusion :

« Tel était Cimourdain.

Personne aujourd'hui ne sait son nom. L'histoire a de ces inconnus terribles. » (II, I, 2, p. 171)

III. Sens et signification

Ces silhouettes historiques et fictionnelles offrent donc, dans le récit, des effets de lisibilité maximale. Mais il resterait, cependant, à s'interroger sur leur rendement. Une notation, lorsque Hugo revient sur la physionomie du Paris révolutionnaire, mérite, dans cette perspective, que l'on s'y arrête un instant :

« À l'entrée des ponts, on voyait des colosses sculptés et peints par David que Mercier insultait : *Énormes polichinelles de bois* disait-il. Ces colosses figuraient le fédéralisme et la coalition terrassés²⁶. » (II, I, 1, p. 160)

Hugo apprécie ainsi de manière ambiguë et partagée l'utilité de ces grandes figures allégoriques. Les personnages de *Quatrevingt-Treize*, géants aux affrontements titanesques, ont, à l'instar des sculptures de David, une utilité politique ; ils frappent les esprits, rendent lisible pour le peuple la geste de la Révolution dans un combat épique. Mais le récit de *Quatrevingt-Treize* les met également à mal et s'il n'en fait pas d'« énormes polichinelles de bois », il semble néanmoins souligner leurs destins avortés, colosses démembrés dans le champ de l'histoire. Hugo note qu'« au moment où ils condamnèrent à mort Louis XVI, Robespierre avait encore dix-huit mois à vivre, Danton quinze mois, Vergniaud neuf mois, Marat cinq mois et trois semaines, Lepelletier-Saint-Fargeau un jour. » (I, III, I, 7, p. 230) De même, dans le domaine de la fiction, le récit s'achève avec la disparition des deux protagonistes Gouvain et Cimourdain, et une mission, la guerre de Vendée, dont la résolution tourne court. L'histoire est animée par le « court et terrible souffle des bouches humaines » (I, III, I, 7, p. 230) et la lisibilité symbolique des personnages hugoliens ne se peut concevoir qu'articulée avec la conscience de leur profonde fragilité et de leur destinée problématique.

²⁶ Jules Renouvier apporte quelques précisions sur le projet de David : « Il fit un Hercule, ici la massue levée et terrassant l'hydre du Fédéralisme, là, la massue au repos et portant à la main la Liberté et l'Égalité » (*Histoire de l'art pendant la Révolution 1789-1804*, Paris, Renouard, 1863, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 410).

À ce stade, le personnage n'est plus seulement l'instrument d'un sens qui se formule, d'une leçon qui vient délivrer sa signification symbolique. En lui vacillent les interprétations. Le roman, sans résoudre l'intime guerre civile qui les oppose, se déploie dans deux directions adverses entre lesquelles il ne choisit pas. D'un côté, l'énonciation d'une utopie qui vient rayonner au terme du récit dans la parole prophétique et lumineuse de Gauvain. Il s'agit, contre le caractère indéchiffrable du temps présent, de postuler une lisibilité de l'avenir ; à l'instar du personnage de Vidal, incarné par Antoine Vitez dans *Ma nuit chez Maud* de Rohmer (1969) qui, en proposant une sorte de *pari* de Pascal communiste, envisage le gain qu'il y a à miser sur le sens de l'histoire, le lecteur est invité à adhérer à un hypothétique accomplissement. Les effets de lisibilité que propose le roman, jouant des archétypes romanesques, de la contamination des modèles iconographiques et allégoriques, des postures à la rhétorique en apparence sans équivoque, contribuent à la formulation de ce credo.

Pourtant, d'un autre côté, le roman semble opposer aux perspectives d'une signification synthétique mais hypothétique, une appréhension par les sens – parcellaire, mais tangible. Les personnages hugoliens, qui illustrent les idées de l'utopie, incarnent aussi cette manière minimaliste d'être au monde. Ils sentent, s'abîment dans un univers de sensations, y cheminent désorientés, se livrent à d'aporétiques conjectures et à de fragmentaires conclusions.

La découverte par Lantenac de l'alerte qui est donnée contre lui dans le pays vendéen s'effectue selon des modalités de sensation analogues. Il s'agit de la vision de la cage des clochers des villages à la ronde. Elle « apparaissait alternativement ouverte et fermée ; à intervalles égaux, sa haute fenêtre se dessinait toute blanche, puis toute noire ; on voyait le ciel à travers, puis on ne le voyait plus ; il y avait clarté, puis occultation ; et l'ouverture et la fermeture se succédaient d'une seconde à l'autre avec la régularité du marteau sur l'enclume. [...] La cage de tous ces clochers était alternativement noire et blanche. »

C'est à partir de cette unité minimale de perception que s'enclenche ensuite le travail de l'interprétation.

« Qu'est-ce que cela voulait dire ?

Cela signifiait que toutes les cloches étaient en branle.

Il fallait, pour apparaître et disparaître ainsi, qu'elles fussent furieusement secouées.

Qu'était-ce donc ? Évidemment le tocsin. » (I, IV, 2, p. 127-128)

Le sens s'élabore *via* les sens. Au rebours des grandes idées, du lyrisme de l'utopie que Cimourdain reproche d'ailleurs à Gauvain lors de leur ultime controverse, le roman parle ici d'une autre façon – fort modeste – d'engager un processus de compréhension du monde. Lantenac, couchant à même le sol dans la tanière du Caimand, le carnichot, ressent les vibrations de la terre, alors que le tocsin agite encore les clochers des villages (I, IV, 4, p. 138). Plus encore, c'est l'épisode inaugural du bois de la Saudraie qui vient préciser ce rapport au réel construit à partir d'unités minimales de perception :

« Le bataillon engagé dans le bois de la Saudraie se tenait sur ses gardes. On ne se hâtait point. On regardait à la fois à droite et à gauche, devant soi et derrière soi ; Kléber a dit : *Le soldat a un œil dans le dos*. Il y avait longtemps qu'on marchait. Quelle heure pouvait-il être ? à quel moment du jour en était-on ? Il eût été difficile de le dire, car il y a toujours une sorte de soir dans de si sauvages halliers, et il ne fait jamais clair dans ce bois-là. [...]

On marchait. On allait à l'aventure, avec inquiétude, et en craignant de trouver ce qu'on cherchait. » (I, I, 1, p. 46-47)

Certes la conduite narrative, dans ce chapitre, obéit à des enjeux romanesques : créer une attente, construire un suspens, engager une action. Certes, l'épisode figure, sur un mode métaphorique et analogique, l'absence de lisibilité qu'offre la guerre civile, aussi épineuse et

inextricable que les halliers vendéens. Mais plus encore, l'épisode du Bois de la Saudraie apparaît comme une sorte de « chambre noire » dans laquelle s'expérimentent les mêmes données sensorielles que dans un autre texte de Victor Hugo, *Promontorium Somnii*. L'écrivain y relate l'observation télescopique de la lune à laquelle il se livre, en 1834, à l'Observatoire de Paris. Hugo part très simplement, pour construire son texte, d'un constat sans appel : l'œil, rivé à l'objectif de la lunette, est comme frappé de cécité. À l'invitation de l'astronome Arago qui lui dit « Regardez », Hugo répond par un « Je ne vois rien » :

« Ma prunelle n'eut d'autre perception que quelque chose comme une brusque arrivée de ténèbres. Toute ma sensation fut celle que donne à l'œil dans une nuit profonde la plénitude du noir²⁷. »

Il faudra au poète une lente accommodation pour qu'il perçoive enfin l'objet – la lune – que le télescope lui présente au regard. Ce que raconte ce texte magnifique, c'est la manière dont le réel advient, très précisément à la conjonction du perceptible et de l'impensable.

« [...] P]ar aventure, écrit encore Hugo, on rencontre un télescope, et cette lune, on la voit, et cette figure de l'inattendu surgit devant vous, et vous vous trouvez face à face dans l'ombre avec cette mappemonde de l'Ignoré. L'effet est terrifiant²⁸. »

Le surgissement de l'inattendu est aussi de ces épreuves qu'affrontent les personnages de *Quatrevingt-Treize* en temps de guerre civile ; eux aussi connaissent « ces ébauches de la pensée essayée hors du connu²⁹ ». On pourrait donc ici faire l'hypothèse que l'attention que Victor Hugo porte à ces formes minimales de perception et d'interprétation est une manière de figurer les efforts des hommes aux prises avec les apories du monde et les tentatives esquissées pour s'y/s'en accommoder. Hugo n'ébauche que les linéaments de ce lent processus d'adaptation car les personnages de *Quatrevingt-Treize*, s'ils saisissent parfois, à l'instar de Gauvain à la fin du roman, l'éclair de la lumière³⁰, font plutôt le plus souvent l'expérience de « la plénitude du noir ».

Ainsi que le constatait Théodore de Banville, les « figures, grandies et généralisées par la puissance du génie » tendent bien vers l'allégorie. Elles expriment et incarnent le *pari* hugolien d'un réel signifiant. Leur lisibilité au cœur du roman apparaît comme la promesse d'un déchiffrement étendu à l'échelle du monde. Cependant l'œuvre fait également entendre d'autres choix. Par le biais des personnages, Hugo semble pratiquer une sorte de *tabula rasa* empiriste et réduit les modalités d'appréhension du réel à une succession de perceptions fragmentaires, comme s'il s'agissait de se replier sur ce noyau dur de certitudes pour espérer un jour fonder une interprétation. L'écrivain ne choisit pas une option au détriment de l'autre. Il laisse béante la contradiction philosophique qui pourrait en découler et fait coexister, de manière parfois douloureuse deux modalités du rapport au monde, l'une fondée sur l'espérance utopique, l'autre sur l'attention déceptive aux aspérités du réel.

²⁷ Victor Hugo, *Promontorium Somnii*, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », Critique, 1985, p. 639.

²⁸ *Ibid.*, p. 642.

²⁹ *Ibid.*, p. 640.

³⁰ « La clarté de l'aurore qu'il avait dans la prunelle grandissait. », III, VII, 5, p. 477.