

Édition avec dossier

Hugo

Quatrevingt-treize

Présentation
par Judith Wulf



GF

HUGO

Quatrevingt-treize



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

par Judith Wulf

BIBLIOGRAPHIE

MISE À JOUR (2014)

par Maud Schmitt

GF Flammarion

Quatrevingt-treize

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2002 ; édition mise à jour en 2014

Dépôt légal : octobre 2014

ISBN Epub : 9782081356429

ISBN PDF Web : 9782081356436

Le livre a été imprimé sous les références :

ISBN : 9782081342477

Ouvrage composé et converti par Meta-systems (59100 Roubaix)

Présentation de l'éditeur

Le marquis de Lantenac, vieil aristocrate aux mœurs austères, est l'âme de l'insurrection vendéenne. Cimourdain, issu du peuple, fait montre du stoïcisme intraitable des délégués de la Convention. Gauvain, neveu du marquis et fils adoptif de Cimourdain, est un noble qui a rejoint les rangs du peuple. À travers l'histoire de ces trois hommes condamnés à s'affronter, les péripéties sanglantes de la Révolution sont rachetées par l'intégrité morale de quelques-uns. Quatrevingt-treize, ou l'épopée de la Révolution française...

Du même auteur
dans la même collection

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE

LES BURGRAVES

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS

LES CHÂTIMENTS (édition avec dossier)

CLAUDE GUEUX (édition avec dossier)

LES CONTEMPLATIONS

CROMWELL

LE DERNIER JOUR D'UN CONDAMNÉ (édition avec dossier)

LES FEUILLES D'AUTOMNE. LES CHANTS DU CRÉPUSCULE

HERNANI (édition avec dossier)

HUGO JOURNALISTE (articles et chroniques)

L'HOMME QUI RIT

LA LÉGENDE DES SIÈCLES

LES MISÉRABLES

NOTRE-DAME DE PARIS

ODES ET BALLADES. LES ORIENTALES

RUY BLAS (édition avec dossier)

THÉÂTRE I ET II

LES TRAVAILLEURS DE LA MER

WILLIAM SHAKESPEARE (édition avec dossier)

89 et 93 ; les hommes du XIX^e siècle sortent de là. C'est là leur père et leur mère. Ne leur cherchez pas d'autre filiation, d'autre inspiration, d'autre insufflation, d'autre origine.

Lorsque Hugo écrit ces mots dans *William Shakespeare*, il a déjà commencé à réfléchir à son roman *Quatre-vingt-treize*. Il s'attaque alors à la question qui, depuis « Le télégraphe », poème évoquant en 1819 la « Terreur », « Le soldat de Condé » et « Le vendéen mourant », hante l'ensemble de son œuvre. Nombreux sont en effet les poèmes dont le titre renvoie à cet événement fondateur ou dont la rédaction est affectée par cette « immensité ». « Le poète et les révolutions » et « La Vendée », paru dans les *Odes et poésies diverses* en 1822, ou le grand poème intitulé « La Révolution » daté de 1835 en sont quelques exemples. « Nox », poème d'ouverture des *Châtiments*, met en garde contre la tentation de recourir à la violence du « Titan quatre-vingt-treize » dans le renversement de l'Empire. « La Fin de Satan » restera inachevé, l'ombre de 1793 remettant en question 1789 comme fin de l'histoire. Quant à *La Légende des siècles*, elle est tout entière construite autour de son absence, contrairement à l'« empreinte » laissée par « Ève, mère des hommes », celle de la « Révolution, mère des peuples » annoncée dans la Préface de cette « épopée humaine » n'apparaîtra qu'en creux, dans le silence qui sépare « Le Régiment du Baron Madruce » et « Après la bataille ».

« Immensité » ou « montagne » apparemment impossible à totaliser, 1793 apparaît dans l'œuvre de Hugo d'une manière fragmentée, à l'image des bouleversements qu'elle a introduits dans le siècle qui sont comme autant d'obstacles à la possibilité d'une vision synthétique. Maintes fois reportée, l'écriture du roman ne sera rendue possible que lorsque Hugo aura cédé à cette exigence, désormais constitutive du sujet du roman, point de résolution ou de représentation finalisée de ce pur événement qui échappe par sa nature à toute volonté de systématisation, mais une mise en scène de la fragmentation comme promesse et aperçu de ce qui pourra être, comme horizon apparaissant sous forme de lignes de fuite au détour d'un discours, d'un acte ou d'une image poétique. Origine et non fin, la Révolution est avant tout une question chez Hugo. Cherchant à l'aborder de front, à en travailler la complexité comme un matériau, il choisit 1793 plutôt que 1789, la dure réalité de la guerre civile plutôt que le mythe de la liberté. L'action se situe pendant la première partie de l'année 1793 – période qui précède la légalisation de la Terreur puis sa généralisation –, signe que l'enjeu du roman est de rendre compte du dernier moment d'une dynamique populaire au-delà duquel la violence bascule dans une logique figée. 1793 plus que 1794 reste ainsi l'année des possibles. Mais le choix de l'année est également subordonné au nombre lui-même, chargé symboliquement :

Deux nuages traçaient au fond des cieux ce nombre :
– Quatrevingt-treize – chiffre on ne sait d'où venu¹.

Il semble porter en lui-même sa fatalité :

Le dix-huitième siècle atteignit quatrevingt.
Encor treize, le nombre étrange, et le jour vint¹ !

C'est sans doute ce qui conduit Hugo à imposer une orthographe archaïque dans son écriture. Celle-ci contribue à son étrangeté alchimique. Ce jeu numérologique gouverne bien d'autres aspects du roman. Le trois remet en cause l'équilibre de l'opposition au profit d'un déséquilibre problématique. On le retrouve dans la composition du roman, qui s'organise autour d'un espace tripartite, ou dans

combinaison des personnages, qui se fait moins sur le modèle du double que sur celui du trio. Trois espaces, trois parties, mais surtout trois lignes formant toute une série de triangles dans le texte qui tous renvoient à celui de la guillotine. Nouveauté révolutionnaire, la guillotine est également symbole du monstre absolu dans l'ensemble des écrits de Hugo depuis *Le Dernier Jour d'un condamné*, et constitue à ce titre le fond indicible de la question.

Malgré les nombreux commentaires qui scandent le récit, le roman *Quatre-vingt-treize* est donc avant tout le lieu d'une problématique : comment rendre compte de cette « inconnue » de l'histoire qu'est l'année 1793 à l'intérieur de la Révolution, avant même de tenter d'y répondre. En témoignent la multiplication d'éléments paradoxaux qui mettent en scène la complexité de l'interprétation. Le mendiant Tellmarch qui s'assimile au noble Lantenac (« nous sommes deux mendiants », p. 133), l'infamieux Robespierre qualifié de « modéré » (p. 196), ou les petits enfants innocents se livrant au « massacre de *Saint-Barthélemy* », nombreux sont les personnages difficiles à interpréter, qui glissent comme autant de lignes de fuite, creusant l'interrogation dans le roman, à l'image de la scène finale qui voit l'envol de deux âmes prolonger la mort aussi brusque que violente de ces deux symboles de la Révolution que sont Gauvain et Cimourdain. Rien n'est joué et tout reste possible ; l'avenir est désormais aux mains de ceux qui restent, c'est-à-dire le peuple, qu'il soit déjà éclairé comme le bataillon du Bonnet-Rouge, ou sous sa forme la plus profonde en la personne de Michelle Flécharde et de ses enfants.

Une lente genèse

Utopie qui se dessine en filigrane mais qui n'arrive jamais à se clore sur des certitudes, *Quatre-vingt-treize* procède d'un double mouvement de systématisation et de fragmentation, dans lequel le rôle principal semble dévolu à l'interprétation. Cette dynamique sinueuse se retrouve dans la conception même du roman, faite d'essais successifs et de plans avortés. Présenté comme un but à atteindre, maintes fois annoncé dans une volonté de systématisation de l'œuvre romanesque, *Quatre-vingt-treize* sera finalement à part, et ouvrira des perspectives plus qu'il ne servira de conclusion. Ainsi, au moment même où Hugo annonce à Paul Meurice l'achèvement de son manuscrit, il présente le roman comme la première étape d'une nouvelle fresque épique.

Ce matin à midi et demi, j'ai écrit la dernière ligne du livre *Quatre-vingt-treize*. Je l'ai écrite avec la plume qui vous écrit en ce moment. Ce premier ouvrage est un commencement d'un grand tout. Ne sachant pas si j'aurai le temps de faire l'immense épopée entrevue par moi, j'ai toujours voulu peindre cette première fresque : Quatre-vingt-treize.

Premier récit : La guerre civile

C'est la Vendée. Cela aura je crois deux volumes¹.

Par sa conception ou par son contenu, *Quatre-vingt-treize* s'intègre donc dans l'économie d'ensemble de l'œuvre de Hugo tout en lui échappant. Roman tardif, il n'en est pas moins très proche du mouvement général de son esthétique depuis l'exil. Commencé à la fin de 1862 et achevé au cours de sa dernière retraite à Guernesey en 1872, il partage avec *Les Travailleurs de la mer* et *L'homme qui rit* une certaine unité dans la situation d'écriture. En témoigne l'ouverture maritime, mais surtout la mention de l'archipel de la Manche dans le trajet de Lantenac entre l'Angleterre et la France, qui reprend à l'inverse celui de Clubin dans *Les Travailleurs de la mer*. Entre les deux viendront s'intercaler d'autres lieux comme la forêt, espace inquiétant fait de broussailles et d'enchevêtrement qui prendra toute son importance dans *Quatre-vingt-treize*.

Si la rédaction proprement dite va de décembre 1872 à juin 1873, le projet est plus ancien de dix ans, comme en témoignent certains fragments de brouillon ainsi que la correspondance. Dès 1863 Hugo écrit ainsi à son éditeur Lacroix :

Je suis au seuil d'un très grand ouvrage à faire. J'hésite devant l'immensité, qui en même temps m'attire. C'est 93. Si je fais ce livre et mon parti ne sera pris qu'au printemps, je serai absorbé. Impossible de publier quoi que ce soit jusqu'à ce que j'aie fini¹.

À cette époque, Hugo prépare ses notes pour *Quatrevingt-treize*. Sollicité à plusieurs reprises par son éditeur qui le presse de publier *Les Travailleurs de la mer* et *Les Chansons des rues et des bois*, hésite pendant un long moment à se détourner de cette entreprise :

[...] Je voudrais me mettre tout de suite à *Quatrevingt-treize*, et ces deux publications me prendraient, en correspondance et en corrections d'épreuves, cinq ou six mois, ce qui m'effraie. J'ai peu d'années devant moi et plusieurs grands livres à faire ou à finir.

L'entreprise sera finalement repoussée, mais sans jamais quitter la pensée de Hugo. Dans une note de 1866, il expose le plan suivant :

Sous ce titre : *Études sociales*, l'auteur commence une série. Un octogénaire plantait. Cette série, qui a aujourd'hui pour préface *L'homme qui rit*, c'est-à-dire l'Angleterre avant 1688, se continuera par *La France avant 1789* et s'achèvera par *Quatrevingt-treize*¹.

Quatrevingt-treize s'inscrit à la fois dans un diptyque et dans une trilogie. Dans la préface de *L'homme qui rit*, Hugo annonce :

C'est en Angleterre que ce phénomène, la Seigneurie, veut être étudié, de même que c'est en France qu'il faut étudier le phénomène, la Royauté.

Le vrai titre de ce livre serait *L'Aristocratie*. Un autre livre, qui suivra, pourra être intitulé *La Monarchie*. Et ces deux livres, s'ils sont donnés à l'auteur d'achever ce travail, en précéderont et en amèneront un autre qui sera intitulé : *Quatrevingt-treize*.

Cette organisation ternaire s'inscrit également dans une opposition binaire, comme en témoigne cette lettre à Auguste Vaquerie :

C'est une trilogie qui commence : 1^o *L'Aristocratie (L'homme qui rit)* ; 2^o la monarchie ; 3^o *Quatrevingt-treize*. Et j'aurai fait la preuve de la Révolution. Ce sera le pendant des *Misérables*¹.

Semblant prendre de plus en plus d'importance, le récit de l'Ancien Régime s'éclipse finalement devant celui de la Révolution elle-même et ne sera plus présent que par petites touches éparses. Ce n'est d'un point de vue génétique également, la Révolution échappe à tout plan préétabli, à toute rationalisation figée. Ce n'est que lorsque Hugo renonce à systématiser l'histoire qu'il peut donner une forme à son projet rédigé en six mois. Plus que le plan d'ensemble, l'apport de ces années d'incubation apparaîtra sous une forme fragmentaire, à travers toutes sortes d'éléments issus de l'imagination ou de la documentation qu'on retrouve finalement dans le roman. Certains personnages comme l'abbé Cimourdain, Gauvain et son oncle, alors duc de Rethel, sont déjà en place autour du château de famille au moment de l'écriture de *L'homme qui rit*. Mais, de manière générale, les lectures qu'il accumule pour *Notre-Dame de Paris*, *Marie Tudor*, *Histoire d'un crime* ou *L'homme qui rit* laisseront des traces pour son dernier roman. Notes et esquisses antérieures qui échappent bien souvent à une destination précise sont ainsi recyclées dans le nouveau projet.

Roman historique, *Quatrevingt-treize* est aussi un roman politique : il rend compte d'opinions qui sont forgées progressivement. Hugo n'a pas toujours été républicain ; familier de Lammenais et de Chateaubriand, auquel il dédie son poème sur « La Vendée² », partisan de la Restauration, il contribue à construire la légende des opposants à la Révolution ; pleurant le sort du « pauvre petit nommé Louis Dix-Sept », louant « l'héroïsme breton », il a « vagi des chants de royauté », comme il le rapporte dans un poème des *Contemplations*³. Attachée à l'histoire familiale, la Vendée, le parti de sa mère continuera bien après cette période à jouer un rôle dans l'imaginaire d'un auteur qui se considère comme le produit d'une tension entre royaliste et républicain⁴. Réhabilitée dans le sillage de l'évolution politique de Hugo en faveur de la république, la Révolution sera considérée comme le point de départ d'une histoire progressiste. Mais cette représentation utopique sera partiellement remise en cause à l'occasion des événements de juin 1848, qui voient se profiler les figures d'Abel et de Caïn, et lors du coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte qui provoque l'exil de Hugo. I

Révolution sera désormais au cœur du dispositif légendaire destiné à reconstituer une communauté, tout en conservant l'ambiguïté de sa double orientation, 1789 et 1793, qui l'empêche d'être abordée de front. Le passage à l'écriture romanesque constituera un pas en avant. Si le conventionnel des *Misérables* conserve l'esprit modéré de 1789 en refusant de voter la mort du roi, 1793 trouve une représentation dans le personnage d'Enjolras. Dès l'hiver 1862, le choix de l'année 1793 comme sujet d'un roman est désormais acquis. C'est en relation avec une nouvelle crise, entraînant une nouvelle retraite à Guernesey, que va se concrétiser ce projet. Bien que la Commune ne soit l'objet que d'une allusion directe, les questions de la guerre civile, de l'opposition entre insurrection et émeute, et de la répression du mouvement populaire trouvent un écho certain dans *Quatrevingt-treize*

Interroger le sens de l'histoire

Si 1793 est au centre de l'Histoire et de l'histoire chez Hugo, c'est donc constamment sous la forme d'une rupture, comme le soulignent déjà ces réflexions de 1824 :

Chose étrange ! quand on compare notre époque si austère, si contemplative et déjà si féconde en événements prodigieux, à trois siècles qui l'ont précédée, et surtout à son devancier immédiat, on a d'abord peine à comprendre comment il se fait qu'elle vienne à leur suite ; et son histoire, après la leur, a l'air d'un livre dépareillé. On serait tenté de croire que Dieu s'est trompé un siècle dans sa distribution alternative des temps. De notre siècle à l'autre, on ne peut découvrir la transition. C'est qu'en effet n'en existe pas. Entre Frédéric et Bonaparte, Voltaire et Byron, Vanloo et Géricault, Boucher et Charlet, il y a un abîme : la révolution¹.

C'est pourquoi l'interrogation que nous livre *Quatrevingt-treize* porte avant tout sur le sens de l'histoire, tant il est vrai que la Révolution ne représente pas seulement un immense bouleversement politique, mais un complet changement de perspective sur le temps historique. Véritable crise de représentation, elle remet en cause la conception traditionnelle du passé pour l'intégrer à une logique qui inclut également le présent et l'avenir. Question posée au destin de la France, la Révolution implique de découvrir le sens d'une évolution et de mieux comprendre les lois qui président à son devenir. Mais contrairement à *La Légende des siècles*, qui se proposait de dessiner l'évolution de la « physionomie de l'humanité » en suivant « le grand fil du labyrinthe humain, le Progrès », *Quatrevingt-treize* choisit de se focaliser sur un moment précis, sur cette « inconnue, cette vengeresse, cette féroce machine porte-glaive », 1793 qui « avait dit au vieux monde : Me voilà ». Année tournante de la Révolution mais aussi année outil. Car 1793 apparaît moins comme l'objet d'une description que d'une interprétation. Ni récit ni contenu de signification, cet objet se présente comme l'occasion d'expérimenter des idées qui valent plus pour l'avenir que pour le passé. Année de destruction, mais aussi promesse de nouveaux modes d'organisation de la société, année « carrefour », pour reprendre une expression utilisée à l'occasion de la « tempête sous un crâne » qui s'empare de Gauvain confronté à « cette situation [...] redoutable où les vérités combattantes venaient aboutir et se confronter » (p. 444).

La représentation de l'histoire telle qu'elle apparaît dans *Quatrevingt-treize* est donc loin d'être simple. En fait, on ne peut, sans risquer de trahir la particularité du traitement historique hugolien, se contenter d'une lecture univoque. Comme beaucoup des « idées » qui traversent l'œuvre de Hugo, 1793 n'est pas un universel abstrait mais une valeur qui varie en fonction des contextes interprétatifs. Pour appréhender cette crise majeure de l'histoire de la France, pas de vérité unique mais des modes de mise en perspective qui se conjuguent sans jamais se figer dans un jugement décisif. Aussi n'y a-t-il pas une, mais plusieurs lectures de l'histoire dans *Quatrevingt-treize*. La première rejoint l'idée de progrès, assurée par l'évolution des savoirs qui doivent à terme prendre le pas sur la superstition. Mais si le progrès est une idée nécessaire qui permet de mieux cerner le but à atteindre, il n'est pas suffisant

pour rendre compte de l'histoire, en particulier de ses phases de crise. La Terreur en témoigne, l'histoire n'est pas synonyme d'évolution rectiligne, mais se fige bien souvent dans le retour du mal. Cette question d'ordre religieux est moins explicite dans *Quatre-vingt-treize* que dans un roman comme *Les Misérables*, elle n'en est pas absente. Le progrès que promet l'utopie révolutionnaire ne vérifie pas toujours dans les faits. La négativité de l'histoire est celle du mal absolu qui pèse sur l'humanité comme une fatalité tragique. Le cycle infernal du sang versé semble infini, comme le montrent les constantes références à la loi du talion ou aux Atrides. L'évolution de l'humanité est faite d'actes vengeurs qui répètent le fratricide de Caïn comme faute originelle. Nombreux sont ainsi les avatars de cette figure dans *Quatre-vingt-treize*, à commencer par la double opposition entre la Montagne et la Gironde et entre Paris et la Vendée, qui se conjuguent pour former la guerre civile telle qu'elle apparaît dans cette première partie de l'année 1793. Loin d'être linéaire, le progrès se combine étrangement avec cette nécessité tragique :

En somme, en démontrant la nécessité de trouver dans tous les sens la vieille ombre bretonne et de percer cette broussaille de tous les côtés, les flèches de la lumière à la fois, la Vendée a servi le progrès. Les catastrophes ont une sombre façon d'arranger les choses (p. 268).

C'est l'un des paradoxes de l'histoire, particulièrement manifeste en 1793, mais également pendant la Commune : la civilisation progresse avec les armes de la barbarie. Roman sur l'histoire, *Quatre-vingt-treize* se présente donc également comme une ultime réflexion sur la question de la nécessité, qu'elle s'appelle *anankè*, immanence ou inexorable¹. L'énigme du mal comme produit de la nécessité s'y manifeste avec d'autant plus d'acuité qu'elle apparaît sous une forme rayonnante :

Cimourdain se figurait Gauvain écrasant du pied les ténèbres, cuirassé de lumière, avec une lueur de météore au front, ouvrant ses grandes ailes idéales de la justice, de la raison et du progrès, et une épée à la main ; ange, mais exterminateur (p. 296).

Si Hugo n'assume pas entièrement cette vision qu'il place dans l'esprit de Cimourdain, il n'en résulte pas moins que s'affirme, à travers l'idée de transfiguration constamment convoquée, la présence divine :

Vous saurez plus tard, ou vos enfants sauront, ou les enfants de vos enfants sauront que tout ce qui se fait en ce moment se fait par l'accomplissement des lois d'en haut, et que ce qu'il y a dans la Révolution, c'est Dieu (p. 384).

Cela ne signifie pas que Hugo reprend à son compte le providentialisme d'un Joseph de Maistre, trop lié, comme l'Église, à la monarchie. Si, dans une certaine mesure, la Révolution est un mal pour un bien, si l'exercice des ténèbres nous rend à la lumière et si l'image du bain de sang qui nourrit la terre et la rend plus féconde est bien présente dans *Quatre-vingt-treize*, c'est toujours d'une manière autrement problématique. Aussi le terme de « providence » n'apparaît-il qu'une fois dans le roman, dans un sens affaibli. S'il existe une dimension spirituelle, elle est moins lisible qu'elle ne l'était dans un roman comme *Les Misérables* qui éludait 1793 au profit de 1789. Bien et mal se complètent plus qu'ils ne s'opposent, dans une approche bien peu orthodoxe qui convoque aussi souvent le « diable » que « Dieu » jusqu'à les réunir dans l'expression « bon Dieu du diable » (p. 407). Se pose alors avec plus grande acuité la question de l'innocence des actes violents. Comme le dit Lantenac à Gauvain venu le voir dans son cachot :

[...] dans des temps comme les nôtres, on n'est pas responsable de ce qu'on fait, la révolution est coquine pour tout le monde ; tous vos grands criminels sont de grands innocents (p. 451).

L'interprétation de la volonté divine n'est donc pas une solution, dans la mesure où la trop grande complexité des questions les rend finalement indécidables. L'inspiration divine, fût-elle poétique, ne résout pas tout. Loin du mage romantique qui guide les hommes en interprétant les signes divins, Hugo renonce à imposer sa voix. Disparaissant dans la multiplicité polyphonique qui au terme de son œuvre romanesque a fini de dissoudre l'autorité de l'auteur, le sens de l'histoire est désormais

uniquement affaire de possible. « Réservé à une fin mystérieuse » (p. 253) par l'entremise d'un age lui-même « énigmatique » à l'image de monsieur Jacques, cet « inconnu des forêts bretonnes », il est indécidable. Comme tel, il ouvre la voie à une pensée du risque et de la tentative, et donc à une représentation plus empirique de l'histoire. La civilisation sortira plutôt d'actions individuelles comme celle de Gauvain qui refuse le fanatisme de l'idée, fût-elle de liberté, pour mieux combattre l'*anankè* de la violence. Pour que l'action soit en accord avec la civilisation, elle doit passer par la volonté d'une conscience réfléchie. L'action du citoyen contre la passivité de la foule, tel est l'enjeu d'une histoire qui, pour sortir de la spirale infernale, doit se fonder sur l'individu et refuser de se dissoudre dans une logique qui le dépasse. Si cette conception est aussi la plus risquée (l'action individuelle de Tellmarch, au début du roman, débouche sur un massacre), elle apparaît à la fin comme la plus prometteuse.

Le rôle de la fiction

Face à la rigidité de la logique de Cimourdain qui érige la Révolution en système, Gauvain utilise une forme d'expression politique tournée vers une poésie de la vie et de son caractère singulier. C'est également le choix du romancier. Déjà dans *Les Misérables*, Hugo écrivait :

« [...] là est la vie, la palpitation, le frémissement humain. Les petits détails, nous croyons l'avoir dit, sont, pour ainsi parler, le feuillage des grands événements et se perdent dans les lointains de l'histoire¹. »

S'il y a bien une écriture historique chez Hugo, c'est une écriture du détail. En marge de l'histoire officielle qui sélectionne les faits marquants pour mieux les synthétiser, Hugo propose un « pêle-mêle » de faits singuliers. « Détail », « c'est un détail », « détail qui vaut la peine d'être noté », ces expressions récurrentes témoignent de la volonté de privilégier les faits qui « appartiennent à cette réalité dramatique et vivante que l'historien néglige quelquefois, faute de temps et d'espace² ». Pour Hugo comme pour nombre de ses contemporains, l'histoire de cette période n'est pas le simple récit d'un passé coupé de leur actualité ; « ceux qui étaient écoliers au commencement de ce siècle précise Hugo, se sont servi des mêmes encriers que les révolutionnaires, ces encriers sur lesquels est reproduit « un petit modèle exact de la Bastille » (p. 177). Pour eux, cette partie de l'histoire est encore vivante, dans sa singularité concrète et dans le tourbillon de ses particularités les plus anecdotiques. Peindre l'histoire en détails, c'est aussi, dans la lignée d'historiens des mœurs comme Barante ou Augustin Thierry, peindre l'époque dans son intimité. La volonté de rendre compte du sens de l'histoire par la mise en relief de ses grandes articulations, de dépasser le particularisme pour dessiner le devenir de l'humanité dans son ensemble, s'accompagne donc, pour cette période, du particulier, du besoin de la ramener à l'échelle plus sensible de ses héritiers directs. Le *Journal d'idées d'un jeune Jacobite de 1819* problématisait clairement cette alternative : « Il n'y a que deux tâches dignes d'un historien dans ce monde : la chronique, le journal, ou l'histoire universelle. Tacite ou Bossuet. » Si les deux sont sensibles dans chacune des œuvres à caractère historique de Hugo, on peut dire que la seconde trouve une mise en forme emblématique dans *La Légende des siècles*, tandis que la première s'incarne parfaitement dans l'esthétique de *Quatrevingt-treize*. Car c'est certainement là l'un des enjeux de la forme romanesque telle que Hugo la définit dès ses premières réflexions critiques sur le roman historique de Walter Scott. Dans un article sur *Quentin Durward*³, il oppose ainsi au « roman narratif » et au « roman épistolaire » qui lui semblent, en raison de leur logique analytique, inaptes à rendre compte d'une époque faite de crises et du choc des révolutions, un nouveau roman « dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux vrais et variés, comme se déroulent les événements réels de la vie ». Grâce à une dynamique fondée sur l'élan de la multiplicité

« les personnages pourraient se peindre par eux-mêmes, et représenter, par leurs chocs divers multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage » (*ibid.*). Dans cet art du détail vivant, qui fait aux « inconnus de l'histoire » comme Cimourdain une place plus grande qu'aux figures iconiques comme celle de Robespierre, le roman travaille la singularité que l'histoire universelle ne peut atteindre. Il s'agit de déplacer le regard par rapport aux hiérarchies traditionnelles. Orienté « l'appareil d'optique » vers une pauvre paysanne comme Michelle Flécharde revient à faire un très gros plan sur un objet que les historiens considéreraient de loin, voire qu'ils ne prendraient pas du tout en compte. L'histoire telle que la met en scène Hugo implique la modification de l'échelle d'observation. Étrangers aux *topoi* de l'histoire officielle, ces phénomènes sont reliés entre eux par une trame romanesque d'une manière entièrement neuve et inhabituelle, qui n'exclut pas pour autant une visée plus universelle.

Impossible, à moins d'y ajouter le rêve, de compléter dès aujourd'hui ce qui ne se complétera que demain, et d'achever l'histoire d'un fait inachevé, surtout quand ce fait contient une telle végétation d'événements futurs. Entre l'histoire et l'historien la disproportion est trop grande. [...] La hauteur est inouïe et se dérobe à l'observation. Si grand que soit l'historien, cette énormité déborde¹.

Face à ce « total qui échappe », la forme romanesque apporte le secours de la fiction pour pallier les manques de la forme historique :

La Vendée ne peut être complètement expliquée que si la légende complète l'histoire ; il faut l'histoire pour l'ensemble et la légende pour le détail (p. 248).

Devant l'impossibilité de restituer la multiplicité événementielle qui constitue la vérité d'une année comme 1793, il faut avoir recours à un mode d'expression particulier. Confronté à l'infini, le langage analytique est sans ressource, et seule une voix poétique peut espérer rendre compte de cette totalité organique et vivante qui échappe aux systèmes. Cette réflexion que *Quatrevingt-treize* illustre avec merveille, Hugo l'exposait déjà dans *Les Misérables* pour justifier sa longue digression sur l'année 1817 :

Voilà, pêle-mêle, ce qui surnage confusément de l'année 1817, oubliée aujourd'hui. L'histoire néglige presque toutes ces particularités, et ne peut faire autrement ; l'infini l'envahirait. Pourtant ces détails, qu'on appelle à tort petits, – il n'y a ni petits faits dans l'humanité, ni petites feuilles dans la végétation, – sont utiles. C'est de la physionomie des années que se compose la figure des siècles¹.

De la fiction, mais pas vraiment de romanesque. Point d'intrigue amoureuse ni policière comme chez Balzac. Loin de servir une visée lénifiante, la fiction réorganise les données de l'histoire selon une perspective plus aiguë. « L'histoire écoutée aux portes de la légende », que la préface de *La Légende des siècles* imposait déjà comme méthode incontournable, trouve dans *Quatrevingt-treize* son meilleur des terrains d'expérimentation :

L'Histoire a sa vérité, la légende a la sienne. La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentané l'homme éternel (p. 248).

Si les sources sont historiques, le traitement est bien légendaire : « La légende est aussi vraie aussi fausse que l'histoire. C'est la légende que j'écris¹. » Mais l'équilibre reste nécessaire pour empêcher que la légende bascule dans l'irrationnel. Ce filtre de la légende qui permet d'aller au-delà de l'analyse historique comporte un risque qui lui est constitutif : sortir des limites de la raison commune, c'est risquer de tomber dans le fanatisme. La légende historique que propose *Quatrevingt-treize* doit remplacer les grands mythes officiels qui ne laissaient qu'une place réduite au sens critique. C'est l'un des sens du « massacre de Saint-Barthélemy » :

Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes, les mystères, déchirer toute une religion du haut en bas, c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants (p. 355).

Cette articulation de l'histoire et de la légende dans la fiction romanesque est particulièrement sensible dans le travail des sources. Dans *Quatrevingt-treize*, l'histoire ne sert plus seulement de décor au roman, elle en est le personnage principal. Aussi l'articulation des dimensions historique et romanesque est-elle savamment travaillée. Comme pour la plupart de ses ouvrages qui se déroulent sur fond historique, Hugo collecte une documentation fournie. Il lit beaucoup, mais s'appuie également sur des sources plus directes. Il a lu plus d'une trentaine d'ouvrages lors de la préparation et il a également consulté archives, chroniques, chartes ou procès-verbaux. Dans ses notes ou ses références intégrées au texte même, Hugo insiste de manière explicite sur l'influence de Louis Blanc, Lamartine, Quinet et Michelet. Certaines des sources qui ne sont pas mentionnées apparaissent clairement dans ses carnets ou dans les signets qu'il insère dans les livres consultés, commentant les passages utilisés. Autant de précautions qui témoignent de la fiabilité des faits rapportés et placent son discours sous l'autorité de garants. Dans le cadre d'un roman qui mêle de manière si complexe fiction et histoire, Hugo tient ainsi à réaffirmer, par l'entremise de ce pacte référentiel, le caractère historique de certains des faits relatés.

En ce qui concerne le détail des informations, la source principale est indéniablement constituée de deux volumes de *L'Histoire de la révolution française* de Louis Blanc. Plusieurs signets comportent des indications significatives² concernant des personnes comme « Marat », des formations comme les « clubs », « les jacobins » ou « l'hébertisme », des espaces de pouvoir comme la « Convention », « le Comité de sûreté générale », le « Tribunal révolutionnaire », des problématiques historiques comme « la Terreur » ou la « Vendée », des documents comme les « Procès-verbaux du Club des jacobins » ou l'« Énumération des pièces prouvant la corruption de la cour ». Les votes les plus caractéristiques présentés par Louis Blanc dans son chapitre « Exécution de Louis XVI » apparaissent dans le livre intitulé « La Convention ». Mais plus qu'un contenu informatif, le « grand socialiste de 1848 » fournit une conception de la Révolution fondée sur l'opposition entre deux moments : en 1789, la victoire de l'individualisme et de la liberté sur l'« autorité » est l'aboutissement d'un combat engagé par l'Europe des Lumières. En 1793, la Terreur est le signe de l'échec de la société utopique de Robespierre inspirée de Rousseau et fondée sur l'idéal d'égalité et de fraternité tel que le dépeint Gauvain dans sa discussion finale avec Cimourdain.

Les Lettres sur l'origine de la chouannerie de Duchemin-Descépeaux ont fourni une part importante de la documentation sur la Vendée, notamment en ce qui concerne la description des forêts bretonnes, la vie souterraine des chouans et leurs actions de guérilla. La liste des noms de guerre constitue également une matière très appréciée d'un auteur chez qui l'onomastique joue un rôle important. Les indications topographiques complètent les sources d'une information, parfois anecdotique, disséminée au fil des pages du roman. *L'Histoire de Robespierre* d'Ernest Hamel est également annotée, en particulier lorsqu'il est question de Robespierre, de Barbaroux ou de Pétion, mais aussi du développement de la Terreur. Hugo travaille en outre à partir de sources directes, utilisant les volumes de *L'Histoire parlementaire de la Révolution française* de Buchez et Roux qui constituent un recueil d'informations important pour les historiens de l'époque, ou de certains documents officiels comme *Le Moniteur*, qu'il cite plusieurs fois. Dans ses notes, il fait aussi référence aux archives de la Marine. Mais l'un des traitements les plus originaux du matériau historique réside très certainement dans l'utilisation de mémorialistes comme Puisaye, auquel il fait référence dans le corps même du texte romanesque. Publiés en 1803, ses *Mémoires* informent et nourrissent l'écriture romanesque à maints égards. Comme personnage, tout d'abord, le comte Joseph de Puisaye, lieutenant général débarqué à Quiberon au début de l'été 1795, inspire directement le personnage de Lantenac. On le voit ainsi s'embarquer sur une mer houleuse dans un canot de fortune qui doit lui permettre d'atteindre la côte en secret. Il y rencontre un mendiant qui le met en garde et lui offre l'hospitalité⁴. Mais Hugo y trouve surtout ce qui fait l'essentiel de sa méthode, à savoir son travail du détail. Comme pour les autres

sources citées au fil du roman – les *Mémoires* de Garat (réédités en 1862) –, ou présentes à l'état de trace comme les *Mémoires* de Sénart (1824) ou le *Paris pendant la Révolution* de Mercier (réédité en 1862), il puise largement dans ces récits au style assez neutre, matériau de base du travail de recherche. Cette méthode ne l'empêche pas d'utiliser des sources plus littéraires comme *Les Girondins* de Lamartine, notamment en ce qui concerne le portrait des chefs révolutionnaires. Quant à *L'Histoire de la révolution française* de Michelet, Hugo y trouve moins un contenu qu'un esprit : le style épique d'une écriture qui fait de l'histoire de France une légende et se soucie de réserver une place à ses acteurs les plus modestes dans la mémoire nationale.

La dynamique des genres

Rien de plus tragique, l'Europe attaquant la France et la France attaquant Paris. Drame qui a la stature de l'épopée (p. 166).

Une seule forme ne saurait rendre compte de « l'immensité de cette minute épouvantable, 93, plus grande que tout le reste du siècle » (p. 166). Si *Quatrevingt-treize* comporte une dimension hybride de ce qu'il tente de combiner fiction et histoire, il s'agit également d'un aspect constitutif de la conception du roman chez Hugo. Absent des catégories aristotéliennes, le genre romanesque présente en effet comme un lieu de tension qui échappe à la classification. Empruntant à l'esprit de genres dont il se réclame, il crée un espace neutre, ouvert, dans lequel les questions les plus difficiles peuvent prendre forme. Présenté dans William Shakespeare comme l'un des « horizons » du drame, le roman ne peut être considéré comme un genre à part :

L'épopée a pu être fondue dans le drame et le résultat, c'est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman. L'épique, le lyrique et le dramatique amalgamés, le roman est ce bronze¹.

Cette problématique n'est pas absente de *Quatrevingt-treize*, même si elle est en partie masquée par l'opposition principale entre roman et histoire. Nombreuses sont ainsi les références à d'autres formes d'écriture, notamment à la poésie, constamment présente en filigrane. La citation d'un vers, même si elle est légèrement modifiée, permet de rattacher le roman à un réseau intertextuel poétique. Mais la poésie est surtout présente comme forme rythmique, comme en témoignent les deux alexandrins, l'un ternaire, l'autre plus classique, qui terminent le roman² : « Et ces deux âmes, sœurs tragiques s'envolèrent ensemble, l'ombre de l'une mêlée à la lumière de l'autre. »

À ce cadre poétique général s'ajoutent les renvois à l'épopée ou au théâtre. Outre leur longueur qui se rapproche de celle du roman, ces deux genres possèdent déjà une dimension hétérogène, d'ordre structurel pour l'épopée qui multiplie personnages et actions, d'ordre plus théorique pour le théâtre qui inclut une réflexion sur la notion de drame. Généralement, chez Hugo, épique et tragique sont intimement liés comme deux versants d'une même problématique. Le modèle en est *Illiade* d'Homère qui met en scène « la période des hommes de force [...] »³. À ce premier mouvement d'articulation entre l'épique et du tragique, correspond une deuxième tendance dans *Quatrevingt-treize*, dans laquelle ils servent surtout de cadre de référence culturelle permettant d'orienter l'interprétation de tel ou tel aspect du roman. Premier genre cité dans le texte, l'épopée est ainsi fortement associée au monde romain. Elle apparaît comme la forme la plus à même de saisir l'esprit d'une société qui emprunte nombre de ses modèles à Rome – qu'ils soient d'ordre institutionnel, juridique ou moral. Nombreux sont ainsi les renvois à un vers de Virgile ou de Lucain.

Prenant le relais du substantif, l'adjectif « épique » permet d'insister sur le fait que ce qui est revendiqué, c'est moins la forme que l'esprit de ce genre. Il est ainsi question de la « férocité épique de l'Imânus. Car la référence à l'épopée s'appuie moins sur les règles du genre qu'elle ne renvoie à un sens épique, expérimenté par Hugo dans ses propres épopées. À l'image de *La Légende des siècles* qui

se proposait de peindre « cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée le sujet épique n'est pas fourni par un héros national mais par l'humanité elle-même, telle qu'elle profile de manière encore indécidable en cette année historique. Si le récit voit se dresser d'« titans » (p. 197) comme Marat, Danton ou Robespierre, « hommes formidables » (p. 197) au « ri de colosse » (p. 184), il décrit avant tout le conflit humain qui se joue entre les deux « inconnus de l'histoire » entre ces deux « âmes » qui sont aussi deux « principes » (p. 305). Dans la lignée du nouveau épique du XIX^e siècle qui substitue à un genre réglé une dynamique d'agencement de légende et de l'histoire, de la politique et de la religion, Hugo fonde cette tentative de mise en forme d'une communauté sur une dimension sacrée. Beaucoup de personnages apparaissent comme de véritables intermédiaires entre le monde des hommes et l'univers surnaturel. Gauvain est comparé à un ange, Marat, Robespierre et Danton sont des monstres infernaux ; les spectres se multiplient, qu'il s'agisse d'hommes comme Lantenac, de bateaux dans la brume, d'idées ou de problèmes. Mais ce qui touche à la fois au divin et au formidable, c'est le « double inconnu » incarné par Georgette, « cette ombre formidable dans cette âme rosée » qui « prouve Dieu, l'éternité, la responsabilité, la dualité du destin » (p. 343).

L'épique rejoint alors le tragique selon une symétrie travaillée. Le premier ouvre le roman, le second le clôt. Principaux acteurs de ces « groupes tragiques » de révolutionnaires, Danton, Marat et Robespierre sont comparés à Minos, Éaque et Rhadamante. « Gorgone [...] transformée en Euménide » (p. 417), Michelle Flécharde est également comparée à Hécube qui, chez Homère, mais surtout dans la tragédie d'Euripide, symbolise la douleur maternelle. Et c'est Eschyle que Hugo convoque pour rendre compte du combat « titans contre géants ». Mais au-delà, le roman et la tragédie grecque antique se rejoignent autour de deux questions fondamentales, l'aveuglement comme principal instrument de la fatalité et sa résolution par l'action civilisatrice. L'aveugle tragique, c'est le paysan vendéen, mais c'est aussi la force irréfléchie du flot ou du canon. C'est également l'inexorable Cimourdain, qualifié d'« effrayant homme juste » (p. 171), ou « l'amer rictus de Lantenac [...] couvé d'ombre et de nuit » (p. 330) : « Le masque de bronze de la guerre civile a deux profils, l'un tourné vers le passé, l'autre tourné vers l'avenir, mais aussi tragiques l'un que l'autre. Lantenac était le premier de ces profils, Cimourdain était le second » (p. 330). Pourtant la tragédie s'incarne avant tout dans le peuple, « dans la tumultueuse mêlée des visages, tous ces hommes d'où était sorti le brouhaha » (p. 228) des actions révolutionnaires. Or le peuple de *Quatrevingt-treize* est tragique précisément parce qu'il est soumis passivement à son destin en raison de l'ignorance dont il est encore esclave. Si le moteur de la Révolution, de cet ordre nouveau qui fait suite aux injustices de l'Ancien Régime, est bien à chercher dans la force du peuple, celle-ci restera dangereuse tant qu'elle ne sera pas associée à la raison. Comment interpréter les événements de la Commune qui précèdent de peu la rédaction de *Quatrevingt-treize*, si ce n'est en reconnaissant le danger de l'ignorance⁴. Comme les héros des tragédies antiques qui, frappés par un aveuglement divin⁵, ne sauraient être jugés responsables des actes qu'ils commettent, les violences du peuple sont dues à son ignorance, qui apparaît dans le roman comme un avatar de l'*anankè*. Si cet aspect est explicitement associé à la Vendée, cette « guerre des Ignorants », il est potentiellement valable pour d'autres situations. En témoigne la scène ambiguë des enfants détruisant le livre de *Saint-Barthélemy*, dans une innocence qui, si poétique soit-elle, annonce dans une certaine mesure l'incendie, à valeur symbolique, de la bibliothèque par l'Imâus.

Une figure tragique se détache des autres comme une lueur d'espoir dans *Quatrevingt-treize* : il s'agit de celle d'Oreste, dernier des descendants de la famille tragique par excellence, matricide qui verra la fin de la malédiction des Atrides après avoir lavé la souillure de son crime grâce à l'action civilisatrice d'Athéna. La République, c'est aussi ce formidable mouvement qui déclare « l'infirmité sacrée dans l'aveugle et dans le sourd-muet, devenus pupilles de l'État » (p. 232). Elle annonce un

forme de relation nouvelle, qui conserve la dynamique tragique et la grandeur épique, mais dans une perspective de civilisation. Cet horizon de l'épopée tragique, c'est le drame. Beaucoup moins présents que les termes « épique » et « tragique », le terme « drame » n'en constitue pas moins l'un des buts du roman. Forme plus souple et plus ouverte telle que Hugo l'a théorisée dans la préface de *Cromwell*, le drame dans *Quatrevingt-treize* cherche plutôt à rendre compte d'un état d'esprit, d'une philosophie. Principalement associé à la Convention, il permet de modéliser la réflexion de Hugo sur la condition humaine, lieu de formation du contraste alliant le « sublime » et le « difforme », mais aussi la dynamique de circulation de l'événement faite de déséquilibres. Contre le combat « tragique » de la raison et de la force, du « bloc forcené » et de « l'âme », de l'homme et du canon, l'agencement dramatique de la démocratie : telle est l'alternative que semble proposer *Quatrevingt-treize*, sans que Hugo se fasse d'illusion sur une république qui par deux fois, en 1848 et en 1871, a conduit à la division et a engendré autant de violence et de répression que la monarchie.

Une composition complexe

Traversé par ces questions complexes, le roman est difficile à résumer dans une intrigue classique. Choisir de se focaliser sur une année, c'est privilégier la synchronie sur la diachronie, le tableau sur le déroulement. « En mer », « À Paris », « En Vendée », les titres des différentes parties qui composent le roman sont révélateurs. Sa composition réside dans un changement de focalisation plutôt que dans le développement d'un schéma narratif. Quant à ce qu'on pourrait considérer comme le fil directeur de l'intrigue, il tient plus du réseau de confrontation que d'un véritable développement. Qu'il s'agisse de la traque de Lantenac ou de la quête de ses enfants par Michelle Fléchard, on assiste avant tout à une combinaison de déplacements. À l'image du canon de la *Claymore* qui, une fois dégagé de ses entraves, remplace la trajectoire rectiligne de son boulet par le ballet violent qu'il engage avec le canonier, les événements valent moins pour la progression de l'action qu'ils entraînent que par les heurts qui relient les personnages tout en les opposant. Même une fois sur terre, le flux et le reflux sont les maîtres mots de la composition.

Si l'intrigue n'apparaît pas au premier plan des éléments de composition, c'est parce qu'elle limite la question de la temporalité à un déroulement linéaire. Or, en raison même du sujet de *Quatrevingt-treize*, qui fait d'une date le point de départ d'une réflexion sur l'Histoire et l'histoire, la gestion du temps ne peut que constituer l'un des aspects les plus complexes de la composition. La mise en forme du temps, dans le roman, joue ainsi sur toute une palette de valeurs : mêlant histoire personnelle et histoire de l'humanité, récit du passé et promesses d'avenir, *Quatrevingt-treize* explore tous les modes de temporalité, personnelle, cosmique ou calendaire, mais aussi poétique. Prenant le relais l'une de l'autre, se superposant parfois jusqu'à instaurer des zones de brouillage, ces différentes temporalités multiplient les points de référence autour desquels s'organise le texte. La première insiste sur la succession des faits. Précisément datées, les différentes parties du roman se situent par rapport à une chronologie qui reprend le calendrier historique pour mieux rendre compte du déroulement des événements de la fiction. Le roman débute « dans les derniers jours de mai 1793 », après l'insurrection de Vendée qui a commencé moins de trois mois plus tôt, et juste avant l'insurrection girondine qui fera définitivement basculer la république dans un régime de Terreur. L'épisode de la *Claymore*, « au printemps de 1793 », est précisément situé au moment de cette nouvelle crise provoquée par « la chute des Girondins ». Ses conséquences seront largement évoquées au début de la deuxième partie intitulée « À Paris », dans la discussion orageuse entre Marat, Robespierre et Danton, datée du « 28 juin 1793 ». Dans la troisième partie, « En Vendée », l'action reprend « à la fin d'une sereine journée de juillet » après une digression historique plus générale qui occupe tout le livre premier.

Car loin de se développer de manière linéaire en suivant le fil du récit d'événements passés, le roman lui superpose des commentaires qui modifient le point de référence. Dans ces passages, les situations décrites sont situées, non plus de manière relative dans l'enchaînement du récit, mais directement, par rapport à la période où elles sont écrites. L'histoire de *Quatrevingt-treize*, qu'elle soit de nature historique ou diégétique, est en relation directe avec le moment de son énonciation. « Au près des papiers on voyait un de ces lourds encriers de plomb, ronds et striés, que se rappellent ceux qui étaient écoliers au commencement de ce siècle » (p. 177), « Cette guerre, mon père l'a faite et j'en puis parler » (p. 256), « Nous avons revu ces mœurs » (p. 259) : emplois du démonstratif ou du pronom de première personne, allusions à l'expérience du lecteur du XIX^e siècle ou à la vie de l'auteur, références à des événements contemporains du moment de l'écriture, autant d'éléments qui ancrent le récit dans une temporalité propre à la situation d'énonciation du roman. Souvent qualifié de roman historique, *Quatrevingt-treize* ne se contente pas de porter un regard sur le passé. L'existence d'un double système de repérage énonciatif en témoigne, il s'agit également d'une réflexion sur le présent. Mais ces deux aspects de la temporalité romanesque, en relation avec l'énonciation distanciée du récit chronologique ou avec l'énonciation impliquée du moment de l'écriture, ne se réduisent pas à une simple dichotomie. Nombreux sont les passages qui ne renvoient proprement ni à l'une ni à l'autre, mais se déploient dans le champ de réflexions qui se veulent valables à toutes les époques, inscrivant dans le roman une dimension plus prospective que rétrospective⁶.

Il s'agit en particulier des séquences de commentaire qui ralentissent l'élan du récit et creusent dans sa linéarité un espace en épaisseur. Car plus que sur une intrigue, la structure de *Quatrevingt-treize* repose sur un agencement spatial fait de tableaux. De taille inégale, ils sont eux-mêmes traversés par les nombreuses parenthèses digressives qui prennent parfois, par leur ampleur, le pas sur toute forme de temporalité. Les plus importantes occupent un chapitre comme « Les rues de Paris en ce temps-là », voire plusieurs, comme la description de la Convention. Loin d'être assujetties au récit, elles développent une logique qui leur est propre. Dépassant la simple dimension informative, elles visent une représentation plus large, d'ordre esthétique. Il faudrait rapprocher ce phénomène de l'esthétique du dénombrement qui change un simple exemple en une énumération parfois si vaste qu'elle fait perdre le fil du sujet. Nombreuses sont ainsi les listes de noms propres qui tiennent plus du catalogue que de l'exemple. « Dénombrement titanique » (p. 218), telle est l'expression qui s'applique à la liste des acteurs de la Convention. Dans leur précision, les informations perdent leur caractère utilitaire et sont appréciées pour elles-mêmes. Chaque nom semble collectionné comme s'il s'agissait d'un objet sans qu'il soit possible de donner un sens véritable à cette énumération, d'autant qu'un certain nombre d'entre eux sont inconnus du lecteur. Comme les enfants qui se « grisent » et se « barbouillent » de mûres cueillies sur une branche depuis la fenêtre de la tour dans laquelle ils sont retenus prisonniers, le lecteur est invité à jouir des mots sans forcément les comprendre. À l'occasion de ces séquences hétérogènes qui substituent à l'organisation linéaire une configuration en épaisseur, la composition même de la parole perd toute finalité et devient l'équivalent d'un véritable matériau poétique.

Ce que révèlent parenthèses et dénombrements, c'est qu'il n'existe pas d'organisation systématique unique de *Quatrevingt-treize* mais un agencement d'organisations, dont l'articulation crée un mouvement même de l'œuvre. Derrière la composition linéaire, additive ou répétitive se dessine une prolifération faite de liberté et de hasard. La place laissée libre par le schéma narratif traditionnel est ainsi occupée par l'agencement de séries qui forment des réseaux d'importances diverses. Ce maillage met ainsi en relation les différents motifs thématiques dans le roman. On a déjà vu comment le chiffre trois liait un certain nombre d'éléments. On pourrait également citer les relations qui se nouent autour du sous-texte infernal, lequel, au-delà de leur opposition, crée un écho entre Marat, Danton et Robespierre, chacun portant le nom d'un juge des Enfers, et Lantenac qualifié d'« Infernal satan » (p. 443), mais également des individus ou des groupes aussi divers que l'Imânu, « infernalement

brave dans le combat » (p. 282), ou « ces colonnes d'expédition surnommées *colonnes infernales* » (p. 140). Par extension, ce réseau est lui-même relié à celui du monde reptile et souterrain qui comprend, outre Marat dont la « vie reptile » (p. 194) se passe cachée, et l'Imânus qui raisonne « comme les serpents rampent ; en spirale » (p. 282), les conventionnels, qualifiés de « reptiles dans un marais » (p. 218), les cachettes des paysans bretons, « tanières de reptiles creusées sous les arbres » (p. 250), jusqu'à Tellmarch qui doit « ramper » pour rentrer chez lui.

Certains de ces réseaux peuvent sembler secondaires. Mais leur multiplicité et la manière dont ils s'agencent constituent sans nul doute une forme d'organisation sous-jacente qui modifie la portée de l'histoire principale. À l'image du mendiant qui observe celui qui passe sans le voir, ces différents éléments manquent certes parfois de visibilité, mais n'en regardent pas moins le lecteur. Reliant des éléments qui diffèrent par leur nature comme par la place qu'ils occupent dans le roman, ils dessinent des séries de nature hétérogène. Aux oppositions tranchées se substituent des regroupements perméables : Gauvain « ci-devant vicomte » et « commandant républicain », « cerveau d'aristocrate » (p. 173) dans lequel Cimourdain « avait versé l'âme du peuple », ou Cimourdain, dont les « parents paysans, en le faisant prêtre, avaient voulu le faire sortir du peuple » mais qui « était rentré dans le peuple » (p. 164) ne se caractérisent plus par une identité, mais dessinent dans le roman les linéaments d'une esthétique du passage. Au centre de l'écriture romanesque, celle-ci renvoie au mystérieux « passager » qui occupe toute la première partie du roman, à l'anonymat du « passant » au mouvement du canon dont « les quatre roues passaient et repassaient sur les hommes tués » (p. 80), voire à des expressions comme « soit dit en passant » qui indiquent une relation plus abstraite. En s'accélégrant, ce phénomène conduit parfois à des brouillages évaluatifs, comme en témoigne l'emploi du terme « Gorgone », qui qualifie métaphoriquement les malheurs dont ont été victimes les enfants tout en servant de référence au portrait de leur mère, venue à leur secours. Dans ce processus évaluatif généralisé que constitue *Quatrevingt-treize*, ni universel ni jugement définitif ; tout est objet d'interprétation, ce qui implique qu'aucun des éléments du roman n'a de signification arrêtée, mais seulement une portée, selon les modes contextuels dans lesquels il est pris.

Au centre de l'agencement de ces lignes de force qui constituent le roman, les personnages apparaissent donc comme autant de relais par lesquels passent idées ou valeurs. Les personnages, mais surtout leur voix ; force est effectivement de constater que la principale dynamique de constitution du roman n'est pas dans les étapes d'un schéma narratif ni dans une vision synthétique de l'Histoire, mais est du côté de la parole. Le principe d'organisation du roman réside moins dans l'histoire (ou l'Histoire) qu'il n'obéit au processus révolutionnaire de la parole ; celle-ci se décline dans la multitude de discours qui se font écho. Dialogue du bataillon du Bonnet-Rouge et de Michelle Flécharde (p. 13 *sq.*), causerie du commandant de la *Claymore* et de son second (p. 68 *sq.*), discussion dans laquelle Lantenac joue sa vie auprès d'Halmalo (p. 105 *sq.*) : dès le début du roman une parole à la fois directe et diverse qui cherche à influencer sur les événements prend le pas sur la narration qui se contente de raconter. Cet aspect revêt une dimension métaphysique à travers les réflexions que Tellmarch livre sur Lantenac dans le chapitre intitulé « La parole c'est le verbe ». L'ensemble du roman trouve ainsi une dynamique de formation qui prend sa source dans l'opposition entre la parole dogmatique de Lantenac et la parole éducatrice de Cimourdain, et se forme autour de la « querelle de tonnerre » qui oppose Danton, Marat et Robespierre, ou dans le réseau des discours qui recompose en combinaisons diverses la relation entre Lantenac, Gauvain et Cimourdain. Ce sont bien ces affrontements verbaux qui permettent au roman de progresser depuis un début vers une fin. Mais loin de se déployer de manière linéaire, le roman progresse, en suivant ce mode, selon une structure tensive qui fait naître un mouvement de l'opposition et qui, matériellement, se présente sous la forme d'un va-et-vient dialogique, encore accentué par le fait qu'il a souvent lieu à distance et dans des espaces distincts. Mais derrière ce premier mouvement d'*agôn* rhétorique qui progresse selon un mode orienté

structuré rythmiquement, se cache une autre forme d'organisation beaucoup moins régulière, faite de lignes de fuite que créent les paroles secondaires dans la régularité du rythme principal. Secondaires ou pratiquement inaudibles, ces nombreuses voix n'en constituent pas moins une multitude de flux sous-jacents qui s'agencent au gré des contextes et creusent d'autres voies dans le roman. La parole dans *Quatrevingt-treize*, est multiple et s'ouvre à chacun. C'est pourquoi il faut ajouter à la voix académique et officielle les nombreuses voix des marges. Aux affiches officielles qui portent mention « République française, une et indivisible », répond le tocsin ; aux discours bien construits précisément localisés fait écho la multiplicité des lignes de fuite vocales, difficilement identifiables parfois inaudibles ou incompréhensibles, que constituent le cri dans le désert de Michelle Flécharde « bégaiement » des enfants ou le « bourdonnement des paysans », autant de voix qui opposent à la « parole » le « rugissement ». Car *Quatrevingt-treize* est une nouvelle tentative pour donner la parole au peuple sous toutes ses formes. Peuple éclairé, que met en scène le bataillon du Bonnet-Rouge, peuple idéalisé, en la personne du mendiant philosophe, mais surtout peuple des ténèbres, ignorant jusqu'à ce qui lui arrive et qui constitue le véritable enjeu de l'avenir. La nouvelle forme que prend l'histoire épique de l'humanité au XIX^e siècle avait amorcé ce mouvement vers le peuple dont elle avait fait l'un de ses principaux héros. *Quatrevingt-treize* le poursuit en l'accentuant. Car c'est un peuple démythifié qu'il nous présente, pas seulement réaliste mais « vrai » jusque dans sa violence. Loin de se contenter de mettre en scène des types figés, Hugo veut donner une représentation aux plus simples dans la vérité – si inquiétante soit-elle –, de leur expression. Après *L'homme qui rit*, qui mettait en scène l'échec de la parole populaire, *Quatrevingt-treize* annonce l'espoir que celle-ci puisse exister sans se dissoudre dans le dogme.

1793, c'est la révolution en acte, la révolution comme pur événement qui ne s'est pas encore fixée dans une parole officielle absorbant toutes les autres. *Quatrevingt-treize*, c'est la multiplicité des « voix hurlantes et grondantes » (p. 226) mêlées aux « silences féconds » (p. 226) des élus, mais c'est surtout l'espace d'expression des voix anonymes de la « populace », de « ce vent [qui] sortait de la bouche du peuple » (p. 238). Comme dans la Convention, « conclave et carrefour, aréopage et place publique » (p. 238), la parole du peuple contamine celle du roman. Si elle est parfois signalée par l'emploi des guillemets ou de l'italique, elle se mêle bien souvent à la voix du narrateur, notamment dans les énumérations qui combinent appellations scientifiques et lexique populaire. Le fréquent recours au vocabulaire normand signale ainsi la forte dimension dialogique de l'écriture. Elle prolonge dans une pratique généralisée d'intertextualité qui vise à importer dans les genres codifiés des pratiques mineures, comme la chanson qui s'intègre parfois aux jeux politiques⁷. Mais une fois de plus et peut-être plus encore que pour les autres aspects du roman, cette réflexion sur la parole se fait sous la forme d'une interrogation. Si la parole rêvée demeure celle du poète ou de l'enfant, il n'est pas sûr qu'elle puisse avoir une portée dans les faits. Si la première est une forme aboutie, elle reste du côté de l'utopie ; et l'innocence de la seconde est également associée à l'absence d'efficacité.

Grâce aux digressions qui substituent à l'ordre linéaire un espace en épaisseur, grâce aux séries qui se prolongent bien souvent en « linéaments », mais surtout grâce au travail sur l'hétérogénéité des voix, le roman excède son objet pour s'ouvrir à une perspective plus large. S'il y a bien une organisation, il ne s'agit pas d'une totalité orientée ni finalisée. En constante expansion, le roman dépasse les limites de l'ouvrage, plus encore du système. « Ce premier ouvrage est le commencement d'un grand tout », écrit Hugo à P. Meurice⁸. Cette phrase rend moins compte d'une volonté de faire un système que d'un refus de l'achèvement. Seul le tout que constitue l'objet manuscrit est terminé à cette date, non l'ouvrage qui est amené à se prolonger au-delà. Plus qu'une rationalisation de son écriture, ces projets témoignent du refus de toute clôture chez Hugo et de son désir de se fondre dans des ensembles toujours plus souples. Tout en se trouvant liés les uns aux autres, les romans ne s'organisent pas selon une classification planifiée de manière rigide. Hugo les conçoit avant tout sur le mode d'un

quête de sens. Pour lui, la totalité se conçoit comme élan, et de ce point de vue là encore l'organisation du roman se rapproche de l'idée de révolution. Dans une véritable révolution de l'ordre narratif des choses, l'année 1793 est moins l'objet d'étude ou l'héroïne d'une fable qu'une dynamique de transformation et d'affection qui influe sur les personnages sans pour autant les mener d'un début à une fin. La fin rend les choses indécidables pour le roman. La mort, ou plutôt l'évanouissement, prive d'une véritable conclusion qui pourrait rétrospectivement lui donner sens. Et cette absence de logique téléologique fait sortir le roman de sa structure narrative pour le faire entrer dans une dynamique de révolution qui fait du mouvement le but même du récit et non son moyen. En 1874, même année que *Quatrevingt-treize*, paraissent *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert et *L'Illuminations* de Rimbaud, deux auteurs traditionnellement considérés comme marquant le début de la modernité littéraire. Quelque temps plus tôt avait paru *L'Éducation sentimentale*, cet antiroman de passion inactive dans un monde qui se défait. En comparaison, *Quatrevingt-treize* semble un roman du passé. Mais ce serait méconnaître la particularité d'une écriture qui, sans afficher les ressorts de son originalité, s'appuie plus discrètement sur un phénomène de montage jouant sur l'agencement de blocs juxtaposés et non organiquement liés. La déconstruction n'est pas revendiquée, mais un processus généralisé de démontage est mis en place, qui remet en cause toute construction d'un contenu et sa signification, au profit d'une modulation généralisée. Cette esthétique ne va pas seulement à l'encontre de l'actualité de son temps : elle révèle le caractère intempestif d'une écriture romanesque qui fait de l'histoire sous toutes ses formes le lieu d'une interrogation qui la dépasse. Aussi la question posée dans ce dernier roman n'est-elle pas « que fut l'année 1793 ? », mais « que veut-on faire du principe qu'elle incarne ? ».

Judith WUR

Première partie

EN MER

- [read online The Meaning and Value of Spaceflight: Public Perceptions \(Space and Society\)](#)
- [The Blood Sugar Solution 10-Day Detox Diet: Activate Your Body's Natural Ability to Burn Fat and Lose Weight Fast for free](#)
- **[download Vicious](#)**
- [download Broken Harbor: A Novel](#)
- [click Measure for Measure \(The Complete Shakespeare Translated by Liang Shiqiu, Book 4\) \(Bilingual Edition\) online](#)

- <http://www.mmastyles.com/books/97-Things-Every-Project-Manager-Should-Know--Collective-Wisdom-from-the-Experts.pdf>
- <http://test1.batsinbelfries.com/ebooks/Spur-der-Puppen--Perry-Rhodan-Neo--Band-79--Protektorat-Erde--Band-7-.pdf>
- <http://www.khoi.dk/?books/Vicious.pdf>
- <http://studystategically.com/freebooks/Transcendence--The-Disinformation-Encyclopedia-of-Transhumanism-and-the-Singularity.pdf>
- <http://sidenoter.com/?ebooks/Measure-for-Measure--The-Complete-Shakespeare-Translated-by-Liang-Shiqiu--Book-4---Bilingual-Edition-.pdf>