

Histoire, Roman, Description :
Enjeux de deux portraits dans *Quatrevingt-treize* de
Victor Hugo

Étienne Honoré

LONGTEMPS HUGO A EU CE PROJET d'écrire un livre qui ferait entrer 1793 dans l'histoire, désir qui s'est transformé en besoin lorsqu'en 1870 la France se déchirait à nouveau. Cet écrit de maturité aurait pu prendre la forme d'une thèse historique ou philosophique : mais non, Hugo fait un roman. Il s'agit donc, paradoxe du roman historique, de faire cohabiter fictif et historique dans le but avoué que le premier éclaire le second. Dans *Quatrevingt-treize* cette rencontre a lieu. D'un côté Cimourdain personnage de roman et de l'autre Robespierre, Danton et Marat personnages de l'Histoire. Les portraits, qui précèdent leur face-à-face, n'ont alors pas pour seules fonctions de présenter des personnages, de les rendre crédibles aux yeux de l'Histoire ou de créer une intrigue, il est plutôt question, à l'occasion de ces descriptions, de personnifier un procédé d'écriture et de compréhension de l'Histoire.

1. DESCRIPTIONS

1.1. CIMOURDAIN

1.1.1. *Cimourdain synecdoque*

À la première lecture de la description de Cimourdain nous pouvons nous demander si nous avons affaire à un portrait, au sens strict du terme; bien que le thème-titre du chapitre et du premier paragraphe nous mette sur la voie, tout s'entremêle : l'Histoire, son histoire, la vie du Paris révolutionnaire, ses traits physiques et psychologiques.

Dès le premier paragraphe se met en place non seulement la personnalité de Cimourdain mais aussi la stratégie descriptive qui le structure :

Cimourdain était une conscience pure, mais sombre. Il avait en lui l'absolu. Il avait été prêtre, ce qui est grave. L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire; il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain. Qui a été prêtre l'est. (116)¹

Cette organisation syntaxique, qui fait la part belle à l'attribut, nous dirige dans le sens d'une stricte égalité entre un sujet et ses propriétés. La progression thématique de ce portrait se présume alors comme une progression à thème constant. Pourtant deux éléments vont modifier cette hypothèse : l'un argumentatif, l'autre diégétique.

Dans la première phrase le connecteur « mais » amène une restriction dans l'énoncé : l'adjectif « sombre » s'opposant à l'adjectif « pure ». La description de Cimourdain débute donc sur un conflit et la suite du paragraphe va s'attacher non pas à le résoudre mais à en décrire l'origine. Les deux phrases suivantes mettent en place les protagonistes : « Il avait en lui l'absolu. Il avait été prêtre, ce qui est grave » (116). La similitude de leur construction a pour objectif de positionner sans jugement les éléments de l'opposition. La reprise anaphorique « il » insiste sur le lieu identique de la confrontation : un même homme, deux propriétés antithétiques. La progression thématique n'est donc pas linéaire, mais à thème éclaté. la première phrase fonctionne comme l'hyperthème dont la suite nous présente les différentes parties. On pourrait dégager comme lien d'inclusion une structure argumentative de type : (a) *mais* (b) [*car*] (c) [*et*] (d) ((a) *Cimourdain était une conscience pure, mais* (b) *sombre.* (c) *Il avait en lui l'absolu.* [*et*] (d) *Il avait été prêtre, ce qui est grave*). Le personnage de Cimourdain se construit donc à travers une logique de causes et de conséquences dont il est le résultat.

Pourtant, ce schéma argumentatif n'évite pas les ambiguïtés. Du point de vue du sens, l'opposition entre l'absolu et la prêtrise n'est

¹ Les citations sont tirées de l'édition Garnier Flammarion, Paris, 1965. J'indique seulement, entre parenthèses, le numéro de la page.

pas fondée. De plus, les temps des verbes nous indiquent une différence de temporalité : l'imparfait nous fait comprendre que Cimourdain est toujours pétri d'absolu, alors que le plus-que-parfait insiste sur l'arrêt de sa fonction de prêtre. On peut donc imaginer que la lutte est terminée, que l'absolu l'a emporté et que le portrait qui se dessinait au début du passage est un portrait qui se conjugue au passé. D'un point de vue argumentatif, la proposition « ce qui est grave » ne trouve pas sa place dans le schéma alors qu'elle fait partie de l'énoncé.

Au début de cette description, le mode d'intervention du narrateur était celui d'un historien ou d'un conteur, qui relatait des faits. La remarque sur la gravité de la prêtrise semble au contraire s'adresser directement au lecteur. La narration est alors interrompue au profit d'un discours de teneur universelle qui intègre et explique les propriétés de Cimourdain. Nous pouvons à nouveau dégager un schéma argumentatif : (a) [car] (b) [or] (c) ((a) *L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire, (b) il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. (c) La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain*). La conclusion qui manque à ce schéma se trouve au début du passage, ce qui nous donne : (a) [car] (b) [or] (c) [donc] ((d) [car] (e) [et] (f)) ((a) *L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire, (b) il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. (c) La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain. (d) Cimourdain était une conscience pure, mais sombre. (e) Il avait en lui l'absolu. [et] (f) Il avait été prêtre, ce qui est grave*).

Le principal intérêt de ces deux schémas argumentatifs est le rapport d'inclusion qu'ils mettent au jour. Celui-ci est en effet représentatif de la structure du roman historique selon Hugo : pour comprendre, il faut inscrire les faits dans l'ensemble dont ils proviennent. C'est cette profession de foi qui organise le début de ce portrait. Les relations qu'entretiennent nos deux narrateurs sont, de ce point de vue, significatives : celui exprimant l'histoire reste sur une équivoque que celui qui se réfère à un savoir "universel" résout. Cette démarche passe par une reformulation, dans un cadre plus large, des éléments de la description. L'histoire se profile comme l'incarnation individualisée de ces principes et c'est le discours du sage (du romancier ?) qui en révèle l'origine.

Un strict rapport d'inclusion entre sens et histoire n'est pourtant pas suffisant pour expliquer la possibilité d'une compréhens-

sion de l'ordre des faits, il faut encore déterminer leur mode de communication. En effet une absence de "contact" interdirait que l'on puisse s'autoriser à saisir le sens des faits uniquement à partir de leur simple émergence.

Au niveau du texte, le réseau des reprises permet d'établir un lien immédiat entre la description de Cimourdain et le discours "universel". L'isotopie de la nuit et de son corollaire le noir en est un des plus évidents : « Sombre », « noire », « la nuit » (2x). Celle de la prêtrise est aussi très présente : « prêtre » (2x), « la prêtrise ». Hugo se risque à la redondance, mais l'effet qui prédomine est plutôt celui de l'entrelacement. Les meilleurs représentants de cette imbrication sont les pronoms : les « il » et les « lui » qui reprennent soit Cimourdain soit l'homme en général ou l'impersonnalité.

Le paragraphe se termine sur un condensé de cet ensemble de relation : « Qui a été prêtre l'est » (116). Tout se joue entre les temps du verbe être, le passé s'immisçant dans le présent. Hugo nous présente ainsi son épistémologie de l'histoire. Plus qu'un principe d'inclusion, il s'agit d'un principe d'immanence : montrer comment, dans le tissu du présent, le passé et un sens sont à l'œuvre, relever une coprésence, indiquer de quelle manière un lieu du présent peut être habité.

Cette conception d'un présent qui ne dit pas tout de lui-même se retrouve dans la structure du portrait de Cimourdain. En effet dans les schémas argumentatifs, à part le connecteur « mais », aucun de ceux que j'ai proposés n'apparaît. Au delà d'un effet esthétique, nous pouvons voir dans cette absence une prérogative de l'histoire. Il n'y a à la surface que des faits; les instances qui les motivent, bien que présentes, ne sont pas visibles. Cimourdain subit lui-même cette lutte entre présence et visibilité car non seulement la prêtrise, pourtant conjuguée au passé, est toujours à l'œuvre mais aussi :

Cet homme étudiait sans cesse, ce qui l'aidait à porter sa chasteté, mais rien de plus dangereux qu'un tel refoulement.

C'est donc une même logique de l'invisible qui détermine texte et personnage. On peut aussi considérer ce combat entre présence et visibilité comme le problème constitutif tant du roman historique dans son rapport à une vérité que celui de Cimourdain sous

la forme du refoulé. Texte, histoire et personnage sont pris dans une même tension : rendre le présent visible à lui-même, c'est-à-dire comprendre le travail du passé. Cette similitude, dans les projets et dans la logique qui les sous-tend, entre texte et personnage, nous incite à dire que Cimourdain est une synecdoque du discours historique d'Hugo. Si la partie n'est pas le tout, elle est régie par les mêmes principes. En lui s'expriment les deux niveaux de la compréhension de l'histoire : l'actualisation et la fin. Mais c'est surtout le mode de leur coprésence qui se manifeste à travers cette figure de style.

1.1.2. *Cimourdain concept*

Un des autres éléments importants du portrait de Cimourdain est sa rencontre avec l'histoire :

Il adorait de loin la catastrophe.

En 1789, cette catastrophe était arrivée, et l'avait trouvé prêt. [...] Il avait vécu les grandes années révolutionnaires, et avait eu le trépassaillement de tous ces souffles : 89, la chute de la Bastille, la fin du supplice des peuples; 90, le 4 août, la fin de la féodalité; 91, Varennes, la fin de la royauté; 92, l'avènement de la République. Il avait vu se lever la Révolution; il n'était pas homme à avoir peur de cette géante; loin de là, cette croissance de tout l'avait vivifié; et quoique déjà presque vieux — il avait cinquante ans, — et un prêtre est plus vite vieux qu'un autre homme, il s'était mis à croître, lui aussi. D'année en année, il avait regardé les événements grandir, et il avait grandi comme eux. Il avait craint d'abord que la Révolution n'avortât, il l'observait, elle avait la raison et le droit, il exigeait qu'elle eût aussi le succès; et à mesure qu'elle effrayait, il se sentait rassuré. Il voulait que cette Minerve, couronnée des étoiles de l'avenir, fût aussi Pallas et eût pour bouclier le masque aux serpents. Il voulait que son œil divin pût au besoin jeter aux démons la lueur infernale, et leur rendre terreur pour terreur.

Il était arrivé ainsi en 93.

Le statut qu'Hugo réserve aux événements révolutionnaires est celui de l'énumération. L'ensemble est disloqué, aucun verbe qui pourrait créer un lien entre un sujet et un objet. C'est l'absence de sens qui prédomine, absence sémantique et historique. Nous sommes ici du côté de la surface, du fait brut, de la chronique, c'est-à-dire hors du roman historique. C'est à travers Cimourdain que ces éléments vont trouver leur place dans une logique narrative. Premièrement comme objet d'un sujet. En effet, la grande ma-

ajorité des apparitions de la Révolution sont, au niveau syntaxique, compléments des actions de Cimourdain.

Cette subordination se retrouve dans l'organisation du passage. Les pronoms « il », qui reprennent Cimourdain, encadrent les événements qui ont fait la Révolution. Si nous retrouvons ici le principe d'inclusion qui organisait la précédente section, sa nature n'est plus la même. A l'immanence succède l'absorption. En effet, l'ensemble des dates et événements constitutifs de la Révolution trouvent leur place dans le nom qui les reprend : « ces souffles » s'intègrent au corps de Cimourdain : « et [il] avait eu le tressaillement de tous ces souffles ». Cimourdain contient la Révolution, le tout est plus que la somme des parties.

Les informations historiques prennent ainsi place dans un espace qui les rassemble et leur donne un sens. Cette logique de l'absorption permet de définir Cimourdain à travers les constituants de la Révolution. Décrire la Révolution, c'est décrire Cimourdain. Il n'y a cependant pas entre eux de rapport d'égalité; le personnage Cimourdain se développe en parallèle au devenir historique : « Il avait regardé les événements grandir », « comme eux », « il l'observait » (117—118). Hugo marque bien la différence, la distance qu'il y a entre son personnage et la Révolution, ils ne se confondent pas. L'histoire devient même l'objet du vouloir de Cimourdain en fin de paragraphe : « Il exigeait », « Il voulait ». La progression est très efficace : du statut d'inconnu de l'histoire Cimourdain passe à celui de démiurge.

Cette structure descriptive s'inscrit dans le cadre du projet du roman historique. C'est ici sur la différence entre Cimourdain et la chronique qu'il s'agit d'insister. L'inclusion n'est plus immanence mais hiérarchie. Hugo place son personnage et la fiction qui le construit au rang de principe explicatif, inversant ainsi l'ordre "officiel". Le romancier ne fait donc pas que proposer sa conception de la compréhension historique, il cherche à l'imposer. Cimourdain est son cheval de Troie.

1.1.3. *Cimourdain symbole*

Puis arrive 1793 :

93 est une année intense. L'orage est là dans toute sa colère et dans toute sa grandeur. Cimourdain s'y sentait à l'aise. Ce milieu éperdu, sauvage et splendide convenait à son envergure. Cet homme avait,

comme l'aigle des mers, un profond calme intérieur, avec le goût du risque au-dehors. Certaines natures ailées, farouches et tranquilles sont faites pour les grands vents. Les âmes de tempête cela existe.

(118)

93 et Cimourdain sont, dans ce passage, décrits à partir de propriétés similaires. Les isotopies de la grandeur, de la nature exubérante, de l'horizon infini connotent l'un comme l'autre. Ils sont de même nature. Pourtant, événement et personnage n'ont pas la même dimension : « Ce milieu [...] convenait à son envergure [...] certaines natures ailées sont faites pour les grands vents ». Cimourdain prend sa place à l'intérieur du phénomène révolutionnaire, dans « ce milieu », dans « ce vent », il trouve ce qui l'entoure à sa mesure. À nouveau un rapport d'inclusion, mais cette fois imagé et non argumentatif. La progression du passage est en grande partie tributaire de ces glissements métaphoriques ou synonymiques : orage — colère — sauvage — aigle des mers — natures ailées — grands vents — tempête. On retrouve, plus loin, ce même type de réseau :

Cimourdain était sublime; mais sublime dans l'isolement, dans l'escarpement, dans la lividité inhospitalière; sublime dans l'entourage de précipices. Les hautes montagnes ont cette virginité sinistre.

(121)

La description a progressé : on part maintenant des qualités de Cimourdain pour aboutir à un discours général. De plus, cette association avec la haute montagne et sa « virginité sinistre » reprend la « conscience pure mais sombre » évoquée d'entrée, comme pour clore ce portrait. Il ne reste plus qu'à relever que la Montagne de la Convention a largement déterminé 93 et que dans le nom même de Cimourdain se loge le sommet des sommets (Cim(e)-ourdain).

Alors qu'il était question précédemment de fonder la participation de Cimourdain dans une problématique universelle, il s'agit ici de relever sa profonde adéquation à l'intensité de l'année terrible. C'est donc 93 qui se montre lorsque Cimourdain apparaît. On est passé de 93 identifié comme un orage à Cimourdain qualifié d'âme de tempête, du portrait de l'un au portrait de l'autre. Hugo peut alors traiter son sujet en construisant son personnage.

1.2. ROBESPIERRE, DANTON ET MARAT

Le deuxième portrait que j'ai choisi d'étudier est, en fait, le portrait de trois hommes : Robespierre, Danton, et Marat. Leur rencontre est imminente, une rencontre qui va décider de la suite du roman. Hugo veut d'abord nous présenter les protagonistes de l'intrigue mais il y a un évident déséquilibre.

1.2.1. *Robespierre, Danton et Marat localisés*

Alors que le portrait de Cimourdain débutait par un qualificatif essentiel, ceux de Robespierre, Danton et Marat sont médiatisés par une double localisation :

Il y avait rue du Paon un cabaret qu'on appelait café. Ce café avait une arrière-chambre, aujourd'hui historique. (125)

Le 28 juin 1793, trois hommes étaient réunis autour d'une table dans cette arrière-chambre. [...]. Il était environ huit heures du soir. (125)

Alors que Cimourdain nous a fait voyager dans la France entière et traverser les époques, l'espace-temps est ici contracté. Hugo inscrit ses révolutionnaires dans des espaces imbriqués les uns dans les autres. À nouveau une logique d'inclusion ? Il n'y a cependant pas ici de communication entre les acteurs et leur milieu. Le mouvement concentrique, qui va du cabaret à l'arrière-chambre puis à leur position autour de la table et enfin à ce qu'il y a sur la table, n'est pas guidé par des éléments de reprise permettant une assimilation par métaphore ou comparaison.

Du point de vue de l'organisation générale du portrait, la description des trois hommes est insérée à l'intérieur de celle du cabaret et de l'arrière-chambre :

Ce café avait une arrière-chambre [...] trois hommes étaient réunis autour d'une table dans cette arrière-chambre[...]. Ils étaient seuls dans cette salle. Il y avait devant Danton un verre et une bouteille de vin couverte de poussière, rappelant la chope de bière de Luther, devant Marat une tasse de café, devant Robespierre des papiers.

Auprès 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. Une plume était jetée à côté de l'écritoire. Sur les papiers était posé un gros cachet de cuivre sur lequel on lisait *Palloy fecit*, et qui figurait un petit modèle exact de la Bastille.
(125—126)

Cimourdain se situait aux deux extrémités de son portrait. D'abord en esprit, pour terminer par son corps : « *et sur tout le visage on ne sait quel air indigné* » (122). Il embrassait ainsi toutes les caractéristiques énoncées à son sujet, mais aussi celles concernant 1789, de 1793 et de l'Evêché. Au contraire, Robespierre, Danton et Marat ne sont que des étapes dans un mouvement descriptif objectif et concentrique. Ils n'entretiennent pas de lien qualifiant avec "les cercles" dans lesquels ils sont situés.

La focalisation en mode zéro donnait à l'épopée de Cimourdain son aspect surplombant, défiant le temps et l'espace. La focalisation externe à travers laquelle nous reconnaissons les trois révolutionnaires, au lieu de subordonner le présent aux personnages, actualise leur apparition; ils se détachent ainsi de leur contexte historique. Ce retrait du mouvement de l'histoire est accentué par l'emploi des temps verbaux. A une exception près, l'imparfait est le seul temps utilisé. Robespierre, Danton et Marat sont ainsi mis à l'arrière-plan, ils font office de décor. Aucun verbe d'action ne leur permet d'ailleurs d'échapper à cet état de statue.

1.2.2. *Robespierre, Danton et Marat catalogués*

Hugo décrit ses trois personnages selon l'ordre d'une liste : « Le premier [Robespierre]. Les deux autres [...] le grand [Danton]. Le petit [Marat] » (125—6). Il crée ainsi une partition dans l'espace représenté. En effet, nous n'avons ni vision globale, ni interaction descriptive entre les personnages. Plus significatif encore, le catalogue de leurs caractéristiques physiques, comportementales et vestimentaires. Cette énumération ne semble guidée par aucune autre logique que visuelle, picturale. Il est malgré tout possible de discerner un ordre et un choix à l'intérieur de ces portraits :

Il [Robespierre] était pâle, jeune, grave, avec les lèvres minces et le regard froid. Il avait dans la joue un tic nerveux qui devait le gêner pour sourire. Il était poudré, ganté, brossé, boutonné [Danton] [...] Le col nu dans une cravate dénouée [...] Il y avait de la crinière dans

sa perruque. Il avait la petite vérole sur la face, une ride de colère entre les sourcils, le pli de la bonté au coin de la bouche, les lèvres épaisses, les dents grandes, un poing de portefaix, l'œil éclatant. [Marat] Il avait la tête renversée en arrière, les yeux injectés de sang, des plaques livides sur le visage, un mouchoir noué sur ses cheveux gras et plats, pas de front, une bouche énorme et terrible.

(125—126)

Nous nous retrouvons ici, comme pour Cimourdain, à l'intérieur d'un ordre concentrique. Une fois les hommes perçus, nous prenons connaissance de leur apparence mais le mouvement s'arrête là. En effet, rien ne nous est dit explicitement de ce qui constitue leur intériorité, leur personnalité. Cette révélation aurait pu intégrer ces éléments divers dans un ensemble cohérent, les rattacher à un sens. Alors que dans le cas de Cimourdain, les qualifications qui s'additionnaient étaient reprises par un qualificatif qui synthétisait ou reformulait ces caractéristiques, pour Robespierre, Danton et Marat nous restons sur un vide, une absence de centre. Les parties restent des parties et ne font pas un tout.

Bien sûr, l'érudit aura reconnu la coquetterie de Robespierre, la paillardise de Danton et la férocité de Marat. De nombreuses propriétés sont transparentes pour celui qui connaît son histoire de France. Il y a en effet de la part d'Hugo un choix très précis des éléments constitutifs des portraits. Cette logique pourrait s'apparenter à une logique de l'étiquette, de la nominalisation. Si l'on devine Robespierre sous « le regard froid » et la perruque « poudrée », c'est qu'il n'est que surface, qu'apparence. De plus, avant l'affectation de la description, nos trois grands hommes ne sont que des parisiens dans l'arrière-chambre d'un café. Une fois leur identité révélée, on peut bien sûr recoller les morceaux mais l'on voit bien que c'est le nom propre, qui n'est pas un qualificatif, qui donne la clef.

Le statut du physique de Cimourdain est complètement différent. D'abord il apparaît en fin de description, comme si le narrateur venait de se rappeler qu'il n'en avait toujours pas parlé :

Cimourdain avait l'apparence d'un homme ordinaire; vêtu de vêtements quelconques, d'aspect pauvre. Jeune, il avait été tonsuré; vieux, il était chauve. Le peu de cheveux qu'il avait étaient gris. Son front était large, et sur ce front il y avait pour l'observateur un signe. Cimourdain avait une façon de parler brusque, passionnée et solennelle; la voix brève; l'accent péremptoire; la bouche triste et

amère; l'œil clair et profond, et sur tout le visage on ne sait quel air indigné. (122)

Ce portrait se scinde en deux parties distinctes, chacune introduite de la même manière. Concernant son apparence, rien de ce qu'il manifeste à partir de ses vêtements ou de son physique ne permet de dégager une quelconque information sur sa personnalité ou sur sa position sociale. Cimourdain n'est pas à l'extérieur de lui-même. Même son histoire ne peut pas se lire sur lui car jeune ou vieux, son être-au-monde est identique.

La deuxième partie s'attache à son visage et à son expression. Hugo insiste sur cette difficulté de cerner Cimourdain : « ... on ne sait quel air indigné », « L'histoire a de ces inconnus terribles ». Et si Robespierre, Danton et Marat étaient résumables par leur nom propre, ce n'est pas le cas pour Cimourdain : « Personne aujourd'hui ne sait son nom ». C'est à travers sa bouche et la voix qu'elle porte, son œil et le regard qu'il soutient, que nous est donné sa passion, sa tristesse ou son amertume. Le choix de ces vecteurs d'information n'est pas anodin. L'un est la possibilité de se donner aux autres et l'autre de faire venir le monde à soi, dans son "fond". On trouve une volonté d'homogénéité avec "le cosmos" qui s'oppose fondamentalement au retrait mondain des Robespierre, Danton et Marat.

Le lien entre ces deux parties est assuré par deux phrases qui synthétisent l'accès à Cimourdain : « Sur ce front il y avait pour l'observateur un signe ». Non seulement cette proposition permet de passer de l'apparence à l'intériorité au niveau du texte, mais elle donne en plus la clef de Cimourdain et la clef du portrait. Le « signe » est la révélation qu'il existe en Cimourdain une partie cachée à découvrir mais aussi que lui-même est signe de tout ce dont il est porteur. Expression d'un signe et signe que quelque chose s'exprime. Nous retrouvons dans ce passage un condensé de la composition et du sens général de ce portrait. Cimourdain porte sur lui le signe de son être au monde, sa fureur, son opiniâtreté, qui elles mêmes sont les manifestations de tensions enfouies au plus profond. Mais Cimourdain est lui même le signe d'une manière d'être au monde de l'histoire qu'est la Révolution, et dont le roman doit retracer les lignes de force. Ainsi il y a une relation très forte entre la description de Cimourdain et la révélation de

son rôle dans le projet d'écriture de l'Histoire de Hugo. Une fois de plus, immanence entre une actualisation (la description de Cimourdain), et une fin (écrire l'Histoire). Mais Hugo n'oublie pas d'ajouter qu'il faut un lecteur du signe, un observateur.

2. ÉCRIRE L'HISTOIRE

2.1. UN SYSTÈME DE VALEURS

Une question se pose maintenant : pourquoi Hugo a-t-il instauré une telle disproportion dans le portrait de ses personnages ? La première hypothèse tient bien évidemment à la nature du genre littéraire de *Quatrevingt-treize*. Pour que les personnages fictifs tiennent leur rang face à l'Histoire, il est nécessaire de leur donner une certaine contenance. Il s'agit ainsi d'obtenir un effet de réel pour que le lecteur puisse croire que, par exemple, Cimourdain est un membre influent du mouvement révolutionnaire. Dès lors, lorsque les quatre personnages vont se rencontrer, nous ne serons pas étonnés outre mesure de la mission qui sera confiée à cette éminence de l'Evêché. Cette prérogative, bien qu'elle soit crédible, ne rend peut être pas toutes les implications de la coexistence de ces portraits. Plus qu'une soumission aux règles du roman historique, je pense qu'au contraire Hugo affirme un type de roman historique et qu'il le fait, entre autres, à travers la confrontation de ces descriptions.

Pour la conscience collective, les noms de Robespierre, Danton et Marat sont des symboles plus que parlants de la période révolutionnaire. Celle-ci est donc très souvent comprise à travers les faits, gestes et pensées de ces symboles. Pour imposer sa compréhension de ce phénomène historique Hugo va s'attaquer à ces images pour montrer qu'elles ne sont pas la vérité de l'événement et que son sens est à chercher ailleurs. C'est à cette fin que ces portraits sont organisés, pour qu'il y ait un transfert symbolique.

La logique générale de la description de Cimourdain fait progresser le texte dans le sens d'une expansion des potentialités recouvertes par le nom de ce personnage. En effet le thème-titre est, pour nous lecteurs, un nom propre encore vide de sens, mais celui que nous lisons quelques pages plus loin n'a plus le même poids. Il recouvre un discours "universel", contient les événe-

ments révolutionnaires, symbolise 93 et dirige l'Evêché. Dans le cas de Robespierre, Danton et Marat le thème-titre fonctionne comme une re-présentation, une image mythologique de leur fonction dans la Révolution. Ils sont les symboles d'autres symboles. De plus cette association les relègue aux Enfers, loin du monde des vivants, dans une position d'impartialité, c'est-à-dire désengagée. La suite de la description, à travers l'organisation et la progression concentrique, dénoue les fils qui reliaient nos trois hommes à l'espace et au temps qui les entourent. Ils ne sont plus en état de communication mais de fixité, hors du temps et hors du monde.

Pour réussir cette "désymbolisation", Hugo cherche à montrer qu'ils ne sont que des symboles, que des images, qu'ils se tiennent à la surface des choses comme lui Hugo les tient à la surface en les décrivant comme s'ils faisaient partie d'un tableau. À cette mise à l'horizontal s'ajoute la mise en morceau. Hugo leur retire non seulement toute possibilité de définir leur temps mais aussi de se définir eux-mêmes. Ils n'ont pas de noyau constitutif. De ce point de vue, la comparaison de la fin des deux portraits est expressive; l'essence contre l'étiquette, être ou s'appeler :

Tel était Cimourdain. (122)

Le premier de ces hommes s'appelait Robespierre, le second Danton, le troisième Marat. (126)

Mais pour Hugo, le combat n'est pas terminé, il doit encore imposer son écriture de l'histoire à l'écriture officielle. C'est à cette fin qu'il met en place un réseau de valeurs positives et négatives véhiculées par nos portraits. Les premières valeurs qui se dévoilent sont celles de la totalité et de l'homogénéité, repérables à travers les qualités et les caractéristiques dont la narration dote Cimourdain.

Premièrement, Cimourdain est situé par rapport à son inconscient :

[...] cet homme étudiait sans cesse, ce qui l'aidait à porter sa chasteté, mais rien de plus dangereux qu'un tel refoulement. (117)

Cette incursion de l'infra-conscient est révélatrice du type de portrait qu'Hugo cherche à construire. Il s'agit en effet de considérer le personnage comme une totalité, une entité à l'intérieur de laquelle le passé non seulement n'est pas oublié mais de plus est efficient, c'est-à-dire présent. Les marques laissées par son passage dans les ordres sont un signe de cette modalité de communication de soi à soi. Cimourdain n'est donc pas coupé de lui-même, la profondeur n'est pas abandonnée au fond. De toute façon il cherchera à ne pas laisser de vide entre lui et son passé :

Alors s'examinant, il s'était senti comme mutilé, et, ne pouvant se défaire prêtre, il avait travaillé à se refaire, mais d'une façon austère. (117)

C'est la récurrence qui domine, il n'y a pas d'espace blanc, mais toujours une réinterprétation du chemin parcouru. Cette volonté de "plein" est un élément de la dynamique d'auto-définition d'un personnage qui refuse l'amputation.

À cet axe horizontal s'ajoutent les rapports de Cimourdain à l'antiquité. C'est à la République de Platon ou à celle de Dracon (119) qu'il pense lors de ses débuts de républicain et on le compare aussi à la Thémis d'Homère. Ces associations intègrent Cimourdain dans une longue problématique historique, comme s'il en était une ultime résurgence.

En arrière mais aussi en avant : « Il appelait à grand cri l'avenir; il le pressentait, il l'entrevoyait d'avance » (117). Cimourdain est motivé par un tel désir de continuité, qu'il se penche pour anticiper, pour que l'avenir une fois présent ne le prenne pas de vitesse, pour que le devenir humain soit réconcilié. Horizontalité temporelle mais aussi horizontalité naturelle. Cimourdain est métaphorisé ou comparé à des éléments de la nature. Nous avons déjà repéré « les natures ailées » ou « les âmes de tempête », mais on trouve encore :

Cimourdain était sublime [...] dans l'escarpement; [...] sublime dans un entourage de précipice. Les hautes montagnes ont cette virginité sinistre. (121)

Si l'environnement historique ne lui est en rien étranger, le monde lui aussi le reconnaît comme sien.

Alors que nous venons de dessiner un monde plein, homogène, en mouvement, dans le temps, ce sont l'espace, la désunion et la surface qui transparaissent du portrait des trois révolutionnaires. Robespierre, Danton et Marat s'insèrent dans un réseau temporel réduit et heurté. Le paradoxe n'est pas loin; le portrait de Cimourdain se développe historiquement alors que nos trois figures historiques sont décrites anhistoriquement. Ils ne participent pas au présent, c'est-à-dire au temps en mouvement : « Il faisait jour encore dans la nuit, mais il faisait nuit dans l'arrière-chambre » (125). La cassure est nette, leur existence se déroule hors du monde, à l'écart. Bien sûr ils stationnent au centre de la révolution, mais c'est en son cœur qu'il faudrait être, comme Cimourdain. Le mouvement est inversé : Cimourdain se répand dans le monde, au sens large. Il se retrouve et s'incarne dans une multitude de figures, d'images, d'attitudes ou de pensées. Robespierre, Danton et Marat sont le produit d'une rétention de la participation, ils vivent dans un espace réduit, dans un temps segmenté et ils ne bougent pas, ils sont assis, éparpillés dans la multitude du monde des objets.

2.2. L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

2.2.1. *Le fait historique*

Cette inégalité de traitement s'inscrit dans la lutte d'influence à laquelle se livrent, dans le cadre du roman, la légende et l'histoire, le fictif et l'historique. Car pour Hugo il ne s'agit pas d'une simple cohabitation, même s'il convient que : « l'histoire a sa vérité, la légende la sienne » (181), il ajoute immédiatement :

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. (181)

Invention et éternité, fiction et longue durée, tout est là. Pour être sûr de vaincre, Hugo adopte la stratégie du déséquilibre.

La capacité cognitive est le premier poids qui fait pencher la balance. Cimourdain représente 1793, il est l'année terrible. La profondeur est une des premières caractéristiques qui permet une réelle compréhension. Cimourdain plonge loin et il ramène à la surface le passé, son passé. Mais pour ne pas verser dans la réac-

tion, ce passé doit être réinterprété selon les catégories que nous offre le présent. Cette récurrence permet l'union, la coprésence, de ce qui est et de ce qui a été. Le prêtre parle dans l'homme de l'Evêché et le révolutionnaire transfigure l'homme d'église. En Cimourdain c'est le temps en acte qui s'exprime, avec ses corrélats : profondeur, durée et unité.

Surface, espace et désunion sont les qualités qui transpirent des portraits de Robespierre, Danton et Marat et ils agissent en conséquence. Dans leur arrière-chambre de cabaret, ils sont incapables de définir ce qu'est la Révolution; chacun proposant un point de vue différent, ils ne peuvent se mettre d'accord (127—140). Le problème qui les préoccupe est celui de savoir où se situe le danger pouvant entraver la réussite de la Révolution : en Vendée, en Rhénanie ou à Paris. De cette localisation dépend le sens que l'on donnera à l'histoire. La compréhension du présent, Robespierre, Danton et Marat la cherchent dans l'espace et dans ce qui s'y passe. Hugo leur fait payer cette erreur. Le dialogue qui s'en suivra ne sera qu'une suite de désaccords et de mesquineries. Tous chercheront, en vain, une identité, celle de la Révolution, celle de certains révolutionnaires et la leur (à partir de tentatives d'autoportraits). Cette vaine quête d'une identité est le résultat de leur faible capacité cognitive. Les triumvirs cherchent la vérité sur le terrain des faits, dans un présent trop positif, opaque aux rayons du passé. Leur portrait nous avait prévenu : aspect éclaté et local, objectivité et effet de surface.

La construction et les modalités de chacun de ces portraits sont donc révélatrices de la capacité des protagonistes du récit à comprendre et à représenter cette année 1793. Les faveurs d'Hugo vont, par l'entremise de Cimourdain, à la durée et à l'unité, et la passation de pouvoir entre histoire et légende va officiellement se réaliser à l'intérieur du récit :

AN II DE LA RÉPUBLIQUE « Pleins pouvoirs sont donnés au citoyen Cimourdain, commissaire délégué du Comité de salut public près le citoyen Gauvain, commandant la colonne expéditionnaire de l'armée des côtes », Robespierre. Danton. Marat. (148)

Cette remise des pleins pouvoirs à Cimourdain est emblématique. Il est l'homme providentiel, celui qui fera taire les querelles et les oppositions, mettant en œuvre sa volonté d'unité. La partie était

donc perdue dès le début, dès le début des portraits. Si du point de vue des valeurs, Cimourdain est le principe d'intelligibilité de la Révolution et de ses révolutionnaires, dans le cadre du récit il permet aussi la mise en place de l'intrigue et de son ressort tragique. La dynamique est du côté de Cimourdain, son portrait en mouvement ne nous avait pas trahi.

2.2.2. *Chronique et longue durée*

Cette différence de conception de l'analyse historique et du rapport au passé, nous la comparerons à celle faite par Croce² pour qui la chronique est l'histoire détachée du présent vivant, c'est-à-dire appliquée à un passé mort. Alors que l'histoire proprement dite est, elle, intimement liée au présent et à l'action; c'est en ce sens qu'il peut affirmer que toute histoire est histoire contemporaine. Chez Hugo, l'histoire c'est la chronique et la légende c'est le roman historique. Outre d'une hiérarchie dans l'économie du roman, les portraits sont aussi porteurs d'un débat épistémologique. Chacune des positions est grosse des différentes valeurs contenues dans l'organisation de la description de ces personnages. La position de Hugo ne fait aucun doute, c'est Cimourdain qui l'emporte et avec lui la légende. Ceci étant donné sa position dans l'ordre général du récit qui impose dans le même mouvement les valeurs que son portrait met en avant. La légende c'est le temps, la profondeur, la compréhension, l'unité, le plein et la chronique le contraire.

Ces portraits fonctionnent donc comme des objets historiques. Celui de la légende, c'est la trace, alors que le fait brut, objectivé, séquence la chronique. Ce dernier est solitaire et immobile, il n'a de ressemblance avec celui qu'il précède et celui qu'il suit que le nom. Sans famille, il est vite oublié et s'éparpille dans l'espace de la matière. La trace est omniprésente, elle est le passé dont elle parle et le présent où elle arrive et, grâce à elle, ils se rencontrent et se comprennent. Il y a donc une stratégie générale de la description dans laquelle s'insèrent personnages et objets. Il s'agit d'y considérer la ride ou la ruine, c'est-à-dire l'œuvre du temps, le temps à l'œuvre. Qui le peut ? Le romancier. C'est lui qui se décale

² Ricœur, P. *Temps et récit*. I. Paris : Seuil, Points, 1983, p. 263.

pour considérer les événements dans leur épaisseur, dans leur profondeur pour qu'une perspective puisse se dessiner :

La Convention fut toisée par les myopes, elle, faite pour être contemplée par les aigles. Aujourd'hui elle est en perspective, et elle dessine sur le ciel profond, dans un lointain serein et tragique, l'immense profil de la révolution française. (151)

Le portrait à nouveau, cette fois de profil. Il est l'alpha et l'oméga, la cible et la flèche. Le roman historique réalise le portrait de l'histoire, un portrait de biais et non de face. Pour cela il laisse les faits arriver à maturité, ou plutôt il les fait parvenir à leur maturité en leur donnant le temps, en les donnant au temps (alors que la chronique chercherait à rendre compte du temps en le découpant et en le fixant). Ses outils, la métaphore, le symbole, le signe et la légende, peuvent créer des liens entre les choses et leur sens, les faire advenir l'un à l'autre. Dans une véritable sémiologie de l'histoire, le portrait se comprend comme symbole de l'effet du temps. Le roman historique dans sa version hugolienne est un plaidoyer pour la littérature : l'histoire est toujours à réécrire par un présent qui saura utiliser le verbe et la fiction.

2.2.3. *Histoire, portrait et inconscient*

Le portrait est un des traits majeurs de *Quatrevingt-treize* : pour son économie car il permet la dynamique de l'action et du tragique, mais aussi pour son sens : à un niveau épistémologique, il postule qu'un fait ne dit pas tout de ce qu'il est par sa seule apparition. De cette philosophie dépendent compréhension et écriture de l'histoire. Le portrait est la possibilité et la légitimité de ce récit.

Comme j'ai opposé légende et chronique, Michel De Certeau oppose histoire et historiographie. Leur différence est leur rapport au temps :

Ce combiné serait l'historique même : un retour du passé dans le discours présent. Plus largement ce mixte (science et fiction) trouble la coupure qui a instauré l'historiographie moderne comme rapport entre un "présent" et un "passé" distincts, l'un "sujet" et

l'autre "objet" d'un savoir, l'un producteur du discours et l'autre représenté.³

Nous retrouvons des éléments découverts dans l'analyse de nos portraits : ce narrateur externe qui objectivise et segmente les personnages de l'histoire, qui nous en montre la matière sans nous en dévoiler l'intérieur. Et un sujet qui rassemble en lui l'insignifiant et le mythique, le conscient et l'inconscient, qui ne fait pas de distinction.

La psychanalyse s'articule sur un processus qui est le centre de la découverte freudienne : le retour du refoulé. Ce mécanisme met en jeu une conception du temps et de la mémoire, la conscience étant à la fois le masque trompeur et la trace effective d'événements qui organisent le présent. Si le passé (qui a lieu et forme d'un moment décisif au cours d'une crise) est refoulé, il revient, mais subreptice, dans le présent d'où il a été exclu. (op. cit., 97)

Encore des notions que nous avons rencontrées au cours de notre étude, cette nouvelle référence à Freud est peut-être un peu hardie, mais comme le dit Hugo à propos de Cimourdain : « L'histoire a de ces inconnus terribles » (122). 1830, 1848, 1870, comme retour du refoulé 93, la littérature comme thérapie de l'histoire ?

© Étienne Honoré 1993

³ De Certeau, M. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris : Gallimard, Folio, 1987, p. 87