

**Florence NAUGRETTE**

**La vie est un roman :**

**le travail du romanesque dans le *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo***

Les lecteurs de roman et les lecteurs d'autobiographie — ce sont parfois les mêmes — ont des perversions symétriques: les premiers s'amuse à deviner la part de projection du romancier dans ses héros fictifs, les seconds soupçonnent à plaisir les tentations de l'autobiographe à affabuler. Dans les deux cas, qu'on se demande ce que Stendhal a peint de lui-même dans Julien Sorel, ou inversement qu'on débusque les exagérations épiques dont Malraux avoue lui-même farcir ses *Antimémoires*, le plaisir est le même: celui du jeu plus ou moins conscient avec les lois du genre, en l'occurrence avec le pacte référentiel ou fictionnel. La définition de ce cadre générique, qui incombe à l'auteur, est, on le sait, absolument nécessaire à l'acte de lecture.

De ce jeu du biographique avec le romanesque, le *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo* offre un exemple particulier. On a depuis longtemps repéré les hésitations génériques de ce texte, dont la genèse est maintenant bien connue: en 1863 paraît chez Lacroix, sans nom d'auteur, un livre intitulé *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. La presse lève aussitôt l'anonymat: le témoin, c'est la femme du grand homme, Adèle. Cette dernière a fourni le texte de base, récit biographique composé à partir de sources diverses: mémoires de son beau-père, de son propre père, carnets de sa belle-mère, correspondance familiale, documents officiels, et surtout souvenirs de son mari recueillis pendant les longues soirées d'exil, sous forme de conversations prises en note. Adèle conçoit son projet dès le début de l'exil, en 1852, et écrit son texte sous forme de

brouillons plusieurs fois remaniés. La version définitive, destinée à la publication, est élaborée à partir de cette base, par un collectif composé de Charles Hugo, Auguste Vacquerie, et, dans une mesure difficile à évaluer, Hugo lui-même. Toujours est-il que le contrat d'édition accorde à Adèle 3/5<sup>e</sup> des droits d'auteur, et 2/5<sup>e</sup> à Vacquerie. Le livre publié tend à gommer les appréciations personnelles d'Adèle, unifie son style en éliminant les scories dues à la gestion ardue des différentes sources, et, partant, des différents modes énonciatifs, et compose un texte à tonalité nettement hagiographique. C'est cette version qui fut longtemps la seule connue. Le manuscrit original d'Adèle, difficilement accessible, était consulté par les seuls spécialistes. Plus dramatique, plus cru, plus vivant, moins conformiste que sa dénaturation collective, il échappa à l'oubli grâce au geste de Hugo lui-même, qui le sauva du feu en 1867, et par l'édition collective qui en fut faite en 1985, chez Plon, sous la direction de Guy Rosa et Anne Ubersfeld, sous l'appellation *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*<sup>1</sup>.

Dans son étude datant de 1980, Philippe Lejeune, au vu des brouillons d'Adèle, constatait que les différentes strates de correction qui s'y laissent déchiffrer font apparaître « une sorte d'atelier de 'poétique du récit' »<sup>2</sup>. Son article, qui classe et compare rigoureusement les divers modes d'écriture du biographique dans le *VHRT*, dans le manuscrit original d'Adèle, et dans le texte autobiographique de la main même de Hugo « Le Droit et la Loi » (1875, préface de *Actes et paroles*), fait apparaître la porosité générique du texte remanié d'Adèle, à l'intérieur même du cadre d'un pacte clairement référentiel. En partant de ses conclusions, je propose de visiter à mon tour cet « atelier de 'poétique du récit' » en quête d'un autre objet: la présence de schèmes romanesques au cœur même du pacte de lecture référentiel.

---

<sup>1</sup> Nous nous référons systématiquement à cette édition. On doit à de précieux renseignements et aperçus à ses introductions (voir notamment celle d'Anne Ubersfeld et Guy Rosa « D'Adèle au témoin et retour ») ainsi qu'à ses notes. Dans la suite de cet article, le signe *VHRT* désigne le *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, le sigle *VHRA* désigne le *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, et le sigle *VHR* est employé quand il n'y a pas lieu de les distinguer.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, « Biographie, témoignage, autobiographie », *Je est un autre*, Seuil, 1980, p.94.

## LA DIFFICULTE DU CLASSEMENT GÉNERIQUE

La lecture du *VHR* relève, sans ambiguïté aucune, du pacte référentiel. Il s'agit à la fois de mémoires, d'une autobiographie, et d'une biographie.

Les mémoires sont un témoignage à narration homodiégétique (le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte). Dans le *VHR*, sont livrées à la fois les mémoires d'Adèle (qui, à quelques reprises dans le *VHRT*, mais très souvent dans le *VHRA*, dit « je » et témoigne en son nom) et les mémoires de Hugo, recueillis par sa femme dans une conversation proche de la dictée, et présentés au style indirect (ex : « M. Hugo se souvient que... »), ce qui produit, pour reprendre l'expression de Gabrielle Chamarat<sup>3</sup>, l'impression étrange d'un « regard à double voix ».

Le propre du mémorialiste est d'utiliser ses souvenirs dans le but de rendre compte, non seulement de sa vie, mais surtout de l'inscription de cette dernière dans une époque, qu'il s'agit de peindre pour en laisser le souvenir aux générations suivantes. Ainsi, les *Mémoires* d'Alexandre Dumas, dont la publication a peut-être donné des idées à Adèle, mettent moins l'accent sur la vie personnelle du grand romancier que sur la vie culturelle de l'époque romantique : il y parle d'ailleurs souvent plus de Hugo que de lui-même. Dans cette perspective, dans les *Mémoires* de Dumas comme dans le *VHR*, la production théâtrale, qui participe de la vie publique, est nettement favorisée dans le récit (auto)biographique, au détriment des productions romanesque et poétique. Certains chapitres du *VHR* sont d'ailleurs parfois utilisés comme documents par les chercheurs en histoire du théâtre (*Hernani*, Ve partie, ch.4), en histoire culturelle (*L'Académie, Visites académiques*, VIIe partie), ou en histoire politique (*La bataille d'Eylau*, Ie partie, ch.10 ; *Le sacre de Charles X*, IVe partie, ch.12). Comme pour tout témoignage, on ne saurait considérer les informations délivrées par ces chapitres comme des sources premières : ils demandent à être vérifiés, confrontés à d'autres, recoupés, car il peut bien sûr s'y glisser une part d'affabulation, des oublis ou des exagérations volontaires. Cette démarche scientifique n'a cependant pas toujours été respectée, les premières biographies de Hugo reprenant souvent pour argent comptant telle information d'emblée déformée par Hugo, par Adèle ou par « le groupe ». Jean-Marc Hovasse, au contraire, prend bien soin de

---

<sup>3</sup> Gabrielle Chamarat-Malandain, « Un regard à double voix. Victor Hugo raconté par Adèle », *Victor Hugo* 3, Revue des Lettres Modernes, 1991, pp.43-65.

recouper les témoignages avec d'autres sources, faisant apparaître en creux les divers modes de travestissement de la vérité à l'œuvre dans le *VHR*<sup>4</sup>. Notons que ces travestissements ne remettent nullement en cause le pacte référentiel lui-même : s'engager à dire la vérité n'a jamais empêché personne de mentir.

Le témoignage d'Adèle a donc servi, et sert encore, de base à toute biographie de Hugo, au point que son découpage même a souvent été repris. Rien d'étonnant à cela : il se présente lui-même comme une « biographie [...] qui approchât de la vérité ». On peut d'ailleurs considérer qu'Adèle utilise empiriquement une méthode biographique assez fiable : recherche de documents divers (correspondance, papiers d'état civil, articles de presse, témoignages de tiers) et, notamment pour ce qui est des souvenirs d'enfance, récit indirect de l'intéressé. La part de l'enfance est d'ailleurs très disproportionnée dans cette biographie qui s'arrête en 1843 : elle occupe trois parties sur sept.

Madame Hugo le dit explicitement, il s'agit pour elle de fournir des « documents » aux futurs biographes « qui auront le talent »<sup>5</sup>. Ces documents sont de deux sortes : ceux qu'elle fournit de manière brute, comme les lettres envoyées par Léopold Hugo à sa femme pendant les campagnes de Bonaparte (I,3) ; son récit lui-même comme document susceptible d'intéresser la postérité (c'est le cas par exemple de la bataille d'*Hernani*). Mais ce qui distingue le *VHR* d'une biographie pure, c'est que la narration n'y est pas hétérodiégétique : le narrateur n'est pas absent de l'histoire qu'il raconte.

Il s'agit de ce fait, par certains aspects, d'une autobiographie, à narration autodiégétique. En ce sens, il ne saurait s'agir d'une autobiographie de Hugo lui-même : l'autobiographie est en effet, au sens strict, un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »<sup>6</sup> Dans la mesure où la source principale d'Adèle est le récit de Hugo lui-même, la plupart des éléments

---

<sup>4</sup> Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Fayard, tome I (*Avant l'exil*), 2001. Tome II à paraître en 2003.

<sup>5</sup> *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, p.84.

<sup>6</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

constitutifs de l'autobiographie sont ici réunis, sauf un, essentiel: pour qu'il y ait autobiographie, il faut qu'il y ait pacte autobiographique (un des modes du pacte référentiel). C'est-à-dire que soit respectée l'équation : auteur (signataire du livre, celui dont le nom figure sur la couverture) = narrateur (celui qui dit *je*) = personnage (celui dont la vie est racontée).

Or, Hugo n'est pas l'auteur du texte ; celui qui dit « je » dans le texte, ce n'est pas lui, mais sa femme. Le détour par le récit du témoin permet d'ailleurs à Hugo d'éviter les risques inhérents au genre autobiographique, telle cette « corne de taureau » dont parle Leiris dans son introduction à *L'Age d'homme* : l'horizon d'attente du lecteur du *VHR* ne comprend pas les pensées secrètes du personnage, et l'écrivain reste inassignable, n'étant pas responsable des propos que l'on tient sur lui. Le témoignage n'engage qu'Adèle. On comprend donc bien qu'il n'y soit pas question, par exemple, de la vie extra-conjugale de son mari.

S'il ne s'agit pas d'une autobiographie de Hugo, il s'agit en revanche, à de très rares moments, de l'autobiographie d'Adèle. Telle n'est pas son intention initiale, bien au contraire, comme en témoigne cette lettre écrite à son mari pour lui annoncer son projet :

J'ai une idée. J'ai envie d'écrire l'histoire intime de ta carrière politique et littéraire [...]. Il n'en faudra pas moins, par goût et par convenance, abstraire ma personnalité. (*Lettre d'avril 1852*)

L'abstraction de la personnalité du biographe est d'ailleurs, on l'imagine aisément, un idéal de neutralité parfaitement illusoire. Le plaisir du lecteur du *VHRA* tient précisément, entre autres agréments, à cette jouissance du glissement de la biographie à l'autobiographie, glissements le plus souvent censurés dans le *VHRT*. Cette tension entre biographie et autobiographie est émouvante, comme dans ce passage où Adèle commente sa généalogie :

L'ignorance que j'ai de ma famille peut m'attrister, mais n'empêche pas ce que j'essaie de faire. Ce n'est ni en vue de moi, ni en vue des miens que j'écris. Je m'honore de ma famille ; elle s'est élevée par le travail , elle a tenu dignement sa place, mais elle reste de la foule. On ne doit éclairer que ce qui sort naturellement de l'ombre. On ne doit parler que de ce qui fait parler, et lorsque rien ne distingue la place est le demi-jour.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.83-84.

Si Adèle Hugo opte pour la biographie, c'est clairement parce qu'elle a le sentiment de sa propre obscurité, et que seuls méritent selon elle d'être racontés les destins exceptionnels. Seul est intéressant le parcours du génie, parce qu'il est exceptionnel, c'est-à-dire romanesque. On touche là au paradoxe même du genre (auto)biographique, qui fera désormais l'objet de notre étude : le pacte référentiel, nécessairement réaliste, congédie automatiquement le pacte de fiction. Mais en même temps, pour qu'une vie réelle vaille la peine d'être racontée, il faut qu'elle soit extraordinaire, hors du commun, imprévisible, détachée de la simple causalité réaliste, en somme, il lui faut être romanesque.

## **LE ROMANESQUE**

Encore faut-il, avant de le montrer à l'œuvre dans le *VHR*, définir la notion. Dans *Anatomie de la critique* (Gallimard, 1969), puis, plus récemment, dans *L'Écriture profane* (Circé, 1998), Northrop Frye en établit la généalogie, faisant descendre le romanesque du mythe qui se sécularise et se dégrade en « imaginaire ». « Noyau structural de toute fiction », le romanesque se situe donc à mi-chemin entre le mythe et la réalité, informant la seconde par le souvenir du premier. Le romanesque, que la langue courante associe volontiers à l'idée d'in vraisemblance et de rêve chimérique, ne s'oppose donc qu'en apparence au réalisme : à l'opposé du principe de réalité, censé gouverner le pacte référentiel, le romanesque obéit, lui, au principe de plaisir, jouant de deux ressorts principaux : l'amour et l'aventure. Mais dans la mesure où il provient d'une sécularisation du mythe, il s'applique à des héros dans lesquels le lecteur peut, de proche en proche, se reconnaître, du picaro au gentilhomme de cour, types imparfaits ou idéaux, mais bien humains. Dans la veine précieuse du roman, le romanesque sert l'idéologie aristocratique : le héros romanesque, c'est celui qui, s'élevant au-dessus des contingences et des bassesses du monde, invente par son art du génie (la « pointe » dont parle Baltasar Gracian) les moyens de déplacer les limites du possible. Mais le romanesque peut aussi se prêter à la veine comique, où il continue de jouer un rôle critique par rapport à la réalité.

A l'époque romantique, on assiste à un retour en force des vieux motifs romanesques dans la littérature populaire : le mélodrame, le roman-feuilleton, le roman historique, le roman noir ; que le héros soit noble ou roturier, dans ce type de littérature, le romanesque renvoie au sublime, à la passion, à l'idéalisme, à l'inouï, à l'invraisemblable. Il est associé à une éthique de la liberté individuelle, du dépassement de soi, qui se manifeste notamment dans les rebondissements de l'action. L'action fait en effet partie des conventions, des *a priori* du genre romanesque, et partant, de l'horizon d'attente du lecteur. Comme le remarque Northrop Frye, « dans le romanesque l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet », elle est « l'essence de la fiction »<sup>8</sup>. Mais à partir du moment où le modèle représentatif réaliste devient prédominant, l'esthétique de la description et une philosophie déterministe entraînent le déclin de l'action dans les romans modernes, selon cette défaite de l'intrigue qu'a analysée Paul Ricoeur dans *Temps et récit*.

Une fois posés ces préalables, on peut plus aisément repérer les divers éléments romanesques qui informent l'écriture d'Adèle. Comme on va le constater, sans que soit jamais levé le pacte qui commande une lecture référentielle de l'ouvrage, le surgissement du romanesque est favorisé par les flottements génériques que nous avons précédemment relevés.

### **UN ROMAN D'APPRENTISSAGE**

Il faut en tout cas écarter d'emblée l'une des principales caractéristiques du romanesque, qu'on ne trouvera pas dans le *VHR*, pour une raison à la fois structurelle et conjoncturelle évidente : c'est l'histoire d'amour, le romanesque sentimental. A part quelques émotions érotiques anodines de jeunesse, comme la vue des jambes de Mlle Rosalie, dérobée en grim pant sur le dôme de la Sorbonne, et dont la découverte furtive procura à l'enfant des émois qu'Adèle raconte avec une bienveillance toute maternelle<sup>9</sup>, aucune référence à la vie sentimentale de Hugo : tout se passe comme si Juliette Drouet

---

<sup>8</sup> Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969, p.227.

<sup>9</sup> III, 5, p.291.

n'existait pas, *a fortiori* aucune autre. De manière cohérente, Adèle ne met pas davantage en valeur son histoire d'amour avec Hugo ; elle ne cherche à approfondir ni les sentiments ni les circonstances :

Je ne veux point analyser, raconter, m'arrêter sur ce grand amour tombé sur moi, pauvre enfant de la foule. Ces souvenirs me sont sacrés, j'en suis heureuse et ils me rendent confuse (...). Et pourtant, puisque c'est la vie de mon mari que je raconte, il faut bien dire son mariage et comment il s'est fait.<sup>10</sup>

En quelques paragraphes, le lecteur apprend l'échange de lettres surpris par les parents, et la brouille qui s'ensuivit entre les deux familles. Après le récit de la mort de Mme Hugo, Adèle raconte en quelques lignes son mariage, en parlant d'elle-même à la troisième personne, dans un court chapitre (IV,7) qui traite aussi bien de la publication des *Odes et Ballades* et de la première rencontre du couple avec Alfred de Musset. Outre la pudeur et le respect des convenances, c'est le projet biographique même d'Adèle qui est ici en cause : il s'agit moins de raconter la vie de Hugo (rappelons que le récit s'arrête en 1843) que de montrer la formation de son esprit, en faisant remonter son inspiration créatrice à ses souvenirs d'enfance, selon une méthode assez neuve, sans doute inspirée à Adèle par les théories critiques de Sainte-Beuve : il s'agit de raconter « l'éveil d'une conscience », puisque « l'esprit aussi a son histoire ».

Le sujet du *VHR*, c'est donc l'entrée de Hugo dans la carrière politique et littéraire. Tel est le principal ressort romanesque du livre, cette ascension sociale, cette intégration dans le monde, du prix aux Jeux Floraux de Toulouse jusqu'à l'élection à l'Académie, qui occupe toute la septième et dernière partie, en passant par les visites à Chateaubriand et à Lamartine, et l'invitation au sacre de Charles X.

Cette ascension est racontée dans le style alerte du roman de formation, dont l'archétype est le *Wilhelm Meister* de Goethe, et qui utilise, en lieu et place d'une intrigue construite, les aléas de la biographie d'un héros, généralement de sa première jeunesse à sa maturité. C'est bien ce qui se passe ici : on passe parfois d'un chapitre à l'autre sans transition, là où une biographie sérieuse s'efforce d'éclairer les zones d'ombre, et de reconstituer le tissu conjonctif de la vie que les événements viennent trouer. Ce que le roman de formation met en avant, c'est la façon dont une personnalité

---

<sup>10</sup> III, 9, « Les vieux amis se séparent », p.327.

se forme, et dont elle construit ses propres valeurs, au gré des rencontres et des expériences, en se confrontant, se heurtant parfois, à la réalité et à autrui. Le plan du *VHR*, à cet égard, est représentatif : dans la petite enfance, ce qui forme Hugo, ce sont les voyages, en Italie, en Espagne, avec ce qu'ils entraînent de séparations familiales, de spectacles traumatiques, d'expériences de l'altérité. Adèle ne manque jamais de souligner l'influence de tel souvenir d'enfance sur la pensée et l'imaginaire du futur écrivain. Elle fait ainsi remonter le combat de Hugo contre la peine de mort à la vue traumatique d'un échafaud et d'une procession funèbre sur la place de Burgos :

Parmi ces robes noires et grises se trouvait un homme monté sur un âne, tournant le dos à la tête de l'âne. C'était le patient. Les cagoules lui présentaient à tour de rôle un crucifix à embrasser. Le jeune Victor se mit à fuir la procession comme il avait fui l'échafaud.

Tout cela était bien réel, mais si hors nature, si terrible, qu'il crut à une vision. Tout son être se souleva. Il eut un cri d'indignation contre l'échafaud.

A peine avait-il dix ans que, déjà, il tenait pour sacrées la vie et les œuvres de l'homme. Déjà, il voulait qu'on abattit les échafauds et qu'on laisse debout les monuments, déjà il défendait les pierres, où les hommes mettent leurs pensées, et les âmes, ce livre où Dieu met la sienne.<sup>11</sup>

Ce qui forme la personnalité du héros de *Bildungsroman*, ce sont aussi les rencontres avec des hommes d'exception, vrais mentors ou faux amis, fascinants, décevants ou trompeurs. Pour le héros de roman Julien Sorel, ce sont le curé Chélan, ou l'abbé Pirard ; pour Hugo, ce sont Chateaubriand, Lamartine, Lamennais, le duc de Rohan, dont la fréquentation est si marquante qu'elle donne lieu, pour chacun, à un chapitre entier.

Dans le manuscrit d'Adèle, les récits de ces rencontres empruntent volontiers au registre picaresque, la grandeur des maîtres n'interdisant pas de peindre leurs travers ou leurs bizarreries, à travers le double regard de l'homme accompli et du jeune homme inexpérimenté dont il se souvient avec bienveillance et ironie mêlées. A ce titre, l'un des passages les plus savoureux est le récit des visites à Chateaubriand, qui prend son bain devant les yeux du jeune homme et du lecteur ébahis (IV, 1). Ce type de comique réaliste se déploie particulièrement dans la dernière partie consacrée aux visites académiques, où sont croqués en quelques traits malicieux, assassins parfois, les hypocrisies, les ridicules, les susceptibilités et les prétentions des hommes les plus

---

<sup>11</sup> II, 4, p.200.

respectables. Adèle y peint une galerie de portraits à la Saint-Simon, et réinvente, sous la dictée de Hugo, de pittoresques dialogues acérés, spirituels et improbables, qui émaillent une narration cursive et paratactique, pour un effet bien plus comique qu'hagiographique.

### **L' « ATELIER DE POETIQUE DU RECIT »**

Cette tonalité comique est nettement plus sensible dans le *VHRA* que dans le *VHRT*. Elle est favorisée par les glissements de point de vue de la narratrice, gommés dans la version définitive. Dans le texte d'Adèle, on l'a vu, on passe sans prévenir du mode hétérodiégétique au mode homo—, voire autodiégétique. Ce qui passa longtemps pour un défaut rédhibitoire de l'écriture d'Adèle, cet aspect mal fini, mal dégrossi, mal lissé, de son récit, où Hugo est, en toute incohérence, nommé tour à tour « M. Victor Hugo », « mon mari », « le poète », « le poète enfant », « le poète marié », « le petit », « le jeune homme », ou encore « Victor », séduit au contraire le lecteur d'aujourd'hui, sur qui ces glissements énonciatifs produisent un effet similaire à celui que procurent les intrusions du narrateur stendhalien, quand celui-ci commente avec une ironie affectueuse les manquements ou les faiblesses de son héros. Cette observation distanciée du héros romanesque par le narrateur et le lecteur complices, qu'on trouve aussi par exemple chez Diderot ou Dickens, contribue à l'atmosphère de gaieté picaresque du *VHRA*, qui en use volontiers en début de chapitre, pour masquer les ellipses du récit, qui saute et gambade d'un épisode à l'autre sans se soucier des transitions. Pour exemple, ces deux *incipit* :

Nos voyageurs que nous avons laissés à Rosny se séparèrent. (IV, 4, p.346)

A la fin de l'année 1821, nous trouvons notre poète installé rue du Dragon, n°30. (IV, 6, p.353)

Dans la suite de ces deux chapitres, Adèle, qui endosse le rôle romanesque de la fiancée, parle d'elle-même à la troisième personne, telle un narrateur omniscient. Le « je » reprendra ses droits plus tard, quand elle ne sera plus au premier plan du tableau. Dans le *VHRA*, les hésitations énonciatives de la narratrice sont perçues comme l'inscription dans le texte lui-même d'un double aveu : premièrement, l'impossibilité non seulement pratique, mais aussi théorique, à jouer complètement sans en rire soi-même ce rôle du témoin masqué, à « abstraire sa personnalité », comme elle se le

proposait initialement ; secondement, le plaisir de succomber à l'irrésistible tentation du romanesque, dans son laboratoire secret de poétique du récit, où divers modèles sont expérimentés à tour de rôle.

Le roman d'aventures tout d'abord, avec le récit, résumé des *Mémoires* du général Hugo, des exploits de son beau-père, qui parvient, après une poursuite échevelée digne des romans de cape et d'épée, à capturer le preste, dangereux et habile bandit italien Fra Diavolo. Adèle signale d'ailleurs elle-même, en hors d'œuvre, le caractère romanesque de l'épisode :

Il lui arriva une de ces aventures comme on en voit dans les opéras comiques.<sup>12</sup>

C'est que le romanesque n'est pas propre au roman, et l'on sait ce que lui doivent des genres théâtraux comme la pastorale, l'opéra-comique ou le mélodrame.

D'autres passages présentent en quelques paragraphes un destin individuel exemplaire, transformant une chose vue en nouvelle. C'est le cas, dans le chapitre VI,2 (« Le choléra »), du court récit de la mort d'Ernest de Saxe-Cobourg, emporté par l'épidémie malgré les soins de Hugo, ou du bref exposé des circonstances rocambolesques dans lesquelles le toulousain Granier de Cassagnac, attaché à ses fonctions locales, finit par « monter » à Paris. Ces brefs récits, occasions de méditer sur la vanité des gloires ou l'ironie du sort, contiennent parfois des ouvertures sur des romans possibles. Ainsi, le destin contrarié d'un camarade de la pension Cordier, Joly, riche héritier choyé et paresseux, que Hugo retrouvera en 1846, sortant d'une réunion de l'Académie, en haillons sur un trottoir. Ce retournement de situation inspire à Adèle des conjectures où l'on retrouve l'imaginaire romanesque hugolien :

Qu'est-il devenu, ce Joly ? Quelle a été sa fin ? Couche-t-il toujours sur les grèves, mendiant pour manger ? Est-il mort ; ou bien le crime qu'a attaché à lui le costume de galérien lui a-t-il fait reprendre le costume de galérien ?<sup>13</sup>

C'est encore le cas dans le récit du destin tragique de l'ami Alphonse Rabbe, le poète d'origine marseillaise, ancien Don Juan défiguré par un accident qui lui fait une face hideuse. Cette âme noble sombre dans une noire misanthropie, a la douleur de voir

---

<sup>12</sup> I, 5, p.104.

<sup>13</sup> III, 4, « Les deux frères en pension », p.284.

mourir dans ses bras sa servante à l'âme simple qui était aussi sa bien-aimée compagne, et meurt accidentellement. La fin du chapitre est écrite dans un style cursif, factuel, sans commentaire, qui la rend d'autant plus pathétique:

Rabbe mourut subitement dans la nuit du 1<sup>er</sup> janvier 1830, des suites d'une imprudence qu'il avait, dit-on, commise. Il s'était appliqué sur le visage un cataplasme laudanisé. La dose d'opium mal calculée avait amené le funeste accident.<sup>14</sup>

La prédilection d'Adèle pour ces destins d'exception esquissés en quelques traits participent d'un romanesque qui dépasse la simple technique narrative, dans la mesure où il relève d'une véritable vision du monde. Pour cette femme qu'une certaine tradition biographique s'est souvent complu à dépeindre comme une petite bourgeoise insensible aux choses de l'art et de l'imagination, et notamment à l'œuvre de son mari, c'est la vie même, y compris la sienne sur laquelle est tombée ce grand amour dont elle ne dira rien, qui est romanesque.

#### UNE VISION DU MONDE ROMANESQUE

Le récit fournit ainsi quantité d'anecdotes dramatiques, qui disent la force du destin. Tantôt le discours est fataliste, comme c'est le cas à la fin terrifiante du tout premier chapitre : pendant les guerres de Vendée auxquelles avait participé son beau-père, un paysan qui venait de tuer un soldat agonisant pour le dépouiller de son portefeuille et de son havresac, faisant lire à un voisin la feuille de route trouvée dans le portefeuille du soldat, découvre l'identité de sa victime :

Ils reconnurent le nom et le signalement de leur fils unique. Alors la mère se précipita sur un couteau, et le père alla se livrer à la justice.<sup>15</sup>

Cet épisode fortement pathétique et marqué d'un fatalisme tragique n'a d'ailleurs pas été conservé dans le *VHRT*. Le chapitre suivant (I,2) raconte les mariages parallèles des parents Hugo et Foucher, à l'époque de la rencontre avec Lahorie, au conseil de guerre qui devait un jour condamner ce dernier à mort. Le chapitre se clôt sur une prolepse fataliste et quasi superstitieuse:

---

<sup>14</sup> IV, 8, p.368.

<sup>15</sup> p.81.

Ainsi tout d'avance se préparait pour l'arrivée du poète, jusqu'à cette attache sinistre qui rive le poète au malheur.<sup>16</sup>

Cette phrase est elle aussi supprimée dans le *VHRT* : Hugo ne saurait reprendre ce fatalisme à son compte, et, pour une fois, on peut comprendre le bien-fondé de la coupure.

En revanche, la peinture de l'élévation des âmes héroïques, qui fait partie du sublime romanesque, n'est pas censurée par Hugo et le groupe, bien au contraire. Nul doute qu'il contribue lui-même à reconstituer à partir des mémoires du général une figure paternelle héroïque. Comme l'a bien vu Philippe Lejeune, « les mémoires du père sont transformés en un fragment de roman écrit par le fils »<sup>17</sup>, et Adèle prend soin d'insister sur les qualités de cœur et de bravoure de son beau-père. L'élévation d'âme des Hugo est même explicitement thématifiée, à plusieurs reprises, non pas sur le mode admiratif, mais sur le mode purement descriptif, comme s'il s'agissait d'une preuve évidente du génie. Cette caractéristique, poussée jusqu'à l'orgueil, peut même donner lieu à des anecdotes plaisantes, légèrement distancées, comme dans cet épisode de la pension Cordier, où Victor et Eugène, par haine et mépris de leurs maîtres tyranniques, s'appliquent à être irréprochables :

Chez les natures hautes, la fierté console la tristesse. Ils ne voulaient pas que leurs maîtres et surtout M. Cordier usassent de leurs droits de maîtres. Ils avaient résolu d'agir de manière à n'être jamais grondés : ils outrepassaient leurs tâches parce qu'ils ne voulaient pas de la plus légère observation.<sup>18</sup>

Les hauts faits du héros Hugo sont mis en valeur par Adèle sans emphase, avec au contraire une économie de moyens qui met en valeur l'originalité, la promptitude, l'efficacité et parfois l'insolence de ses actions d'éclat, telle sa réponse à la proposition du roi de tripler sa pension pour le dédommager de l'interdiction de *Marion de Lorme* :

(...) il causait avec M. Sainte-Beuve : on lui remit un pli portant le cachet du ministère de l'Intérieur. M. de la Bourdonnaye lui annonçait que le roi lui donnait une nouvelle pension de quatre mille francs. L'homme qui avait apporté ce pli demandait s'il y avait une réponse.

— Oui, dit M. Victor Hugo.

Il s'assit et écrivit une lettre qu'il tendit à M. Sainte-Beuve avant de la cacheter.

---

<sup>16</sup> p.87.

<sup>17</sup> Philippe Lejeune, *op.cit.*, p.95.

<sup>18</sup> III, 5, « Retour des alliés — Le Journal de Victor », p.293.

— J'en étais sûr, dit M. Sainte-Beuve.

La lettre refusait la pension.<sup>19</sup>

L'ellipse du contenu (insolent) de la lettre, donné à lire à Sainte-Beuve mais dont le lecteur est frustré, le laconisme du dialogue, la dernière phrase-paragraphe, typiquement hugolienne, tout dans le style de cette anecdote tend à faire de Hugo un héros sublime, capable, comme ici par la résistance et la réplique chevaleresque aux injustices royales, de ces pointes d'action que la tradition romanesque réserve aux héros bien nés.

Ce culte du sublime, qui pousse Adèle à se cantonner elle-même modestement dans le demi-jour, l'incite aussi, à maintes reprises, et Hugo derrière elle, à maquiller la réalité dans un sens avantageux, à « romancer » la vie du grand homme en parant des plus beaux attraits certaines réalités décevantes, ou en exagérant telle ou telle distinction. Il s'agit parfois de légers trucages des sources ; ainsi, dans le ch.I, 3, Adèle cite une lettre dans laquelle Joseph Bonaparte recommande le général Hugo au ministre de la Guerre Berthier. La lettre originale dit « Je désire beaucoup que vous puissiez l'employer à l'armée de la Gironde, comme adjudant major ou comme chef de brigade ». L'étude du manuscrit est édifiante : Adèle commence par recopier fidèlement, puis supprime le premier grade, moins élevé, ne laissant apparaître que le second. La falsification est minime. En revanche, les rapports orageux entre ses beaux-parents sont très nettement édulcorés. Ainsi, on sait maintenant que le séjour en Italie de 1807-1808 marqua une étape importante dans la mésentente du couple : en arrivant au royaume de Naples, Sophie ne tarde pas à découvrir que son époux vit déjà maritalement avec Catherine Thomas dans son palais d'Avellino. Il a écarté sa compagne quelques jours, pour sauver les apparences à l'arrivée de sa petite famille, mais il ne tarde pas, sous un prétexte fallacieux, à installer les siens en ville pour retrouver ses habitudes. Sophie n'y tient plus, et rentre bientôt en France avec ses enfants. Le *VHR* n'en laisse rien paraître. Le séjour en Italie est décrit avec force clichés assez semblables à ceux qui font rêver Emma Bovary (à Rome, le pont Saint-Ange, le pouce du pied de la statue de Saint-Pierre, Naples comparée à « une robe blanche bordée d'une mer bleue »), et la cause du retour en France se réduit à l'inconfort du palais paternel et à la nécessité de faire des

études sérieuses en France<sup>20</sup>. On tient ici un exemple très révélateur de ce refus du pacte de vérité qu'eût imposé une autobiographie au sens strict. Hugo ne souhaite visiblement pas exposer publiquement les malheurs de son enfance. Et rien ne l'y oblige : la médiatisation par le témoin permet le mensonge par omission. Si les parents se séparent, ce n'est pas par désamour, c'est parce que le père est un héros chamarré de l'armée impériale, toujours en campagne.

Enfin, et ce point n'est pas le moins important, le romanesque rejoint le biographique dans l'évocation réaliste du milieu littéraire et artiste dans lequel se passe la jeunesse de Hugo. Dans les parties IV, V et VI, il est très peu question des émotions intimes, à part l'évocation nécessaire des morts de la mère et du frère ; du choléra de 1832 aussi, qui fut un événement à la fois privé (Hugo soigne avec dévotion son petit Charles) et historique. Ce qui est mis au premier plan, c'est la camaraderie romantique, et la commune passion pour l'aventure littéraire et artistique. Les titres des chapitres de ces trois parties indiquent une sorte de continuum entre Hugo, ses amis et son œuvre ; ils sont les acteurs étroitement soudés d'un même combat, de la même aventure du romantisme que leurs récits croisés (*Mémoires de Dumas, Histoire de l'art dramatique en France de Gautier, etc.*) érigent en nouveau mythe.

Cet « atelier de poétique du récit » qu'est le *VHRA* a pu paraître, à juste titre, comme un capharnaüm encombré d'ébauches, de chutes, et de scories ; sous ce rapport, il ne constitue sans doute pas un modèle abouti du genre biographique, surtout pas à son époque, d'où la nécessité de son lissage par Charles Hugo et Auguste Vacquerie en 1863. Mais le lecteur d'aujourd'hui est justement frappé par une certaine nouveauté de son écriture, qui se caractérise par la promotion du détail concret, la distance amusée, le passage abrupt de la description à la méditation, le jeu constant avec les points de vue. Cette « modernité » explique qu'on ait ressenti en 1985 le besoin d'exhumer ce texte, qui a depuis largement éclipsé le *VHRT*, non seulement parce qu'il constitue une source plus riche, mais aussi parce qu'il est d'une lecture plus plaisante. Et l'on ne peut exclure que le lecteur d'aujourd'hui prenne plaisir à trouver dans ce texte au statut générique

---

<sup>19</sup> V, 3, « Une lecture », p.454-455.

<sup>20</sup> I, 6, « Voyages en Italie », p.124-125.

incertain, non seulement la trace d'une certaine tradition romanesque, mais aussi, avec ce récit qui ne tient que par effets de collages et de ruptures, et où le narrateur est dans une position constamment instable, un des premiers avatars des jeux narratifs préférés de certains romanciers contemporains.