



HAL
open science

“ Sublime et terreur dans ”Quatrevingt-treize” ”

Yvon Le Scanff

► To cite this version:

Yvon Le Scanff. “ Sublime et terreur dans ”Quatrevingt-treize” ”. Journée d'études sur Quatrevingt-treize de Victor Hugo, Nov 2015, Le Mans, France. hal-01492155

HAL Id: hal-01492155

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01492155>

Submitted on 12 Jan 2019

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

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

SUBLIME ET TERREUR DANS *QUATREVINGT-TREIZE*

Disons le nettement, 89 et 93 incarnent en quelque sorte les deux pôles esthétiques du sublime et de la terreur. La Révolution Française – « la France sublimée »¹ dit Hugo dans *William Shakespeare* – c'est le grand moment d'unanimisme et d'universelle admiration. Kant parle à son sujet d' « une sympathie d'aspiration qui frise l'enthousiasme »². Avec 93, on change sans doute de paradigme esthétique et de période historique : il ne s'agit plus de convaincre mais de contraindre, la révolution ne suscite plus immédiatement une admiration et une adhésion contagieuses, elle doit dorénavant s'imposer par la force et par la crainte³. *Quatrevingt-Treize* fait d'ailleurs de cet antagonisme un des moteurs de son régime actantiel : « Dans le triomphe qui s'ébauchait, deux formes de la république étaient en présence, la république de la terreur et la république de la clémence⁴, l'une voulant vaincre par la rigueur et l'autre par la douceur. Laquelle prévaudrait ? Ces deux formes, la forme conciliante et la forme implacable, étaient représentées par deux hommes ayant chacun son influence et son autorité » (*QT*, III, II, VII, 304)⁵. Pourtant, ce même chapitre qui voit s'affronter Gauvain le clément et Cimourdain le terrible s'intitule « Les deux pôles du vrai », et bien loin d'opposer ces deux régimes de légitimité, Hugo semble vouloir en faire deux modalités historiques mais également nécessaires du déploiement révolutionnaire en tant que « phénomène immanent » (*QT*, II, III, I, 237). Pour ce faire, il semblerait en effet que Hugo relève⁶ la terreur par le sublime. Dès *William Shakespeare*, cette idée taraude Hugo :

La Révolution, tournant climatérique de l'humanité, se compose de plusieurs années. Chacune de ces années exprime une période, représente un aspect ou réalise un organe du phénomène. 93, tragique, est une de ces années colossales. Il faut quelquefois aux bonnes nouvelles une bouche de bronze. 93 est cette bouche.

Écoutez-en sortir l'annonce énorme. Inclinez-vous, et restez effaré, et soyez attendri. Dieu la première fois a dit lui-même *fiat lux*, la seconde fois il l'a fait dire.

Par qui ?

Par 93⁷.

¹ Victor Hugo, *William Shakespeare*, dans *Critique, Œuvres complètes*, Robert Laffont, « Bouquins », p. 436.

² Kant, *Le conflit des facultés*, (1795), dans *Opuscules sur l'histoire*, trad. S. Piobetta, Flammarion, « GF », p. 211-212.

³ Sur cette question (« qu'est-ce qui lie ensemble 89 et 93 »), voir par exemple François Furet, *La révolution en débat*, Paris, Gallimard, « Folio-Histoire » n°92, 1999, ch. I : « La Révolution sans la Terreur ? Le débat des historiens du XIX^e siècle », p. 29-71.

⁴ Plus loin, il sera question de « république de l'absolu » et de « république de l'idéal » (III, VII, v, p. 470).

⁵ Dans le corps du texte, nous donnons les références à *Quatrevingt-Treize* (abrégé en *QT*) comme suit : PARTIE, LIVRE, CHAPITRE (chiffres romains), page (chiffres arabes) de l'édition Flammarion, « GF », 2002, mise à jour en 2014.

⁶ « Relève », au sens d'une traduction possible de l'*aufheben* ou de l'*Auhebung* selon Hegel, telle que la propose Derrida, afin de « garder, les conjoignant en un seul mot, le double motif de l'élévation et du remplacement qui conserve ce qu'il nie ou détruit, gardant ce qu'il fait disparaître, comme précisément, bel exemple, dans ce qu'on appelle dans l'armée, par exemple dans la marine, la relève de la garde » (Derrida, « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? » dans *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 44).

⁷ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 432. Depuis le *Traité du Sublime* de Longin traduit et commenté par Boileau en 1674, le « fiat lux » biblique est considéré comme l'emblème rhétorique du sublime : voir Longin, *Traité du Sublime*, traduit par Boileau, Paris, Le Livre de poche, « Bibliothèque classique », 1995, ch.

En d'autres termes, plus historiographiques, 93 ne serait donc pas un déraillement mais bien plutôt « une résultante immense »⁸ de 89 ou dit de façon plus dialectique encore : « la terreur compromet la république et sauve la révolution »⁹.

Le sublime légitime d'abord la terreur comme esthétique : il y a bien une poétique du sublime terrible, voire une certaine esthétisation de la terreur dans *Quatrevingt-Treize*. Comme développement majeur de la Révolution, la terreur est ainsi justifiée par sa grandeur : « la Révolution a commis des crimes. Pourquoi le dissimuler ? A quoi bon les atténuations ? Qu'a-t-elle besoin d'excuses ? elle est immense », « la révolution a été colossale, terrible et salutaire »¹⁰.

Pour autant, la sollicitation d'une isotopie naturelle caractérisée par la grandeur mais bien plus encore par sa force sollicite un sublime de puissance qui naturalise, et donc légitime et normalise (même dans sa monstruosité) le phénomène historique. Non seulement la terreur révolutionnaire devient un emblème du Sublime dans (et de) l'Histoire, mais en retour elle sort de l'histoire pour entrer (pour se sauver ?) dans la naturalité *naturelle*. On ne juge pas la nécessité naturelle : « ce qui doit passer passe, ce qui doit souffler souffle » (*QT*, II, III, 1)

Enfin, dans *Quatrevingt-Treize*, le sublime met en œuvre une sublimation de la terreur et lui confère une dimension quasi surnaturelle. Le sublime devient un concept compréhensif pour dégager l'apparence de la vérité, la physique de la métaphysique. Son caractère sublime en montre donc la portée sotériologique.

Esthétisation

Le roman baigne de bout en bout dans une atmosphère de terreur généralisée qui touche les paysages, les hommes et les choses¹¹. Ainsi la première partie, où s'exerce la Terreur blanche, est dominée par une figure « inexorable » (Lantenac : *QT*, 88), un emblème « redoutable » (le canon : *QT*, 76) et un « paysage terrible » (le massacre de la métairie d'Herbe-en-Pail : *QT*, 140). La deuxième partie, sous la figure tutélaire de Cimourdain « l'effrayant » (*QT*, 171) se concentre sur le gouvernement de la Terreur révolutionnaire avec son creuset emblématique, la Convention, « lieu terrible » (*QT*, 212). Les deux parties dressent le même constat d'une terreur généralisée : la première se clôt sur le chapitre « Pas de grâce (mot d'ordre de la commune) – Pas de quartier (mot d'ordre des princes) » tandis

VII, p. 86. Voir aussi les *Réflexions critiques* de Boileau, notamment la « Réflexion X » qui porte sur cette formule (dans Longin, *Traité su Sublime*, *op. cit.*, p. 150-155).

⁸ Hugo, « Reliquat 1 » dans *Quatrevingt-Treize*, édition chronologique de Jean Massin, Club Français du Livre, 1970, tome XV, p. 272.

⁹ Hugo, « Reliquat 2 » dans *Quatrevingt-Treize*, édition chronologique de Jean Massin, *op. cit.*, p. 538. Voir aussi à la page 513 : « tous les excès, toutes les frénésies, toutes les barbaries que résume le mot Terrorisme, sont inextricablement mêlés au salut du monde ; ils en sont peut-être la rançon. Il y a dans le prodigieux fait révolutionnaire un côté crime ; nous le haïssons comme crime, nous le respectons comme mystère ; nous condamnons la fureur révolutionnaire, en la vénérant ; nous flétrissons 93, à genoux ».

¹⁰ *Ibid.*, p. 512. Comme le dit Hugo, « on ne flatte pas l'ouragan » (*ibid.*, p. 513) et on peut donc à bon droit « chicaner la catastrophe » (*ibid.*, p. 512).

¹¹ Nous ne proposons pas de relevé exhaustif des champs lexicaux de la terreur (représenté notamment par les adjectifs : horrible, terrible, épouvantable, atroce, effroyable, affreux, redoutable, sinistre *etc.*). Une simple lecture permet d'en mesurer l'importance. On remarquera en outre la présence fréquente de l'intensif superlatif et donc hyperbolique « Rien de plus » qui accroît encore la portée de ces adjectifs.

que la deuxième s'achève sur des mots d'ordre équivalents : « sauvagerie contre barbarie ». La troisième partie culmine dans l'horreur avec l'évocation des « forêts horribles de Vendée » (QT, 247), l'assaut de Dol « épouvantable » et « terrible » (QT, 285) puis le siège « horrible » (QT, 387) et « effroyable » (QT, 392) de la Tourgue. Le livre se clôt sur une ultime vision d'horreur – la guillotine – avec une exécution (Gauvain) suivie d'un suicide (Cimourdain).

Ce sublime *sombre*, pour reprendre l'expression de Voltaire au sujet de Milton, se comprend en raison d'une relecture et d'une réinterprétation de la définition du sublime de Longin par Burke notamment, au XVIII^e siècle¹². Dans une optique empirique et sensualiste qui donne la primauté à l'analyse intellectuelle des sensations, le philosophe anglais cherche ainsi à redéfinir le concept majeur, difficilement traduisible : *to paradoxon*. Longin définit donc le sublime comme admiration de ce qui est « merveilleux », « surprenant »¹³, « extraordinaire »¹⁴, « inattendu »¹⁵ selon les différentes traductions de *paradoxon*. Le sublime se définit donc comme ce qui étonne superlativement, comme « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir »¹⁶. Or, Burke montre que ce qui produit une sensation esthétique hors du commun n'est pas le plaisir positif mais à l'inverse un plaisir négatif qui provient d'un sentiment de terreur : une stupéfaction douloureuse. Il donne donc une nouvelle orientation, plus sombre mais plus intense, au sentiment du sublime : « la passion causée par le grand et le sublime dans la nature [...] est l'étonnement (*astonishment*), c'est-à-dire un état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur »¹⁷. Plus que le beau, le sublime se situe au-delà du bien et du mal¹⁸, dans la sidération et la fascination qui mettent entre parenthèses tout jugement axiologique autre qu'esthétique ; en d'autres termes, plus hugoliens : « le sublime est horrible et l'horrible est sublime »¹⁹. Dans

¹² Les théories de Burke se répandent bien vite en France. Diderot en sera un des propagateurs les plus enthousiastes : « Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime » (*Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 233) ; ainsi que Mercier : « Le sublime inspire toujours une certaine horreur qui n'est sentie que des âmes faites pour le grand (...). Oui, les objets sublimes sont sombres et ténébreux. le sublime est inégal et négligé ; le sublime souvent e suit qu'une même ligne, mais il la prolonge dans un éloignement extraordinaire ; le sublime est dans les spectacles terribles et déchirants » (Louis-Sébastien Mercier, « Beaux-arts », dans *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, 1784, 2 tomes en 1 vol, tome II, p. 147).

¹³ Longin, *Traité du Sublime*, (1674), trad. Boileau, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995, p.125. Voir aussi la préface de Boileau : « il faut entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours » (*ibid.*, p.71).

¹⁴ *Du Sublime*, trad. Henri Lebègue, Les Belles Lettres, « CUF », 1965, p.51.

¹⁵ Longin, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud, Rivages, « Petite bibliothèque », 1991, p.112.

¹⁶ Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 80. La citation complète : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir ».

¹⁷ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 97. Voir aussi p. 98-99 : « la terreur est dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe essentiel du sublime », ou p. 107 : « la terreur, qui constitue le tronc commun de tout ce qui est sublime » et p. 109 : « nous verrons toujours le sublime marcher à côté de la terreur ». C'est d'ailleurs dans ces mêmes termes et en utilisant le même concept (le *paradoxon* comme *astonishment*) que Burke dépeindra la Révolution française : « All circumstances taken together, the French Revolution is the most *astonishing* that has hitherto happened in the world » (*Reflections on the Revolution in France*, Londres, 1790, p. 11).

¹⁸ Cf. Denis Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 178 : « je ne hais pas les grands crimes, premièrement parce qu'on en fait de beaux tableaux et de belles tragédies ; et puis, c'est que les grandes et sublimes actions et les grands crimes portent le même caractère d'énergie ».

¹⁹ Victor Hugo, *Toute la lyre*, XXVI, dans *Poésie IV, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 180.

une certaine mesure, dans *Quatrevingt-Treize*, la terreur est donc esthétisée. Mais « envisager la Terreur comme un ‘événement esthétique’, ce n’est pas nier sa dimension tragique ou politique, bien au contraire : plutôt révéler comment une catégorie esthétique naît de la rencontre du tragique et du politique. Car la république des Lettres, à la fin du XVIII^e siècle, possédait une langue pour dire ce croisement : le sublime »²⁰. On prendra donc comme exemple de cette représentation esthétique deux emblèmes de cette Terreur qui ensèrent le roman en amont et en aval : le canon, la guillotine.

*Le canon ou De l’hypotypose*²¹

L’appréhension d’un objet qui tourne à la description de l’indescriptible et ainsi à l’anamorphose repose essentiellement sur un relevé dispendieux des effets et des affects caractéristiques de la « terreur » ou de l’ « épouvante » : « horrible canon », « chose effrayante », « sinistre », « affreuse », spectacle « terrible », « monstrueux », « redoutable ». Mais s’il ne s’agissait que de cela, le canon n’inspirerait que de l’horreur ; or l’évocation en fait un « prodige » extraordinaire, un *paradoxon* donc. Pour ce faire, Hugo sollicite ce qu’on pourrait appeler une poétique du sublime terrible. Suivant les leçons de ténèbres de Burke, et notamment son analyse de la sympathie (compassion) dans la tragédie, Hugo fait de cette apparente pause descriptive un spectacle fascinant, suscitant la terreur et la pitié. Pour que la terreur devienne sublime, il suffit de mettre à distance la source de la terreur. En d’autres termes, faire de la terreur un spectacle – esthétique – (qui n’enlève rien par ailleurs à sa puissance affective) : « Lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles ; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux et ils le sont »²². La scène est un « spectacle titanique » qui a son public : « Les soldats et les marins battirent des mains ». Les ponts de la corvette se présentent comme des tréteaux, comme un plateau de théâtre. La représentation est par ailleurs rythmée par une poétique de la privation sensible (ici l’absence ou la privation de lumière) typique du sublime sombre préconisé par Burke : « pour rendre une chose fort terrible, l’obscurité semble généralement nécessaire »²³. La scène se passe en effet « dans une pénombre ». Plus encore, l’alternance violemment contrastée de lumière et d’obscurité est un des éléments structurants de la sidération du sublime de terreur d’après Burke : « la transition rapide de la lumière à l’obscurité ou de l’obscurité à la lumière, a cependant un effet encore plus grandiose [...]. Il faut passer de la lumière la plus intense à une obscurité aussi

²⁰ Antoine De Baeque, « Apprivoiser une histoire déchaînée : dix ans de travaux historiques sur la Terreur », *Annales*, juillet-août 2002, n°4, p. 862 (et plus généralement toute la dernière partie de l’article : « La terreur, entre émotion et esthétique »).

²¹ Voir *QT*, I, II, IV (« Tormentum belli ») et V (« Vis et vir »), p. 76-85.

²² Burke, *op. cit.*, p. 80. Burke prend notamment l’exemple de la tragédie à l’appui de sa démonstration : « la réalité excite une simple douleur, alors que sa représentation nous procure du délice » (p. 89), « on observe couramment que des objets qui choqueraient dans la réalité deviennent dans les représentations tragiques ou proches du tragique la source d’une forme très vive de plaisir » (p. 84-85). Burke fait intervenir alors le concept de « sympathie » (I, 13) : « On doit considérer la sympathie comme une sorte de substitution, qui nous met à la place d’autrui et nous permet d’être affecté presque de la même manière ; la sympathie peut ainsi participer par nature des passions qui concernent la conservation de soi et, en procédant de la douleur, devenir une source du sublime » (p. 84).

²³ Burke, *op. cit.*, p. 99.

grande »²⁴. La scène hugolienne est ainsi scandée par d'incessants passages de la lumière à l'obscurité : « le flot de marine, oscillant sous l'étrave de la batterie, ajoutait à cette vision un vertigineux balancement d'ombre et de lumière. La forme du canon s'effaçait dans la violence de sa course, et il apparaissait, tantôt noir dans la clarté, tantôt reflétant de vagues blancheurs dans l'obscurité ». Tout concourt ainsi à l'apparition du *paradoxon* sublime que l'on pourrait aussi traduire avec Lacoue-Labarthe par *unheimlich*²⁵, ou autrement dit, dans des termes plus hugoliens : « c'était comme la vision indistincte d'un prodige ». L'apparence se trouve ainsi comme visionnée par le phénomène, comme taradée par un *infini captif*²⁶ (« il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini ») qui la transforme en apparition prodigieuse. Quand l'apparence devient apparition, la description se fait hypotypose, forme stylistique caractéristique du sublime descriptif, selon Longin-Boileau :

Ces Images, que d'autres appellent Peintures ou Fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent²⁷.

De la même façon que le canon prend la relève de la cloche²⁸, la guillotine révolutionnaire dépasse et surpasse en horreur le vieux donjon féodal.

La guillotine ou De la conglobation²⁹

Autre emblème de la Terreur (elle condense « une année, 93 » nous dit Hugo), la guillotine devient paradoxalement un vecteur du sublime, même en creux comme possible inaccompli : « on sentait que cela avait été construit par des hommes tant c'était laid, mesquin et petit ; et cela aurait mérité d'être apporté là par des génies, tant c'était formidable » (*QT*, III, VI, 478). Tout l'enjeu de la description de l'échafaud tient dans la réalisation de cette teneur en sublimité qui devient une gageure pour le romancier. Pour ce faire, Hugo recourt à la conglobation, qui permet à la fois la prodigalité et la simplicité, l'amplification et la fragmentation : « au lieu d'un trait simple et unique sur le même sujet, on en réunit, sous un seul point de vue, un plus ou moins grand nombre »³⁰. Elle diffère cependant de l'énumération ou de la simple accumulation par le fait que « l'information globale est différée et n'est

²⁴ Burke, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁵ Voir Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », dans Coll. *Du sublime*, Paris, Belin, 1988, p. 145 : *To paradoxon* : cela, normalement, ne se traduit pas. Je traduirai cependant : *das Unheimliche*, pensant évidemment à l'usage heideggerien du mot ; mais aussi à cette célèbre définition de Schelling : 'on appelle *unheimlich* tout ce qui devrait rester secret, voilé, et qui se manifeste' ».

²⁶ « L'homme, la nature, toute existence est travaillée d'un infini captif » (Jules Michelet, *Origine du droit français cherchées dans les symboles et formules du droit universel*, Paris, Hachette, 1837, « Introduction », p. LXV).

²⁷ Longin, *Traité du sublime*, trad. Boileau, *op. cit.*, p. 97.

²⁸ Tout en s'y opposant, le canon s'apparente à la cloche du monde féodal : à sa chute, « la lourde masse se renversa, avec le bruit d'une cloche qui s'écroule » (*QT*, I, II, v, 85), « les païens continueront de fondre les cloches en canons » (*QT*, I, III, I, 109), « en tant de révolution, les prêtres se fondent en citoyens comme les cloches en sous et en canons » (*QT*, II, II, III, 199),

²⁹ Voir *QT*, III, VI, 477-481.

³⁰ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, [1827-1830], Paris, Flammarion, 1977, p. 363.

délivrée qu'à la fin de l'accumulation, fin vers laquelle convergent tous les traits descriptifs, tous les arguments ; elle est donc une forme de suspension ou de sustentation »³¹ :

Le jour ne tarda pas à poindre à l'horizon.

En même temps que le jour, une chose étrange, immobile, surprenante, et que les oiseaux du ciel ne connaissaient pas, apparut sur le plateau de la Tourgue au-dessus de la forêt de Fougères.

Cela avait été mis là dans la nuit. C'était dressé, plutôt que bâti. De loin sur l'horizon c'était une silhouette faite de lignes droites et dures ayant l'aspect d'une lettre hébraïque ou d'un de ces hiéroglyphes d'Égypte qui faisaient partie de l'alphabet de l'antique énigme.

Au premier abord, l'idée que cette chose éveillait était l'idée de l'inutile. Elle était là parmi les bruyères en fleur. On se demandait à quoi cela pouvait servir. Puis on sentait venir un frisson. C'était une sorte de tréteau ayant pour pieds quatre poteaux. A un bout du tréteau, deux hautes solives, debout et droites, reliées à leur sommet par une traverse, élevaient et tenaient suspendu un triangle qui semblait noir sur l'azur du matin. À l'autre bout du tréteau, il y avait une échelle. Entre les deux solives, en bas, au-dessous du triangle, on distinguait une sorte de panneau composé de deux sections mobiles qui, en s'ajustant l'une à l'autre, offraient au regard un trou rond à peu près de la dimension du cou d'un homme. La section supérieure du panneau glissait dans une rainure, de façon à pouvoir se hausser ou s'abaisser. Pour l'instant, les deux croissants qui en se rejoignant formaient le collier étaient écartés. On apercevait au pied des deux piliers portant le triangle une planche pouvant tourner sur charnière et ayant l'aspect d'une bascule. A côté de cette planche il y avait un panier long, et entre les deux piliers, en avant, et à l'extrémité du tréteau, un panier carré. C'était peint en rouge. Tout était en bois, excepté le triangle qui était en fer. On sentait que cela avait été construit par des hommes, tant c'était laid, mesquin et petit ; et cela aurait mérité d'être apporté là par des génies, tant c'était formidable.

Cette bâtisse difforme, c'était la guillotine³².

La conglobation hugolienne consiste en une simple description naïve, qui fait véritablement apparaître la chose décrite comme *paradoxon* au sens où l'entend Longin : « étonnante », « surprenante », « inattendue » et même « extraordinaire ». Elle est le lieu et le moment d'une révélation paradoxale : « elle est fondamentale dans la rhétorique hugolienne, et sert de dévoilement de la vérité, souvent paradoxale, cachée au sein des apparences »³³.

Naturalisation

La sollicitation du sublime pour caractériser la terreur a non seulement pour effet de l'esthétiser (il s'agit de faire sentir le « prodige » là on ne voit que le « monstre »³⁴) ; mais également pour vertu de la naturaliser³⁵. Le sublime emprunte en effet ses modèles et ses emblèmes à l'art mais aussi et surtout peut-être à la nature et même à la Grande Nature sauvage. La Terreur est ainsi assimilée aux grandes manifestations du sublime de puissance (les catastrophes) et d'infini (la grandeur absolue). Certes, la Convention ressortit au sublime

³¹ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Nathan-Université, 1995, p.100.

³² *QT*, III, VII, VI, 477-478. Ce passage est annoncé par une première conglobation au moment où Michelle Flécharde voit passer le convoi qui transporte l'échafaud (*QT*, III, IV, I, 360-361).

³³ C. Fromilhague, *op. cit.*, pp.100-101.

³⁴ *QT*, II, III, I, 210 : « on voit les abîmes, on ne voit pas les sublimités ; on voit le monstre, on ne voit pas le prodige ».

³⁵ Sur cette question, je me permets de renvoyer le lecteur à mon article : « La nature sublime de la Révolution (Michelet, Hugo, Quinet) », dans P. Auraix-Jonchière, E. Fracalanza, G. Peylet, R. Pickering, *Histoire(s) et enchantements. Hommages offerts à Simone Bernard-Griffiths*, Clermont-ferrand, PUBP, 2009, p. 321-333.

burkien de la terreur (« lieu terrible »³⁶), mais si elle associe horreur et grandeur (« rien de plus difforme et de plus sublime »³⁷), c'est dans la perspective d'une réévaluation de ce phénomène historique par le sublime. La Terreur se comprend dès lors comme le masque, même difforme, de la grandeur : « ce qui échappait aux contemporains, c'était précisément sa grandeur ; on était trop effrayé pour être ébloui. Tout ce qui est grand a une horreur sacrée » (*QT*, II, III, I, 209). Mise « en perspective », elle s'apparente donc bien plutôt aux symboles naturels du sublime de puissance : la « tempête »³⁸, la « foudre »³⁹, l'« avalanche »⁴⁰, le « vent »⁴¹ prodigieux, l'« Océan »⁴². En tant que grandeur absolue et non plus seulement force et puissance, la Convention se présente comme une *chose de l'infini* : Hugo parle de « lieu immense »⁴³, de « Convention démesurée »⁴⁴. Mais c'est l'image traditionnelle du sublime d'infini (qui met en déroute l'imagination) – la montagne – qui va illustrer idéalement la sublimité de la Convention en tant que phénomène immanent. Elle correspond à un sublime d'élévation fondé sur l'étymologie même du concept (« *sublimis* » : « élevé dans les airs, haut »). C'est l'expression du génie dans l'Histoire. Au moment d'aborder l'évocation de la « grande cime », de « ce sommet », de ce « point culminant »⁴⁵, Hugo y semble retrouver l'Idéal où souffle l'esprit des génies évoqués dans le *William Shakespeare* :

L'esprit humain a une cime.

Cette cime est l'idéal.

Dieu y descend, l'homme y monte.

Dans chaque siècle, trois ou quatre génies entreprennent cette ascension. D'en bas, on les suit des yeux. Ces hommes gravissent la montagne, entrent dans la nuée, disparaissent, reparaissent. On les épie, on les observe. Ils côtoient les précipices ; un faux pas ne déplairait point à certains spectateurs. Les aventuriers poursuivent leur chemin. Les voilà haut, les voilà loin ; ce ne sont plus que des points noirs. Comme ils sont petits ! dit la foule. Ce sont des géants. Ils vont. La route est âpre. L'escarpement se défend. À chaque pas un mur, à chaque pas un piège. À mesure qu'on s'élève, le froid augmente. Il faut se faire son escalier, couper la glace et marcher dessus, se tailler des degrés dans la haine. Toutes les tempêtes font rage. Cependant ces insensés cheminent. L'air n'est plus respirable. Le gouffre se multiplie autour

³⁶ *QT*, II, III, I, 212.

³⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁸ *Ibid.*, p. 211. Voir aussi dans « Reliquat. 2 » : « la Convention ressemblait à la mer, en un instant bouleversée » (*Œuvres complètes*, Club français du Livre, 1970, tome XV, p. 528).

³⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁴¹ *Ibid.*, p. 236.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 233.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 209-210 : « Nous approchons de la grande cime. Voici la Convention. Le regard devient fixe en présence de ce sommet. Jamais rien de plus haut n'est apparu sur l'horizon des hommes. Il y a l'Himalaya et il y a la Convention. La Convention est peut-être le point culminant de l'histoire. [...] Ce qui échappait aux contemporains, c'était précisément sa grandeur ; on était trop effrayé pour être ébloui. Tout ce qui est grand a une horreur sacrée. Admirer les médiocres et les collines c'est aisé ; mais ce qui est trop haut, un génie aussi bien qu'une montagne, une assemblée, aussi bien qu'un chef-d'œuvre, vus de trop près, épouvantent. Toute cime semble une exagération. Gravier fatigue. On s'essouffle aux escarpements, on glisse sur les pentes, on se blesse à des aspérités qui sont des beautés ; les torrents, en écumant, dénoncent les précipices, les nuages cachent les sommets ; l'ascension terrifie autant que la chute. De là plus d'effroi que d'admiration. On éprouve ce sentiment bizarre, l'aversion du grand. On voit les abîmes, on ne voit pas les sublimités ; on voit le monstre, on ne voit pas le prodige. Ainsi fut d'abord jugée la Convention. La Convention fut toisée par les myopes, elle, faite pour être contemplée par des aigles. Aujourd'hui elle est en perspective, et elle dessine sur un ciel profond, dans un lointain serein et tragique, l'immense profil de la révolution française ».

d'eux. Quelques-uns tombent. C'est bien fait. D'autres s'arrêtent et redescendent ; il y a de sombres lassitudes. Les intrépides continuent ; les prédestinés persistent. La pente redoutable croule sous eux et tâche de les entraîner ; la gloire est traître. Ils sont regardés par les aigles, ils sont tâtés par les éclairs ; l'ouragan est furieux. N'importe, ils s'obstinent. Ils montent⁴⁶.

Le phénomène sublime (la révolution, le génie) est sublime précisément parce qu'il est grand, extrêmement grand, exagérément grand et donc irrégulier au sens du jugement de goût (qui règle ce qui est beau de ce qui ne l'est pas) : il est au-delà (« prodige ») ou en-deçà (« montre ») du beau, du bien, du bon et met hors-jeu le vrai. Il est un pur *fiat* qui contraint la conscience à approuver sans juger et l'imagination à admirer sans comprendre en raison même de leur déroute respective devant cet excès qui dépasse toute mesure des sens et du sens. La naturalisation par l'arrondissement de la terreur au sublime produit de fait une légitimation esthétique, une légitimation par l'esthétique. Pas plus on ne fait le procès de l'océan déchaîné ou de la montagne chaotique, pas plus on ne peut incriminer l'Histoire qui souffle d'en haut ou lui demander raison : « allez donc demander le pourquoi de la tempête à l'océan »⁴⁷. L'image vaut pour idée et la métaphore pour analogie logique sous la forme d'un syllogisme qui éblouit plus qu'il n'éclaire (mais c'est bien là la force contraignante du sublime). La terreur révolutionnaire est un événement naturel ; or la nature ne relève pas d'une approche positive (cause et effet) ni d'un jugement moral (bien ou mal, bon ou mauvais) mais bien plutôt de la faculté de juger, et en l'occurrence bien plus du sentiment du sublime que du jugement de goût ; un sentiment et non un jugement donc : « en présence de ces catastrophes climatiques qui dévastent et vivifient la civilisation, on hésite à juger le détail. Blâmer ou louer les hommes à cause du résultat, c'est presque comme si on louait ou blâmait les chiffres à cause du total. Ce qui doit passer passe, ce qui doit souffler souffle » (*QT*, II, III, I, 238). Ainsi, on ne peut juger la terreur mais juste en admirer la puissance, la grandeur, la transcendance, par-delà le bien et le mal : « Devant cette mystérieuse complication de bienfaits et de souffrances se dresse le Pourquoi ? de l'histoire. *Parce que*. Cette réponse de celui qui ne sait rien est aussi la réponse de celui qui sait tout » (*QT*, II, III, I, 237). Gauvain reprendra à son compte cette rhétorique du sublime au moment d'absoudre sans raison, sans « pourquoi ? » le « moment présent » : « parce que c'est une tempête. Une tempête sait toujours ce qu'elle fait. Pour un chêne foudroyé, de que forêts assainies ! La civilisation avait une peste, ce grand vent l'en délivre. Il ne choisit pas assez peut-être. Peut-il faire autrement ? Il est chargé d'un si rude balayage ! Devant l'horreur du miasme, je comprends la fureur du souffle » (*QT*, III, VII, v, 475). Les hommes sont donc en partie irresponsables de ce qui les dépasse et qui témoigne d'un autre niveau de conscience. En termes plus hugoliens, la Révolution est *immanente*, révélation métaphysique de l'Idée, de l'essence du phénomène historique :

Esprits en proie au vent.

Mais ce vent était un vent de prodige.

Être un membre de la Convention, c'était être une vague de l'Océan. Et ceci était vrai des plus grands. La force d'impulsion venait d'en haut. Il y avait dans la Convention une volonté qui était celle de tous et n'était celle de personne. Cette volonté était une idée, idée indomptable et démesurée qui soufflait dans l'ombre du haut du ciel. Nous appelons cela la

⁴⁶ William Shakespeare, dans *Critique*, *op. cit.*, I, II, 2, p. 263-264.

⁴⁷ Victor Hugo, « Notes de travail pour William Shakespeare et pour la Préface ci-dessus » dans *Œuvres complètes*, édition chronologique de Jean Massin, *op. cit.*, Tome XII, p. 337.

Révolution. Quand cette idée passait, elle abattait l'un et soulevait l'autre ; elle emportait celui-ci en écume et brisait celui-là aux écueils. Cette idée savait où elle allait, et poussait le gouffre devant elle. Imputer la révolution aux hommes, c'est imputer la marée aux flots⁴⁸.

L'Histoire devient paradoxalement une manifestation – même catastrophique⁴⁹ – de la Nature : « A travers l'Histoire, s'accomplit ainsi obscurément un dessein de la Nature, qui est le progrès de la civilisation »⁵⁰. La naturalisation par le sublime conduit donc en dernière analyse à postuler la présence d'une manifestation non seulement physique et naturelle mais également métaphysique et surnaturelle dans le phénomène « immanent » de la Révolution, dont la Terreur n'est qu'un des noms.

Sublimation

Hugo retrouve encore à ce niveau de compréhension une structure profonde du sublime – à moins que ce soit bien plutôt cette structure profonde qui ait informé sa vision « visionnée » de la Révolution sous les espèces de la Terreur. Autant le beau semble lié à l'apparence⁵¹, autant le sublime porte une attention prononcée à l'essence des choses dans leur opposition à l'apparence⁵². De ce point de vue, le sublime est orienté naturellement vers une appréhension métaphysique⁵³. Tandis que le beau ne serait que « présentation du physique », le sublime serait alors « présentation du métaphysique »⁵⁴. On retrouve là, avec Hugo, au cœur de l'histoire de ce concept : « l'enjeu du sublime, depuis Longin, aura toujours été la présentation du méta-physique comme tel »⁵⁵ : « elle présente qu'il y a de l'imprésentable »⁵⁶. La Révolution est donc le phénomène immanent d'une loi supra-sensible qui se révèle à l'homme par le sentiment du sublime qu'il impose⁵⁷. On se souvient de l'enthousiasme kantien en 1790 à la nouvelle de cette révélation universelle et idéale d'une « disposition morale du genre humain » :

Peu importe si la révolution d'un peuple plein d'esprit, que nous avons vu s'effectuer de nos jours, réussit ou échoue, peu importe si elle accumule misères et atrocités au point qu'un

⁴⁸ *QT*, II, III, I, p. 237.

⁴⁹ Voir Chantal Foucrier, « Les révolutions naturelles dans la philosophie des Lumières : la catastrophe à l'origine d'une mythologie du progrès », dans A. Peyronie (dir.), *Révolution française, peuple et littératures*, op. cit., p. 26 : « outil pour penser le progrès, la catastrophe est aussi un outil pour représenter l'histoire ».

⁵⁰ Dominique Peyrache-Leborgne, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, n° 82, 1993, p. 26.

⁵¹ Voir Kant, *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, dans *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf, Vrin, 1988, p. 68 : « le beau dure principalement par l'apparence » et p. 69 : « l'art de paraître s'accorde avec le caractère du beau ».

⁵² Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, op. cit., ch. VII, p. 412 : « la théorie du sublime [...] distingue, plus strictement qu'auparavant, l'essence de l'apparence ».

⁵³ Kant, *Remarques...*, op. cit., p. 70 : « la métaphysique est utile en ce qu'elle supprime l'apparence qui peut être nuisible ».

⁵⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, « Sublime (Problématique du) », *Encyclopédie Universalis*.

⁵⁵ *Id.*, « La vérité sublime », dans *Du Sublime*, (collectif), Belin, 1988, p. 99.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 124.

⁵⁷ Cette révélation est également portée par les personnages dans une sorte de contagion sublime : Lantenac (*QT*, III, V, III), puis Gauvain (*QT*, III, VI, II) : « Lantenac venait d'être extraordinaire. C'était maintenant le tour de Gauvain » (p. 444). En d'autres termes, Lantenac venait d'être paradoxal, venait d'être sublime (il suscite en effet une « horreur sacrée » – p. 427 – en accomplissant cet acte d'abnégation sublime). Quant à Cimourdain, c'est dans le déchirement (le déraillement à l'instar de Javert) et la déréliction qu'il accède à ce savoir. Son suicide sonne comme l'aveu en creux d'une révélation négative.

homme sensé qui la referait avec l'espoir de la mener à bien, ne se résoudrait jamais néanmoins à tenter l'expérience à ce prix, – cette révolution, dis-je, trouve quand même dans les esprits de tous les spectateurs (qui ne sont pas eux-mêmes engagés dans ce jeu) une *sympathie* d'aspiration qui frise l'enthousiasme et dont la manifestation même comportait un danger ; cette sympathie par conséquent ne peut avoir d'autre cause qu'une disposition morale du genre humain [...] : le véritable enthousiasme ne se rapporte toujours qu'à ce qui est idéal, plus spécialement à ce qui est purement moral⁵⁸.

Et c'est précisément en des termes kantien⁵⁹ que Hugo relève cette sublimité du phénomène révolutionnaire : « au-dessus des révolutions la vérité et la justice demeurent comme le ciel étoilé au-dessus des tempêtes » (*QT*, II, III, I, 238), ce que Gauvain accompagnera du geste dans son plaidoyer *pro domo* en fin de roman : « Gauvain leva le doigt au-dessus de sa tête. Cimourdain suivit du regard la direction de ce doigt levé, et, à travers la voûte du cachot, il lui sembla voir le ciel étoilé » (*QT*, III, VII, v, 475)⁶⁰. Cette révélation d'une *finalité sans fin* qui relève d'une « action de l'Inconnu » (*QT*, II, III, I, 237) fait de la Révolution une « forme du phénomène immanent qui nous presse de toutes parts et que nous appelons la Nécessité » (*QT*, II, III, I, 237). Le sublime permet donc ici la visée métaphysique : il est possible de comprendre ce qui reste caché : « Les grandes choses s'ébauchent. Ce que la révolution fait en ce moment est mystérieux. Derrière l'œuvre visible il y a l'œuvre invisible. L'une cache l'autre. L'œuvre visible est farouche, l'œuvre invisible est sublime » (*QT*, III, VII, v, 470). Dans cette vision hugolienne, on retrouve encore la révélation du *paradoxon* longinien relatif au sublime et à sa manifestation : « *To paradoxon* : cela, normalement, ne se traduit pas. Je traduirai cependant : *das Unheimliche*, pensant évidemment à l'usage heideggérien du mot ; mais aussi à cette célèbre définition de Schelling : 'on appelle *unheimlich* tout ce qui devrait rester secret, voilé, et qui se manifeste' »⁶¹. Cette forme paradoxale de l'apparition de l'absolu⁶² reste ainsi profondément ambivalente : irruption violente d'une Idée dans la phénoménalité, elle prend la forme du *raptus* et du ravissement. Quoi qu'il en soit, cette présentation métaphysique de la Révolution réconcilie le sublime terrible, « farouche » (l'œuvre visible de la Révolution en 1793) et le sublime transcendantal (l'œuvre invisible de la Révolution de 89 qui se continue dans et par la Terreur de 93). Cette continuité, c'est la conjonction d'une « volonté » et d'une « idée », c'est donc la réalisation d'un *fiat* sublime : « Dieu la première fois a dit lui-même *fiat lux*, la seconde fois il l'a fait dire. Par qui ? Par 93 »⁶³.

⁵⁸ Kant, *Le conflit des facultés*, (1795), dans *Opuscules sur l'histoire*, trad. S. Piobetta, Flammarion, « GF », p. 211-212.

⁵⁹ Voir Kant, *Critique de la raison pratique*, (1788), trad. F. Picavet, PUF, 1943, rééd. « Quadrige », 1983, p. 173 : « Deux choses remplissent le cœur d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes, à mesure que la réflexion s'y attache et s'y applique : le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi ».

⁶⁰ Cimourdain lui-même ne dit pas autre chose, à sa façon : « 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 » (*QT*, III, IV, VIII, 384).

⁶¹ Philippe Lacoue-Labarthe, « La vérité sublime », art. cit., p. 145.

⁶² Cf. B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, UGE, coll « 10/18 », 1980, p. 319 : « la forme paradoxale semble jaillir spontanément lors du contact avec un absolu ».

⁶³ Victor Hugo, *William Shakespeare*, *op. cit.*, p. 432.

Conclusion

Comme le sublime, la Terreur est donc un *fiat* pur : pur effet sans cause, immense « parce que » profondément intransitif, le sublime la légitime ainsi sans la justifier⁶⁴. Il ne s'agit donc pas de persuader mais d'impressionner et de contraindre par la puissance de son effet :

Il ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous le voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute.⁶⁵

La leçon du roman est peut-être celle-ci. Quand Cimourdain demande à Gauvain ce qu'il veut, le jeune homme répond : « ce qui est » (*QT*, III, VII, v, 475). On peut bien sûr y voir l'*amor fati* d'un homme condamné, mais on peut aussi tenter de mettre tout cela en perspective. Dans le chapitre emblématique intitulé « Les deux pôles du vrai », Gauvain défend un point de vue romanesque⁶⁶ qui est aussi le point de vue du sublime : « Selon moi, le vrai point de vue de la révolution, c'est l'irresponsabilité. Personne n'est innocent, personne n'est coupable » (*QT*, II, VII, III, 309). Tous les pôles du vrai sont donc justifiés et d'une certaine manière même touchent au sublime, même par effraction prodigieuse ou miraculeuse (Cimourdain mais aussi Lantenac ; la Convention mais aussi la Vendée ; la Guillotine mais aussi la Tourgue *etc.*). Gauvain fait le roman du sublime de la Révolution et non son épopée (c'est Lantenac, l'emblème du passé, le chef de guerre d'un clan qui s'en charge) ni sa tragédie (c'est Cimourdain, l'homme du tout ou rien, du vrai ou du faux de la conscience judiciaire, l'emblème d'un présent farouche qui oppose la réalité et la vérité) : d'un côté le bien ou le mal de l'épopée, de l'autre le juste ou l'injuste de la tragédie. Mais l'avenir appartient au roman, à sa quête problématique, à sa vérité polyphonique, à son autonomie esthétique, à sa structure délibérative ; bref à l'âge démocratique, avenir de la Révolution, par-delà la Terreur. Mais pour le moment, celui de 93, et pour reprendre les termes de l'analyse de Judith Wulf, le sublime romanesque de Gauvain, qui parie sur la grâce et sa contagion⁶⁷, l'innocence de l'idylle⁶⁸ et de l'amour⁶⁹, n'est qu'en « mode mineur »⁷⁰. Dans

⁶⁴ La Terreur reprend les prérogatives du Sublime : régénération de l'homme (puissance de l'affect), politique du *fiat* (le fait politique créé et imposé par un Verbe effectif tout puissant, quasi divin : la raison d'état, dans ce qu'elle a de numineux et de fascinant).

⁶⁵ Longin, *Traité du Sublime*, trad. Boileau, *op. cit.*, ch. I (I, 4), p. 74.

⁶⁶ Ces deux pôles du vrai désignent Gauvain et Cimourdain mais Gauvain intériorise aussi cette polyphonie lors de sa délibération : « chacune de ces voix prenait tour à tour la parole, et chacune à son tour disait vrai » (*QT*, III, VI, II, 444).

⁶⁷ C'est le pari du sublime de la conversion, qui parie sur ce que l'homme a de meilleur, sur son excellence : c'est le sublime de largesse d'Auguste dans *Cinna*, de Don Carlos dans *Hernani* et de Gauvain, donc.

⁶⁸ Voir en III, III.

⁶⁹ L'autre fil – romanesque et en mineur – du roman, c'est le roman de « la mère » et de son amour pour ses enfants - amour vécu dans la douleur (p. 360), l'effroi et le déchirement (p. 412-427) mais amour sublime et miraculeux qui fait *cesser le feu* et convertit Lantenac : « les grandes douleurs sont une dilatation gigantesque de l'âme ; cette mère, c'était la maternité ; tout ce qui résume l'humanité est surhumain ; elle se dressait là au bord de ce ravin, devant cet embrasement, devant ce crime, comme une puissance sépulcrale ; elle avait le cri de la bête et le geste de la déesse ; sa face, d'où tombaient des imprécations, semblait un masque de flamboiement. Rien de souverain comme l'éclair de ses yeux noyés de larmes ; son regard foudroyait l'incendie » (III, V, I, 417-418).

Quatrevingt-Treize, et en 93, dominent encore les grandes structures majeures d'un sublime dramatisé où la terreur joue à plein :

Par rapport au dramatique qui organise de la manière la plus évidente l'œuvre, le romanesque serait donc un élément structurel tout aussi important mais beaucoup moins apparent. Il s'agirait de faire du secondaire un aspect positif de l'œuvre, caractérisé avant tout par sa capacité à échapper à la logique binaire dramatique pour entrer dans un autre mode d'organisation, fondé sur la multiplicité des lignes de fuite, les linéaments et la rêverie pour reprendre le vocabulaire hugolien. Comme mode mineur, le romanesque renvoie donc à un régime textuel particulier, qui ouvre des brèches dans la stabilité schématique de l'écriture et crée des perspectives nouvelles⁷¹.

Yvon Le Scanff (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Labo CRP 19)

⁷⁰ « Envisager le romanesque comme « repli », comme « entre-deux d'escarpements » est donc particulièrement éclairant. Cela permet de mettre en perspective un aspect du style de Hugo qui s'inscrit en marge du colossal, de la dilatation vers l'infini, du choc antithétique entre la montagne et le gouffre ; le *romanesque*, pris dans son sens d'enchantement ou de rêve, permet l'introduction d'un mode mineur, qui joue un rôle essentiel dans le fonctionnement des romans mais également dans l'ensemble de l'esthétique hugolienne » (Judith Wulf, « Le romanesque comme mode mineur », dans Agnès Spiquel (dir.), *Victor Hugo et le romanesque*, Paris-Caen, Lettres modernes-Minard, *Etudes romanesques* n°9, 2005, p. 24).

⁷¹ *Ibid.*, p. 24-25. Dans le roman, hormis l'asymptote de l'impossible que dessine la destinée de Gauvain, une de ces lignes de fuite est bien sûr celle que trace la Mère à la recherche de ses enfants, eux-mêmes sources d'une contagion de largesse sublime chez les « inexorables ».