

# Composition hugolienne : introduction

Guillaume Peynet (Lycée Samuel de Champlain, Chennevières-sur-Marne)

Le but des communications ici réunies est d'étudier dans l'œuvre de Victor Hugo l'art de la composition, c'est-à-dire cette partie de l'art littéraire qui consiste à organiser les masses écrites, à les agencer dans l'espace d'une œuvre, donc souvent aussi dans le temps d'une lecture : façon de produire du sens et des effets esthétiques spécifiques. Entendue en ce sens, la composition correspond exactement à cette partie de la rhétorique que les Latins nommaient la *dispositio*. Elle est soucieuse de la structure, du plan, de l'architecture de l'œuvre. Elle passe par quelques grands gestes, les uns inévitables, les autres facultatifs : la sélection des unités agencées, leur ordonnancement, le découpage de sections, éventuellement leur hiérarchisation sur plusieurs niveaux, l'intitulation de ces sections, enfin la thématization de la structure dans le discours de l'œuvre ou sur l'œuvre. Quelques-uns de ces gestes relèvent encore de l'écriture, mais la plupart consistent simplement à positionner dans l'espace la matière verbale.

La composition existe d'abord de façon interne à une œuvre. L'œuvre a presque toujours une structure visible et affichée (affichée par plusieurs éléments péritextuels et, en particulier, récapitulée par le sommaire). Dans les œuvres en prose de Hugo, c'est l'agencement des « parties », des « livres » et des « chapitres » ; dans les recueils poétiques, c'est l'agencement des « parties », des « livres » et des poèmes. Le plan des *Contemplations*, bien connu, mais aussi celui des *Chansons des rues et des bois*, montrent à quel point Hugo travaillait l'architecture de ses recueils. On notera d'ailleurs le pas franchi, dans sa carrière poétique, entre la période d'avant l'exil, où les recueils n'ont généralement pas de sections, et la période de l'exil et d'après, où les recueils ont des sections sur un voire sur deux niveaux. De même, en prose, on passe d'une simple suite de chapitres dans *Han d'Islande* (1823) et *Bug-Jargal* (1826) à une structure sur deux niveaux (livres et chapitres) dans *Notre-Dame de Paris* (1831) et dans *Napoléon le Petit* (1852), puis à une structure sur trois niveaux (parties, livres et chapitres) dans *Les Misérables*, *William Shakespeare*, *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit* et *Quatrevingt-treize*. Dans un long poème autonome comme *La Fin de Satan* s'organise une structure beaucoup plus sophistiquée que le découpage habituel des épopées en chants : le triptyque du « Glaive », du « Gibet » et (certainement) de « La Prison » est entrelardé de moments « Hors de la terre I, II, III ». Enfin, dans ses œuvres théâtrales, Hugo marque de sa griffe le traditionnel découpage en actes et en scènes, en donnant des titres aux actes (ou aux « journées », ou aux « parties ») : par exemple, dans *Lucrece Borgia*, « Affront sur affront », « Le Couple », « Ivres-morts ». Il existe même des ensembles de dessins composés par Hugo, structurés par lui quasiment sur le modèle des recueils poétiques : c'est le cas du *Poème de la sorcière* (1873), étudié ci-après par Hélène Kuchmann.

Mais la composition interne à une œuvre ne se limite pas à cette structure qu'exhibe la table des matières. D'abord elle existe à des échelles plus basses, à l'intérieur même des textes que nous avons considérés jusqu'à présent comme les unités constitutives de l'œuvre. Hugo divise certains poèmes en sections, intitulées (comme les quatre sections du « Satyre » : « Le Bleu », « Le Noir », « Le Sombre », « L'Étoilé ») ou seulement numérotées (comme dans « *Magnitudo Parvi* », « Pleurs dans la nuit », « Les Mages »...), ou même seulement séparées

par des astérisques ou par des blancs. La scène de théâtre est évidemment susceptible d'organisation, et quant à la prose non théâtrale, elle dispose même d'un découpage en unités visibles, les paragraphes. L'attention à la composition peut donc descendre jusqu'aux niveaux textuels les plus bas situés – celui de l'agencement des phrases, celui de la phrase elle-même – sans qu'il soit facile de dire à quel stade précisément on quitte l'étude du plan de l'œuvre pour l'étude stylistique, l'étude de la *dispositio* pour celle de l'*elocutio*. Quel critère retenir pour définir l'unité minimale et insécable de la composition ? Le critère de la *division visible* (sections intitulées, numérotées, séparées par des astérisques ou des blancs, paragraphes) n'est pas forcément satisfaisant, car un chapitre ou un poème sans segmentation visible peuvent très bien s'organiser selon un plan plus sophistiqué, plus nettement concerté, qu'une même longueur de texte à segmentations visibles.

Par ailleurs, l'agencement d'un texte narratif dépend largement de la façon dont l'histoire, l'intrigue est composée. C'est pourquoi on lira ci-après une étude de William Kels sur la construction de l'intrigue dans *Notre-Dame de Paris*. Une autre des études ici rassemblées porte sur la composition interne d'une œuvre, mais d'une œuvre inachevée : Olivier Beneteau étudie la *dispositio* mystique dans la somme de vers qui devait porter le titre de *Dieu*.

La composition existe aussi à une échelle plus haute. Comme certains de ses contemporains (Balzac organisateur de sa *Comédie humaine*), Hugo a cherché à regrouper ses œuvres dans des architectures d'ensemble. Achevant et présentant au public une œuvre nouvelle, il était souvent soucieux de la situer par rapport aux précédentes, d'articuler les précédentes et la nouvelle dans une répartition signifiante. C'est ainsi que dans la préface de *Lucrèce Borgia*, il fait retour sur *Le Roi s'amuse* : « la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *le Roi s'amuse* ; la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia*. Dans la pensée de l'auteur, si le mot *bilogie* n'était pas un mot barbare, ces deux pièces ne feraient qu'une bilogie *sui generis*, qui pourrait avoir pour titre : *Le Père et la Mère*<sup>1</sup> ». Plus tard, en exil, on voit Hugo chercher une logique à sa production romanesque : dans la préface des *Travailleurs de la mer* avec un regard rétrospectif (« Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième<sup>2</sup> ») puis Hugo récidive dans la préface de *L'Homme qui rit* avec cette fois un regard prospectif (« Le vrai titre de ce livre serait *L'Aristocratie*. Un autre livre, qui suivra, pourra être intitulé *La Monarchie*. Et ces deux livres, s'il est donné à l'auteur d'achever ce travail, en précéderont et en amèneront un autre qui sera intitulé : *Quatrevingt-treize*<sup>3</sup> »). L'architectonique de l'œuvre entière peut être ainsi esquissée, suggérée dans le discours péritextuel, sur le mode de l'auto-commentaire ; par ailleurs, des occasions lui sont données de se réaliser dans la structure concrète d'une publication, lorsque des éditions des œuvres complètes paraissent du vivant de l'auteur – il y en eut plusieurs du vivant de Hugo, en particulier l'édition « définitive » Hetzel-Quantin, publiée à partir de 1880.

Deux des communications ici rassemblées abordent ce niveau de la composition hugolienne : Agathe Giraud examine la façon dont Hugo organise son théâtre à l'heure des *Burgraves* ; Victor Kolta se penche sur le regroupement de quatre longs poèmes (*Le Pape*, *La Pitié suprême*, *Religions et Religion*, *L'Âne*) dans une « tétralogie philosophique ».

---

<sup>1</sup> Victor Hugo, préface de *Lucrèce Borgia*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* (éd. Jean Massin et al.), Paris, Club français du livre, 1967-1971, t. IV, p. 654.

<sup>2</sup> Victor Hugo, préface des *Travailleurs de la mer*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* (éd. Jean Massin et al.), Paris, Club français du livre, 1967-1971, t. XII, p. 551.

<sup>3</sup> Victor Hugo, préface de *L'Homme qui rit*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* (éd. Jean Massin et al.), Paris, Club français du livre, 1967-1971, t. XIV, p. 27.

La composition peut être étudiée comme résultat, fait accompli, mais aussi comme processus, recherche d'une organisation pour l'œuvre, avec ses hésitations, ses tâtonnements, que la génétique des œuvres met en lumière. Dans cette recherche de l'organisation, on sait le rôle que peuvent jouer les intervenants extérieurs, autres que l'écrivain lui-même : la composition se trouve souvent dans un dialogue avec les proches, famille, amis, et avec l'éditeur – avec toutes les instances possibles de conseil littéraire. Dans le cas de Hugo, on débat encore sur la source et donc sur l'autorité de tel ou tel choix : la refonte des trois séries de *La Légende des siècles*, en un ordonnancement unique des sections, dans l'édition « définitive » Hetzel-Quantin, a-t-elle eu plus que la bénédiction aveugle du poète vieillissant ?

Cette conscience du rôle des intervenants extérieurs nous a conduits à élargir notre sujet à l'organisation des textes de Hugo par d'autres que Hugo – qu'elle se soit faite de son vivant, ou après sa mort de Hugo : on a par exemple composé des recueils poétiques posthumes, comme *Toute la lyre*. La publication des proses philosophiques inédites et des fragments de toute sorte s'est faite avec des gestes de sélection et d'agencement qui n'ont pas toujours respecté la plus grande rigueur. On lira ici une communication de Camille Page sur la recomposition par l'illustration dans le dernier tome des *Actes et paroles* de l'Édition nationale ; et une communication de Jordi Brahamcha-Marin sur la façon dont a été composé le recueil d'inédits *Océan*. L'ordre dans lequel nous présentons ces études est tout simplement l'ordre chronologique de publication des corpus étudiés.

### **Notice bio-bibliographique**

Ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé de lettres classiques, Guillaume Peynet ([guillaumepeynet@free.fr](mailto:guillaumepeynet@free.fr)) a soutenu en juin 2021 une thèse sur la métaphore et la pensée dans l'œuvre de Victor Hugo (1852-1864), préparée à l'université du Mans sous la direction de Franck Laurent. Il enseigne depuis septembre 2021 au lycée Samuel de Champlain à Chennevières-sur-Marne.