Les copeaux de Victor Hugo

Jean-Marc Hovasse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2963>

DOI : 10.4000/genesis.2963

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 5 décembre 2017

Pagination : 17-35

ISBN : 979-10-231-0580-3

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Jean-Marc Hovasse, « Les copeaux de Victor Hugo », *Genesis* [En ligne], 45 | 2017, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 11 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/2963> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.2963>

Les copeaux de Victor Hugo

Jean-Marc Hovasse

Parmi les innombrables fragments laissés par Victor Hugo, une catégorie semble se distinguer par son nom lui-même, associé à l’auteur des *Misérables* un peu comme les paperoles à celui de *La Recherche*, ce sont les copeaux. Ils se singularisent par leur brièveté, leur hétérogénéité, et leur relative rareté par rapport à la masse des manuscrits conservés, car ils ont souvent été détruits. Ils ne dépassent guère quelques lignes, mais peuvent aussi se limiter à quelques mots, ou à une simple date¹. Ce sont selon les cas des ébauches, des essais de formulation, de vers ou de rimes, des enregistrements rapides de paroles ou de pensées, des notes documentaires qui ne sont pas de simples copies mais des réécritures de la source utilisée². Ils ont pour autres caractéristiques d’avoir toutes sortes de formes et de supports, souvent du papier de récupération (versos de manuscrits, dos d’enveloppes, bandes d’envoi, papier journal, pages de livre ou de carnet, morceaux de couverture...), et d’être difficiles à déchiffrer – si difficiles, parfois, qu’il faut repérer grâce à un ou deux mots leur point d’aboutissement dans l’œuvre publiée pour pouvoir reconstituer leur contenu. Car ils ont pour la plupart été « utilisés », soit dans un fragment plus développé, soit dans une œuvre publiée, et sont alors rayés. Ceux qui pour diverses raisons, où le hasard joue un grand rôle, ont été sauvés, plaisent aux collectionneurs et aux érudits, car ils permettent d’assister à la naissance d’ensembles constitués, d’être au plus près de l’origine du travail créateur, de permettre quelquefois la confrontation entre un premier jet et sa version finale. Mais d’où vient pour commencer cette métaphore des *copeaux* ? Appartient-elle en propre à Victor Hugo ? Et que nous apprend-elle de son mode d’écriture ?

C’est semble-t-il dans le second paragraphe de la « Note sur ces notes » qui ouvre les notes de la préface de *Cromwell*, dès son édition originale de 1827, que les *copeaux* apparaissent pour la première fois sous la plume de Victor Hugo :

On ne trouvera donc probablement pas dans ces notes ce qu’on y cherchera. Elles sont numériquement fort incomplètes. L’auteur les a tirées au hasard d’un amas énorme de déblais et de matériaux ; il a pris, non les importantes, mais les premières venues. Peu propre à ce travail, il l’a fort mal fait. N’importe, les voilà telles qu’elles sont. On verra, après les avoir lues, qu’il eût mieux valu brûler tous ces copeaux³.

1. Voir la présentation du « 14 juillet/1870 », autographe de 29 sur 63 mm, dans Jean-Marc Hovasse, *Autour de Victor Hugo, Donation Norbert Ducrot-Granderye*, Besançon, Ville de Besançon, 2014, p. 76-79.

2. En quoi Victor Hugo se distingue de Michelet et de bien d’autres auteurs, remarque Bernard Leuilliot dans son étude du « “Reliquat” de *Quatrevingt-Treize* » (dans *Hugo, de l’écrit au livre*, dir. Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 1987, p. 74). Il lui arrive ainsi souvent de fabriquer des alexandrins à partir d’un texte en prose aussi... prosaïque qu’un dictionnaire par exemple (comme le Moreri pour *La Légende des siècles*).

3. Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, vol. *Critique*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1985, rééd. 2002 [désormais Laffont], p. 40.

Histoire d’une métaphore

Dans le manuscrit, Victor Hugo avait écrit « non les *plus* importantes » ; c'est la seule variante (à part le point-virgule central, qui remplace un point). Elle contribue à atténuer l'intérêt très relatif qu'il feint d'accorder à ces notes, qui sont du reste de deux natures, lesquelles recoupent assez bien les deux catégories « de déblais et de matériaux », sans les recouvrir non plus tout à fait : des commentaires et des citations. L'apparente désinvolture avec laquelle il traite ces reliquats n'est pas une pose, car il détruisit en effet régulièrement, tout au long de sa vie, la grande majorité de ces copeaux une fois qu'il les avait utilisés. Pour s'en souvenir et pour les distinguer des autres, il les biffait tout d'abord d'un ou deux traits de plume verticaux ou sinusoïdaux, geste accessoirement à l'origine d'un calembour traditionnel à Hauteville House, où le bifteck aux pommes anglais faisait partie de l'ordinaire : « Biffe tes copeaux, homme » – ce qui pouvait aussi passer pour une injonction du père à l'intention de son fils Charles, qui perdait à ses yeux trop de temps à table et au lit. Ce calembour offre certes un sérieux rappel du lien entre le travail et la nourriture (Claude Frollo ne dit pas autre chose à Jehan, son frère insouciant : « *Qui non laborat non manducet*⁴ »), mais il consacre surtout une espèce d'équivalence entre l'écriture et l'utilisation de copeaux, comme s'il s'agissait là d'une première étape obligée. Or la métaphore s'y prête mal, qui semble dire l'inverse : c'est ce qui est *coupé*, rejeté hors de l'œuvre, bien plus du côté des déblais que des matériaux. Il s'agit généralement de bois, mais aussi de métal ou de pierres⁵. Quoi qu'il en soit, cette métaphore qui semblait être une invention de Victor Hugo, petit-fils par son père d'un maître menuisier vosgien, ne lui appartient pas en propre : un auteur du siècle précédent qu'il connaissait fort bien, Louis-Sébastien Mercier, théoricien entre autres du drame moderne (son *Essai sur l'art dramatique* annonce par plus d'un point la préface de *Cromwell*), « appelait *copeaux* ses pensées détachées et les morceaux qu'il ne s'occupait pas de réunir en corps d'ouvrage⁶ ». Il avait quant à lui ramassé cette métaphore dans l'atelier de son père, non pas menuisier mais armurier. À condition de ne pas imaginer les copeaux comme des chutes de l'œuvre, Annie Cloutier juge que cette métaphore rend bien compte de la méthode originale de Louis-Sébastien Mercier :

Au lieu de suivre une idée directrice qui finit par prendre forme au détriment des pensées secondaires, copeaux issus des coups donnés par le sculpteur pour esquisser son œuvre et qui sont rejetés au sol, le stylet de l'auteur récupère les idées secondaires nées de l'œuvre initiale et, tout à fait dans l'esprit

4. « Celui qui ne travaille pas, qu'il ne mange pas. » Devise de Philippe de Comines (*Notre-Dame de Paris*, VII, 4) empruntée à saint Paul (2 Thessaloniciens, 3, 10).

5. C'est naturellement le bois qui domine, mais pas autant qu'on pourrait le croire. Visitant la cathédrale de Chartres une quinzaine de jours après un grave incendie, Victor Hugo note qu'il voit à l'intérieur du clocher « d'énormes copeaux de bronze » (lettre à M^{me} Victor Hugo, 18 juin 1836 ; Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, éd. Jean et Sheila Gaudon, Bernard Leuilliot, Evelyn Blewer, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », t. II, 1991, p. 278). Un fragment plus tardif présente aussi « L'histoire d'où Tacite, effrayant ouvrier, / Fait tomber des copeaux de bronze » (*Océan*, Laffont, p. 407). Quant aux pierres, elles ont eu une postérité plus grande dans l'histoire éditoriale de Victor Hugo en raison d'un fragment pourtant ultérieur à *Cromwell*, datant de 1830 selon l'Imprimerie nationale, des années 1840 selon René Journet. En dessous d'un titre, *Le Tas de pierres*, Hugo y notait le projet de préface suivant : « Qu'y a-t-il dans ce livre ? / Est-ce du passé ? / Est-ce de l'avenir ? / le lecteur jugera si ce tas de pierres provient d'un monument en ruine ou d'un édifice en construction » (*Chantiers*, Laffont, p. XIII).

6. Varrot d'Amiens, *Mémoires sur la vie et les ouvrages de L.-S. Mercier, auteur de « L'An 2440 » et du « Tableau de Paris », etc.*, cité par Annie Cloutier, « Un corps et une plume pour habiter le temps : l'œuvre en miettes de Louis-Sébastien Mercier », Québec, thèse de l'Université Laval, 2011, p. 135.

de son amour proclamé pour les feuilles volantes, redonne sa vie propre à chaque fragment, tantôt sous la forme d'une simple note de bas de page, tantôt sous celle d'un texte qui sera éventuellement inséré dans un plus grand ensemble, voire sous la forme d'un ouvrage entier⁷.

L'amour des feuilles volantes allait chez Louis-Sébastien Mercier jusqu'à la haine de toute reliure et au plaisir revendiqué de casser le dos des livres ; Victor Hugo n'était pas bibliophile non plus et, à l'instar de Shakespeare, « écrivait sur des feuilles volantes, comme presque tous les poètes d'ailleurs⁸ ». Mais inutile de chercher, dans le *William Shakespeare* si largement autobiographique, le moindre « copeau » : dans ce sens bien précis qui commence par offrir une espèce d'équivalence de la note, le mot disparaît de l'œuvre publiée après la « Note sur ces notes » de la préface de *Cromwell*. Il passe alors, pour s'y cantonner, dans le vocabulaire que Victor Hugo utilise à son propre usage. On le retrouve surtout en tête d'un dossier aujourd'hui relié à la suite du manuscrit des *Burgraves* (fig. 1). Pour le fabriquer, Victor Hugo a précisément choisi l'une de ces feuilles volantes qui ont recueilli divers copeaux écrits dans tous les sens puis rayés en droites parallèles ou en sinusoïdes, accueilli aussi une petite caricature *a priori* sans rapport avec la pièce mais dont la présence l'a peut-être incité à la conserver, pour en faire une chemise sur laquelle les indications « LES BURGRAVES » et « COPEAUX UTILES » ont la même dimension, un gros trait noir et un gros *très* cursif ayant été ajoutés, l'un pour séparer le titre du contenu, l'autre pour insister sur son intérêt : « COPEAUX très UTILES ». Moins encrée, la mention « ACTE II » indique sans doute que cette « chemise où les biffures se transforment en coulures, les chiffres ou lettres en signes nés d'un calame bricolé⁹ », avait servi dans un premier temps pour l'acte en question¹⁰. Ces « COPEAUX très UTILES » érigés par la graphie à la hauteur du titre de l'œuvre achevée posent problème, mais le feuillet relié à la suite, qui porte un autre titre (« HISTOIRE/–/NOTES/– »), semble indiquer qu'il s'agissait essentiellement là de notes historiques, comme une partie de celles de *Cromwell*.

Avec le sens différent de morceaux coupés dans une œuvre publiée, on retrouve une dizaine d'années plus tard ces *copeaux* dans une lettre d'anthologie. Victor Hugo, furieux d'avoir vu que ses éditeurs s'étaient permis, sans le consulter et sous le titre apocryphe de *Mélanges littéraires*, de débiter en tranches son livre de 1834 *Littérature et philosophie mêlées* pour combler les trous de sa nouvelle édition populaire illustrée, rappelle Hetzel à l'ordre :

Dans tous les cas, qu'il soit bien entendu que si, par hasard on se décidait à publier cet ouvrage [*Littérature et philosophie mêlées* dans la nouvelle édition populaire illustrée], les fragments dont

7. *Ibid.*, p. 135-136 (tiré du chapitre intitulé « Remettre cent fois ses “copeaux” dans le monde »). Cette image du sculpteur évoque la fameuse caricature d'André Gill interdite par la censure en février 1874 et finalement publiée dans *L'Éclipse* du 29 août 1875, où l'on voit l'auteur de *Quatrevingt-Treize* sculpter les bustes de Danton, Robespierre et Marat (voir ci-dessous p. 162).

8. *William Shakespeare*, I, I, 3, § VIII ; *Critique*, Laffont, p. 254.

9. Thierry Chabanne, « Écriture, gribouillis, dessin », *Victor Hugo et les images*, dir. Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Ville de Dijon, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 60.

10. Le copeau le plus important, en bas à gauche, rayé par des sinusoïdes, présente une ébauche d'un passage de la scène 6 de cet acte (rebaptisé « partie » dans l'édition). On y trouve notamment déjà, seul vers qui sera entièrement conservé sous cette forme initiale, la déclaration frappante du mendiant qui va se révéler être Frédéric Barberousse : « J'ai quatre-vingt-douze ans, mais je te tiendrai tête ! »

Fig. 1 : « LES BURGRAVES. COPEAUX très UTILS »
(BnF, Mss, Naf 13374, f. 69 r°)

je me plains seraient *comme non venus*, et on referait la publication du livre tout entier sous son titre véritable, et absolument comme si les copeaux en question n'avaient pas paru¹¹.

De morceaux extraits d'un ouvrage publié presque vingt ans auparavant, ces *copeaux* redeviennent des chutes manuscrites dans l'une des indications de régie conservées pour *Les Misérables*, au printemps de 1861 : « Il y aura à relire (à abrégé probablement) la scène Gillenormand-Marius mort. En transporter les copeaux ailleurs¹². » Il s'agirait dans ce cas-là

11. Victor Hugo à Pierre-Jules Hetzel, 17 septembre 1853 ; *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel, I (1852-1853)*, publication de « Napoléon le Petit » et de « Châtiments », éd. Sheila Gaudon, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1979, p. 403.

12. Naf 24744, f° 412 ; *Chantiers*, Laffont, p. 740. La scène en question est celle où Marius blessé, sauvé de la barricade puis des égouts par Jean Valjean, donné pour mort par Javert, est cru mort par Gillenormand, son vieux grand-père. Son désespoir antirépublicain s'exprime alors en un long soliloque (*Les Misérables*, V, III, 12). Cette

d'un recyclage (dont le roman s'attache par ailleurs à faire la théorie, via les égouts) où les déblais deviennent aussitôt des matériaux. Un mois après la publication de *William Shakespeare*, Victor Hugo note dans son agenda : « J'ai fait le rangement des papiers et le ménage des copeaux qui me restent de mon livre *Shakespeare*¹³. » Il ne s'agit plus d'un « transport » cette fois, mais d'un tri sélectif qui sépare selon toutes les apparences le bon grain des papiers (utilisables) de l'ivraie des copeaux (utilisés). La preuve : datant de cette période-là, on trouve à la BnF une chemise remplie marquée « Paris – copeaux utiles¹⁴ », et une autre vide à la Maison de Victor Hugo, portant une indication plus générale, en tout cas non reliée à une œuvre en particulier : « Copeaux. À donner ou à brûler¹⁵. » Les copeaux *utiles* de *Paris* n'avaient pas été rayés, à l'inverse des autres, réutilisés, puis donnés ou détruits. L'alternative entre le don et le feu ne manque pas d'intérêt : elle appartient de fait à une période où les autographes de Victor Hugo avaient déjà une certaine valeur ; quant à la destruction par le feu, elle aligne le destin des copeaux de papier sur celui, traditionnel, que l'on réserve aux copeaux de bois. C'est du reste à ces derniers que Victor Hugo avait consacré un étrange copeau, vendu au début du XXI^e siècle dans un lot important de « brouillons autographes » pour *Les Misérables* comprenant vingt-sept feuillets de formats divers (de 9 × 9 cm à 31 × 39 cm) « la plupart écrits sur des bandes d'adresses d'abonnés du journal *La Presse* (juin 1859-mai 1860)¹⁶ », presque tous rayés sauf un, que sa reproduction en couverture du catalogue permet de retranscrire. En haut à gauche, en diagonale, il porte l'indication « menuisier » (ou « menuiserie ») soulignée finement, en haut à droite, en diagonale aussi, « roman » avec un énorme soulignement :

...
 Les copeaux qu'on appelle,
 frisons variantes d'onoma-
 topées, ~~frisons~~ et de métaphores,
 frisons en Limousin [var. sup. : Forez], [ajout sup. : dolures à Guernesey], rabo-
 tins à Jersey et ferlipés
 en Belgique.

révision n'a sans doute pas eu lieu ; en tout cas elle n'a laissé aucune trace dans le manuscrit (voir l'édition critique et génétique du roman procurée par Guy Rosa sur < <http://groupugo.div.jussieu.fr/> >).

13. Carnets, 21 mai 1864 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Paris, Club Français du Livre [désormais CFL], t. XII, 1969, p. 1459.

14. Rangée dans le manuscrit Naf 24767, dont les folios 1 à 46 correspondent au manuscrit de l'introduction au *Paris-Guide* de 1867, et 47 à 114 à ces « Copeaux utiles ». C'est le seul exemple d'utilisation, avec *Les Burgraves*, des *copeaux* en titre de section.

15. *Chantiers*, Laffont, p. XII.

16. Vente Piasa du 15 mai 2001, Drouot-Richelieu, experts Pierre Berès et Thierry Bodin, lot n° 120. Ce lot rappelle, par son intitulé, la « «réunion de 32 copeaux autographes de Victor Hugo pour *Les Misérables*, 46 p. de formats divers » signalés sous le n° 144 dans le catalogue de la troisième vente Alfred Dupont, 3 et 4 décembre 1958 » mentionnée par Jacques Seebacher en préliminaire à sa grande étude génétique de 1962 « La mort de Jean Valjean », reprise dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 104 (note citée) à 122. Occasion de rappeler que le souvenir de ces copeaux, majoritairement mais pas exclusivement associé aux romans de l'exil et à *Quatrevingt-Treize*, passe par les catalogues de libraires (voir, pour un exemple plus récent, les « 13 fragments autographes de divers formats in-8, écrits à l'encre ou au crayon à papier » constituant le lot n° 124 « Victor Hugo, copeaux autographes, [vers 1830-1870] » de la vente Piasa du 16 décembre 2015, experts Emmanuel Lhermitte et Jean-Baptiste de Proyard).

L'apposition descriptive, où les métaphores semblent plus adéquates que les onomatopées présumées, semble arriver en même temps, et peiner à s'interposer, dans la simple énumération sans cesse enrichie. On croise bien quelques menuisiers du faubourg Saint-Antoine le 5 juin 1832 dans *Les Misérables* (IV, X, 3), mais les deux synonymes anglo-normands (attestés dans les dictionnaires spécialisés, contrairement à ces *ferlipés* introuvables) pourraient désigner plutôt *Les Travailleurs de la mer* – difficile en l'état de préciser à quel *roman* Victor Hugo destinait ce copeau sur les copeaux, variante ultérieure de la note sur ces notes de *Cromwell*. Qu'il n'ait pas été utilisé reste moins étonnant que l'absence d'une référence attendue, par la métaphore, à l'écriture.

La première à collectionner ces copeaux fut naturellement Juliette Drouet. Le terme apparaît, dans sa correspondance, quelques années après la publication des *Burgraves* :

Je ne t'ai pas remercié hier du bon petit *copeau* que tu m'as donné et que j'ai trouvé parmi les journaux. Cependant il m'a fait un bien vif plaisir et je l'ai bien baisé avant de le serrer. Seulement, vous serez cause que je me crèverai les yeux à force de vouloir m'appliquer à lire les gribouillis microscopiques qui sont dessus. Écrivez donc plus GROS la prochaine fois s'il vous plaît¹⁷.

Le soulignement du mot *copeau* montre bien que Juliette Drouet l'emprunte à Victor Hugo dans le sens qu'il lui a donné ; ses commentaires sur son illisibilité prouvent qu'elle n'était pas forcément mieux armée que nous pour son déchiffrement ; sa présence parmi les journaux rappelle enfin qu'un de ses supports traditionnels était depuis longtemps les bandes d'envoi, voire les journaux eux-mêmes. Juliette Drouet les collectionne, mais il lui arrive aussi de les collationner. Pendant l'exil, elle ne souligne plus le mot pour indiquer l'emprunt, il est entré dans leur vocabulaire commun courant :

Et puis j'ai fini d'éplucher vos copeaux et de les mettre par ordre de grandeur, de largeur et de barbouillage. Chemin faisant j'ai trouvé douze vers de vous qui n'ont pas été raturés. ~~Señ l'événement la conduite est die[tée]~~. Je les ai mis de côté dans le cas où ils pourraient vous servir mais avec l'espoir qu'ils me reviendront pour mes archives autographiques¹⁸.

Elle exécutait ainsi une modalité du travail de Victor Hugo, comme on peut le suivre sur les titres apposés par lui en tête de diverses chemises conservées : « triage à faire », « à lire avant de travailler », ou encore « notes de moi à déchiffrer » et même « papier blanc¹⁹ »... Et de fait, un peu plus tard encore dans l'exil, à un moment où elle manque de papier, Juliette Drouet se plaint de devoir utiliser pour ses « gribouillis les copeaux de tes manuscrits²⁰ » : sur le bas du mauvais papier qu'elle utilise ce jour-là pour écrire sa lettre, on peut découvrir en perpendiculaire, d'un côté, des traits et quelques lettres de la main de Victor Hugo – débordements

17. Juliette Drouet à Victor Hugo, 12 août 1846, 8 h 30 ; BnF, Mss, Naf 16 364, f. 27 ; < www.juliettedrouet.org >.

18. Juliette Drouet à Victor Hugo, 16 juin 1853, 14 h 30 ; BnF, Mss, Naf 16 374, f. 143 ; transcription Bénédicte Duthion, Florence Naugrette et Jean-Marc Hovasse (pour la rature). Il est vraisemblable que cette dernière recouvre l'*incipit* de ce fragment non identifié, à condition naturellement qu'il s'agisse bien d'un seul morceau de douze vers, et non de douze vers solitaires – ou de toute autre combinaison intermédiaire.

19. Toutes conservées dans le manuscrit Naf 24 810 (« Notes, brouillons et fragments divers ») qui n'est pas (encore ?) en ligne sur Gallica. Titres relevés par Thierry Chabanne, art. cité, p. 60.

20. Juliette Drouet à Victor Hugo, 19 octobre 1858, 7 h ; BnF, Mss, Naf 16 379, f. 296 ; < www.juliettedrouet.org >.

d'une feuille manifestement coupée en deux pour récupérer sa partie blanche²¹. Après l'exil, les « archives autographiques » de Juliette s'enrichissent régulièrement : elle remercie son correspondant « avec transport » de ses « splendides copeaux²² », et le prie même instamment, pour la Sainte-Julie de 1879, « de ne pas oublier de [lui] donner le précieux *copeau* de [s]on prodigieux et prophétique discours de dimanche²³ ». Le soulignement est revenu, simple marque d'appartenance à leur langage maintenant ritualisé. À cette date-là, la méthode de composition de Victor Hugo, accompagnée de sa terminologie, est devenue de notoriété publique grâce aux confidences de Jules Claretie (mais la référence à Louis-Sébastien Mercier s'est perdue) :

Lorsqu'une idée lui vient, il la jette rapide, sur le papier, sous forme de note : c'est ce qu'il appelle ses *copeaux*. Il y a des copeaux de jour et des copeaux de nuit. Les nuits d'insomnie, Victor Hugo écrit, dans l'ombre, les pensées qui l'assaillent ; le lendemain, le jour venu, une seule lettre, un seul jambage lui suffit pour retrouver, parmi ces caractères en quelque sorte hiéroglyphiques, tracés sans lumière, la pensée qu'il a voulu fixer²⁴.

Quelques années plus tard, Émile Blémont reprend cette information dans *Le Livre d'or de Victor Hugo* : « Toute idée qui lui vient, il la note rapidement, au vol, même la nuit, dans l'obscurité. Un mot, un signe, le plus sommaire des hiéroglyphes (c'est ce qu'il appelle pittoresquement ses *copeaux*), suffisent à tout raviver en sa mémoire²⁵. » Le terme est fixé, associé à une écriture vraiment difficile à déchiffrer, dont la rapidité de rédaction, et accessoirement l'absence de lumière, sont les principales responsables. Les copeaux sont une étape importante, pas forcément la première car ils peuvent aussi bien enregistrer un essai en cours de rédaction qu'un projet à développer, dans le processus génétique. Essayer de suivre de près un exemple précis devrait permettre de mieux appréhender leur fonctionnement.

Déposé il y a quelques années par le collectionneur Norbert Ducrot-Granderye à la bibliothèque municipale de Besançon, ce copeau (fig. 2) a été acheté à l'un des plus célèbres acteurs du marché des manuscrits en France au XIX^e puis au XX^e siècles : la maison Charavay. Il était présenté dans son 827^e catalogue, sorti en avril 2000, sous le numéro 46 305. Sans doute pour avoir pris la clé des champs dans les dix dernières années de la vie de Victor Hugo, il a échappé à son long inventaire après décès ; il ne porte en tout cas nulle part le fameux tampon rectangulaire à angles rentrants de Maître Gatine qui se voit habituellement sur les manuscrits de Victor Hugo, avec ses trois lignes imprimées à l'encre violette où les numéros

Histoire d'un copeau

21. Le cas reste exceptionnel. Dans sa lettre du 10 décembre 1861, 8 h, Juliette raconte à Victor Hugo qu'elle puise encore dans ses réserves de feuilles inutilisées, mais elle parle alors de « copeaux de papier » (BnF, Mss, Naf 16382, f. 175 ; *ibid.*).

22. Juliette Drouet à Victor Hugo, 5 novembre 1877, 12 h 45 ; BnF, Mss, Naf 16398, f. 300 ; *ibid.* La semaine suivante, ce sera plus brièvement : « Merci du *copeau* » (12 novembre 1877, 15 h ; *ibid.*, f. 308 ; *ibid.*).

23. Juliette Drouet à Victor Hugo, 22 mai 1879, 7 h ; BnF, Mss, Naf 16400, f. 128 ; *ibid.* Il s'agit du « Discours sur l'Afrique », prononcé quatre jours plus tôt au banquet commémoratif de l'abolition de l'esclavage (*Actes et paroles IV*, 1879, II ; *Politique*, Laffont, p. 1009-1012).

24. Jules Claretie, *Portraits contemporains*, Paris, Librairie illustrée, t. I, 1875, p. 26-27.

25. *Le Livre d'or de Victor Hugo, par l'élite des artistes et des écrivains contemporains*, dir. Émile Blémont, Paris, Librairie artistique, H. Launette, 1883, p. 66.

de la cote et de la pièce sont remplis à la main, et paraphés (dans la figure 1, en haut à droite, ce paraphe tout en courbes recouvre sans vergogne deux lignes de Victor Hugo et s'insère bizarrement entre ses rayures obliques).

Ce copeau porte un fragment difficile à déchiffrer, rayé d'un trait de plume vertical avec un pâte initial qui lui donne une forme de tulipe. Le papier, assez épais et filigrané, étonnerait si l'autre côté ne l'expliquait (fig. 3), dont l'écriture dans l'autre sens apparaît par transparence. C'est pour ainsi dire l'inverse : les mots y sont parfaitement lisibles, les lettres bien formées et comme calligraphiées, la ponctuation parfaitement en place. C'est une belle mise au net dont la seule anomalie pourrait être le *haïne* avec un accent circonflexe, s'il ne s'agissait précisément d'une coquetterie orthographique revendiquée par l'auteur (comme les *aïles*, ou *quatrevingt*). Aucun problème de lecture, donc, sinon pour la syntaxe, car il s'agit seulement d'une partie de phrase (et non la première, malgré ce que pourrait indiquer le petit chiffre « 1 » inscrit ultérieurement en haut à droite) appartenant au discours pour l'exposition de Philadelphie prononcé le 16 avril 1876 par Victor Hugo dans la salle du Château d'eau ; elle sera reprise telle quelle, avec quelques variantes peu significantes, dans une phrase qui est à peu près quatre fois plus longue²⁶. Le fait que la phrase soit ainsi morcelée, avec beaucoup plus de marge au-dessous qu'au-dessus, peut indiquer qu'il s'agit de la partie inférieure droite d'une feuille qui a été coupée pour servir de brouillon²⁷.

Incomparablement plus difficile à déchiffrer avec son écriture cursive, l'autre côté (fig. 2) ne résiste pas trop longtemps non plus à l'œil habitué. Car il existe des copeaux bien plus spectaculaires, notamment ceux, partant dans tous les sens, qu'un même support réunit (fig. 1), et d'autres bien plus énigmatiques encore, ces hiéroglyphes dont parlait Jules Claretie, que Victor Hugo lui-même ne parvenait pas à relire après quelques jours (il lui arrivait alors, pour éviter une disparition définitive, de repasser ultérieurement par-dessus le premier trait presque sans relief en reformant les lettres, souvent à l'encre sur du crayon pour les « copeaux de nuit »). Ici le fragment est ponctué, ce qui est loin d'être la règle, et prouve déjà un certain degré d'élaboration. Le point-virgule à peu près médian est même la première chose qui se voit, ainsi que la virgule au-dessus, et enfin les deux autres points. Si l'on arrive à déchiffrer le mot *amnistie*, la partie est presque gagnée :

MM. –
Je n'ajoute plus
qu'un mot. si vous
accordez l'amnistie,
la question est close ;
si vous la refusez,
la question
commence.

26. Voir *Politique*, Laffont, p. 910.

27. L'hypothèse, que me suggère Guy Rosa, d'un découpage ultérieur fait par un collectionneur ou un marchand qui aurait voulu mettre sur le marché plusieurs autographes au lieu d'un seul paraît tout d'abord machiavélique – mais ne saurait à la réflexion être totalement écartée. De tels sacrilèges ont été quelquefois commis aussi pour séparer la partie comprenant le tampon de Maître Gatine, qui rend le manuscrit invendable sur le marché français (il doit être restitué à la BnF), du reste du manuscrit. Notre dette à l'égard de Guy Rosa pour l'ensemble de cette étude va bien au-delà de cette remarque, la reconnaître est pour nous un plaisir et un devoir.

Fig. 2 : Copeau rayé du discours pour l'amnistie
au Sénat prononcé le 22 mai 1876
(Bibliothèque municipale de Besançon, photo J.-M. Hovasse)

Fig. 3 : Fragment de mise au net du discours pour l'exposition de
Philadelphie prononcé le 16 avril 1876 par Victor Hugo
dans la salle du Château d'eau
(Bibliothèque municipale de Besançon, photo J.-M. Hovasse)

L'*amnistie* qui est centrale, c'est celle que Victor Hugo réclame depuis la Commune pour les Communards pourchassés par la République. L'apostrophe liminaire (« MM. ») indique un discours. Il suffit alors de parcourir les grands discours pour l'amnistie, dans l'ordre de préférence puisqu'il s'agit du premier, celui prononcé par Victor Hugo au Sénat le 22 mai 1876. Il était sénateur de la Seine depuis le 30 janvier précédent, mais n'était pas encore intervenu en séance. Au début du troisième tiers de son plaidoyer pour une amnistie pleine, entière, sans conditions ni restrictions (« Il n'y a d'amnistie que l'amnistie²⁸ ») – ce qui n'était pas la ligne suivie par d'autres républicains comme Gambetta –, Victor Hugo rappelle : « Les amnisties ne s'éludent point. **Si vous votez l'amnistie, la question est close ; si vous rejetez l'amnistie, la question commence**²⁹. » Le balancement de la phrase est similaire ; moins antithétiques, les verbes sont plus frappants, et la dépronominalisation du complément d'objet direct, dans la seconde conditionnelle, plus orale, augmente la tension. Le copeau et le texte édité dans *Actes et paroles* sont vraisemblablement l'alpha et l'oméga d'un processus créatif, dont il reste à retracer quelques étapes intermédiaires. Le point de départ semble ne poser aucun problème, mais il est plus simple en apparence qu'en réalité car il est difficile, dans ce cas comme dans bien d'autres, de lui attribuer un statut génétique précis : s'agit-il d'une ébauche antérieure à la rédaction qui va l'orienter, voire la déterminer, ou d'un brouillon qui reçoit en cours de rédaction la recherche d'une formule, l'enregistrement d'une idée ou d'un argument supplémentaire ?

On pourrait certes s'étonner qu'une phrase d'apparence aussi banale ait été fébrilement jetée sur cette belle feuille blanche, mais elle est en vérité plus importante qu'elle n'en a l'air, ici comme dans le discours. Victor Hugo savait bien que l'amnistie allait être rejetée au Sénat comme elle l'avait été à l'Assemblée nationale. Il n'est même pas sûr que le score sans appel l'ait étonné : 3,5 % pour, 96,5 % contre. Et comme il avait déposé cette

28. *Politique*, Laffont, p. 917.

29. *Ibid.*, p. 922. En gras, les invariants du copeau.

proposition de loi avec six sénateurs, elle n'en avait convaincu que trois autres dans tout l'hémicycle. La formule qu'il choisit n'a donc rien d'anodin, et tient tout entière dans ses trois derniers mots : « la question commence ». Pour marquer les esprits qu'il trouve inconscients, il les met ainsi en garde – avec raison, puisque la question restera bien d'actualité pendant quatre ans et demi, jusqu'au vote de la loi du 10 juillet 1880. Son idée est ainsi de conclure son premier discours par cette annonce menaçante : « la question commence », un peu de la même manière qu'il avait terminé vingt ans plus tôt le recueil des *Contemplations*, ou plus précisément « Ce que dit la bouche d'ombre », par le cri : « Commencement³⁰ ! » Finalement, il ne terminera pas son discours ainsi, mais la relance qui suit prouve bien qu'il y avait tout d'abord pensé : « Je voudrais m'arrêter ici, mais les objections s'opiniâtrent³¹. » Sur ce papier aurait donc été jeté rien moins qu'un premier essai de conclusion pour le discours ; une idée initiale déterminante, donc, plutôt qu'une formule testée dans le feu de l'action.

À quel moment Victor Hugo a-t-il rayé ce copeau ? Sans doute lors de la mise au net, étape au cours de laquelle, explique René Journet, « le travail, encore considérable, port[e] surtout sur le placement des éléments préfabriqués et sur l'assemblage, qui compren[d] aussi l'élaboration des conduits³² ». Ce vocabulaire du bricolage, qui convient bien tant au petit-fils du menuisier de Nancy qu'au grand architecte d'Hauteville House, permet de souligner que ce travail-là représente sans doute l'étape la plus importante, comme on peut le suivre sur le manuscrit du discours pour l'amnistie au Sénat du 22 mai 1876, tel qu'il est conservé dans le volume d'*Actes et paroles III* à la BnF. Il bénéficie d'une page de titre à part, ce qui est loin d'être toujours le cas. En tête, la date : « 1876 » ; en dessous, séparé par un tiret, le titre : « l'Amnistie » ; et encore en dessous, entre deux autres tirets, de la même écriture hâtive que l'on trouve sur les copeaux, cette note : « (il y a des / choses réservées / pour l'époque où / la question / reviendra) ». Sur cette page très vraisemblablement écrite *a posteriori*, il est intéressant de retrouver l'espèce d'homonymie récurrente entre « l'amnistie » et « la question », et surtout un lien qui paraît évident entre « la question reviendra » et « la question commence » du copeau. Le manuscrit lui-même se compose de trente-trois pages numérotées de A à Z, puis de Z² à Z⁴, certaines lettres correspondant à deux feuillets. L'ensemble est si travaillé qu'il pourrait aussi illustrer ces « illusions de l'exhaustivité » montrées par Jean Gaudon à propos du manuscrit de *L'homme qui rit*, où les variations de détail, plus ou moins intéressantes, restent moins significatives que les mouvements internes, souvent à l'échelle d'une phrase ou d'un paragraphe, dont il est souvent très difficile, voire impossible, de retracer la chronologie exacte³³. L'échelle du discours permet toutefois, par sa relative unité de temps et son volume circonscrit, d'y voir un peu plus clair que celle du roman. Et comme il s'agit du premier grand discours de Victor Hugo à une tribune depuis la Deuxième République, c'est-à-dire depuis plus d'un quart de siècle, le texte conserve davantage de traces de travail que bien d'autres, à l'image de ces deux faux départs, qui tournent autour de la même idée (fausse, au demeurant) : autrefois, j'improvisais, maintenant, j'écris et je lis. La confession

30. *Les Contemplations*, VI, 26.

31. *Politique*, Laffont, p. 922.

32. René Journet, « Au-dessous du manuscrit, le brouillon », *Hugo, de l'écrit au livre*, op. cit., p. 18.

33. Voir Jean Gaudon, « Les illusions de l'exhaustivité », *ibid.*, p. 29-47.

imaginée en premier lieu commençait par une reconnaissance de torts (« j'ai poussé le dévouement à la vérité jusqu'à la colère ») pour justifier le changement : « Je compte faire tous mes efforts pour ne plus prononcer désormais que des discours écrits. À mon âge, toutes les paroles doivent être méditées, voulues, et apaisées³⁴. » Une deuxième version effaçait ces confidences sur de ponctuels débordements passés : « Pour la première fois depuis que je siége dans les assemblées, je crois devoir, en abordant la tribune, ne point me livrer au hasard de la parole. L'immense gravité de la question pendante me fait une loi de ne pas prononcer en ce moment un mot qui n'ait pas été pesé et réfléchi³⁵. » La version définitive, plus hautaine et collective, ne conserve du premier départ que la remarque finale sur l'âge, qui pourrait évoquer quelque chose comme la déclaration de l'empereur Barberousse dans *Les Burgraves*, avec une variante sur l'âge (*J'ai soixante-quinze ans et je vous tiendrai tête*) ; elle reprend du deuxième départ le contraste entre les dangers du « hasard de la parole » volante, et la sécurité des écrits *pesés et réfléchis* :

Messieurs,

Mes amis politiques et moi, nous avons pensé que, dans une si haute et difficile question, il fallait, par respect pour la question même et par respect pour cette assemblée, ne rien laisser au hasard de la parole ; et c'est pourquoi j'ai écrit ce que j'ai à vous dire. Il convient d'ailleurs à mon âge de ne prononcer que des paroles pesées et réfléchies³⁶.

Numérotées en haut à gauche par des lettres de la main de l'auteur³⁷, les pages du discours sont rédigées sur une moitié droite, la gauche étant dans un premier temps laissée vierge pour les ajouts et les corrections. Cette habitude était ancienne chez Victor Hugo – le manuscrit de la préface de *Cromwell* présente déjà la même caractéristique – mais elle ne devient semble-t-il systématique qu'à partir de la Deuxième République. La partie droite, écrite, comporte surtout des suppressions, et quelquefois des espaces libres destinés à être remplis ultérieurement ; la partie gauche des ajouts. Quand les corrections sont trop nombreuses, ou à l'occasion de déplacements importants, Victor Hugo n'hésite pas à intercaler une nouvelle version qui se signale à l'attention soit par une écriture un peu différente, soit surtout par l'absence de corrections – ce que René Journet appelle des « réfections », qui sont quelquefois aussi l'occasion d'amplifications. Le manuscrit du discours de 1876 a le grand mérite de laisser à peu près toutes les corrections lisibles, ce qui est habituel pour les paragraphes entourés et rayés finement, mais moins pour les passages recouverts d'encre – ici l'encre du recouvrement est très délavée et ne cache pas grand-chose de la version initiale à l'encre bien noire. La page S (fig. 4) en donne un bon exemple. L'interrogation rhétorique de la patrie à ses enfants est restée très lisible sous l'encre : « Y a-t-il parmi vous des malheureux et des coupables ? [ajout en marge, lui aussi rayé : « Revenez tous ! »] Je ne le sais plus. » Une nouvelle version est portée dans la partie gauche : « Je ne sais plus qu'une chose, c'est que vous êtes tous mes enfants ! Le reste, je l'ai oublié. » Il était fort heureux que la rature n'ait rien effacé, car la version définitive, plus sobre, livrera finalement une synthèse raccourcie

34. CFL, t. XV-XVI/1, p. 1383, n. 2.

35. *Ibid.*

36. *Politique*, Laffont, p. 917.

37. La double numérotation en haut à droite, en noir (332) et en rouge (279) correspond à une double tentative ultérieure de pagination de l'ensemble du manuscrit, quand le volume a été constitué, après la mort de Victor Hugo.

des deux versions : « Revenez tous ! j'ai oublié ! » La page S présente aussi bien des ratures de mots restés lisibles qu'un ensemble (les trois dernières phrases) rayé verticalement comme un copeau. Cette rayure est immédiatement suivie d'un repentir, dans la marge, entouré comme il se doit pour les indications de régie : « maintenu » (au-dessus du tampon de Maître Gatine). L'écart entre les lignes permet aussi de voir que la deuxième phrase a été ajoutée dans un deuxième temps :

Votez l'amnistie.
Les amnisties ne s'éludent point.
Songez à ceci, messieurs : si
vous votez l'amnistie, la question
est close ; si vous rejetez l'amnistie,
la question commence.

Le copeau d'origine a été modifié en l'intégrant au discours : c'est à cette étape-là, très vraisemblablement contemporaine de sa biffure, que les verbes ont été changés, le vote préféré à l'accord, le rejet au refus, et la répétition du nom au pronom. L'*amnistie* y apparaît quatre fois en trois phrases, tour à tour objet et sujet, singulière et plurielle, vrai scie qui explique peut-être sa mise à l'écart provisoire, puis son sauvetage : on assiste à la mise en place du *Delenda Carthago* de Victor Hugo l'Ancien. Il n'en reste pas moins que cette hésitation, ajoutée à d'autres corrections, finissait par rendre le manuscrit un peu confus. C'est pourquoi l'auteur a préféré tout recopier sur une nouvelle page numérotée S bis. Mais le bas de la page ne coïncidant plus avec le même paragraphe, la phrase du copeau d'origine est coupée et se retrouve à cheval sur les pages S bis et T :

Votez l'amnistie.
Enfin songez à ceci :
Les amnisties ne s'éludent point. Si
vous votez l'amnistie, la question est

—
est close ; si vous rejetez l'amnistie,
la question commence.

La répétition du verbe, entre les pages S bis et T, est sans doute involontaire ; elle rappelle toutefois les anciens procédés d'imprimerie qui, pour éviter les erreurs de brochages, annonçaient en bas de page le premier mot de la page suivante. La nouvelle version ne touche plus à la phrase modifiée du copeau, mais déplace l'injonction, ce qui permet de mieux intégrer à l'ensemble le dernier ajout (« Les amnisties ne s'éludent point »). Au détail près que le manuscrit comporte encore un blanc après « la question commence », ce paragraphe restera inchangé dans le discours et dans ses éditions.

À l'échelle du discours entier cependant, le travail n'est pas encore terminé. Jusque dans les années 1830, Victor Hugo envoyait directement ses manuscrits à l'imprimeur – ceux de *Notre-Dame de Paris* ou des *Feuilles d'automne* portent directement en marge les marques des protes qui ont composé le texte. Mais Juliette Drouet, rencontrée au début de 1833, fait avant publication une copie de *Claude Gueux* en 1834, et à partir de cette date-là il semble que Victor Hugo ait presque toujours pris soin de conserver lui-même son manuscrit et d'envoyer une

S

332 344

comptable

les hypocrites ~~terribles~~
pour repentirs, une obscure

et disant: je ne sais plus
qu'une chose, c'est que
vous êtes tous mes enfants!
le reste, j'en ai oublié.

Revenez tous!

les rancunes, toutes les amertumes,
vous substitueriez un expédient
sans efficacité politique, un long et
travail de grâce particulière, ~~une obscure~~

révision de procès pailleux, pour le
respect légal dû à la chose jugée,
une série de bonnets blancs quasi-
royaux, plus ou moins petits,
à cette chose immense et suprab,
la patrie ouvrant ses bras ~~à~~
~~à ses enfants~~ à ses enfants, et disant:

~~Est-il parmi vous des malheureux~~
~~et des coupables? je ne le sais plus.~~

J'ai oublié.

non! non! non! n'obéissez pas.

Votez l'amnistie.
les amnisties ne s'étendent point
songez à ces messieurs: si

vous votez l'amnistie, la question
est close; si vous rejetez l'amnistie,
la question commence.

Mme. n. t. n.

1898 1898

copie à sa place – copie qu’il relit et sur laquelle il ajoute aussi des corrections. Ces corrections ne concernent pas seulement les fautes ajoutées par les copistes ; elles comprennent aussi des corrections d’auteur, additions et ratures. Le manuscrit du discours sur l’amnistie contient précisément *in fine* un dernier feuillet qui est une copie corrigée par Victor Hugo. Seule de son état, elle a été conservée ; on peut tout d’abord croire que c’est en raison de l’importance de la rature effectuée dans la copie :

Là, devant cette calamité, la guerre entre citoyens, la clémence n’est pas seulement utile, elle est nécessaire. Là, se sentant en présence d’une sorte de faute universelle, la clémence dépasse le pardon, et, je viens de le dire, elle va jusqu’à l’oubli. C’est là, je le répète, ce qu’on appelle l’amnistie.

et de l’ajout autographe de Victor Hugo pour la remplacer, qui remplit la marge de gauche dans sa partie inférieure :

immense conscience troublée, qui est la conscience publique, la clémence dépasse le pardon, et, je viens de le dire, elle va jusqu’à l’oubli. Messieurs, la guerre civile est une sorte de faute universelle. Qui a commencé ? Tout le monde et personne. De là cette nécessité,

La correction, qui contient la leçon qui sera celle de la version définitive, s’apparente finalement davantage à une réfection qu’à un véritable ajout, puisque tous les éléments d’origine sont conservés. Une fois de plus, elle ne semble avoir d’autre objet que de multiplier les éléments d’insistance. Certes, le « je le répète » vraiment trop proche du « je viens de le dire » est supprimé, mais le propos se fait plus explicite par la reprise (« la guerre civile » pour « la guerre entre citoyens »), et par l’apostrophe (« Messieurs »). Une chose troublante à constater, c’est que cette rature et cette correction se trouvent déjà, à l’identique (sinon que la version corrigée apparaît en haut, et non en bas de sa partie gauche), à la page G du manuscrit autographe. La partie rayée (droite) comme l’ajout (gauche) y contiennent quelques mots ajoutés ou corrigés, prouvant que le travail de réfection a d’abord été fait dans le manuscrit autographe. La copie du manuscrit a donc été forcément réalisée avant cette rature et cet ajout que Victor Hugo a reportés ensuite lui-même sur la copie. Mais dans ces conditions comment expliquer la conservation de cette seule page de la copie du discours, qui fait double emploi avec le manuscrit autographe ? La réponse se trouve au verso de la page (fig. 5). On y découvre une petite dizaine de copeaux autographes, tous orientés dans le même sens, et tous rayés... sauf un. Dans les quatre premières lignes du premier, les noms de Barbès, Balzac, Lamartine et Garibaldi se détachent assez nettement pour que l’on comprenne assez vite qu’il ne s’agit plus du discours sur l’amnistie, mais d’une autre intervention importante de cette année 1876, nettement plus littéraire : le discours que Victor Hugo a fait lire par Paul Meurice aux obsèques de George Sand à Nohant, le 10 juin 1876. Ainsi, l’une des articulations les plus importantes du discours sur l’amnistie (22 mai) avait été jetée au verso d’une mise au propre d’un fragment du discours pour l’exposition de Philadelphie (16 avril), de même que quelques copeaux du discours pour George Sand (10 juin) ont été jetés au verso d’une copie du discours sur l’amnistie (22 mai). Tout se passe comme s’il fallait qu’un morceau de chaque discours – copie autographe ou brouillon corrigé – serve à son tour de brouillon pour un autre. Petit secret de fabrication, peut-être, qui serait resté caché si cette feuille n’avait échappé à la destruction commune en raison d’un copeau non rayé. Il a sauvé toute la feuille, et la position du tampon de Maître Gatine semble attirer

293

207

elle a été un jour avec une Barbe
un grand upon une Barbe, une
pour une avec l'amarille.
en Garibaldo fâché en prison,
elle a fait du chape d'aur

la grande
la maquette des collections
dans la quelle seule pour
maître la bataille en
insolite.

Le bas du monde est une collection
toute, elle me que le vrai
vrai que dit, que me dit.
Sage sans être une ite.
elle me luy a le chape, le
vrai le luy, elle me luy,
la velle vivante. Patric de

M. GATINE, N°

le n'est pas d'une
more que je parle
la la même, sur
une invariable
qui se fait en vérité
plus qu'il n'y a.

Plume la velle
sans se faire la
vraie.

Voilà Th. S. parle; a l'un
rien la velle chape luy
la luy luy luy luy luy;
l'art d'and l'art d'and
Voilà q. par

la velle a
la velle a
la velle a

la velle a
la velle a
la velle a

la velle a
la velle a
la velle a

Fig. 5 : Verso (autographe) de l'unique page d'une copie (non autographe) du discours pour l'Amnistie (BnF, Mss, Naf 24771, f. 343 v°)

16 bis

~~la clemence~~

Messieurs, ayez foi en vous-mêmes.
 L'intrépidité de la clémence est le plus
 beau spectacle qu'on puisse donner aux
 hommes. Mais ici la clémence n'est pas
 l'imprudence; la clémence est la sagesse.
 La clémence est la fin des colères et des
 haines; la clémence est le désarmement
 de l'avenir. Messieurs, ce que vous devez
 à la France, ce que la France attend
 de vous, c'est l'avenir apaisé.

La pitié et la douceur sont de bons
 moyens de gouvernement. Placer au
 dessus de la loi politique la loi morale,
 c'est l'unique moyen de subordonner
 toujours les révolutions à la civilisation.
 Dire aux hommes: Soyez bons, c'est leur dire:
 Soyez justes. Aux grandes épreuves doivent
 succéder les grands exemples. Une
 aggravation de catastrophes se rachète
 et se compense par une augmentation
 de justice et de sagesse. Profitons
 des calamités publiques pour ajouter
 une vérité à l'esprit humain; et quelle
 vérité plus haute que celle-ci: Pardonnez,
 c'est guérir!

Votez l'amnistie.

Enfin songez à ceci:

Les amnisties ne s'échappent point.
 Si vous votez l'amnistie, la question est
 close; si vous rejetez l'amnistie,
 la question commence.

Fig. 6 : Page 16 bis du discours pour l'Amnistie (Bibliothèque du Sénat)

La phrase est inchangée. En regardant bien cependant on constate que les deux dernières lignes ne sont plus de la main de Juliette Drouet, mais bien de celle de Victor Hugo. Souhaitant intégrer ce feuillet 16 bis, et éviter le changement de page au milieu d'une phrase comme aux pages S bis et T du manuscrit de la BnF, toujours gênant quand on lit à haute voix, il a complété la phrase interrompue pour ménager la jointure avec le feuillet 19. La virgule intempestive placée par erreur après le verbe *rejetez* fait rêver : elle semble une rémanence de celle qui se trouvait sur le copeau d'origine après le verbe *refusez* – la répétition de *l'amnistie*, procédé d'insistance oral, passait décidément mal à l'écrit.

Tout à l'inverse du copeau sur les copeaux, ce copeau pour le discours sur l'amnistie était simple et datable, moins de deux mois séparant sa naissance, au dos d'un morceau de mise au net pour le discours du 16 avril 1876, de sa publication à la une du *Rappel* et dans les principaux quotidiens français datés du 24 mai. Il se distinguait par une autre caractéristique que ne partagent pas tous les copeaux conservés : il était orienté vers un but précis, de surcroît facile à repérer. Et il se rapportait enfin à un discours exceptionnel, tant par sa date et son importance historique que par la quantité d'avant-textes conservés dans des archives prestigieuses : la BnF pour le manuscrit autographe portant de nombreuses traces de réfection, la bibliothèque du Sénat pour la copie vraisemblablement utilisée en séance. Entre sa naissance sur la feuille et son intégration dans le discours, il subit un certain nombre de changements qui contreviennent à l'idée quelquefois répandue d'un premier jet définitif et constitué. La fabrication récurrente de copeaux par Victor Hugo témoigne certes de sa capacité à concevoir antérieurement au premier jet, et explique en partie sa rapidité d'écriture hors du commun ainsi que l'abondance de son œuvre, qui en est une conséquence, mais ne permet pas d'affirmer qu'il travaillait ou se corrigeait moins qu'un autre. Les manuscrits conservés à la BnF portent les traces de corrections et d'agencements en tous genres et permettent dans une certaine mesure de retracer les dernières étapes de la genèse, mais rien ne permet d'affirmer que le travail antérieur à la première mise au net ait été plus fluide ; « il y a beaucoup plus de Flaubert qu'on ne croit en Hugo³⁹ », écrivait déjà Guy Rosa à la fin de son étude sur les carnets des *Misérables*, qui permettaient quelques reconstitutions plus détaillées. Si les traces ont ailleurs le plus souvent disparu, c'est que le rapport de Victor Hugo à ses manuscrits, contrairement à ce que pourrait laisser entendre une mauvaise interprétation de son testament littéraire, est essentiellement pragmatique, et pas du tout fétichiste. La conservation du dernier état lui importait essentiellement pour qu'il puisse servir d'étalon aux publications futures, tandis qu'à l'inverse le destin transitoire des copeaux, que l'on peut certes aujourd'hui déplorer, restait bien conforme à cette métaphore qu'il avait sans doute reprise à Louis-Sébastien Mercier.

39. Guy Rosa, « Outils de travail : les carnets des *Misérables* », article publié sur le site du Groupe Hugo (<groupugo.div.jussieu.fr >), p. 11.

Directeur de recherche à l'ITEM (CNRS/ENS Paris), où il est responsable de l'équipe Autobiographie et correspondances, **JEAN-MARC HOVASSE** écrit la biographie de Victor Hugo (Fayard), dont il prépare le troisième et dernier tome. Il a édité, seul ou en collaboration avec Guy Rosa, plusieurs œuvres de Victor Hugo en France (*Les Châtiments*, *Napoléon le Petit*, *Histoire d'un crime*) et à l'étranger (*The Hunchback of Notre-Dame*), été le commissaire de deux expositions Victor Hugo à Besançon, et dirigé plusieurs recueils collectifs consacrés aux correspondances et aux écrits intimes.

jmhovasse@gmail.com

Résumés

Les copeaux de Victor Hugo

Les copeaux sont un type de fragments associés depuis près de deux siècles à Victor Hugo, qui se distinguent par quelques traits caractéristiques : ils sont brefs, hétérogènes tant par leurs supports que par leurs contenus, difficiles à déchiffrer. L'auteur, qui avait lui-même adopté cette métaphore, en faisait une grande consommation, les rayait une fois qu'il les avait utilisés, et s'en débarrassait le plus souvent. Ils représentent donc en quelque sorte une étape connue, notamment par des témoignages diffusés de son vivant, mais le plus souvent effacée du processus génétique. Comme leur statut exact reste flottant, le meilleur moyen de comprendre leur fonctionnement est de tenter d'en suivre un, qui a échappé à la destruction, de sa naissance jusqu'à sa mort. Il appartient au grand discours sur l'amnistie au Sénat du 22 mai 1876, dont il préfigure sans doute une fin envisagée.

"Shavings" or "chips" are a type of fragment, associated with Victor Hugo for the past two centuries, that have a few characteristic features: they are brief, heterogeneous both as to material and content, and are difficult to decipher. Hugo, who chose this metaphor, made much use of them, would cross them out after using them and most of the time would discard them. So in a certain sense they represent a known stage of Hugo's genetic process, mainly through testimonies given during his lifetime, but this has most often been ignored. As their precise status is fluctuating, the best way to understand how they work is to choose one that has escaped destruction, and to follow it from its birth to its death. This one belongs to the great speech on amnesty given at the Senate May 22, 1876, and it probably represents an ending that Hugo was foreseeing.

Die *Papierschnitzel* als Fragmenttyp, der seit fast zweihundert Jahren mit Victor Hugo assoziiert wird, zeichnen sich durch einige charakteristische Züge aus: sie sind kurz, heterogen hinsichtlich ihres Materials als auch ihres Inhalts, der oft schwierig zu entziffern ist. Der Autor, der selbst diese Metapher angewandt hat, hat davon oft Gebrauch gemacht. Er strich sie durch, nachdem er sie verwendet hatte, und meist entsorgte er sie. Sie stellen daher in gewisser Weise eine bekannte Etappe dar, bestätigt durch Zeugenaussagen aus seinen Lebzeiten, aber meist aus dem genetischen Prozess gelöscht. Da ihr exakter Status unbestimmt bleibt, ist das beste Mittel, um ihre Funktion zu verstehen, *einem* Papierschnitzel, welches seiner Vernichtung entkommen ist, von Anfang bis zu Ende zu folgen. Es gehört zur großen Rede über die Amnestie vor dem Senat vom 22. Mai 1876, deren Ende er ohne Zweifel kommen sah.

Los copeaux ("virutas") constituyen un tipo de fragmento asociado desde hace casi dos siglos a Víctor Hugo. Se distinguen por algunos rasgos característicos: son breves, heterogéneos –tanto por sus soportes como por sus contenidos– y difíciles de descifrar. El autor, que había adoptado esta designación metafórica, recurría a las virutas muy a menudo, las tachaba una vez que las había utilizado y las desechaba en la mayoría de los casos. Se trata entonces, de alguna manera, de una etapa conocida, en particular por testimonios difundidos en vida del autor, pero por lo general borrada del proceso genético. Como su estatus exacto sigue siendo fluctuante, el mejor medio para entender su funcionamiento consiste en rastrear una de ellas –que ha logrado escapar de la destrucción– desde su nacimiento hasta su desaparición: corresponde al gran discurso sobre la amnistía en el Senado, el 22 de mayo de 1876, que anticipa, sin duda, un final previsto.

Os copeaux (aparas, lascas) são um tipo de fragmentos que há muito aparece associado ao nome de Victor Hugo e se caracteriza por alguns traços típicos: são breves, heterogêneos tanto no suporte como no conteúdo, difíceis de decifrar. O autor, que criou essa metáfora para os designar, produzia-os abundantemente e, depois de usados, riscava-os e deitava-os fora as mais das vezes. Eles constituem de certa forma, até por testemunho de Hugo, uma etapa reconhecida mas frequentemente esbatida do processo genético. Sendo impreciso o estatuto exato destas peças, a melhor maneira de entender como elas funcionavam é acompanhar uma que escapou à destruição desde o nascimento até à morte. Faz parte do grande discurso sobre amnistia, proferido perante o Senado em 22 de maio de 1876, cujo resultado final ele prefigura.

I trucioli (*copeaux*) sono un tipo di frammenti, associati da quasi due secoli a Victor Hugo, che hanno caratteristiche precise: sono brevi, eterogenei per quanto riguarda il supporto e il contenuto, difficili da decifrare. L'autore, che aveva creato egli stesso questa metafora, ne faceva grande uso, li cancellava dopo averli reimpiegati e il più delle volte se ne sbarazzava. Rappresentano dunque, in un certo senso, una fase nota – soprattutto grazie a testimonianze diffuse durante la sua vita – ma spesso cancellata del processo genetico. Poiché il loro statuto rimane fluttuante, il miglior modo di comprendere il loro funzionamento è cercare di seguirne uno scampato alla distruzione, dalla sua nascita alla sua morte. Esso fa parte del grande discorso sull'amnistia pronunciato davanti al Senato il 22 maggio 1876, del quale prefigura probabilmente una possibile conclusione.