

Licence : **Lettres Modernes et Lettres Classiques**

Année de licence : 1^{ère} année

Semestre : S1

Code de l'UE : L1DMY1

Nom de l'UE : Littérature française 1

LES TRAVAILLEURS DE LA MER

Auteur : P. LAFORGUE

**Année de création et de mise à
jour :** 2013

Les cours sont strictement réservés à l'usage privé des étudiants inscrits à l'UFR Humanités de l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux 3. Toute personne qui utiliserait ce document à d'autres usages ou qui en ferait une reproduction intégrale ou partielle sans le consentement de l'UFR Humanités de l'Université s'exposerait aux poursuites judiciaires et sanctions prévues par la loi.

Conseils de travail

Un seul conseil : lire et relire *Les Travailleurs de la mer* ; connaître aussi *L'Archipel de la Manche*. Je donne sur un document séparé une sélection bibliographique, mais en fait de bibliographie l'essentiel à mes yeux est la lecture de Hugo [on ne dit pas Victor Hugo : les écrivains s'appellent par leur seul nom]. Profitez de ce que *Les Travailleurs de la mer* sont au programme pour lire beaucoup de Hugo. L'idéal serait que vous lisiez *Les Misérables*, avec lesquels notre roman a tant de liens. Roman génial, le plus grand roman français : avec lui vous serez au cœur du XIX^e siècle et de l'œuvre de Hugo. Bien sûr, c'est un très gros roman, mais il faut s'y jeter comme dans l'Océan. En tout cas sa lecture est une aventure intellectuelle et humaine incomparable. Si pourtant sa longueur vous effraie, lisez alors un autre roman de Hugo, *Quatrevingt-Treize*, ou, si vous l'avez déjà lu, *L'Homme qui rit* ou *Notre-Dame de Paris* : vous n'avez que l'embarras du choix.

Hugo est le romancier des *Misérables*, il est aussi le poète des *Contemplations* et de *La Légende des Siècles*, les deux plus grands recueils poétiques du siècle. (Quoi que vous puissiez penser *Les Fleurs du Mal* ne sont pas du même niveau.) Vous pouvez lire aussi *La Fin de Satan*, grande épopée inachevée.

Si vous êtes des lecteurs aguerris que rien n'effraie, dans ce cas aventurez-vous dans *William Shakespeare*.

En dehors de Hugo, il y a aussi un peu de place pour d'autres écrivains. Je vous recommande la lecture de quatre de ses contemporains : Michelet, pour *La Mer* ; Verne, pour *Vingt mille lieues sous les mer* ; Lautréamont, pour *Les Chants de Maldoror*, et en particulier le chant I ; Rimbaud pour « Le Bateau ivre ».

Enfin, même s'il est antérieur d'une douzaine d'années aux *Misérables* et au *Travailleurs de la mer*, n'hésitez pas à lire le génial roman de Melville, *Moby Dick*, roman-océan comme *Les Travailleurs de la mer*, roman-monde comme *Les Misérables* et comme *Guerre et Paix* de Tolstoï.

Les références à ces différents ouvrages sont données dans la sélection bibliographique.

Sélection bibliographique

La bibliographie de Hugo est monstrueuse, dans tous les sens du terme. Je la limite drastiquement à quelques ouvrages qui peuvent vous être utiles, mais je le répète, le plus important est la lecture de Hugo lui-même.

I Éditions

Œuvres complètes.

Deux sont facilement accessibles dans le commerce ou en bibliothèque. L'édition chronologique sous la direction de Jean Massin, au Club français du livre. De loin la meilleure. L'autre, chez Robert Laffont dans la collection « Bouquins » (édition générique : 4 vol. de poésie, 3 de roman, 2 de théâtre, etc.)

Les Travailleurs de la mer

Une édition de référence, celle d'Yves Gohin chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade » [c'est l'intitulé exact de cette collection, et non pas « La Pléiade »]. Admirable à tous égards, instrument de travail irremplaçable et indispensable.

En format de poche. Chez Flammarion-« GF », celle de Marc Eigeldinger : médiocre, voire bête. Chez Gallimard-« Folio », celle d'Yves Gohin : reprise sous forme de *digest* de l'édition savante de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Dans Le Livre de poche, celle que j'ai conseillé de prendre comme édition de référence. Elle est très moyenne, quelquefois ridicule. Pour ce qui est des notes informatives, elle est parfaite, les informations sont abondantes, et c'est pour cela que je l'ai recommandée, elle s'appuie d'ailleurs dans le domaine informatif sur l'édition d'Yves Gohin. Malheureusement, l'annotateur, David Charles, a jugé bon de l'agrémenter de notes d'interprétation, et là c'est la catastrophe : contre-sens, rapprochements absurdes et saugrenus ; bref, l'exemple même de ce qu'il ne faut pas faire (en cela elle a une vertu pédagogique). Donc, l'utiliser avec précaution et surtout ne pas prêter foi aux interprétations avancées, proches quelquefois de la crétinité pure et simple.

Autres œuvres de Hugo

Les Contemplations in *Œuvres complètes*, « Bouquins » [en abrégé *OC*], vol. « Poésie II » ou mon édition chez Flammarion-« GF ».

La Légende des Siècles in *OC*, vol. « Poésie III » (mais surtout pas celle du Livre de poche : atroce).

La Fin de Satan in *OC*, vol. « Poésie IV », ou Gallimard, coll. « Poésie ».

Les Misérables, Gallimard, « Folio », ou Le Livre de poche (mais pas Presse-Pocket : nulle).

L'Homme qui rit, Le Livre de poche (mais pas Flammarion-« GF » : stupide).

Quatrevingt-Treize, Gallimard-« Folio » ou Le Livre de poche.

Notre-Dame de Paris, Le Livre de poche.

William Shakespeare in *OC*, vol. « Critique ».

Autres écrivains

Michelet, *La Mer*, Gallimard-« Folio ».

Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Flammarion-« GF » ou Presse-Pocket.

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Flammarion-« GF » ou Le Livre de poche.

Rimbaud, « Le bateau ivre », in *Poésies*, Flammarion-« GF ».

Melville, *Moby Dick*, Gallimard-« Folio » ou Flammarion-« GF ».

II Études sur Hugo

Jean-Bertrand Barrère, *Victor Hugo*, SEDES.

Yves Gohin, *Victor Hugo*, PUF, « Que sais-je ? ».

Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti.

Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck (le tome II).

David Charles, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo. Le bricolage de l'infini*, PUF, « Écrivains ».

Yves Gohin, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Minard.

Pierre Laforgue, *Hugo. Romantisme et révolution*, Presses universitaires de Franche-Comté.

Jacques Seebacher, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, PUF, « Écrivains ».

Plan du cours

I Historique et génétique

Hugo avant *Les Misérables*

L'achèvement des *Misérables* et le projet de *Quatrevingt-Treize* (1860-1863)

Des *Misérables* aux *Travailleurs de la mer* : *William Shakespeare* (1863-1864)

II Poétique

Écrire un roman, écrire *Les Travailleurs de la mer*

Thématique romanesque comparée des *Misérables* et des *Travailleurs de la mer*

Archétypes romanesques

Poétique

III Sociocritique

Introduction à la sociocritique

De la fiction à la fable

Progrès, histoire, révolution

Politique du roman

La réalité de l'histoire et « l'histoire réelle »

IV Philosophie

Poésie

Métaphysique

Érotique

Conclusion

I

Historique et génétique

Hugo avant *Les Misérables*

Il n'est pas question ici de se livrer à un rappel biographique et bibliographique complet, la matière serait trop abondante. Je me contenterai de signaler l'essentiel en quelques dates. (Tout ce qu'a écrit et publié Hugo n'est pas mentionné, seulement des œuvres-phares.)

1802 : naissance à Besançon, « vieille ville espagnole »

1822 : Mariage avec Adèle Foucher ; 5 enfants naîtront de ce mariage : 1823, Léopold (mort au bout de trois mois), 1824, Léopoldine, 1826, Charles, 1828, François-Victor, 1830, Adèle ; *Odes et poésies diverses* (d'inspiration royaliste)

1823 : *Han d'Islande* (premier roman)

1826 : *Bug-Jargal* (roman)

1827 : *Cromwell*, précédé d'une préface-manifeste

1829 : *Le Dernier Jour d'un condamné* (seul roman à être écrit à la 1^{re} personne) ;

Les Orientales

1830 : *Hernani*, et sa bataille ; révolution de juillet 1830

1831 : *Les Feuilles d'automne* (1^{er} recueil de poésie lyrique d'un ensemble de 4) ;

Notre-Dame de Paris

1832 : *Lucrèce Borgia* (très grand succès théâtral)

1833 : rencontre de Juliette Droue et début d'une liaison qui durera jusqu'en 1883 (mort de Juliette) ; *Les Chants du Crépuscule*

1837 : *Les Voix intérieures*

1838 : *Ruy Blas*

1840 : *Les Rayons et les Ombres*

1843 : Mort de Léopoldine (noyée accidentellement dans la Seine à Villequier le 4 septembre)

1845 : pair de France ; début des futurs *Misérables*

1848-1851 : Deuxième République (Hugo représentant du peuple[c'est l'appellation de l'époque]) ; 2 décembre 1851 : coup d'État de Louis Bonaparte ; exil de Hugo, d'abord à Bruxelles (décembre 1851-juillet 1852), ensuite à Jersey (août 1852-octobre 1855), enfin à Guernesey (novembre 1855-septembre 1870)

1852 : *Napoléon-le-Petit* (pamphlet contre Napoléon III, dit « Badinguet »)

1853 : *Châtiments* (recueil poétique contre Napoléon III ; il s'intitulera *Les Châtiments* à partir de 1870)

1856 : *Les Contemplations*

1859 : *La Légende des Siècles*

1860-1862 : reprise et achèvement des *Misérables*

Comme on peut le voir facilement la vie et l'œuvre de Hugo, par-delà le drame intime de la mort de Léopoldine en 1843, sont coupées en deux par le coup d'État de Badinguet, qui entraîne l'exil de Hugo, lequel durera 19 ans, pour l'essentiel dans les îles anglo-normandes. Cet exil a été déterminant dans sa carrière politique (il devient républicain) et littéraire, en lui faisant entreprendre ses plus grands chefs-d'œuvre. Jusqu'en 1848, il est l'écrivain français le plus présent et le plus célèbre et son œuvre est occupée par une production théâtrale importante et une production poétique presque aussi importante. (Le roman chez lui n'est qu'accidentel, et il faut qu'il soit menacé d'un procès ruineux pour qu'il écrive *Notre-Dame de Paris*, promis par contrat à l'éditeur Renduel. Hugo n'est romancier qu'occasionnellement.)

À partir de 1840 l'œuvre connaît une crise : la pièce des *Burgraves* (1843) a connu un semi-échec et avec *Les Rayons et les Ombres* (1840), Hugo a parcouru tout le cercle de la poésie lyrique. D'autre part, Hugo, entré à l'Académie française en 1841, aspire à une reconnaissance plus grande et souhaite se lancer dans une carrière politique. C'est en partie réalisé en 1845, lorsqu'il devient pair de France, et complètement, à la faveur du renversement du régime Louis-Philippe en février 1848, quand il devient représentant du peuple sous la Deuxième République . Élu à droite, il passe à gauche en 1849 et se convertit à la République. Le coup d'État du 2 décembre 1851 change tout. Socialement Hugo, l'ancien pair de France, devient un exilé, et reprend une activité intense d'écrivain. Tout à sa fureur contre Badinguet, il écrit d'abord un pamphlet, *Napoléon-le-Petit*, et un livre faisant le récit du Deux-Décembre, *Histoire d'un crime* (publié seulement en 1877), ainsi qu'un recueil poétique majeur, *Châtiments* (1853). Une véritable métamorphose a lieu, le poète devient un prophète, dans la grande tradition des prophètes juifs (Ézéchiel, Isaïe, Daniel) et des écrivains vengeurs (Juvénal, Dante). Commence alors avec *Châtiments* une œuvre poétique immense, qui culmine avec les deux sommets des *Contemplations* (1856) et de *La Légende des Siècles* (1859). Ce n'est qu'une partie de son activité poétique : il écrit une masse considérable de vers qui ne sera publiée que beaucoup plus tard : deux épopées (*La Fin de Satan, Dieu*), des œuvres d'inspiration

historique et politique (*La Pitié suprême, La Révolution, Le Verso de la page*) ou philosophique (*L'Âne*). Cette activité poétique dure de 1852 à 1860. Ayant entrepris en 1854 une épopée intitulée *La Fin de Satan*, qu'il a laissée de côté pour achever *Les Contemplations*, il essaie de la reprendre et de la mener à bien après la parution de *La Légende des Siècles*, mais n'y parvient pas, pour toutes sortes de raisons, la plus évidente est qu'une telle épopée qui doit dire la fin du mal sur terre, c'est-à-dire la fin de l'histoire humaine, ne peut pas avoir de fin, on s'en serait douté. Le 25 avril 1860 Hugo rouvre donc « la malle aux manuscrits » et en sort le roman des *Misérables* qui y dormait depuis 1848.

L'achèvement des *Misérables* et le projet de *Quatrevingt-Treize* (1860-1863)

Hugo avait commencé à travailler à ce roman en juillet 1845, à la suite d'un scandale personnel (surpris en flagrant délit d'adultère) et surtout alors que son œuvre poétique et théâtrale était au point mort. Il y avait tellement travaillé de 1845 à 1848 qu'il en avait écrit à peu près les deux tiers. Quand la révolution de 1848 survient, il interrompt son écriture, étant donné l'urgence des événements. Il ne reprend pas pour autant *Les Misérables* lorsqu'il part pour l'exil, étant donné derechef l'urgence des événements, puis son œuvre se déploie selon une logique qui lui fait reporter leur achèvement. À peine change-t-il en 1853 le titre du roman, qui s'est appelé successivement *Jean Tréjean* et *Les Misères*, en *Les Misérables*. Hugo est à ce moment-là dans une puissante phase de poésie et il n'y mettra un terme que, contraint et forcé, en 1860, lorsque le poème de Satan se révélera intraitable. En fait, il est traitable, mais en prose. Il est facile de voir tout ce qui de *La Fin de Satan* passe dans *Les Misérables* : Jean Valjean est un Satan aspirant à redevenir un Lucifer, il a connu l'enfer du bagne et explore les abîmes infernaux de la société moderne, il reçoit l'aide d'un ange (Cosette), etc. Surtout, il envisage, la préface du roman est très explicite là-dessus, de contribuer à mettre fin à la « damnation sociale » grâce à ce roman. Rien d'étonnant si, comme dans *La Fin de Satan*, qui devait se terminer par la descente de la Liberté parmi les hommes le 14 juillet 1789, la Révolution est omniprésente, celle qui a été faite à la fin du XVIII^e siècle, celle que voudraient refaire les jeunes gens républicains en 1832, et celle qui est prophétisée dans un futur indéterminé.

La reprise des *Misérables* a consisté d'abord à mener à son terme le récit. Il s'interrompait en plein milieu de l'épisode émeutier, lorsque Jean Valjean s'apprêtait à se rendre sur la barricade ; mais ce n'est qu'une partie du travail effectué par Hugo lors de

cette reprise. Sans entrer dans le détail des remaniements et des réaménagements, qu'il suffise de dire que Hugo en 1860-1862 procède à la transformation de fond en comble de son roman d'avant l'exil, en faisant de lui une grande œuvre épique et symbolique. Il lui adjoint des livres entiers comme celui de Waterloo et des égouts de Paris, il donne sa pleine mesure au personnage de Gavroche, à peine esquissé auparavant, et se livre à une vaste et complexe mise en perspective du récit avec l'histoire, n'hésitant pas, par exemple, à introduire toute une réflexion sur les journées de 1848, alors que le récit prend fin au cours de l'été de 1833 avec la mort de Jean Valjean. À très juste titre Hugo voit dans ce roman le sommet de son œuvre. C'est un livre-somme, qui déborde les frontières des genres : à la fois roman, épopée, méditation politique et sociale sur la misère, archéologie historique et mythique de l'époque moderne, discours sur Dieu, la révolution et l'histoire, il rassemble en lui-même toute l'expérience de la vie de Hugo jusqu'en 1862, en mettant en perspective son présent et son passé, en remontant jusqu'au temps de sa jeunesse royaliste et en passant par l'épisode de 1848, d'où a résulté sa situation actuelle d'exilé républicain. Dans le langage des peintres, on dira que *Les Misérables* sont une grande machine, une composition dans laquelle entrent toutes sortes d'éléments, venus d'horizons très divers entre eux. Hugo lui-même définit son roman comme « un essai sur l'infini ». Cet infini, de nature aussi bien métaphysique et philosophique que politique et sociale, déborde de toutes part le roman, qui en aucune façon n'est réductible aux aventures de Jean Valjean.

Pour procéder à cette transformation du roman d'avant l'exil en ce roman prométhéen, Hugo a passé plusieurs mois à « pénétrer de méditation et de lumière » son texte. En l'occurrence il écrit, au cours du printemps de 1860, une sorte de préface philosophique aux *Misérables*, intitulée significativement *Philosophie. Commencement d'un livre*. C'est une méditation très ambitieuse et profonde sur la misère sociale, et sur l'athéisme (la plupart des républicains étaient athées, à la différence de Hugo) ; c'est aussi une méditation sur l'économie cosmique du monde, sur l'existence de Dieu et sur tout ce qui dépasse l'homme. Le propos de Hugo en la circonstance est de procéder à une refondation du monde, le monde des hommes et le monde de Dieu, dans un de ces essais systématiques si caractéristiques du XIX^e siècle. Il s'agit, pas moins, de rendre compte de l'Être sous tous ses aspects, anthropologiques autant que cosmologiques. En cela Hugo renoue avec l'inspiration métaphysique des poèmes du livre VI et dernier des *Contemplations*, « Au bord de l'infini » et du grand poème auquel il avait travaillé entre 1855 et 1856, *Dieu*, évidemment inachevé. La différence est qu'en 1860 Hugo ne recourt

plus aux tables parlantes [c'est l'expression de l'époque pour « tables tournantes »] pour percer le mystère des choses, mais essaie de le soumettre à une analyse strictement philosophique, débarrassée de tout spiritisme, sinon de tout spiritualisme.

Je me suis attardé sur cet épisode de la reprise des *Misérables* en 1860, parce qu'il explique, en partie, les considérations métaphysiques auxquelles se livre Hugo dans maints passages des *Travailleurs de la mer*, en particulier dans la deuxième partie du roman, lesquels passages s'inscrivent dans cette réflexion philosophique inaugurée par Hugo avec *Philosophie. Commencement d'un livre*. Elle l'occupera pendant plusieurs années et l'accompagnera tout le temps de l'écriture des *Travailleurs de la mer* [vous pouvez vous reporter aux textes de cette nature rassemblés sous le titre « Proses philosophiques des années 1860-1865 » (ce titre n'est pas de Hugo) dans le volume « Critique » des *Œuvres complètes* de Hugo chez Robert Laffont, dans la collection « Bouquins »]. Cette réflexion métaphysique n'est pas séparable d'une autre réflexion, politique et historique, qui occupe Hugo pendant l'hiver de 1862-1863. *Les Misérables* ont fini de paraître en juin 1862 (la parution avait commencé en mars 1862), ils ont demandé un grand effort de travail à Hugo, et celui-ci excursionne pendant l'été en Belgique. De retour à Guernesey, il s'occupe d'achever un long poème commencé en 1858, « Les Sept Merveilles du monde », et se met à rêver au cours de l'hiver à un nouveau roman, consacré à la Révolution française, *Quatrevingt-Treize* [c'est l'orthographe de Hugo]. Sa rêverie est alimentée par des lectures concernant cette période, il écrit même ce qu'il croit devoir alors être la première page du futur roman (le révolutionnaire Marat respirant les cendres du régicide Damiens). Mais il renonce à son projet, sans l'abandonner ; il le reprendra, sous l'effet de la Commune de Paris de 1871, en 1872-1873, et le roman paraîtra en 1874.

Toute l'histoire de l'œuvre de Hugo entre 1863 et 1872 s'organise autour de l'ajournement de *Quatrevingt-Treize*. Le roman de la Révolution, plus exactement le roman de la Terreur, s'avère intraitable. C'est qu'il touche à ce qu'il y a de plus intime chez Hugo, sa double appartenance au passé royaliste, du côté de sa mère, et au passé révolutionnaire et républicain, du côté de son père. Mais plus encore Hugo rencontre une difficulté d'écriture insurmontable : écrire le *roman* de la Révolution. Consacrer un poème, et même un très long poème à cette période climatérique de l'histoire de France, c'est possible, et Hugo a écrit ce poème, « La Révolution », au cours de l'automne de 1857, l'accompagnant d'un autre poème, « Le Verso de la page », qui en constitue le pendant critique. En poésie, il est toujours possible de projeter l'histoire dans le mythe, de

l'envelopper dans l'épique, de procéder ainsi à son dépassement transhistorique. Ce ne l'est pas dans le cadre d'un roman, pour la bonne raison que le roman, c'est la prose, le discours en prise sur la réalité. Seule la prose permet de « faire entrer l'histoire dans la voie des aveux », selon une expression de Hugo. Sans cesse pendant ces années 1863-1872 revient ce projet d'un roman de la Terreur révolutionnaire, et chaque œuvre écrite par Hugo est pensée par lui comme une préparation à l'écriture de ce roman. C'est une stratégie de nature fantasmatique et idéologique. La conséquence est que, si chaque œuvre prépare *Quatrevingt-Treize*, elle le retarde aussi. En tout état de cause *Les Travailleurs de la mer* participent de cette stratégie et sont à lire dans la perspective du projet de *Quatrevingt-Treize*. Une lecture, même rapide, le montre : la référence à la Révolution est très présente dans le roman, et nous aurons l'occasion d'y revenir longuement. D'ores et déjà on relèvera quelques-uns des éléments de la référence révolutionnaire : la Durande a été lancée un 14 juillet, et sa mise à la mer est assimilée par son propriétaire, mess Lethierry, qui a la culture d'un homme des Lumières, à une symbolique prise de la Bastille ; le bateau lui-même est désigné par ses adversaires idéologiques comme le bateau-diable, le *devil-boat*, parce qu'il contrevient, contreviendrait aux Écritures, il est l'expression d'une révolution, bien sûr inspirée par Satan [le penseur contre-révolutionnaire Joseph de Maistre l'a écrit dans ses *Considérations sur la France* : « Il y a dans la Révolution française un caractère satanique qui la distingue de tout ce qu'on a vu et peut-être de tout ce qu'on verra »], alors que pour les hommes éclairés le *devil-boat* est l'expression du progrès de l'histoire et il prophétise l'avenir heureux, celui-là même que prophétisait le révolutionnaire Enjolras dans *Les Misérables*.

Des Misérables aux Travailleurs de la mer : William Shakespeare (1863-1864)

Je n'examinerai pas toute la période allant de 1863 à 1872 dans l'élaboration du projet de *Quatrevingt-Treize*, je m'en tiendrai au début de cette période qui est celle de la genèse des *Travailleurs de la mer*. Cela permettra de comprendre pourquoi, alors que Hugo avait vaguement en tête depuis 1859 un roman consacré à l'archipel anglo-normand, il ne se met pas, immédiatement après avoir renoncé à écrire *Quatrevingt-Treize* en 1863, aux *Travailleurs de la mer*. Avant d'entreprendre ce roman, il se livre à l'écriture d'un très volumineux essai intitulé *William Shakespeare* [il se trouve dans le volume « Critique » des *Œuvres complètes*]. À l'origine ce devait être une préface de la traduction de Shakespeare par son fils François-Victor, la première traduction digne de ce

nom, non arrangée et fidèle scrupuleusement au texte, à la différence des traductions antérieures du XVIII^e siècle. Mais rapidement les choses, comme souvent avec Hugo, prennent une grande dimension. Il écrit bien la préface à la traduction, puis se lance dans un gros essai sur le plus grand poète anglais. La part consacrée à Shakespeare dans *William Shakespeare* est relativement faible : quelques éléments biographiques compilés, et une dizaine de pages d'analyse sur quatre grandes pièces, *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* et *Le Roi Lear*. Et c'est tout. Inutile de chercher dans *William Shakespeare* une quelconque étude sur l'œuvre elle-même de Shakespeare. Ce n'est pas l'objet du livre. Qu'est Shakespeare pour Hugo ? c'est un génie, et tout son propos, à travers la référence à Shakespeare, est de réfléchir sur le Génie en général, dans la littérature en particulier. De là des développements sur le Génie et le Peuple, sur l'utilité des génies, Shakespeare emblématisant en sa personne l'idée même de génie. Il n'est pas le seul : Hugo compte treize autres génies, à savoir : Homère, Job, Eschyle, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, Tacite, saint Jean l'Évangéliste, saint Paul, Dante, Rabelais, Cervantès, mais, toujours prudent et avisé, Hugo ajoute : « Ces suprêmes génies ne sont point une série fermée. L'auteur de Tout y ajoute un nom quand les besoins du progrès l'exigent », et il n'y a pas un effort intellectuel considérable à faire pour deviner quelle peut être l'identité de cet éventuel quinzième génie. Les contemporains de Hugo l'ont en tout cas très facilement trouvée, puisque l'un d'entre eux a proposé malicieusement de rebaptiser *William Shakespeare Moi*. De fait, le livre peut se lire comme une méditation de Hugo sur son propre génie, sur son identité de génie, et sur les rapports qu'en sa qualité de génie il entretient avec le peuple. Car *William Shakespeare* est autant un livre de critique littéraire qu'un livre politique. En témoigne exemplairement la conclusion de l'ouvrage.

Cette conclusion est divisée en trois livres, intitulés respectivement : « Après la mort. – Shakespeare. L'Angleterre », « Le dix-neuvième siècle », « L'histoire réelle. Chacun remis à sa place ». L'argumentation développée est simple : l'Angleterre n'honore pas son véritable homme de génie, Shakespeare, mais préfère élever des statues à un sabreur comme Wellington (le vainqueur de Waterloo). Contre un tel état de fait il faut promouvoir ce que Hugo appelle « l'histoire réelle », celle des grands esprits faisant avancer la connaissance, et qui remet chacun à sa place, les conquérants prétendument illustres et célébrés, à l'instar de Napoléon, n'occupant qu'une place très inférieure par rapport aux vrais conquérants de l'esprit, les génies. Ce qui a rendu possible ce renversement de perspective, c'est la Révolution française d'où est sorti le dix-neuvième siècle. De manière révélatrice Hugo fait de ce siècle un génie lui aussi, au même titre que

les quatorze génies souverains de l'humanité dont il a dressé la liste au début de son ouvrage. L'exaltation du rôle messianique de la France qui avec la Révolution a fondé une nouvelle Genèse n'est pas ici ce qui me retiendra le plus, mais bien davantage le fait que Hugo mette en perspective Révolution et Romantisme, celui-ci étant l'expression historique et politique de celle-là.

Voilà très sommairement résumée la problématique mise en œuvre dans *William Shakespeare*. C'est un livre essentiel pour comprendre les enjeux de l'écriture des *Travailleurs de la mer*. Quelques points intéressant directement la genèse du roman peuvent être isolés utilement de l'essai de 1864. Le premier concerne le statut du *William Shakespeare*. Il est double : postface aux *Misérables* et préface de *Quatrevingt-Treize*. Postface aux *Misérables*, dans la mesure où Hugo règle quelques comptes avec des critiques qui avaient été faites à son roman en 1862. Il avait été notamment scandalisé par l'hypocrite pudibonderie qui avait poussé certains de ses excellents collègues, Lamartine et Sainte-Beuve notamment, à lui reprocher d'avoir fait imprimer en toutes lettres le mot de Cambronne dans l'épisode de Waterloo. Cambronne n'aurait pas dit le mot qu'on sait, mais très noblement : « La garde meurt et ne se rend pas ». Cette tartufferie est tournée spirituellement en ridicule par Hugo qui déclare avec ironie que le gendarme ayant arrêté Robespierre le 9 thermidor s'appelait... « la-garde-meurt-et-ne-se-rend-pas » (le misérable s'appelait, ça ne s'invente pas, Merda). Ce n'est qu'un point de détail, mais Hugo à partir de lui développe toute une féroce attaque contre le prétendu bon goût en faisant l'apologie du mauvais goût, ou supposé tel, chez le génie, qui, lui, a tous les droits, même celui d'être grossier, comme Hugo lui-même, et comme Homère, et comme Shakespeare. Il reprend aussi dans le *William Shakespeare* des considérations sur le XIX^e siècle et sur la Révolution, en revenant, à l'occasion du médaillon consacré à Ézéchiël, sur le discours prophétique prononcé par le révolutionnaire Enjolras du haut de la barricade des *Misérables*. En cela, l'essai de 1864, comme complément des *Misérables* en ce qui concerne la Révolution et le XIX^e siècle, constitue la postface du roman de 1862, et en même temps est à lire comme la préface du roman projeté de *Quatrevingt-Treize*. C'est dit très clairement dans le livre II de la conclusion du *William Shakespeare*, où on lit ces lignes :

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 [Hugo joue sur le sens

étymologique du mot évangile, bonne nouvelle en grec] une bouche de bronze [l'expression renvoie cette fois-ci au clairon de l'Apocalypse]. 93 est cette bouche.

Écoutez-en sortir l'annonce énorme. Inclinez-vous, et restez effaré, et soyez attendri. Dieu a dit lui-même *fiat lux* [que la lumière soit, parole prononcée par Dieu dans la Genèse lorsqu'il crée la lumière], la seconde fois il l'a fait dire.

Par qui ?

Par 93.

Donc, nous hommes du dix-neuvième siècle, tenons à honneur cette injure :
– *vous êtes 93.*

Mais qu'on ne s'arrête pas là. Nous sommes 89 aussi bien que 93. La Révolution, toute la Révolution, voilà la source de la littérature du dix-neuvième siècle.

La rectification finale (« 89 aussi bien que 93 ») est importante. Selon les œuvres de la période de 1863-1872, Hugo penche tantôt du côté de 89, tantôt du côté de 93. Dans *Les Travailleurs de la mer* c'est à l'évidence du côté de 89 qu'il penche.

Deuxième point. L'Angleterre. *Les Misérables* se passaient en France, en particulier à Paris. *Les Travailleurs de la mer*, comme toutes les autres œuvres de 1864 à 1869 se passent en terre anglaise, qu'il s'agisse de la pièce de théâtre *Mangeront-ils ?* ou de l'avant-dernier roman de Hugo, *L'Homme qui rit*. *Quatrevingt-Treize* lui-même s'ouvre sur une traversée de la Manche des îles anglo-normandes vers la France. Cet espace marin de la Manche est sillonné par des bateaux qui font la traversée, des îles anglo-normandes vers la France, et retour (la *Durande* dans *Les Travailleurs de la mer*), de l'Angleterre vers la France (l'ourque des comprachicos dans *L'Homme qui rit*), de Jersey vers la France (la corvette *Claymore* dans *Quatrevingt-Treize*). Or ces navires font naufrage en plein milieu de la Manche, comme la *Durande* qui s'échoue dans les rochers Douvres, ou coulent à pic, comme l'ourque des comprachicos. La corvette *Claymore* coule aussi dans *Quatrevingt-Treize*, mais l'âme de la contre-révolution, le marquis de Lantenac, parvient à s'échapper sur une barque et à gagner la France. Ces naufrages sont des aléas de la navigation certainement, mais ils ont une signification symbolique aussi : ils disent aussi l'impossibilité de faire passer la révolution en France, le mouvement de l'histoire s'interrompt entre les deux pays, la révolution reste bloquée en Angleterre, et ce n'est que dans le dernier roman, *Quatrevingt-Treize* que la traversée sera possible, et encore notera-t-on que c'est moins la révolution qui parvient au port que la contre-révolution. Ces difficultés de navigation sont à l'image de celles que rencontre Hugo ayant formé le projet d'écrire le roman de la Révolution, *Quatrevingt-Treize*, et n'y

parvenant pas, restant en quelque sorte bloqué en Angleterre. Impossible d'installer la Révolution en France. C'est compréhensible, cela s'explique par des raisons génétiques qui tiennent à la difficulté pour Hugo d'écrire le roman de la Révolution, par des raisons politiques aussi : le pays de la Révolution, la France, connaît depuis le Deux-Décembre une régression de l'histoire avec le Second Empire de Napoléon III. Dans l'esprit de Hugo, comme dans celui des hommes de gauche français, le Second Empire est la négation même de la philosophie du progrès que la Révolution française avait rendue possible. On aura l'occasion de le voir, la Durande des *Travailleurs de la mer*, navire dans lequel se résument les deux idées conjointes de révolution et de progrès, est chargé d'un poids symbolique considérable, et son sauvetage a un enjeu non seulement romanesque, mais également politique et historique.

Comme le dit un personnage de *Quatrevingt-Treize*, « seule l'Angleterre peut nous sortir de là ». Hugo procède en quelque sorte à un détour par l'Angleterre pour repenser l'histoire, le progrès et la révolution, et dans cette problématique complexe *William Shakespeare* et *Les Travailleurs de la mer* ont une fonction capitale. Les dédicaces de l'un et l'autre texte sont significatives à plus d'un titre. Celle de *William Shakespeare*, tout d'abord : « À l'Angleterre / Je lui dédis ce livre, glorification de son poète [orthographe du XIX^e siècle]. Je dis à l'Angleterre la vérité ; mais, comme terre illustre et libre, je l'admire, et comme asile, je l'aime ». Dans cette dédicace l'adjectif « libre » et le substantif « asile » désignent en creux l'exil de Hugo hors de son pays, qui n'est plus libre et qui n'est plus un asile. Interprétation confirmée, si besoin, par la dédicace des *Travailleurs de la mer* : « Je dédie ce livre au rocher d'hospitalité et de liberté, à ce coin de vieille terre normande où vit le noble petit peuple de la mer, à l'île de Guernesey, sévère et douce, mon asile actuel, mon tombeau probable ». La liberté et l'asile sont de nouveau présents et leur présence redouble la signification politique de la dédicace du *William Shakespeare*, mais on observera qu'on est passé de l'Angleterre à Guernesey ; ce sont deux terres anglaises, évidemment, mais il y a une différence entre elles : l'île de Guernesey est « un coin de vieille terre normande », géologiquement et géographiquement elle est française, et ce n'est qu'aux aléas de l'histoire, qu'elle relève, comme toutes les autres îles anglo-normandes, de la couronne britannique. L'ambivalence de ce lieu, français et anglais, est à l'image de la situation même de Hugo, exilé de France dans une terre jadis française, aujourd'hui anglaise, où, à son époque, on continue de parler une sorte de français archaïque. Dans ce lieu incertain, géographiquement et politiquement, il peut penser ensemble dans leur relation

conflictuelle « Angleterre et France mêlées » [titre du chapitre I, II, 1 de *Quatrevingt-Treize*] à la lumière problématique de l'histoire du XIX^e siècle. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point important, mais dès à présent on posera que les chapitres préliminaires de *L'Archipel de la Manche* sont constitutifs de la textualité des *Travailleurs de la mer* et projettent dessus un éclairage de nature manifestement politique, les îles anglo-normandes dans leur archaïsme formant un espace utopique où appréhender dans un XIX^e siècle mi-anglais mi-français d'un archaïsme presque exotique le XIX^e siècle français sabordé par le coup d'État du Deux-Décembre qui a ouvert avec le Second Empire une brèche béante dans le vaisseau révolutionnaire de l'histoire.

Dernier point à retenir du *William Shakespeare* pour la compréhension des *Travailleurs de la mer* : le génie. Dans l'essai de 1864 Hugo ne cesse de répéter que ceux qui font l'histoire ce sont les génies. En leur personne se rassemblent toutes les forces intellectuelles et culturelles d'une époque donnée. À la différence des conquérants, des sabreurs, qui n'ont qu'en apparence une action sur les choses, et que très souvent la négativité caractérise, le génie, lui, est agent de lumière et de progrès. Précisons bien que le génie n'est aucunement pour Hugo le grand homme providentiel, le sauveur, l'individu d'exception, etc. ; le génie est la concrétion en son être de toute l'humanité d'un peuple, au sens propre le génie est le représentant du peuple, avec toutes les connotations politiques d'une telle expression. Ces génies, Hugo en fait une galerie dans le *William Shakespeare*, allant d'Homère à Shakespeare lui-même ; ils sont aussi présents dans *Les Travailleurs de la mer* : Gilliatt réalise un chef-d'œuvre digne d'Eschyle (voir *TM*, II, II, 2 ; 438). Il n'est pas Eschyle, sans doute, mais il est « une espèce de Job de l'Océan. / Mais un job luttant, un Job combattant et faisant front aux fléaux, un Job conquérant, et si de tels mots n'étaient pas trop grands pour un pauvre matelot pêcheur de crabes et de langoustes, un Job Prométhée » (*TM*, II, II, 2 ; 453). Gilliatt génie donc, et qui siège sur un trône, la chaise Gild-Holm-'Ur (*TM*, I, I, 8 ; 156), équivalente à la « Chaise du Barde » évoquée dans le *William Shakespeare* (II, VI, 3) : « grande roche creuse offerte à l'envie de s'asseoir qu'aurait un géant » ; sur cette chaise du barde ou du poète siège « le fantôme » : « personne n'oserait, même en plein jour, monter jusqu'à ce siège redoutable ; car à l'idée de la pierre est liée l'idée du sépulcre, et sur la chaise de granit il ne peut s'asseoir que l'homme d'ombre ».

En conclusion, des *Misérables* et de *William Shakespeare* aux *Travailleurs de la mer* se repèrent de multiples fils qui relient les deux œuvres entre elles ; ils sont difficiles à isoler et se mêlent inextricablement. La difficulté consiste au moins à les repérer, pour

comprendre toutes les implications qui entrent dans la composition textuelle du roman. Pour faire ce travail de démêlage des fils, il est donc requis de les identifier préalablement. C'est pourquoi il importe d'avoir non seulement une connaissance du roman de 1866, mais aussi des *Misérables*, de *Philosophie. Commencement d'un livre*, de *William Shakespeare*, et, à l'autre extrémité, de *Quatrevingt-Treize*. Il faut aussi avoir en tête que ce roman des *Travailleurs de la mer*, qui s'inscrit dans le contexte même de l'œuvre de Hugo en ces années 1860-1874, s'inscrit aussi dans le contexte de la littérature française des années 1860. Un livre en particulier doit être pris en compte, *La Mer* de Michelet en 1861 [excellente édition de Jean Borie dans la collection « Folio » chez Gallimard], ainsi que d'autres œuvres postérieures aux *Travailleurs de la mer* comme le livre I des *Chants de Maldoror* de Lautréamont (1868-1869), *Vingt mille lieues sous les mers* de Verne (1869) et « Le bateau ivre » de Rimbaud (1871), qui ensemble forment un immense poème de la mer, à une époque où les océans du monde entier sont sillonnés par de multiples bateaux à vapeur.

II Poétique

Écrire un roman, écrire *Les Travailleurs de la mer*

Hugo n'est romancier qu'occasionnellement, je l'ai dit, et écrire un roman pour lui ne va pas de soi. Il faut qu'il y ait une espèce d'urgence pour qu'il entreprenne une œuvre de ce genre. Il est dans une telle situation d'urgence en 1864 : la poésie n'est plus à l'ordre du jour, et *Les Misérables* ont été repris précisément parce qu'il n'était plus possible pour lui, à l'époque, de continuer à écrire de la poésie. Depuis leur achèvement il est pris maintenant dans une logique romanesque, en particulier depuis qu'il a formé le projet d'écrire *Quatrevingt-Treize*, c'est-à-dire le roman de la Révolution. Mais comment écrire un roman, quand on n'est pas romancier ? Et puis, il y a si longtemps que Hugo n'a pas écrit de roman. Le dernier qu'il ait écrit, c'est en fait *Notre-Dame de Paris*, en 1830-1831. Il vient bien de terminer un roman, *Les Misérables*, mais ce roman, même s'il a été achevé en 1862, d'une part, appartient à un passé très ancien (sa genèse remonte à 1845), et, d'autre part, comme roman, il déborde complètement l'idée même de roman, c'est un roman-poème, comme, à la suite de Baudelaire, le dira Rimbaud dans la seconde des lettres dites du Voyant. L'hypothèse que j'avancerai est que *Les Travailleurs de la mer* sont le premier roman de Hugo à avoir été écrit comme un roman, c'est un roman-roman.

Seule difficulté pour Hugo il ne sait pas écrire un roman-roman. Bien sûr, il est capable de ficeler habilement une intrigue, et celles de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables* sont admirables de complexité et de subtilité à plus d'un égard, mais le roman-roman, Hugo ne le maîtrise pas, toujours chez lui le roman a été pris dans autre chose que le romanesque. Ce sera encore le cas avec *Les Travailleurs de la mer*, mais dans un autre cadre que celui dans lequel s'inscrivaient les romans antérieurs.

Pour vérifier l'hypothèse que je viens d'avancer, je mènerai maintenant mon étude des *Travailleurs de la mer* selon deux points de vue successivement, un point de vue thématique, un point de vue poétique, c'est-à-dire qui relève de la poétique.

Thématique romanesque comparée des *Misérables* et des *Travailleurs de la mer*

Thématiquement, en envisageant les motifs qui donnent sa forme romanesque au texte, la première chose qui se voit, qui est proprement évidente, c'est que *Les Travailleurs de la mer* sont, pour ce qui est des personnages, des situations et de l'intrigue, une réécriture des *Misérables*. En ce qui concerne les personnages, il n'y a aucune difficulté. Sans se livrer à un examen exhaustif, quelques parallèles s'imposent immédiatement. Les amoureux : Déruchette et Ebenezer sont le doublet de Cosette et de Marius, ils sont aussi attendrissants et stupides en 1866 qu'en 1862. Leur amour est contrarié par leur famille : dans *Les Misérables*, M. Gillenormand, vieux royaliste entêté, s'opposait au mariage de son petit-fils, Marius, avec celle qu'il prenait pour une grisette, Cosette, mais finalement cédait ; dans *Les Travailleurs de la mer*, même situation, sauf que c'est du côté de Déruchette que vient l'opposition : son oncle, mess Lethierry, a une passion anticléricale et voltairienne déclarée qui constituerait l'un des obstacles les plus importants au mariage de sa nièce avec un prêtre. Une constante dans les deux romans : la jeune fille à marier est riche à millions. Ceux-ci ont été acquis grâce à l'activité industrielle des tuteurs : M. Madeleine, *alias* Jean Valjean, a fait fortune dans les verroteries noires, lorsqu'il habitait à Montreuil-sur-mer, mess Lethierry a eu, pour sa part, l'idée de génie dans ces mêmes années 1820 de se lancer dans une entreprise lucrative, celle de fabriquer et d'exploiter un bateau à vapeur. Autre personnage venu des *Misérables* : un petit Gavroche, le gamin français qui avec le deux autres déniquoiseaux fait une expédition à la maison inquiétante de Plainmont. On ajoutera que Gilliatt, lui aussi, a hérité de plusieurs choses de Gavroche : le G initial de son nom, qui dans l'onomastique de Hugo désigne toujours le caractère grotesque ou marginal du personnage ; son origine vraisemblablement française ; sa truculence faubourienne, dont

quelques exemples sont donnés lors de l'épisode de la tempête sur les Douvres. Mess Lethierry : il a à voir avec M. Madeleine, je l'ai dit, mais aussi avec M. Gillenormand, comme lui entêté et tout d'une pièce. Autre parallèle : entre Jean Valjean et Gilliatt. Ce sont tous deux des figures de Satan, ils sont des bêtes brutes, que leurs séjours respectifs au bagne ou dans l'égout et sur les Douvres ont dénaturés et transformés en créatures horribles. Côté méchants, c'est plus pauvre. Pas de personnage aussi génialement affreux que Thénardier, mais un assez beau monstre quand même, sieur Clubin, personnage qui érige l'hypocrisie en chef-d'œuvre. On regrette bien sûr l'absence d'une Thénardier, mais la présence d'une pittoresque femme à la jambe de bois n'est pas mal.

L'intrigue maintenant : elle est dominée par l'histoire d'amour entre les deux bêtes de service et entraîne chez ceux qui en sont exclus, Jean Valjean et Gilliatt, le même tragique désespoir : tous deux en meurent. Autre élément commun sur le plan de l'intrigue : à l'héroïsme de Gilliatt sauvant la machine de la Durande correspond l'héroïsme de Jean Valjean sauvant Marius de la mort en le portant sur ses épaules à travers les égouts de Paris [attention : pas de circonflexe sur « égout »]. Dans le même ordre, on notera que Gilliatt comme Jean Valjean sont des experts en évasion : Jean Valjean s'est évadé plusieurs fois du bagne, il a échappé aussi à Javert ; quant à Gilliatt, il réussit ce prodige : « l'évasion d'une machine » (*TM*, II, I, 3 ; 386). Dans leurs deux cas, leur admirable talent de bricoleurs les sert considérablement.

Les situations enfin sont souvent très proches. La plus visible est la communauté de lieux. Paris dans *Les Misérables*, l'Océan dans *Les Travailleurs de la mer*. Ils se superposent l'un à l'autre, ils sont identiques. L'assimilation de Paris à l'Océan est constante chez Hugo, Paris est la ville-Océan. Ce motif se retrouve partout chez lui, aussi bien dans sa poésie que dans ses romans. Dans le détail du texte, et on aura l'occasion d'y revenir, le mot de rue est régulièrement employé dans la topographie des Douvres ; il y a une rue qu'il faut barricader pour empêcher le flot de tout emporter lors de la tempête, et nous retrouvons là l'imaginaire de la barricade qui a connu une illustration si grandiose dans *Les Misérables*. Tout aussi importante la thématique du troisième dessous. Elle est essentielle dans *Les Misérables* : dessous la société il y a des mines dans lesquelles travaillent de ténébreux mineurs, qui sont les révolutionnaires et les utopistes, mais également les bandits, les apaches (voir *Les Misérables*, III, VII, 1, « Les mines et les mineurs ») [au passage, une bonne partie de *Germinal* vient de ce chapitre]. Au fond de ces mines se trouvent les enfers, lieu de la criminalité la plus extrême, représentée par le quatuor d'assassins, Babet, Gueulemer, Claquesous et Montparnasse, dont il est dit :

« c'était le polype monstrueux du mal habitant la crypte de la société » (*Les Misérables*, III, VII, 4). Pareillement, les Douvres ont un double-fond, composée de grottes, de cryptes, et dans l'une d'entre elles se trouve une pieuvre. Dans les deux cas, cette crypte ou cette grotte est le lieu du Mal. À la suite, il est à remarquer que la description métaphorique des mines de la société, de son troisième dessous, dans le chapitre « Les mines et les mineurs », connaît une matérialisation dans les égouts de Paris (*Les Misérables*, V, II-III) ; semblablement, ce qui traîne au fond de la superlativement belle grotte des *Travailleurs de la mer*, qui n'a pas l'air d'un fétide égout, c'est pourtant une loque, la pieuvre, aussi répugnante que la loque découverte dans les égouts de Paris lors de leur exploration au début du XIX^e siècle (voir *Les Misérables*, V, II, 4, « Détails ignorés »). La thématique scatologique de l'égout ne se réduit pas dans *Les Misérables* au seul livre « L'Intestin de Léviathan », elle est omniprésente dans le roman de 1862 ; de même, la grotte des *Travailleurs de la mer* n'est pas le seul espace fécal du texte, il y en a au moins un autre, la Jacressarde de Saint-Malo, où se retrouvent tous les exclus de la société, les misérables comme les criminels, c'est la fétidité à ciel ouvert, avec la présence inquiétante d'un puits en plein milieu, où tout s'abîme, pour ne rien dire des rues alentour qui sont des lieux très mal famés, et où se rencontrent des êtres interlopes, voire des sauvages, comme l'homme qui vend le revolver à Clubin, Peau-Rouge, au nom significatif. Pour finir ce survol, il faut souligner que l'action des deux romans se passe à peu près à la même époque, dans les années de la Restauration. *Les Misérables* commencent au début du mois d'octobre 1815, alors que la Révolution et l'Empire sont encore très présents dans les esprits et se terminent à l'été de 1833, l'action se fixant pour l'essentiel sur les deux années de 1823 et de 1832. En cette année 1823, le 24 décembre, Jean Valjean vient chercher Cosette à l'auberge des Thénardier, accomplissant « la promesse faite à la morte » [cette morte est Fantine]. *Les Travailleurs de la mer*, pour leur part, mettent en œuvre une chronologie nettement moins balisée, mais sans aucune difficulté la période des années 1820 se laisse repérer, avec en arrière-plan les bouleversements politiques et historiques entraînés par la Révolution, l'Empire et la Restauration. Tout commence symboliquement le jour de « [l]a Christmas de 182. », comme tout commentait aussi symboliquement le 24 décembre 1823 dans *Les Misérables*, à cette différence cependant que dans *Les Misérables* se scellait en ce Noël l'union de Jean Valjean et de Cosette, alors que dans *Les Travailleurs de la mer* rien de semblable ne se produit entre Gilliatt et Déruchette en ce même jour de Noël. Mais le plus important est que le même traitement de la temporalité historique est adoptée, la

technique romanesque est identique sur ce point dans les deux romans. En l'occurrence créer un écart très important entre temps du récit et temps de la narration. Dans *Les Misérables*, l'action racontée s'étend de 1815 à 1833 et le temps de la narration se place en 1861 ; dans *Les Travailleurs de la mer*, une action qui se passe dans les années 1820 et une narration datée de 1864. Le but est le même interroger le passé sur le mode du quarante ans auparavant, pour créer une distance historique entre ce passé et le présent. L'enjeu d'un tel dispositif est de nature sociocritique et ses implications sont plus spécialement politiques. Ce point essentiel sera développé ultérieurement, mais dès maintenant j'avancerai que le propos de Hugo dans ces deux romans est de procéder à une interrogation archéologique du XIX^e siècle, en remontant à ses origines historiques, la Restauration, qui succède à la Révolution et à l'Empire. En aucune façon, faut-il le préciser ? le propos de Hugo n'est anecdotique, il ne se comporte pas comme un Alexandre Dumas qui traite l'histoire comme un décor et produit des romans distrayants sur les mœurs des temps passés. Bien davantage, proche de Flaubert qui vient de publier en 1862, la même année que *Les Misérables*, son roman carthaginois de *Salammbô*, il invente une action bien antérieure au temps de la narration, pour mettre en question de manière critique le présent lui-même. En quoi l'un et l'autre, Flaubert et Hugo, n'écrivent pas des romans historiques, mais des romans de l'histoire, c'est-à-dire des romans où l'histoire n'est pas un décor pittoresque, mais la substance, la matière même de l'écriture. Derechef, j'y reviendrai.

En conclusion de ce parallèle entre *Les Misérables* et *Les Travailleurs de la mer*, plusieurs points peuvent être dégagés, qui contribuent à expliquer le projet romanesque de Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* et leur signification. Hugo a repris un assez grand nombre d'éléments des *Misérables* et a procédé à une redistribution souple et complexe de ceux-ci dans *Les Travailleurs de la mer*. La différence la plus importante, c'est évident, est la présence dominante de l'Océan dans le roman de 1866, et en ce sens, *Les Travailleurs de la mer*, c'est *Les Misérables sub specie oceani*. L'Océan fait office de ce point de vue de « soupe » romanesque dans laquelle le roman se compose et se recompose.

Archétypes romanesques

Je ne continuerai pas sur cette voie, qui risque de conduire si on la suit jusqu'au bout à l'idée fautive que Hugo aurait fabriqué un roman de bric et de broc à partir de son précédent roman. Sans doute y a-t-il une part de bricolage dans la fabrique des

Travailleurs de la mer, mais un tel bricolage participe d'une réflexion infiniment plus profonde sur le roman, ses moyens et ses fins. S'explique dans cette perspective que Hugo ne se limite pas à faire des emprunts textuels à ses propres romans, mais qu'il réfléchisse plus généralement à quelques grandes catégories romanesques, comme celles de héros, de récit, d'histoire et que *Les Travailleurs de la mer* donnent à voir dans leur composition même ce travail de réflexion métaromanesque de Hugo sur le roman qu'il est en train d'écrire, comme si cette écriture se mettait au miroir d'elle-même. Je rappellerai, au passage, que le titre envisagé assez longtemps par Hugo était *L'Abîme*. Abîme de l'Océan, abîme du cœur humain, etc., mais aussi abîme du roman qui s'abyème dans sa propre spécularité. Rien d'étonnant si se trouvent autant de motifs bien connus dans le vieux fonds littéraire et légendaire. Ainsi Hugo brasse à l'évidence des archétypes non pas imaginaires, mais proprement romanesques, qui remontent aux origines mêmes du roman en Occident, c'est-à-dire au premier d'entre eux, l'*Odyssée*. Par de multiples aspects, *Les Travailleurs de la mer* dans leur deuxième partie sont une réécriture du grand poème homérique. Gilliatt est un nouvel Ulysse, comme lui il est habile et rusé, doté d'une inépuisable *mètis* [voir le livre de Marcel Détiéne et de Jean-Pierre Vernant, *La Mètis des Grecs*, Flammarion], qui fait de lui comme Ulysse un extraordinaire marin et un extraordinaire bricoleur, l'un, Ulysse, construisant seul un radeau pour traverser l'Océan, l'autre, Gilliatt, sauvant une machine à vapeur ; les rochers Douvres sont une Charybde et Scylla, la grotte de la pieuvre est cyclopéenne, la tempête terrible essuyée par Gilliatt est comparable à celle du chant V de l'*Odyssée*, et elle laisse Gilliatt en aussi piteux état qu'Ulysse, sauf que Déruchette n'est pas Nausicaa et qu'elle s'évanouira à la vue de ce sauvage. (Quant à Pénélope, il n'y en aura pas pour Gilliatt.) On pourrait suivre dans le texte de Hugo toute la trame odysseenne, mais finalement cette *Odyssée* que sont *Les Travailleurs de la mer* se révèle être tout à la fin de la deuxième partie une *Iliade*, une *Iliade* singulière, puisque c'est une « Iliade à un » (*TM*, II, IV, 6 ; 558). Autre archétype romanesque, qui, lui, vient des romans du Moyen Âge, les luttes d'un chevalier pour la conquête de la femme qu'il aime. Ce chevalier vit des aventures, au sens médiéval du terme, dans un monde de légendes, plus ou moins fantastique. C'est le monde de la forêt, de la nature, d'une nature souvent sauvage, peuplée de dangers, où toutes sortes de rencontres sont possibles, des sages ermites comme des chevaliers, bien intentionnés ou mal intentionnés, des fées, etc. Comme ce chevalier est exemplaire, vertueux, courageux, il triomphe de tout, et notamment des monstres, qu'il tue héroïquement. Le dernier d'entre eux, mettons que ce soit un dragon, protège un trésor ou garde prisonnière la

belle, à moins que les deux cas de figures ne soient réunis. Évidemment le preux chevalier triomphe de l'affreuse bête, rapporte le trésor, délivre la belle, ou bien rapporte le trésor et pour prix de ses exploits il épouse la belle, qui est, cela va de soi, la fille du roi. Ce scénario se rencontre dans de nombreux romans de chevaleries et dans des contes populaires encore plus nombreux. Vous l'aurez reconnu en tout cas dans l'histoire de Gilliatt. Son nom, tout d'abord. Beaucoup d'hypothèses ont été émises à son sujet et l'inventivité des commentateurs a confiné au délire (voir les extravagances de D. Charles dans notre édition, p. 129, n. 2). Deux sont à peu près certaines : Goliath et Galaad. Goliath pour la phonétique, mais c'est tout : le philistin géant, brute stupide, est tué par l'intelligent David. Galaad convient infiniment mieux, c'est le chevalier parfait. Comme lui, Gilliatt connaît de multiples aventures, non pas dans la forêt, mais au milieu de l'Océan, lieu de sauvagerie naturelle comparable. Il connaît de multiples épreuves, qui sont autant de défis, et, comme il se doit, met à mort en un combat épique l'affreux monstre, en l'occurrence la pieuvre, et celle-ci, comme n'importe quel monstre, protège le trésor (l'argent volé par Rantaine, puis Clubin). Ayant affronté victorieusement toutes les épreuves, il revient chez lui pour obtenir la main de celle qu'il aime, et qui se trouve être la fille de l'homme puissant du lieu, mess Lethierry. Là s'arrêtent les rapprochements : la belle en aime un autre, il se sacrifie à son bonheur, et c'est toujours aussi chevaleresque.

Les archétypes romanesques précédents sont de nature quasi mythologique [pas de tiret entre quasi et l'adjectif qui suit, mais tiret quand il y a un substantif] ; d'autres proviennent de la matière des romans écrits entre la fin du XVIII^e siècle et le milieu du XIX^e siècle. Tout y passe, Hugo en la circonstance fait feu de tout bois. On trouvera des traces du roman noir, du roman gothique avec ses escaliers dérobés, ses corridors, ses souterrains ; des traces aussi du roman à la Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), avec un épisode outrancièrement parodique comme celui de la Jacressarde ; traces de romans de mœurs, avec l'évocation d'un petit milieu provincial ridicule, englué dans ses préjugés, sa mesquinerie et sa petitesse lilliputienne, telle qu'on peut la trouver chez Flaubert dans *Madame Bovary* ; traces enfin du roman sentimental de manière surabondante, et ce n'est pas étonnant puisque, depuis qu'il existe des romans, l'amour est la matière obligée du romanesque. Tous les clichés en ce dernier domaine du roman sentimental sont convoqués et présents, et il faut reconnaître que c'est ce qu'il y a de plus faible chez Hugo : ses jeunes premiers ressemblent toujours à des petits mariés en sucre comme il y en a sur les pièces montées de pâtisseries. Ils sont d'une bêtise et d'une stupidité

confondantes. Gilliat est bien un amoureux, il est vrai, sauf que, à la différence du petit couple bien propre sur lui, il aime comme il faut aimer, « dans le désespoir » [l'expression est de Mlle de Lespinasse].

Comme on peut le constater, Hugo a entassé dans *Les Travailleurs de la mer* toute la matière romanesque possible, accumulant des situations de roman qu'il emprunte à sa propre œuvre ou à l'œuvre des autres. De ce point de vue *Les Travailleurs de la mer* sont le roman des romans, même si, et ce n'est pas un hasard, aucun des personnages ne lit un seul roman, tous sont trop occupés à vivre le roman que Hugo écrit, et dont ils se trouvent être les personnages, chacun d'entre eux renvoyant à un type de personnage romanesque.

Poétique

Je quitte maintenant le plan thématique et ne cherche plus de motifs romanesques dans *Les Travailleurs de la mer*, mais je vais m'attacher désormais au fonctionnement textuel du roman lui-même, à sa poétique, pour montrer que, en soi, il met en œuvre une réflexion sur lui-même comme roman. Cette approche sera formaliste, au moins dans un premier temps. Je préciserai d'entrée de jeu qu'il ne s'agit aucunement dans mon esprit de réduire *Les Travailleurs de la mer* à une espèce de construction auto-référentielle, c'est-à-dire qui ne renverrait qu'à elle-même, et que le plaisir du lecteur consisterait à jouir d'une mise en abyme de tels procédés textuels et à se pâmer devant l'ingéniosité de l'auteur. Hugo n'est pas Mallarmé, ni Blanchot, ni, *horresco referens*, Robbe-Grillet. Autrement dit, l'approche formaliste des *Travailleurs de la mer* n'est dans mon esprit que le préalable obligé à une efficace compréhension sociocritique du texte, celui-ci étant conçu comme une production sociale, historique et politique à une époque donnée : j'ai la faiblesse de croire qu'un texte veut dire quelque chose et que sa vérité est à chercher dans le double dialogue qu'il entretient avec le Moi et avec le Monde.

Reconnaissons pour commencer que Hugo fait preuve dès le début d'un merveilleux didactisme et qu'il faut être un lecteur bien inattentif pour ne pas voir ce qui est immédiatement donné à lire. Ainsi le premier chapitre : « Un mot sur une page blanche ». Tout commence là, par l'histoire de Gilliat avec l'inscription, gratuite et finalement irresponsable, de son nom par Déruchette ; l'histoire du roman avec l'écriture du nom d'un personnage sur la page blanche métaphorique de la neige. De même que le roman de *Notre-Dame de Paris*, une trentaine d'années plus tôt, s'édifiait sur le mot d'*anankè* (« C'est sur ce mot qu'on a fait ce livre », déclare Hugo dans la préface du roman de 1831), c'est sur le nom de Gilliat que s'édifient *Les Travailleurs de la mer*, sur

le double plan de la fiction et de l'écriture. Cela est rendu matériellement visible par l'italisation de ce mot, qui est aussi un nom : Gilliatt. Une parenthèse avant de continuer, qui jettera un éclairage intéressant sur l'italisation initiale de Gilliatt : quelques pages plus loin, lors de l'histoire Lethierry et de la Durande, on lit ces lignes : « Il l'avait nommé Durande. La Durande, – nous ne l'appellerons plus autrement. On nous permettra également, quel que soit l'usage typographique, de ne point souligner ce nom Durande, nous conformant en cela à la pensée de mess Lethierry pour qui la Durande était presque une personne » (*TM*, I, III, 7 ; 193). Très intéressant. L'usage typographique, en effet, est d'italiser les noms de bateaux (et Hugo s'y conforme, lorsqu'il s'agit des autres bateaux du roman...). Ne pas s'y conformer, comprend-on, c'est faire de ce bateau une personne. Mais alors, que se passe-t-il quand le nom d'une personne, Gilliatt, est italisé ? Cela veut dire qu'il n'est pas une personne... Son nom écrit par Déruchette sur la neige, Gilliatt ne cesse d'y penser : « Il se figurait que son nom, *Gilliatt*, était resté là gravé sur la terre et que tous les passants devaient le lire » (*TM*, I, IV, 1 ; 218) [je recommande, au passage, le commentaire d'une crétinité savoureuse de D. Charles, p. 218, n. 3]. Malheureusement pour lui, ce n'est pas le cas. Celle qui a écrit son nom, Déruchette, est l'insouciance même : « Chez Déruchette le souvenir s'évanouissait comme la neige fond » (*TM*, I, III, 13 ; 213). Projetons-nous vers la fin du roman, pour lire ces deux phrases : « Là, autrefois, sous ces arbres, le doigt de Déruchette avait écrit son nom, *Gilliatt*, sur la neige. Il y avait longtemps que cette neige était fondue » (*TM*, III, III, 5 ; 631-632). Effectivement, Déruchette s'est mariée, à un autre, et c'est Gilliatt qui l'a mariée à cet autre, se chargeant, en particulier, de fournir « quelque chose d'écrit » (*TM*, III, III, 3 ; 623) et de signé par Lethierry qui autorise le mariage. Il substitue de la sorte symboliquement le nom d'Ebenezer au sien propre, tout est presque terminé, et Hugo lui fait dire dans le petit discours qu'il tient à Déruchette : « La chose remonte à un jour où il y avait de la neige » (*TM*, III, III, 4 ; 630). La neige est fondue, le nom de Gilliatt s'est effacé, il ne lui reste plus qu'à disparaître, et c'est sur l'immense page blanche finale de l'Océan que le roman s'achève, au terme d'un procès d'écriture-désécriture : « Il n'y eut plus rien que la mer ».

Tout finalement aura consisté à écrire un nom sur la première page pour l'effacer à la dernière. Ce n'est là qu'un aspect du procès d'écriture. Car si le nom de Gilliatt est voué à l'effacement, il en est un autre qui, lui, ne s'efface pas, celui de Clubin. Il est inscrit sur la ceinture de cuir qu'il porte : « Dans l'intérieur de cette ceinture, il y avait son nom, *sieur Clubin*, écrit par lui-même sur le cuir brut à l'encre grasse typographique,

qui est indélébile » (*TM*, I, VI, 2 ; 309-310). À la fin de la deuxième partie, lorsque Gilliatt trouvera le squelette de Clubin, sera reprise cette notation : « Le cuir, autrefois verni à l'extérieur, était brut à l'intérieur. Sur ce fond fauve quelques lettres étaient tracées en noir à l'encre grasse. Gilliatt déchiffra ces lettres et lut : *Sieur Clubin* » (*TM*, II, IV, 4 ; 547). Dans un cas, un nom écrit sur la neige, et donc condamné à la disparition ; dans l'autre cas, un nom écrit à l'encre typographique, « qui est indélébile ». Une partie de la signification du roman passe par cette opposition moins entre les deux noms qu'entre leurs modalités respectives d'inscription. Plusieurs interprétations peuvent être proposées, mais il est clair que le nom de Clubin persiste en étant pris dans un réseau sémantique qui est celui de la circulation de l'argent, alors que celui de Gilliatt est à l'écart d'un tel réseau, même s'il contribue à remettre l'argent en circulation et avec elle le mouvement économique, financier. Le paradoxe est que celui qui permet cela, Gilliatt, est précisément le personnage qui doit être éliminé, effacé au moins. La raison apparaîtra ultérieurement. Je signale pour finir sur ce point un élément à côté duquel on pourrait passer, tant il occupe peu de place, mais est hautement significatif ; il se trouve dans le récit de la tempête, lorsque sont décrits les dommages faits par l'ouragan à la carcasse de la Durande : « Le tablier du pont s'était plié comme un livre qui s'ouvre » (*TM*, II, III, 6 ; 516). Jamais les comparaisons ni les métaphores ne sont gratuites, cette comparaison moins que les autres en tout cas. On notera à ce propos qu'une description de la Durande éventrée avait été faite dès l'arrivée de Gilliatt sur l'écueil (cf. *TM*, II, I, 2 ; 383-384). Description métaphorique, où l'intérieur du bateau était assimilé à des entrailles éviscérées. Une centaine de pages plus loin on est passé à une autre, celle du livre ouvert, qui va bientôt être refermé.

Dans le même ordre d'idée, mais à une plus vaste échelle, le système des deux écritures, celle qui est indélébile et celle qui disparaît, que je viens de signaler est lui-même doublé par le système plus général du livre. Une représentation en est donnée métonymiquement et métaphoriquement dès le début avec l'expression de « page blanche » désignant la neige et, pareillement, à la dernière où l'étendue de la mer est la dernière page. De la sorte ces deux pages extrêmes renvoient symboliquement au livre qui se sera écrit entre elles deux. Mais en plein milieu des *Travailleurs de la mer* il est un autre livre, d'une importance considérable, la Bible, le livre par excellence, auquel il est imprudent de faire des questions (voir *TM*, I, VII ; 347-371). C'est par le truchement de ce livre que Déruchette et Ebenezer tombent amoureux l'un de l'autre. Livre de vérité, dans les mains d'Ebenezer, dont l'exemplaire est un petit format (*TM*, I, VII, 3 ; 367-370), alors

que la Bible de l'affreux révérend Jaquemin Hérode est « un gros in-dix-huit relié avec fermoirs » (*TM*, I, VII, 3 ; 367), manifestement un livre qui ne renferme que des erreurs et des horreurs. Livre de vérité ou livre de mensonge, c'est ce livre en tout cas qui aura le dernier mot lors du mariage de Déruchette (voir *TM*, III, III, 3 ; 621). La cérémonie de mariage elle-même est une grande messe de l'écrit, où les identités s'échangent. Entre ces deux livres, la Bible et le livre imaginaire dont seules sont lues les première et dernière pages, il y a une concurrence symbolique, qui se traduit par le triomphe finale de la Bible. Tel est l'ordre des choses.

La mise en abyme du roman comme livre est elle-même redoublée par la mise en abyme du récit. Celui-ci se caractérise dans la première partie des *Travailleurs de la mer* par de multiples ruptures qui compromettent la linéarité du récit [voir G. Genette, *Figures III*, Seuil, où sont posées les bases de la narratologie] et donnent une image narrative morcelée des événements. Mais dans la troisième partie ces différents fragments narratifs sont réunis et trouvent leur cohérence d'ensemble (voir *TM*, III, I, 1 ; 572-575), de telle sorte que la narration éclatée du début trouve au terme du texte l'unité narrative qui jusqu'alors lui faisait défaut. (On trouve le même procédé à la fin des *Misérables*, dans le chapitre « Bouteille d'encre qui ne réussit qu'à blanchir ».)

La configuration qui vient d'être mise au jour (noms écrits, pages, livres) invite d'elle-même le lecteur à avancer l'hypothèse de la mise en œuvre dans *Les Travailleurs de la mer* d'un travail réflexif sur le roman comme roman, autrement dit un travail qui peut être qualifié de mise en abyme métaromanesque. Une étude de la structure du texte permet de vérifier cette hypothèse. Cette structure n'est pas difficile à isoler. Le roman s'organise en trois parties, « Sieur Clubin », « Gilliatt le Malin », « Déruchette ». Il est évident que la deuxième partie constitue le centre du roman, non seulement pour des raisons arithmétiques, mais aussi pour des raisons romanesques. Un aperçu du double traitement de l'espace et du temps dans le roman le montre facilement [se reporter, par comparaison, à l'article magistral de Pierre Vidal-Naquet, « Temps des dieux et temps des hommes dans l'*Odyssée* », in *Le Chasseur noir*, Maspéro, 1981 ; les analyses de PVN s'appliquent admirablement aux *Travailleurs de la mer*, roman d'une odyssée]. L'espace tout d'abord. Deux formes sont opposées : d'une part, l'espace de la société, des hommes, de la civilisation, des échanges, du commerce, de l'avoir ; d'autre part, l'espace de la nature, des monstres, de la sauvagerie, de la solitude, de l'être. Le premier est principalement celui de Guernesey, avec son petit monde, ses paysans et ses matelots, leurs rivalités, leurs superstitions. Bien que Guernesey soit une île, elle n'est pas perdue

au milieu de l'Océan, elle est en communication avec Saint-Malo, et entretient avec la ville bretonne de multiples liens commerciaux, économiques, voire touristiques. Cet espace est celui de la Manche anglo-normande. On va de l'île au continent, et du continent à l'île. Cet espace est parcouru par des bateaux, que ce soit des navires à voile, ou des bateaux à vapeur (en fait, il n'y en a qu'un de ce genre, la *Durande*), c'est un espace homogène que les marins connaissent parfaitement, comme le truculent capitaine Gertrais-Gaboureau, qui est une encyclopédie vivante de la mer. Bien entendu, les écueils sont scrupuleusement connus par ces usagers de la mer, qui les énumèrent avec complaisance (voir *TM*, I, VI, 3 ; 317-319), oubliant cependant, ce n'est pas un hasard, les Douvres. Ce monde maritime se caractérise par les échanges humains, ceux-ci sont principalement de nature commerciale. Le profit est essentiel, et tout se distribue en deux colonnes : Doit et Avoir (*TM*, I, III, 8 ; 200). Économiquement, les deux modalités du profit, comme dans n'importe quelle société, sont l'enrichissement (Lethierry) ou le vol (Rantaine, Clubin), l'honnêteté y a autant d'importance que l'hypocrisie. En somme, c'est un monde matérialiste, où le gain est une religion, celle-ci se réduit elle-même d'ailleurs à l'observance de la Bible ou aux superstitions locales, ou à l'anticléricalisme et au voltairianisme. Socialement, ce petit monde est très hiérarchiquement ordonné, selon une échelle qui remplace celle de Jacob (voir *TM*, I, III, 6 ; 191-193). Sans doute y a-t-il à l'intérieur de cette société une assez inquiétante contre-société (la Jacressarde, à Saint-Malo), mais elle-même obéit à son propre modèle, celui de la déviance et de la misère. Seconde catégorie à envisager, le temps. Lui aussi, comme l'espace, est homogène. C'est le temps historique, daté, millésimé. Celui de la Restauration dans les années 1820, avec rappel de la période récente de la Révolution et de l'Empire. (Rappel aussi du XVII^e siècle, mais uniquement quand il s'agit de l'anticlérical Lethierry, qui justifie ses choix idéologiques en matière de religion par les exploits honteux de Bossuet contre les Protestants.) Cette période des années 1820 a beau être troublée, elle a, historiquement et politiquement, sa cohérence. Hugo en fait un très brillant, et exact, tableau (voir *TM*, I, v, 1 ; 241-243), lorsqu'il évoque tous les trafics qu'a entraînés le retour des Bourbons. Mais cette confusion provoquée par la Restauration n'est en réalité qu'un épiphénomène. Celle-ci est une réaction aux années 1789-1814 et il est évident que la grande référence historique et politique, c'est la Révolution. C'est contre elle que la Restauration s'est installée, mais c'est elle qui a déterminé le destin de certains personnages importants du roman : Gilliatt et Lethierry avant tout. Dans la mouvance de la référence révolutionnaire, la culture des Lumières du XVIII^e siècle. Si on prend en compte maintenant, le temps

quotidien des hommes, on ne sera pas étonné de voir qu'il s'écoule jour après jour dans une uniformité parfaite, scandé par les offices religieux du dimanche et par les allers-retours de la Durande (départ le mardi, retour le vendredi). Le seul événement marquant, à part, bien entendu le naufrage de la Durande et les événements qui s'y rattachent, mais c'est la matière du roman, ce seul événement est le lancement de la Durande un 14 juillet. Date historique, où la petite histoire de Guernesey rejoint la grande histoire. En dehors de cet événement, rien.

Quittons maintenant les première et troisième parties du roman, pour nous installer dans la deuxième, et y observer le double traitement de l'espace et du temps. Aucune difficulté, ce traitement est en opposition complète à celui de ces deux catégories à Guernesey. Les Douvres. C'est un écueil en dehors des routes maritimes des *Travailleurs de la mer*. Espace entièrement naturel, en dehors de toute socialité. L'un des rochers s'appelle bien l'Homme, mais il n'y a rien d'humain : le seul naufragé y étant demeuré y est mort et l'appellation de « l'Homme » est d'une ironie assez noire. Les Douvres constituent un espace sauvage, de pure nature, fréquenté seulement par les animaux (oiseaux, coquillages et crustacés) et le monstre (la pieuvre). Elles sont le lieu des tempêtes, du déchaînement des éléments, de toutes les forces qui dépassent l'homme. Pas de lieu plus inhospitalier, c'est une évidence, ni qui repousse plus résolument la présence humaine, Gilliatt en fera l'expérience. Il faut cependant relever que cet espace dénudé et qui ne relève apparemment que de la seule géométrie est plus complexe qu'il ne semble : il est composé d'une superstructure (les rochers Douvres eux-mêmes) et d'une infrastructure (les grottes, caves et cavernes). C'est un écueil double, c'est capital. Le traitement du temps se prête à des analyses du même genre. Comme les Douvres sont un lieu hors du lieu, elles sont aussi hors du temps, elles n'ont pas histoire, seules les affectent les catastrophes géologiques et météorologiques qui ont pu les frapper. Les marqueurs de la temporalité humaine sont absents, le temps s'écoule au rythme des éléments (les marées), et il n'y a pas de divisions temporelles en jours, semaines et mois. On doit y compter le temps en siècles ou en millénaires. Significativement, lorsque Gilliatt s'y trouve, il est pris dans un continuum temporel indéfini, la temporalité qui règne en ces lieux est celle de l'immémorial, voire de l'éternel. À l'histoire humaine se substitue l'histoire de la nature, sous la forme d'une autre histoire ; pour aller vite, je la qualifierai de mythologique. On le voit immédiatement : sur les Douvres on est en pleine mythologie. Les références à Éole, Borée, Céto, Isis, Méduse, se multiplient. Elles renvoient non seulement aux éléments naturels qui sont ainsi personnifiés, mais aussi à

Gilliatt lui-même : le pauvre pêcheur de crabes et de langoustes devient lui-même une créature mythologique, il est manifeste qu'il est un nouvel Héphaïstos, le dieu forgeron des Grecs [le Vulcain des Latins], son atelier n'est pas installé, il est vrai, sous un volcan [l'Etna], mais dans un lieu tout aussi redoutable. Il va de soi aussi que Gilliatt sur son rocher est un frère du titan Prométhée cloué sur le Caucase. À l'évidence ce n'est plus au temps des hommes qu'on a affaire, mais au temps originel du *muthos*. De telles références à la mythologie ont pour effet de projeter l'action dans un autre monde, littéralement préhistorique. Monde archaïque, monde de l'origine, monde des titans et des géants, des créatures sorties de l'*Odyssee* d'Homère ou de la *Théogonie* d'Hésiode [voir les travaux de Jean-Pierre Vernant, en particulier *Mythe et pensée chez les Grecs*, La Découverte, et notamment dans ce recueil d'études « Le mythe hésiodique des races » ainsi que les quatre articles formant la section « Le travail et la pensée technique »].

Pour résumer, on constate sans peine que deux mondes sont en présence dans *Les Travailleurs de la mer*, ayant chacun sa propre organisation de l'espace et du temps, son propre imaginaire aussi. Cette opposition, bien visible dans *Les Travailleurs de la mer*, est de nature anthropologique ; de nouveau, elle est inscrite au cœur de l'*Odyssee*, où se distinguent, d'une part, le monde réel, si on peut dire, celui que fréquente Télémaque, par exemple, à la recherche de son père ; ce monde est celui de Sparte, de Troie, d'Ithaque. Mais il y a, d'autre part, le monde des voyages d'Ulysse, que celui-ci raconte lorsqu'il arrive chez les Phéaciens ; ce monde est celui du Cyclope, des Sirènes, des Lestrygons, des Lotophages, d'Éole, de Circé, et de quelques autres [si vous voulez lire l'*Odyssee*, lisez-la dans la traduction de Philippe Jaccottet, à La Découverte]. Tout le propos d'Homère est de faire revenir Ulysse chez lui, en le faisant passer du monde infra- ou supra-humain au monde des hommes, du monde des contes et des merveilles à celui de la réalité dans son quotidien.

Ces deux mondes, dont vient d'être faite une description thématique, s'opposent aussi dans *Les Travailleurs de la mer* selon une perspective littéraire, très exactement générique. Le premier, le monde des hommes, de la civilisation, de la société, des échanges, etc., est le monde du roman ; le second, lui, monde des éléments, de la nature, des monstres, est celui de l'épopée. L'antithèse entre roman et épopée est fondamentale et une grande partie de la littérature française est basée sur elle depuis le XII^e siècle [je signale un excellent instrument de travail, le livre d'Henri Coulet, *Le Roman français des origines au XVIII^e siècle*, Armand Colin, coll. « U »]. Pour faire vite, disons que le roman s'est constitué sur les ruines de l'épopée ; cela a été rendu possible par la disparition de

l'épopée comme genre et la liquidation des mythes qui l'informaient. Premier roman en ce sens *La Mort le roi Artu* qui montre l'effondrement du royaume mythique d'Arthur et la guerre qui oppose les fils entre eux : fin de l'épopée, début du roman, c'est-à-dire entrée dans l'histoire, laquelle se caractérise, entre autres choses, par la disparition de la figure du Père. Pour outrancières et sommaires que soient ces affirmations à l'emporte-pièce [« emporte-pièce » est invariable], elles se vérifient tout au long de l'histoire du roman français, de *La Princesse de Clèves* au *Rivage des Syrtes*, en passant par *Les Travailleurs de la mer*. Bien entendu, la disparition de l'épopée n'a pas été complète. Je ne parle pas des tentatives de poèmes épiques au XVIII^e et au XIX^e siècle, comme *La Henriade* de Voltaire ou *La Chute d'un ange* de Lamartine, dont l'artificialité est patente et qui ne tiennent, et encore, que grâce aux béquilles de la rhétorique la plus académique et la plus morte. Ce que j'ai en vue, bien plus sérieusement, ce sont les traces, voire les pulsions épiques qui traversent très souvent les romans, en particulier ceux du XIX^e siècle. On pense aux romans de Zola, qui voient fleurir en grand nombre des créatures épiques et mythologiques (l'alambique de *L'Assommoir*, le Voreux de *Germinal*, la locomotive de *La Bête humaine*, pour ne prendre que quelques exemples). On pense plus encore, au moins dans le contexte de ce cours [!], aux romans de Hugo. Ils sont investis de part en part par des motifs épiques, les traces d'une écriture de ce genre sont surabondantes, l'idée de Voltaire selon laquelle « les Français n'ont pas la tête épique » est spécialement fautive en ce qui concerne Hugo ; pour ne rien dire évidemment de *La Légende des Siècles*, dont le sous-titre est « Petites Épopées », il ne cesse de faire la preuve dans son œuvre, et dans ses romans en particulier, d'une inspiration épique formidable. Et *Les Travailleurs de la mer* offrent de multiples exemples de cette pratique de l'épique. Seulement, et c'est sur ce point que je veux insister, l'épique dans ce roman, à la différence des *Misérables* où sa présence est disséminée partout, est très strictement circonscrit à la deuxième partie du texte, et nulle part ailleurs.

Tout se passe dans *Les Travailleurs de la mer* comme si Hugo délibérément, et en toute connaissance de cause, et non sans provocation d'ailleurs, avait enkysté en plein centre du roman, ou plutôt d'un roman, un énorme massif épique, à l'instar des gigantesques rochers Douvres en plein milieu de la Manche. Rien de plus étranger à l'esthétique du roman réaliste que Flaubert est en train d'inventer en ces années-là ni non plus du roman romantique de Stendhal et de Balzac auparavant. En ces temps littéraires du réalisme des années 1850-1860 il y a un coup de force extraordinaire de la part de Hugo à imposer avec autant de force un type d'écriture dont on croyait qu'il avait

nafragé corps et biens depuis au moins vingt ans. Comment pratiquer une écriture épique après les désastres de Juin 1848 et de Décembre 1851 ? L'histoire comme force porteuse est définitivement en panne, et tout spécialement dans sa dimension épique et mythique, qui était encore naguère la sienne chez un Michelet. La seule épopée moderne écrite par Hugo dans un roman est la contre-épopée de Waterloo dans *Les Misérables*, et l'épopée avortée, dans le même roman, des jeunes gens républicains, « les amis de l'ABC », un groupe dont Hugo dit, avec un peu de cruauté, qu'il a « failli devenir historique », c'est-à-dire qu'il est passé à côté de l'histoire et qu'il ne l'a pas comprise. L'épopée de Gilliatt, elle, réussit, il rapporte la machine à Guernesey et sa lutte aura permis de remettre à flot le bateau-diable, symbole du progrès de l'histoire. J'aborderai cet aspect des *Travailleurs de la mer* dans la troisième partie. Je me contenterai ici d'interroger, du point de vue de la poétique romanesque, cette présence de l'épique au cœur du roman, sa signification et ses implications.

Sous l'angle qui jusqu'à présent est le mien – *Les Travailleurs de la mer* comme mise en œuvre et mise en abyme d'une forme romanesque –, cette singularité d'une épopée au milieu d'un roman fait incontestablement sens. La présence de l'épique dit en creux ce qu'est un roman, en l'occurrence que ce n'est pas de l'épopée. Autrement dit, l'épopée permet de comprendre différentiellement ce qu'est un roman. Demandons-nous non pas ce qu'est l'épopée par rapport au roman, mais le contraire, ce sera plus pertinent, et c'est même l'objet de notre réflexion. Donc, qu'est-ce qu'il y a dans un roman qu'il n'y a pas dans l'épopée ? Deux objets, au sens philosophique du terme : l'amour et l'argent. Depuis l'invention du roman du XIX^e siècle par Stendhal et Balzac, c'est à quoi se ramènent tous les romans, à quelque école qu'ils appartiennent. Et l'amour ni l'argent ne sont séparables l'un de l'autre. Pas de roman sans amour, pas de roman sans argent. Dans *Les Travailleurs de la mer* l'argent et l'amour sont à Guernesey, pas sur les Douvres. Mais justement Gilliatt s'en va sur les Douvres pour conquérir Déruchette (l'amour) et pour rapporter la machine (moyen de faire de l'argent). Et il réussit, partiellement : il sauve la machine et récupère même l'argent volé par Rantaine, puis Clubin. Qu'il ne trouve pas l'amour n'est pas sa faute, cela ne nous occupera pas pour le moment. Ou plutôt si, il trouve l'amour, dans les tentacules de la pieuvre qui le couvre de baisers mortels et l'ouvre à un éros qu'il ne soupçonnait pas. (Ce point sera abordé dans la quatrième partie du cours.)

Toute la poétique des *Travailleurs de la mer* s'établit dans une tension entre roman et épopée, il s'agit tout ensemble de les opposer l'un à l'autre, et d'établir une

communication de l'un à l'autre. On vient de voir que l'entreprise épique de Gilliatt a des motivations romanesques, ajoutons que le texte plus généralement travaille, d'une part, à redynamiser le romanesque par l'épique, en lui restituant une dimension prométhéenne, et, d'autre part, à réintégrer dans le domaine du roman toutes les forces élémentaires, cosmiques, naturelles qui lui échappent, dans le but de redonner au monde une unité et une cohésion. Pour cela le personnage de Gilliatt qui participe des deux ordres du romanesque et de l'épique joue un rôle essentiel. Il se caractérise par une « double appartenance » aux deux mondes dans lesquels il évolue. Déclinons les deux paradigmes qui se conjoignent en lui. Matelot guernesiais, paria social, travailleur de la mer, joueur de bag-pipe [dans la première édition Hugo, ignorant l'anglais, avait inventé un cocasse *bug-pipe* – tuyau de punaises – qu'il a rectifié dans les éditions suivantes en *bag-pipe* – mais ce n'est toujours pas de l'anglais correct : il faut *bag-pipes* – mais il est absurde, au nom d'une fidélité mal placée au texte de l'édition originale de conserver cette stupidité de *bug-pipe*], amoureux de Déruchette, d'un côté ; de l'autre, Job-Prométhée-Héphaïstos, forgeron mythique se livrant non à un travail, mais à un labeur, héros sublime, jouant, bien malgré lui, de cet autre *bag-pipes* qu'est la pieuvre (composée d'un sac et de tentacules [attention : tentacules est masculin], et faisant l'expérience de répugnants jeux érotiques, de nouveau malgré lui. Complétons ces deux séries paradigmatiques : d'un côté, comme Lethierry, un paysan ayant une certaine culture dix-huitiémiste et ne cédant pas aux superstitions locales ; de l'autre, un être issu de la nuit des temps, une figure de Satan [c'est l'un des sens du mot « malin », qui ne dit pas que la ruse, l'astuce, la *mêtis*], qui a à voir avec les forces les plus obscures et les plus inquiétantes, un forgeron mythologique enfin. La conclusion est que Gilliatt est un personnage problématique, dans le sens où il problématise en lui-même des caractéristiques philosophiques et poétiques qui apparemment ne sont pas destinées à se rencontrer dans le même homme. Cela fait de lui un passeur entre les deux mondes, comme dans l'*Odyssée* les Phéaciens, au centre du monde de la mer, ont pour fonction, grâce à leurs navires magiques, de faire passer les hommes, et d'abord Ulysse, du monde des merveilles et des monstruosité au monde réel. En raison de son statut problématique, il lui revient de résumer toute la signification du texte. C'est à quoi je vais maintenant m'employer en examinant *Les Travailleurs de la mer* dans l'optique de la sociocritique.

III Sociocritique

Introduction à la sociocritique

Quelques mots préalablement sur l'approche sociocritique. Cette théorie critique, élaborée dans les années 1970, part du principe qu'un texte n'est pas un aérolithe, mais qu'il s'inscrit dans un contexte historique, politique et social, et le propos de la sociocritique consiste à étudier cette triple inscription de l'historique, du politique et du social sous forme de références qu'il s'agit de mettre au jour, et à voir comment elles s'organisent entre elles sous la forme de ce qu'on appelle alors un sociotexte. Précisons que le texte ne reproduit pas les référents tels quels selon un reflet pur et simple, mais qu'ils sont soumis à une élaboration. Je prendrai un exemple immédiatement parlant avec *Le Rivage des Syrtes* de Julien Gracq. C'est un roman qui raconte, à travers la voix de son narrateur, Aldo, la rivalité qui oppose deux États imaginaires, la principauté d'Orsenna et le Farghestan, à une époque indéterminée. Ces deux États sont en guerre depuis trois cents ans, mais il y a très longtemps que les hostilités ont cessé, sans qu'un traité de paix ait été signé pour autant. Un *statu quo* s'est établi, et il a été tacitement convenu que les bateaux des deux États ne devaient pas franchir la ligne médiane qui partage la mer des Syrtes baignant le littoral des deux puissances ; faute de quoi la guerre se rallumerait. Le récit d'Aldo raconte comment celle-ci va se rallumer justement, une fois que lui-même sur un croiseur aura franchi cette limite, et le roman s'arrête quand les premiers affrontements sont imminents, entraînant la fin de la principauté d'Orsenna. Ce roman paraît en 1951, son écriture a été entreprise au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Il est clairement de nature allégorique : cet état de guerre entre Orsenna et le Farghestan est une transposition métaphorique de l'état du monde depuis 1945 : à la guerre chaude entre Américains, Soviétiques et Alliés, d'une part, et puissances de l'Axe, d'autre part, a succédé une guerre froide entre bloc de l'Ouest et bloc de l'Est. Le roman de Gracq de ce point de vue est une image, distordue par la fiction, de la situation historique en ces premières années de la Guerre froide.

Second exemple d'une approche sociocritique : les romans de vampires d'Ann Rice. Cette romancière américaine est connue pour avoir réinventé des romans mettant en scène des vampires. Certains d'entre eux ont eu beaucoup de succès, et vous connaissez certainement *Entretien avec un vampire*, au moins parce qu'il a été porté au cinéma. Il peut sembler étrange qu'un écrivain de la fin du XX^e siècle remette en scène des histoires de vampires, quand celles-ci avaient connu un grand succès à la fin du XIX^e siècle (pensez au *Dracula* de Bram Stoker). Que peut signifier un tel retour des vampires dans

la littérature un siècle après ? L'explication n'est pas littéraire, mais historique. Ces romans d'Ann Rice paraissent au moment où commence la pandémie du Sida, maladie dont l'un des modes de contamination est le sang. Immédiatement s'impose le rapprochement de ces romans de vampires avec cette nouvelle réalité médicale. De celle-ci à ces romans s'est opérée une transposition métaphorique, symbolique, allégorique ; par la fiction se dit cet état de choses alors incompréhensible d'une maladie soudainement apparue, entraînant une modification complète des rapports sociaux et amoureux.

Les deux exemples que je viens de donner sont d'une très grande simplicité, ce n'est pas dire qu'ils soient simplistes ; ils permettent, je l'espère, de comprendre que le travail textuel, spécialement celui de la fiction, est d'ordre métaphorique, et c'est d'ailleurs le sens du mot de métaphore : transport. Une précision importante, qui vaut ici mise en garde : les rapprochements établis entre réalité et texte doivent être motivés, et motivés évidemment par le texte. Autrement, c'est la porte ouverte au délire interprétatif, qui consiste à établir des relations qui ne sont pas textuellement fondées. C'est précisément ce que fait, de la façon la plus grossière, l'annotateur des *Travailleurs de la mer* dans l'édition du Livre de poche, qui imagine que la Durande est une image de la Deuxième République et que Clubin est la personnification symbolique de Louis Bonaparte, le naufrage du bateau étant assimilé au coup d'État du Deux-Décembre. Soit, sauf que nulle part dans le texte il n'y a le commencement du début d'un semblable rapprochement symbolique. C'est une interprétation forcée, forcenée, qui fait violence au texte même, et qui n'est qu'extrapolation, laquelle est un délire interprétatif. Sans doute la Durande est chargée de tout un poids symbolique, c'est absolument incontestable, mais nulle part elle n'est assimilée à la Deuxième République. Imposer ce rapprochement conduit inévitablement à une dénaturation du texte, l'attestent manifestement les notes de commentaire qui cochonnent ridiculement l'annotation, et dont je vous invite à vous garder comme de la peste. C'est un bon exemple d'une caricature de ce que peut être la sociocritique, celle-ci, comme toute interprétation, n'a de validité que si elle repose sur le texte. Autrement ce serait une insanité herméneutique.

De la fiction à la fable

Jusqu'à présent j'ai envisagé *Les Travailleurs de la mer* comme une fiction ; je vais maintenant changer légèrement mon angle d'approche, en envisageant le roman non comme une fiction, mais comme une fable, avec ce que dernier terme, à la différence du premier, a de connotation symbolique. Que retenir donc de cette fable ? avant tout qu'elle

est symboliquement surdéterminée. À cette surdétermination symbolique concourt l'histoire. Le bateau à vapeur, la Durande, a été lancé un 14 juillet, son propriétaire, quant à lui, est un héritier des Lumières, voltairien et n'aimant pas les prêtres. En cela la Durande est une figure du progrès. La représentation du progrès sous la forme d'un navire est une constante de la littérature romantique, elle est presque un cliché, et chez Hugo elle est récurrente ; je vous renvoie en particulier au grand poème « Plein Ciel » de *La Légende des Siècles*, qui assimile l'avenir à la navigation d'un vaisseau aérien, d'un aéroscaphe auquel est donné le nom de *Délivrance*. La Durande représente le progrès du XIX^e siècle que le XVIII^e siècle a rendu possible. Elle est une utopie qui est devenue réalité, en elle se rassemble tout l'esprit révolutionnaire de l'« histoire réelle », selon la formule de Hugo dans *William Shakespeare*. Rien d'étonnant si elle suscite un rejet horrifié de la part des esprits arriérés qui constituent la majorité de la population guernesiaise. Elle est la bête de l'apocalypse, le Bateau-Diable. Hugo de toute évidence a pris beaucoup de plaisir à dresser ce tableau haut en couleur de l'état idéologique des gens de l'archipel anglo-normand en ce début du siècle, et il en rajoute tant qu'il peut dans l'usage de l'ironie et de l'antiphrase. Cela ne me retiendra pas outre mesure, et j'avouerai que cet aspect voltairien est le plus convenu qui soit, il ne vaut pas en tout cas s'y attarder davantage, parce que ce serait risquer de passer à côté de l'essentiel, c'est-à-dire l'intelligence du dispositif historique mis en place par Hugo et qui va bien au-delà d'une opposition simpliste entre Lumières et obscurantisme, progrès et archaïsme.

C'est, en effet, un véritable dispositif, très concerté et élaboré que Hugo a inventé, où se trouve échafaudée une efficace problématique de l'histoire. Cette problématique se fonde sur la distinction constitutive de toute poétique du roman entre temps du récit et temps de la narration, et, par-delà, entre fiction et roman. J'aborderai plus tard ce second point, pour l'heure je m'emploierai à montrer comment se distribuent les deux temporalités du récit et de la narration et ce qu'implique cette distribution. Le temps du récit, tout d'abord. C'est la période de la Restauration, les années 1820, sans davantage de précisions. Des éléments historiques sont rassemblés çà et là en faisceau, mais il est impossible de fixer une date, à tout le moins un millésime, c'est simplement une époque, avec le flou que cela suppose, qui est suggéré. Cette époque, c'est les années 20 de la Restauration, c'est-à-dire quarante ans avant, quarante ans avant l'écriture du roman. De fait, la temporalité du récit ne prend sens que dans la temporalité de la narration, qui, elle, est datée des années 1860. « En 1862 on a placé sur cet écueil un phare » (*TM*, I, v, 4 ; 256) ; « Il y a quarante ans, Saint-Malo possédait une ruelle dite la rue Coutanchez »

(*TM*, I, v, 6 ; 272) ; « une roche Douvre sur laquelle on construit un phare en ce moment » (*TM*, I, vi, 1 ; 301) ; « À la fin de 1864, à cent lieues des côtes de Malabar, une des îles Maldives a sombré » (*TM*, II, I, 5 ; 393). Etc. Quelques millésimes se rencontrent donc, mais généralement Hugo s'en tient à un simple « aujourd'hui », dont les occurrences sont très nombreuses.

De cette balance entre temps du récit et temps de la narration résulte une interrogation sur l'histoire. Sur l'histoire dans son historicité, ou, ce qui revient au même, sur le *sens* de l'histoire, dans la double acception vectorielle et sémantique du terme. Le sens de l'histoire chez Hugo, comme chez un certain nombre de ses contemporains, a un nom, celui de progrès. Et il est clair que l'enjeu du dispositif temporel imaginé par Hugo est d'ordre historique et même historien. C'est à une réflexion sur le progrès que ce dispositif conduit, très exactement une réflexion sur l'histoire conçue comme progrès. La confrontation des années 1820 et des années 1860 a donc pour fonction de mettre en évidence le progrès historique lui-même en cet espace de quarante ans.

Seulement, le progrès dans *Les Travailleurs de la mer* se pense dans la régression, que l'on se place dans une perspective poéticienne ou dans une perspective idéologique et philosophique, les deux se recoupant elles-mêmes. Dans une perspective poéticienne, on remarquera que le roman dans son ensemble, du fait qu'il s'écrit sur le modèle de quarante ans avant, procède à une analepse généralisée et invite à lire sa fiction comme une archéologie. Et l'on pourrait même remarquer qu'à l'intérieur du récit ce procédé d'analepse est redoublé (se reporter en particulier dans la première partie les livres V et VI qui mettent en scène un spectaculaire retour en arrière et brisent la linéarité du récit), comme si Hugo procédait à une sorte de régression narrative. La dimension archéologique en tout cas est confirmée au plan idéologique et philosophique. Hugo tout au long du roman se livre à un examen des conditions de l'émergence du progrès au début du XIX^e siècle. Quelles sont ces conditions ? des conditions historiques, la plus importante étant évidemment la Révolution française qui a fait passer le monde des temps archaïques aux temps modernes. Sauf que, et cette restriction est importante, le progrès peut prendre des formes qui ne sont pas... progressistes. Ainsi en plein milieu de la première partie qui fait l'« histoire éternelle de l'utopie » – dont au passage on signalera que cette histoire est interrompue elle-même par le vol de Rantaine qui la compromet – le livre intitulé « Le Revolver » montre les aspects noirs du progrès, et du progrès révolutionnaire, comme suffit à le dire l'étymon latin *revolvere* que la révolution et le

revolver ont en commun. La Révolution est condamnée à subir des révolutions, lesquelles peuvent être des involutions.

Progrès, histoire, révolution

Je n'entrerai pas dans tous les détails de ces involutions de la Révolution, je m'en tiendrai à un seul élément, à mes yeux essentiel : la part de régression archaïque et d'archaïsme qui est ménagée par Hugo dans son appréhension du progrès. Le plus visible est que le sauvetage du symbole révolutionnaire qu'est le bateau à vapeur est accompli par un être primitif, qui sauve la machine en recourant non pas à la science, mais au bricolage. Il a un rapport d'immédiateté aux choses. C'est que Gilliatt est l'homme du songe, il est un visionnaire, tout entier pris dans ce que Hugo appelle l'ombre ou l'immanence. Il est directement au contact des grandes forces élémentaires. Rien chez lui d'un homme comme Lethierry, l'entrepreneur armateur, qui veut dompter la nature, la soumettre, au moyen de la science et de la raison. Cette volonté de dominer la nature chez Lethierry a une indéniable signification idéologique, le texte est là-dessus explicite. À propos de la Durande il est écrit : « Par hasard ou exprès, elle avait été lancée un 14 juillet. Ce jour-là, Lethierry, debout sur le pont entre les deux tambours, regarda fixement la mer et lui cria : "C'est ton tour ! les Parisiens ont pris la Bastille ; maintenant nous te prenons, toi !" » (*TM*, I, III, 5 ; 190). Gilliatt, même s'il est arrivé avec sa mère lancé de France à Guernesey par le volcan de la Révolution (voir. *TM*, I, I, 3 ; 131), lui, ne se soucie aucunement de ce que peut représenter symboliquement la Durande, il n'est qu'« un pauvre matelot pêcheur de crabes et de langoustes » (*TM*, II, II, 4 ; 453), doué de bon sens et d'ingéniosité. Et pourtant c'est lui qui arrivera à sauver le bateau-révolution, à faire en sorte que le progrès de l'histoire ne s'interrompe pas, mais puisse continuer. Curieuse façon d'appréhender le progrès, qui consiste, une fois qu'il a été symbolisé par la Durande, à le faire littéralement naufrager, pour mieux le renflouer.

Ce n'est pas là un paradoxe, mais un effet de la dialectique que Hugo met sur pied dans le roman. Cette dialectique est centrée sur la notion de progrès, du progrès dans son historicité, et la question qui est posée est celle de la dimension historique du progrès. Tout se passe comme si deux modalités du progrès entraient l'une et l'autre en concurrence : un progrès fondé sur l'histoire et qui même coïnciderait avec elle ; un progrès, d'autre part, désamarré de toute référence historique et qui serait accordé, dans le temps du mythe, avec les grandes forces cosmiques de l'univers. Un tel progrès est difficile à concevoir, dans la mesure où le progrès, du moins dans sa représentation

philosophique habituelle, implique la médiation d'un sujet transcendant qui en soit l'agent, alors que dans le cas qui nous occupe le progrès s'accomplit dans une immédiateté élémentaire qui est de l'ordre de la nature, et non plus de l'histoire, et qui récuse de ce fait l'idée même d'un sujet qui le prenne en charge. C'est pourtant à quelque chose de ce genre que l'on a affaire dans *Les Travailleurs de la mer*.

Il convient ici de prendre en compte le personnage de Gilliatt, chargé de tout un poids symbolique. Sa fonction dans le roman, et plus spécialement dans l'épisode des Douvres, est de permettre le passage d'une conception du progrès, qui au sens propre a naufragé, à une autre conception du progrès, qui serait valide, parce que prise dans une économie d'ensemble que les Grecs appelaient *cosmos*, c'est-à-dire une organisation harmonieuse de l'univers, à l'opposé du *chaos*. Comme Hugo est un homme du XIX^e siècle, le modèle philosophique qui est le sien est de nature historique et politique, et dans ce modèle un élément occupe une place essentielle, le peuple. Celui-ci, même si sa détermination est difficile à faire et si comme objet conceptuel il met longtemps à se constituer, a fait son entrée sur la scène de l'histoire à la fin du XVIII^e siècle, avec la Révolution, et sporadiquement il manifeste sa présence, en 1830, 1831, 1832, 1834, 1839 et 1848. Pour tous les hommes progressistes de son temps, Hugo le considère comme l'agent de l'histoire, sauf qu'il éprouve beaucoup de difficultés à l'intégrer à un discours politique et social cohérent. Les choses sont d'autant plus difficile que depuis Juin 1848 ce peuple, assez peu défini, est en train de changer de nature. Il n'est plus seulement composé de paysans et d'artisans, mais aussi d'ouvriers travaillant dans des fabriques, comme on disait dans les années 1840-1860, c'est-à-dire dans des usines. Celles-ci commencent à faire partie du nouveau paysage industriel de la France contemporaine, et c'est sous le Second Empire que l'industrie lourde prendra son essor. L'homme du peuple lui-même passe de l'état d'artisan, ou de paysan (l'exode rural est une des caractéristiques importantes de la mutation sociale de la France depuis la première moitié du XIX^e siècle et il ira s'accroissant jusqu'aux années 1970), à celui d'ouvrier, puis à celui de prolétaire. Ce qui est apparu en Juin 1848, c'est, entre autres choses, cette nouvelle réalité sociale, de laquelle on n'avait pas encore pris conscience, la prolétarisation ouvrière. Ce sont, en effet, des prolétaires qui se révoltent lors des journées de Juin en édifiant de gigantesques barricades (voir *Les Misérables*, V, I, 1), et non plus des artisans ou même des ouvriers. Plus rien de communs entre ces prolétaires et les artisans du Faubourg Saint-Antoine qui, main dans la main avec les étudiants de l'École de médecine et de l'École de droit, avaient renversé Charles X en juillet 1830. De

cette nouvelle réalité sociale les écrivains et les penseurs ont peu à peu conscience et essaient de l'appréhender. On pense aux *Misérables* de Hugo, aux *Mystères de Paris* de Sue (1842-1843), à *La Ville noire* de Sand (1861), au *Peuple* de Michelet (1845), au *Manifeste du parti communiste* de Marx et d'Engels (1848), qui se termine par l'apostrophe qu'on sait [une première traduction, très peu diffusée, a été faite en 1848, mais l'opuscule ne sera vraiment lu en France qu'à partir de la fin du siècle], etc. Les écrivains essaient, sinon de penser, du moins de représenter cette réalité. Un mot se rencontre souvent chez eux pour désigner ces prolétaires, celui de barbares. Le terme commence à être très employé en 1848, mais c'est Michelet le premier qui en 1845 l'emploie dans ce contexte social : « Souvent aujourd'hui l'on compare l'ascension du peuple, son progrès, à l'invasion des Barbares. Le mot me plaît, je l'accepte... Barbares ! Oui, c'est-à-dire pleins d'une sève nouvelle, vivante et rajeunissante. Barbares, c'est-à-dire voyageurs vers la Rome de l'avenir, allant lentement sans doute, chaque génération avançant un peu, faisant halte dans la mort, mais d'autres n'en continuent pas moins. (*Le Peuple*, Flammarion, « Champs », p. 72).

Ces rappels historiques étaient indispensables pour comprendre les enjeux profonds des *Travailleurs de la mer* en 1864-1866, à savoir leurs enjeux sociocritiques. Ils se révèlent tout particulièrement dans le personnage de Gilliatt, figure complexe du peuple dans le roman. Dès le début, de lui il est écrit dès le début qu'il « semblait quelque chose comme un ouvrier ou un matelot » (*TM*, I, 1, 1 ; 122), dans une formulation intéressante qui d'entrée de jeu dit le caractère problématique, socialement flottant, du personnage. La suite du texte des *Travailleurs de la mer* montre en tout cas, et en de multiples endroits, que Gilliatt est une figuration du peuple. Du peuple il a toutes les caractéristiques, lesquelles se résument en deux principalement : travailleur et barbare. Travailleur, et au sens propre : c'est un ouvrier, charpentier et forgeron, ce qui n'exclut pas une coloration mythologique : ce charpentier-forgeron est un cyclope, à moins qu'il ne soit un Hercule, comme celui à qui, exactement à la même époque, Michelet consacre d'admirables pages dans *La Bible de l'humanité* (1864) et qu'il célèbre comme « le Travailleur ». Barbare aussi, dans l'imaginaire romantique les deux sont liés [voir la synthèse de Pierre Michel, *Un mythe romantique. Les Barbares, 1789-1848*, Presses Universitaires de Lyon, 1981]. Gilliatt ressemble à « un Dace de la colonne trajane » (*TM*, I, 1, 6 ; 147), il est un « barbare antique » (*ibid.*) ; mais surtout, quand il reviendra à Guernesey, le spectacle qu'il donnera sera celui du monstre, en qui s'allient le travailleur et le barbare : « en haillons, les coudes percés, la barbe longue, les cheveux hérissés, les yeux brûlés et rouges, la face

écorchée, les poings saignants » (*TM*, III, II, 1 ; 603). C'est l'un des rares textes de Hugo où soit proposé à la vue ce que peut être un ouvrier, et encore cette représentation, faut-il noter, emprunte-t-elle toute l'imagerie du sauvage, qui aussi bien renvoie à une tradition poétique (Ulysse apparaissant *in naturalibus* à Nausicaa) qu'elle désigne en elle-même ce qui passe idéologiquement et socialement la figurabilité d'un tel être.

Cette double représentation de l'ouvrier et du barbare prend toute sa signification en 1864, alors que vient d'être fondée à Londres le 28 septembre l'Association Internationale des Travailleurs, dite ultérieurement 1^{re} Internationale. Les réticences de Hugo à son égard sont politiques, puisqu'elle n'est pas mal vue du pouvoir bonapartiste, lequel, quelques mois auparavant, a supprimé le 25 mai les mesures législatives interdisant les coalitions ; et l'on sait, d'autre part, que ses relations ont toujours été difficiles avec les socialistes français, notamment ceux qui se sont installés à Londres. À l'évidence Hugo voit d'un mauvais œil cette Internationale, aussi bien parce qu'elle est l'expression d'un radicalisme politique qui n'est pas du tout le sien que parce qu'il soupçonne, à tort ou à raison, une possible complaisance de l'Empire pour elle [ce n'est qu'en 1867 que la section française de l'Internationale sera interdite par le pouvoir bonapartiste.]. De cette suspicion on a des traces ici et là dans le texte du roman. Par exemple, parmi tous les bateaux qui sont mentionnés, il s'en trouve un, le *Tamaulipas*, qui pratique une navigation louche : « il donnait volontiers passage à son bord à des gens en fuite, banqueroutiers ou proscrits politiques, peu lui importait, payants » (*TM*, I, v, 1 ; 240). Ne serait-ce pas une manière de dire que ses marins forment une association de bandits, association cosmopolite, sinon internationale (voir *ibid.* : « Le capitaine Zuela, de Copiano, était un Chilien un peu colombien, qui avait fait avec indépendance les guerres de l'indépendance, tenant tantôt pour Bolivar, tantôt pour Morillo, selon qu'il y trouvait son profit. Il s'était enrichi à rendre service à tout le monde. Pas d'homme plus bourbonnien, plus bonapartiste, plus absolutiste, plus libéral, plus athée et plus catholique. Il était de ce grand parti qu'on pourrait nommer le parti Lucratif. »). Dans cet ordre d'idées j'avancerai plus généralement que Hugo, à sa façon, oppose ses travailleurs guernesiais, « noble petit peuple de la mer » (*TM*, dédicace ; 116), aux travailleurs de la 1^{re} Internationale de Londres, « la Babylone noire », ainsi qu'il l'appelle dans *William Shakespeare*.

L'enjeu n'est cependant pas que circonstanciellement politique, il est aussi de nature historique et sociale. Commençons par l'historique. Au moment où le XIX^e siècle est décidément entré dans l'ère du grand capitalisme et que la révolution industrielle est

devenue la réalité du présent, Hugo, en remontant aux temps préhistoriques de la Restauration, dans les années 1820, rappelle que c'est dans la référence à la Révolution française que doit se penser le modernisme des années 1860. À une époque « ivre d'ignorance et de matière » (Baudelaire) Hugo donne une leçon d'histoire. Ce qui socialement a une conséquence immédiate : l'homme que cette révolution industrielle est en train de mettre au jour a tout à perdre s'il oublie ses origines historiques.

Il est temps de vérifier ces analyses, en reprenant les différents fils qui ont jusqu'alors été pris séparément. La fable symbolique imaginée par Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* semble n'avoir au premier abord qu'une visée historique et politique : contre le naufrage du progrès, affirmer les valeurs de la Révolution et remettre à flot le vaisseau de l'histoire, et pour cela procéder à une archéologie historique et philosophique du présent. Sauf que ce présent a lui-même une histoire et que celle-ci est en train de se construire dans l'oubli de ses origines historiques et politiques. Deux histoires sont de la sorte face à face, avec, au centre, un progrès qui se cherche. Or [pas de virgule après « or »] il n'est pas du tout certain que Hugo ait songé à résoudre ces difficultés ; il paraîtrait plutôt qu'il a travaillé à les exacerber, faute de leur apporter une résolution. C'est ainsi qu'il a sciemment fait entretenir au *Devil-Boat* qu'est la Durande une relation trouble avec le *Devil-Fish* qu'est la pieuvre : l'une et l'autre sont des machines diaboliques. C'est dit et répété à propos de la Durande ; quant à la pieuvre, je rappelle la description qui en est donnée au chapitre « Le Monstre » : « C'est la machine pneumatique » (*TM*, II, IV, 2 ; 535), comme pour suggérer ce qu'il y a d'archaïque et de primitif dans le bateau-révolution ; c'est ainsi également que Gilliatt, travailleur exemplaire, « Job Prométhée » (*TM*, II, II, 4 ; 453) des temps de l'origine, est en même temps un ouvrier et un barbare du XIX^e siècle, lequel a les allures d'un Satan révolutionnaire, car ce bricoleur de génie est dans tous les sens de l'adjectif *malin*.

Il est bien entendu que Gilliatt est un héros épique et que toute sa geste s'apparente à une épopée. Les éléments de cette épopée se laissent repérer sans aucune difficulté, aussi bien d'un point de vue thématique, avec ses motifs bien connus (lutte contre les forces de la nature, contre les monstres, etc.) que d'un point de vue poétique et rhétorique (hyperboles, dénombrements, énumérations, antithèses forcenées tournant à l'oxymore, etc.). Mais cette épopée n'est pas détachable, sauf à commettre un contre-sens sur *Les Travailleurs de la mer*, du roman dans lequel elle prend place. Le romanesque et l'épique fonctionnent ensemble dans une même interrogation sur l'histoire. L'étude d'un détail

d'écriture du roman montrera comment Hugo noue des liens très serrés entre écriture et histoire, comment, dans le grain du texte, se cherche une pensée de la réalité.

Politique du roman

Le détail que j'ai en vue jette un éclairage singulier sur l'entreprise de Gilliatt, et, par-delà, sur la signification historique et politique de l'entreprise dont il est le héros. Il s'agit de l'inscription de Juin 1848 dans le texte. Cette inscription se lit en filigrane du livre « La Lutte », qui décrit l'affrontement de Gilliatt et de la tempête sur les rochers Douvres. Le travail de Gilliatt dans cet épisode est de s'opposer, autant qu'il le peut, à l'action conjuguée des vents et de la mer qui risque de faire naufrager une seconde fois la machine que le héros vient de sauver. Pour ce faire, il construit des brise-lames entre les deux rochers. Cet espace est régulièrement désignée par le terme de ruelle et les brise-lames sont assimilés, quant à eux, à des barricades. À quoi s'ajoute que les vents du large sont une foule. Au terme de l'épisode de la tempête Hugo fait le bilan de cette lutte de Gilliatt en écrivant : « et ce fut la cinquième barricade improvisée par Gilliatt contre la tempête dans cette rue de la mer » (*TM*, II, III, 6 ; 519). La substitution de rue à ruelle, qui est le mot la plupart du temps employé, est pleine de sens, et invite à lire tout ce qui précède selon un angle métaphorique ; on pourra y voir légitimement une métaphore océane des combats de rues de Juin 1848, avec leurs barricades et les assauts menés contre elles [cette lecture est d'autant plus justifiée que dans le livre « La Lutte » des *Travailleurs de la mer* Hugo décrivant les rochers Douvres démarque très exactement sa propre description de la barricade du faubourg du Temple de Juin 1848 qu'il a faite dans *Les Misérables*, et que, ailleurs dans ce chapitre des *Travailleurs de la mer* les mots de *barricade* et de *rue* sont associés : « il avait barricadé le détroit, cette rue des vagues » (*TM*, II, III, 6 ; 503)]. Si ce n'est que l'on ne peut pas suivre jusqu'au bout la métaphore : les flots et les vents sont bien une foule, une « populac[e] » (*TM*, II, III, 1 ; 485), mais on peut lire aussi : « Il semble que l'océan, qui est un despote, puisse être, lui aussi, mis à la raison par des barricades » (*TM*, II, III, 6 ; 503). Le métaphorique, plutôt que la métaphore, est source de toutes les confusions, on le voit : à une dizaine de pages de distance se confondent dans la métaphore deux représentations idéologiquement contradictoires. Sans doute n'est-ce là qu'un point de détail, mais comme toujours le détail porte le sens. La teneur idéologique elle-même de ce détail peut susciter de multiples interprétations, on y verra, par exemple, la difficulté à penser le politique sans procéder à des amalgames contre-nature, où peuple et pouvoir en s'échangeant l'un

l'autre attestent de la difficulté, voire de l'impossibilité, qu'éprouve Hugo à opérer un partage politiquement cohérent entre eux, et de mauvais esprits pourront sans difficulté soutenir que de tels amalgames sont révélateurs du caractère bourgeois ou, ils n'hésiteront pas, petit-bourgeois, de l'attitude idéologique de Hugo, « nuance gris de souris rassurée » (*Les Misérables*, III, IV, 3). Ce genre de lectures ne m'intéressent pas et relèvent de la pire sociocritique qui soit, celle qui s'imagine que l'idéologie existe indépendamment du texte et qui s'autorise à formuler des jugements de valeur que l'on qualifierait aujourd'hui de politiquement corrects, ou incorrects. Dans mon esprit, au contraire, seul importe l'idéologie, autrement dit ce qui résulte d'une textualisation. Je préfère donc voir dans cette inscription métaphorique de Juin 1848 l'émergence du social au sein même d'un discours historique. Subitement en Juin le peuple a fait son entrée fracassante sur la scène, le peuple non plus comme concept, mais comme réalité concrète. Cette irruption a mis fin à un certain régime de l'histoire, qui a connu sa dernière illustration en Février ; désormais c'est une nouvelle pratique de l'histoire, une nouvelle *praxis*, qui voit le jour, avec le peuple comme acteur et comme agent, sinon comme sujet. Du même coup la signification de la Révolution française, à partir de laquelle s'organisait le discours sur l'histoire, connaît une altération importante. Le social vient parasiter l'historique et avec l'historique lui-même le politique. Tout peut se ramener à une question : que signifie la Révolution, dès lors que ce n'est plus en termes historiques et politiques, mais sociaux qu'elle se représente ? et très précisément, que signifie-t-elle dans l'histoire ? Cette double question, que Juin amène à poser, Hugo n'y répond pas entièrement, il la laisse partiellement pendante, esquissant juste les linéaments de la réponse, s'il y en a une. L'un de ces linéaments est que la matière de l'histoire est peut-être moins historique qu'elle n'est sociale. *Les Travailleurs de la mer* en ébauchent une problématique.

La confusion que nous venons de souligner met très nettement en évidence le « carambolage » (*TM*, I, v, 8 ; 284) entre l'historique et le social qui se produit dans *Les Travailleurs de la mer*. D'un côté, la référence historique à la Révolution (1789, la Bastille, le progrès de l'histoire) ; d'autre part, les formes politiques que l'histoire en révolution, notamment à la lumière des douloureux souvenirs de Juin 1848, a pu prendre. Dans la confusion qui s'observe entre historique et politique, c'est la socialité même de l'historique et du politique qui se découvre. Cette socialité se définit prioritairement dans la référence au peuple. Le peuple comme sujet, le peuple comme agent de l'histoire. C'est là, pour parler latin comme Hugo, le *quid obscurum* de la pensée de quelques-uns des

écrivains du XIX^e siècle, à commencer par Michelet et évidemment par Hugo : la Révolution a été faite, mais l'a-t-elle été par le peuple ? *Les Travailleurs de la mer* posent la question, sans vraiment la formuler, et en guise improbable de réponse offrent un état du problème que cette question précisément suscite.

Pour éprouver les analyses précédentes, je me tournerai vers deux textes de Hugo antérieurs de quelques années aux *Travailleurs de la mer*, les poèmes « Le Satyre » et « Vingtième siècle » de *La Légende des Siècles* (1859). « Le Satyre » est une vaste composition de plus de sept cents vers, occupant le centre arithmétique, géométrique et poétique de la première série de *La Légende des Siècles* [une « nouvelle série » paraîtra en 1877, une « série complémentaire » en 1883, et cette même année les trois séries seront fondues en un seul ensemble]. Le poème met en scène un satyre, déferé devant les dieux de l'Olympe, à l'époque mythologique ; c'est un mauvais sujet, se livrant à de nombreuses fredaines à l'encontre des nymphes. Au milieu de cette assemblée de dieux souverains, il excite l'hilarité générale et il est pardonné. Pour prix de son pardon, il lui est demandé de chanter. Ce qu'il fait, admirablement. Peu à peu le faune se met à célébrer l'univers, puis à prophétiser ce que sera le futur du monde. Au fur et à mesure de ce chant, qui devient un hymne littéralement panique [de Pan, dieu de la nature], il se métamorphose en une créature immense, où se résume la totalité du monde, de l'Être même. Des prophéties qu'il énonce, une en particulier retient l'attention, celle de la navigation à vapeur sur les mers et celle de la navigation aérienne dans les cieux ; à propos de l'homme, « maître et possesseur de l'univers » (Descartes), le faune se demande si on ne verra pas l'homme

Beau, tenant une torche allumée,
Sur une hydre d'airain, de foudre et de fumée !

Et il continue ainsi :

On l'entendra courir dans l'ombre avec le bruit
De l'aurore enfonçant les portes de la nuit !
Qui sait si quelque jour, grandissant d'âge en âge,
Il ne jettera pas son dragon à la nage,
Et ne franchira pas les mers, la flamme au front !
Qui sait si, quelque jour, brisant l'antique affront,
Il ne lui dira pas : « Envole-toi, matière ! »
S'il ne franchira point la tonnante frontière,
S'il n'arrachera pas de son corps brusquement

La pesanteur, peau vile, immonde vêtement
Que la fange hideuse à la pensée inflige,
De sorte qu'on verra tout à coup, ô prodige,
Ce ver de terre ouvrir ses ailes dans les cieux !
Oh ! lève-toi, sois grand, homme ! va, factieux !

C'est la prophétie d'une transgression prométhéenne qui est ici proposée, d'une effraction des limites de l'infini, sous la forme de deux conquêtes sur la matière, la mer et le ciel, grâce à deux engins libérateurs, le bateau à vapeur et l'avion [au XIX^e siècle, on dit « aéroscaphe »]. Ce sera une révolution qui renouvellera l'attentat jadis commis par Prométhée, le titan qui a permis à l'homme d'accomplir son humanité grâce au feu. Le satyre est lui aussi un nouveau Prométhée, qui voit se dégager de l'homme un nouvel homme, celui qui, utilisant les moyens de la technique moderne, s'affranchira des contraintes que la nature jusqu'alors lui a imposées. Comme le satyre appartient à l'époque mythologique, il s'exprime à la façon d'une créature de cet âge. Rien d'étonnant, par exemple, s'il imagine le bateau qui doit permettre à l'homme de franchir les distances de la mer comme un dragon. C'est aussi une constante de l'écriture poétique du XIX^e siècle : la représentation des machines d'un genre nouveau (bateaux à vapeur, locomotives, etc.) au moyen d'images tirées de la mythologie classique. Qu'il suffise de penser aux strophes sur les chemins de fer dans « La Maison du berger » de Vigny où ce nouveau moyen de transport est assimilé lui aussi à un dragon crachant du feu. Un tel recours à de semblables procédés d'écriture ne relève pourtant pas d'un artifice poétique ; il traduit la difficulté à représenter dans la poésie une réalité qui n'est pas encore entrée dans le domaine littéraire. De là l'usage d'un imaginaire mythologique qui se caractérise par son anachronisme. Ce n'est pas sans conséquence sur l'appréhension elle-même de la modernité technique, qui n'est pas pensée dans sa modernité justement, mais selon un régime archaïque de la représentation. J'y reviendrai un peu plus loin. Pour l'instant je continue sur les prophéties techniciennes du satyre de *La Légende des Siècles*. Elles se réalisent dans ce recueil, tout à la fin dans l'avant-dernière section de *la Légende*, intitulée « Vingtème Siècle » [la dernière section du recueil, « La Trompette du Jugement », qui décrit le clairon de l'apocalypse est « hors des temps »]. Cette section « Vingtème Siècle » est occupée par deux poèmes qui forment une antithèse, le premier s'intitule « Pleine Mer » et le second « Plein Ciel ». « Plein Ciel » constitue une évocation d'un gigantesque bateau à vapeur, le *Léviathan*. Ce bateau a réellement existé, il a été construit en 1853 et embarquait 1200 passagers et 200 hommes d'équipage. Ses

proportions hors du commun le rendait à peu près inutilisable, en particulier il rencontrait les plus grandes difficultés pour se ravitailler dans un port suffisamment grand pour l'accueillir. Il fut donc reconverti pour la pose des câbles sous-marins entre l'Europe et l'Amérique, et en cette occasion rebaptisé *Great Eastern*. Hugo n'a retenu que son premier nom, *Léviathan*, et l'a transformé en un terrible navire militaire, chargé de porter partout la guerre à travers le monde. Comme son nom suffit à l'indiquer, Léviathan, c'est une créature archaïque issue du mythe, et il est lui-même décrit comme un monstre terrifiant aux dimensions démesurées (par exemple, « en guise de chaloupes, / Deux navires pendaient à ses portemanteaux », ou encore : « Un télégraphe était son porte-voix ») et bien sûr il est bourré à craquer de canons. Navire évidemment symbolique, qui représente les aspects les plus noirs du XIX^e siècle :

Léviathan ; c'est là tout le vieux monde,
Âpre et démesuré, dans sa fauve laideur ;
Léviathan, c'est là tout le passé : grandeur,
Horreur.

Or le poème s'ouvre sur la description de cet immense navire de guerre en train de rouiller au fond de l'eau. Ce titanesque navire a sombré, et dans son naufrage c'est le XIX^e siècle lui-même qui a naufragé, le XIX^e siècle de la guerre, de la colonisation, de la division des peuples, de l'exploitation capitaliste. Cette « Babel des mers » a subi le sort de l'antique Babel :

Le vent de l'infini sur ce monde souffla.
Il a sombré. Du fond des cieux inaccessibles,
Les vivants de l'éther, les êtres invisibles
Confusément épars sous l'obscur firmament,
À cette heure, pensifs, regardent fixement
Sa disparition dans la nuit redoutable.
Qu'est-ce que le simoun a fait du grain de sable ?
Cela fut. C'est passé. Cela n'est plus ici.

Vision d'une histoire humaine pré-apocalyptique apparemment ; en réalité, vision du « dernier siècle » de l'histoire humaine avant l'entrée dans les temps futurs. Ceux-ci sont symbolisés dans le poème qui forme un diptyque avec « Pleine Mer », « Plein Ciel », où est annoncé le bonheur à venir, symbolisé de nouveau par une machine mettant en œuvre une technique futuriste, l'aéroscaphe *Délivrance*, voguant dans « l'océan d'en haut ». En tout point, ce navire aérien s'oppose au navire maritime, comme le XX^e siècle s'oppose

dans l'esprit de Hugo au XIX^e. Le *Léviathan*, créature issue du mythe, n'était que matière, alors que l'aéroscaphe *Délivrance*, c'est « de la pesanteur délivrée », un engin qui vogue dans l'éther et qui lui-même est éthéré. Symbolique, cela va de soi, comme le *Léviathan*, mais symbole d'un avenir heureux, pacifié, expression d'une histoire définitivement synonyme de progrès. C'est très représentatif de la grande utopie d'une histoire tendant constamment vers le bien, le meilleur, le mieux, parce qu'elle suit la courbe même du progrès. De multiples exemples d'une telle conception se rencontrent chez les penseurs utopiques, ainsi que chez Michelet, et chez Hugo [voir notamment le poème « Lux » dans *Châtiments* : « Temps futurs ! vision sublime ! / Les peuples sont hors de l'abîme. / Le désert morne est traversé. »].

Voilà très sommairement et rapidement présentés ces trois poèmes de *La Légende des Siècles* qui ne peuvent être ignorés dans une étude des *Travailleurs de la mer*. Avant d'en venir au rapport qu'ils entretiennent avec le roman, il importe préalablement d'examiner le système qu'ils forment entre eux. À première vue ce système est incohérent, ou du moins incompréhensible : comment se fait-il que la prophétie du satyre (bateau à vapeur et aéroscaphe) soit ruinée en ce qui concerne la première invention technique (le bateau à vapeur) dans le poème « Pleine Mer » ? La réponse n'est pas très compliquée : cette invention a été dévoyée au XIX^e siècle, elle est devenue le symbole d'un progrès mal compris, d'un progrès régressif, si on peut dire, qui contrevient à la loi de l'histoire universelle selon Hugo. Ce n'est pas en fait la faute en soi de cette invention, mais du XIX^e siècle lui-même, qui n'a pas tenu les promesses d'une histoire en progrès que la Révolution rendait possible. Il est essentiel ici de bien avoir en tête que cette avant-dernière section de *La Légende des Siècles*, « Vingtième Siècle », est immédiatement précédée de la section intitulée « Maintenant » qui est entièrement centrée sur la Révolution française, sur ses idéaux et ses valeurs. Clairement l'organisation du recueil montre qu'il y a un hiatus entre ces deux sections, « Maintenant » et « Vingtième Siècle », plus précisément entre « Maintenant » et le premier poème de la section « Vingtième Siècle », « Pleine Mer », lequel poème est consacré au XIX^e siècle. Il faut comprendre que ce XIX^e siècle, symbolisé par l'affreux bateau de guerre *Léviathan*, contrevient aux idéaux et aux valeurs de la Révolution, et c'est pourquoi il vaut mieux le faire naufrager, pour propulser directement l'humanité dans les temps futurs, ceux du XX^e siècle du second poème de la section « Vingtième Siècle », « Plein Ciel ». Nous pouvons, à ce point parvenus, envisager efficacement le rapport de ces trois poèmes de *La Légende des Siècles* avec *Les Travailleurs de la mer*. Mais auparavant je ferai un petit crochet par

Les Misérables. C'est nécessaire, étant donné les liens si étroits entre le roman de 1862 et celui de 1864-1866. Dans *Les Misérables*, on relève deux mentions de bateaux à vapeur. Une première fois tout au début du roman, dans le chapitre « L'Année 1817 », où sont énumérés les faits, marquants ou insignifiants, composant cette année de la Restauration commençante, période de recul historique et politique. Parmi ces faits, nous tombons sur celui-ci : « Une chose qui fumait et clapotait sur la Seine avec le bruit d'un chien qui nage allait et venait sous les fenêtres des Tuileries, du pont Royal au Pont Louis XV ; c'était une mécanique bonne à pas grand'chose, une espèce de joujou, une rêverie d'inventeur songe-creux, une utopie : un bateau à vapeur » (*Les Misérables*, I, III, 1). Ce fait, ironiquement présenté comme anecdotique et sans avenir, est une « utopie », exactement comme la Durande des *Travailleurs de la mer*. L'histoire avance : ce petit bateau à vapeur clapotant sur la Seine entre deux ponts de Paris en 1817 se retrouve peu d'années plus tard à faire la liaison entre Saint-Sampson et Saint-Malo. Dans *Les Travailleurs de la mer* la première description de la Durande est exactement comparable : « [...] on voyait entrer dans le goulet de Saint-Sampson sur le soulèvement sinistre des flots, on ne sait quelle masse informe, une silhouette monstrueuse qui sifflait et crachait, une chose horrible qui râlait comme une bête et qui fumait comme un volcan, une espèce d'hydre bavant dans l'écume et traînant le brouillard et se ruant dans la ville avec un effrayant battement de nageoires et une gueule d'où sortait de la flamme » (*TM*, I, III, 1 ; 174). Le lien entre les deux textes est d'autant plus fort que le chapitre qui suit immédiatement cette description mythologico-grotesque de la Durande s'intitule : « Histoire éternelle de l'utopie ». La seconde occurrence d'un bateau à vapeur dans *Les Misérables* se trouve dans le discours d'Enjolras, le chef des républicains, qui, le soir précédant la prise de la barricade, délivre à ses compagnons, qui vont mourir avec lui le lendemain, sa vision de l'avenir. C'est un discours prophétique, tout entier animé par le souffle de la Révolution, passée et future. Le bonheur à venir est au programme, parmi les formes qu'il prend celle-ci : « Nous avons dompté l'hydre, et elle s'appelle le steamer ; nous avons dompté le dragon, et il s'appelle la locomotive ; nous sommes sur le point de dompter le griffon, nous le tenons déjà, et il s'appelle le ballon. Le jour où cette œuvre prométhéenne sera terminée et où l'homme aura définitivement attelé à sa volonté la triple Chimère antique, l'hydre, le dragon et le griffon, il sera maître de l'eau, du feu et de l'air, et il sera pour le reste de la création animée ce que les anciens dieux étaient jadis pour lui » (*Les Misérables*, V, I, 5). Ce sont, presque littéralement, les paroles que prononçait le satyre de *La Légende des Siècles*, mais, comme l'action des *Misérables* se

passé au XIX^e siècle, Enjolras se projette dans le XX^e siècle, pour déclarer : « Citoyens, le dix-neuvième siècle est grand, mais le vingtième siècle sera heureux » (*ibid.*). Cette dernière prophétie ne s'est pas exactement réalisée [seul peut faire concurrence au XIX^e siècle en matière de bonheur le XIV^e, qui vit la grande peste noire décimer la moitié de l'Europe], mais l'important est que ce personnage de roman reprenne le discours poétique mis peu de temps auparavant dans la bouche d'un autre personnage de fiction. De nouveau se pose la question du statut du XIX^e siècle dans l'organisation de l'histoire. Comme dans *La Légende des Siècles* il apparaît qu'il souffre d'une espèce de solitude historique, puisqu'il ne parvient pas à trouver sa place véritable sur la courbe d'une histoire en progrès, tout ayant lieu comme si on passait des temps héroïques de la Révolution aux temps heureux du XX^e siècle et que le XIX^e siècle restât dans un hors-temps indéterminé. Cette position historique singulière du XIX^e siècle, aussi bien dans *La Légende des Siècles* que dans *Les Misérables*, explique, en grande partie, le traitement symbolique que Hugo fait subir au bateau emblématique du progrès dans *Les Travailleurs de la mer*.

Si on suit attentivement le trajet allant des trois poèmes de *La Légende des Siècles* que j'ai présentés aux *Travailleurs de la mer*, en passant par *Les Misérables*, on peut voir à l'œuvre le cheminement de la pensée de Hugo. Elle tourne de manière critique autour du statut du XIX^e siècle, et chacune de ces œuvres apporte à sa façon une réponse. Il semblerait que dans *Les Travailleurs de la mer* Hugo ait repris la vision très noire du poème « Pleine Mer » montrant le navire symbole du XIX^e siècle au fond de l'eau. Manifestement, il a repris toutes les caractéristiques diaboliques du *Léviathan* pour les donner à la Durande, à ceci près cependant que les anathèmes dont il stigmatisait le navire de guerre en 1859 sont maintenant mises dans la bouche des tenants de l'obscurantisme et que, sans aucune équivoque possible, elle sont frappées d'ironie par le romancier. Hugo aurait donc purement et simplement inversé le discours qu'il tenait dans « Pleine Mer » ? En un sens, et à l'appui de cette interprétation on avancera qu'il fait connaître le même genre de catastrophe à la Durande qu'au *Léviathan*. Mais, d'un autre côté, la machine de la Durande, à défaut de la Durande elle-même, est sauvée, et le roman se termine sur la perspective de la construction d'une nouvelle Durande, équipée de la machine sauvée par Gilliatt, qui continuera, un moment interrompu, le voyage du progrès, et en cela ce voyage de la nouvelle Durande sera semblable symboliquement au voyage aérien de l'aéroscaque *Délivrance* du poème « Plein Ciel ». Il n'y a donc pas eu de renversement entre ce que Hugo écrivait dans les poèmes de *La Légende des Siècles* et

ce qu'il écrit dans *Les Travailleurs de la mer*, mais une reconfiguration sociocritique de la représentation du XIX^e siècle.

Le XIX^e siècle de *La Légende des Siècles* était profondément négatif, la raison est qu'il était saisi à son pire moment, dans sa seconde moitié, qui s'ouvre par le Deux-Décembre [le *Léviathan* réel, c'est-à-dire celui dont Hugo s'inspire dans « Pleine Mer » pour son propre *Léviathan* avait été lancé en 1853]. Le XIX^e siècle des *Travailleurs de la mer*, au contraire, est celui du début, celui des années 1820, quarante ans avant ce qui se vit en France et dans le monde. Ce XIX^e siècle à son commencement, même s'il est entaché d'un esprit réactionnaire et contre-révolutionnaire, du fait du retour en arrière que constitue la Restauration, n'est pas l'horreur qu'il est devenu ultérieurement. En cela la Restauration participe de l'économie générale du progrès, selon une dialectique contournée. Une semblable conception dialectique de l'histoire a été formulée précédemment par Hugo dans *Les Misérables*, lors de l'épisode de Waterloo, où il se demandait : « Faut-il trouver bon Waterloo ? » (*Les Misérables*, II, I, 17). Il écrivait à propos du progrès : « Pas de mauvais outil pour cet ouvrier-là. [...] Il se sert du podagre comme du conquérant ; du conquérant au dehors, du podagre au-dedans. Waterloo, en coupant court à la démolition des trônes européens par l'épée, n'a eu d'autre effet que de faire continuer le travail révolutionnaire d'un autre côté. Les sabreurs ont fini, c'est le tour des penseurs. Le siècle que Waterloo voulait arrêter a marché dessus et a poursuivi sa route. Cette victoire sinistre a été vaincue par la liberté » (*ibid.*). Ainsi la Restauration n'est pas régression, tout est encore possible, et l'entreprise de Lethierry lançant sur mer un bateau symbolique, qui résume en lui-même l'esprit de la Révolution, fait la preuve que tout n'est pas perdu et qu'une positivité du siècle est pensable. Pour cela il faut opérer en ces années 1860 où s'écrivent *Les Travailleurs de la mer* et où se rêve *Quatrevingt-Treize* un retour archéologique aux origines mêmes du siècle, lesquelles sont révolutionnaires, un tel retour permettant de refonder le XIX^e siècle dans son historicité véritable, en l'occurrence le progressisme d'une histoire que la Révolution a fait advenir.

La réalité de l'histoire et « l'histoire réelle »

Ce travail philosophique de Hugo sur le XIX^e siècle ne saurait s'apparenter à la mise en œuvre d'une histoire-fiction, qui ne tiendrait pas compte de la réalité de l'histoire. Bien mieux vaut-il considérer que, par la fiction, la fiction romanesque des *Travailleurs de la mer*, Hugo substitue à la réalité de l'histoire ce qu'il appelait dans le *William Shakespeare* « l'histoire réelle ». Cette expression si forte trouve sa meilleure

traduction dans le poème du « Satyre » de *La Légende des Siècles*, où le faune, ayant décrit les hideurs de la création et, à la suite, ayant prophétisé un autre ordre des choses, s'écriait : « Le réel renaîtra ». Car le réel n'est pas la réalité, il est son dépassement, proche en cela de ce que les romantiques désignent sous l'appellation d'idéal ou de possible. Dégager le réel de la réalité, montrer que la réalité n'est qu'une illusion, c'est à cela que se résume toute l'entreprise de Hugo de 1859 à 1874. Autrement dit, il faut *inventer* le réel, et ne pas croire du même coup que la réalité pourrait être... réelle, elle n'est qu'elle-même dans son être-là misérable. Ainsi le Second Empire. Il existe sans doute, mais ce n'est jamais que « la minute », selon l'expression méprisante qu'emploie Hugo pour qualifier le moment historique du régime usurpateur qui s'est emparé du pouvoir le 2 décembre 1851.

Dans cette perspective j'aborderai, pour conclure ce volet « Sociocritique » de ma présentation *des Travailleurs de la mer* et en même temps pour vérifier la validité des analyses précédentes, l'ensemble d'une centaine de pages intitulé *L'Archipel de la Manche*. Le roman ayant été terminé en avril 1865, Hugo songe alors à le faire précéder de « chapitres préliminaires » faisant office de préface, qu'il écrit pendant le mois de mai 1865. Ces chapitres constitueraient une monographie sur les îles anglo-normandes, lieu de l'action du roman. Devant les réticences de son éditeur, que la dimension de ce préambule effraie, Hugo renonce, et *L'Archipel de la Manche* ne sera publié qu'en 1883. L'intéressant est que ce texte ait été écrit *après* le roman, et qu'il fonctionne de ce fait moins comme une préface que comme une conclusion. Conclusion non pas narrative, mais postfacielle, où est éclairé le discours tenu dans le roman et tenu par la fiction. Car, en dépit des apparences, il ne s'agit pas d'une introduction descriptive au roman, il ne s'agit pas d'apprendre ce qu'est l'archipel de la Manche aux lecteurs français (sans doute depuis que le plus illustre écrivain est installé dans les îles anglo-normandes les lecteurs savent-ils tout ce qu'il faut savoir à son sujet). L'enjeu de ces chapitres n'est pas informatif ; écrits après le roman, ils ne participent pas au régime fictionnel des *Travailleurs de la mer*, et leur objet lui-même est différent. Avec eux, on n'est pas dans la fiction, mais dans la réalité, si ce n'est que cette réalité est bien étrange, presque exotique, et qu'elle est investie de toutes parts par l'imaginaire. L'hypothèse que j'avancerai et que j'examinerai est que *L'Archipel de la Manche* sert de contrepoint aux *Travailleurs de la mer*, que dans la relation entre les deux textes s'élabore la dialectique de la réalité et du réel où se trouve prise la pensée de Hugo en face du XIX^e siècle.

Qu'est-ce donc que *L'Archipel de la Manche* ? c'est une monographie de nature géographique, historique, ethnographique, linguistique, culturelle, visant à donner une idée, pas trop imprécise, de ces îles anglaises si proches de la France. En elles-mêmes ces pages sont savoureuses, et on ne peut être que sensible à leur charme. Julien Gracq écrit à leur propos : « Leur justesse malicieuse et amusée ravit d'autant plus que la même poigne (on le sent toujours) qui tout à l'heure va faire résonner l'enclume, fait patte de velours dans ces délicats coups de pinceau, et que c'est l'excédent de puissance disponible et toujours manifeste qui donne sa légèreté au *capriccio* souriant » (*Lettrines 2*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 324) [malheureusement la suite du jugement de Gracq sur le roman témoigne d'un radical contre-sens, ou plutôt d'un pur et simple refus de lire]. Hugo joue au *gentleman farmer* faisant visiter sa propriété avec bonhomie et peut-être avec un peu de complaisance, soucieux de montrer aux visiteurs les beautés et les curiosités de son domaine. Il se comporte naturellement pour l'occasion en antiquaire, au sens que ce mot avait au XIX^e siècle [érudit local s'intéressant aux curiosités indigènes ; exemple d'antiquaire : M. de Peyrehorade dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée]. Il répertorie donc toutes les particularités, toutes les singularités de ces îles, les histoires, les légendes, mais aussi le parler des gens, leur parlure, leur façon de vivre, de se conduire, leurs superstitions, leurs *a priori*, etc. De quoi il résulte un tableau attrayant d'un coin de terre insolite. Par touches savantes et légères Hugo suggère que cet archipel de la Manche est de nature utopique. Ce n'est pas un paradis (la peine de mort y existe et on y pend les gens), l'étroitesse d'esprit est patente, quand ce n'est pas la bêtise, mais en plein XIX^e siècle c'est un petit havre de paix où il doit faire bon vivre, les terres de ce genre sont assez rares. Utopie plus profondément, en ce sens que Hugo, à partir d'un lieu bien réel, fabrique un pays de nulle part, dans la tradition des grands penseurs politiques de l'Antiquité et de l'époque moderne (Platon, Thomas More, Rabelais, Montesquieu, etc.), en s'attachant spécialement aux mœurs politiques de l'endroit. Ce qui domine, et c'est même en ces lieux le principe constitutif du vivre ensemble, comme on dit aujourd'hui, c'est la liberté. Or ce pays de liberté(s) vit au XIX^e siècle dans un système chaotique de références au Moyen Âge, à l'époque féodale. L'utopie ici se double d'une uchronie [le terme a été inventé par le philosophe Renouvier (1815-1903), mais il n'a jamais été très populaire, infiniment moins en tout cas que celui d'utopie]. Bref, il s'observe dans l'archipel de la Manche comme une convulsion historique entre temps féodaux et temps modernes, avec ce curieux résultat que les uns ne sont pas exclusifs des autres. On peut apprécier en la circonstance les

vertus de la régression : le recul dans l'histoire à un état quasi médiéval n'est pas incompatible, bien au contraire, avec l'extrême pointe de la dix-neuvième. Ou, selon une autre formulation, toute la pensée de Hugo dans *L'Archipel de la Manche* est animée par un paradoxe dialectique qui voit se concilier sans contradiction archaïsme médiéval et modernité post-révolutionnaire. En son genre c'est assez génial, et les bienfaits d'une telle conception de l'histoire est que Hugo parvient à substituer à un modèle historique négatif un modèle historique positif. Modèle historique négatif, celui qui se lit dans *La Légende des Siècles* où, d'une part, la prophétie du poème « Le Satyre » tombe à l'eau dans le poème « Pleine Mer », et où, d'autre part, la filiation historique entre la section « Maintenant », référencée à la Révolution, et le poème « Pleine Mer » ne se fait pas. Dans ce modèle historique, l'histoire au XIX^e siècle/l'histoire du XIX^e siècle est désespérante puisque ce siècle a renié son origine révolutionnaire, et du même coup la Révolution paraît n'avoir eu aucune utilité historique, elle n'est pas le point de départ d'une histoire qui serait enfin progrès et cesserait d'être le musée des horreurs qu'elle a été jusqu'à présent : tout se passe comme si la Révolution était nulle et non avenue. En revanche, avec *L'Archipel de la Manche*, un autre modèle historique se fait jour, celui-ci tout à fait positif : l'histoire est progrès, et il n'y a pas d'hiatus [attention le h d'hiatus est muet] entre Révolution et XIX^e siècle, pour la bonne raison qu'il n'y a pas de révolution ou qu'elle n'est pas nécessaire.

Confrontons maintenant *Les Travailleurs de la mer* et *L'Archipel de la Manche* sous l'angle de « l'histoire réelle ». Je dirai que cette monographie géographique, historique, ethnographique, etc., sur les îles anglo-normandes fait la preuve que la fiction imaginée dans le roman a une validité et qu'elle est opérationnelle, qu'elle n'est pas une histoire-fiction, mais une fable permettant d'échapper à la désolante réalité de l'histoire : au lieu de cette réalité de l'histoire il y a la possibilité d'une histoire réelle. La preuve, l'utopie de cet archipel de la Manche, où l'apparence archaïque, pour ne pas dire arriérée, des choses n'est pas exclusive d'une avancée historique qui fait de ce petit peuple de marins patoisant perdu au milieu de l'Océan un exemple d'humanité et de ce coin de terre le lieu de tous les idéaux progressistes. Or cette utopie n'en est pas une : cet archipel existe, on y vit, Hugo y vit, il a une réalité, ce n'est pas une construction philosophique abstraite comme l'Atlantide de Platon ou l'Utopia de Thomas More, mais un lieu bien concret, où l'herbe pousse (voir *TM*, p. 44-46). La réalité de cet espace décrit par Hugo est incontestable, mais cela ne l'empêche pas d'être l'expression de ce réel qui transcende

la réalité. Dans ces conditions *L'Archipel de la Manche* est là pour montrer, à son échelle, que la fiction du roman s'inscrit à la fois dans l'ordre de la réalité et dans celui du réel.

IV Philosophie

L'examen sociocritique assez serré auquel je me suis livré pourrait laisser croire que la dimension des *Travailleurs de la mer* est essentiellement idéologique. Ce n'est pas le cas, il y a tout un aspect qui n'a pas encore été abordé et qui est tout aussi important : la part de la poésie et de la philosophie dans ce roman. Seulement, dans mon esprit, cette part de la poésie et de la philosophie n'est pas séparable de la part de l'idéologie, de l'histoire et de la politique, les deux sont étroitement liées et l'une ne va pas sans l'autre. Les multiples considérations philosophiques qui occupent des pages entières des *Travailleurs de la mer* prennent sens dans une réflexion d'ensemble sur la réalité et le réel, et l'orientation sociocritique de la lecture, qui n'est pas réductible et ne se réduit d'ailleurs pas à la seule étude des énoncés idéologiques, permet de rendre compte de cette présence de la philosophie dans ce roman. Pareillement pour ce qui est de la poésie. C'est par là que je commencerai.

Poésie

Dans l'étude de la poétique du roman [2^e partie du cours], j'ai attiré votre attention sur le partage entre la première et la troisième partie, d'une part, et la deuxième partie, d'autre part, en avançant que dans ce partage structurel une opposition était à l'œuvre : le roman/l'épopée. L'épopée s'oppose au roman comme genre ; elle s'oppose aussi à lui à l'époque moderne [au Moyen Âge rien n'empêche qu'un roman soit écrit en vers] comme écriture, et dès lors l'opposition roman/épopée se double d'une autre opposition entre romanesque et épique, c'est-à-dire au bout du compte entre romanesque et poétique. Ce glissement n'est pas dépourvu de sens, et je vais étudier quelques-unes de ses significations. La plus importante d'entre elles est que dans la deuxième partie Hugo, en écrivant une épopée, une « petite épopée », celle de Gilliatt sur les rochers Douvres, non seulement ne pratique pas une écriture romanesque, même si l'enjeu de l'entreprise épique de Gilliatt a une motivation romanesque, mais pratique une écriture poétique. Cette poésie, sa poéticité, est manifestement de nature épique, il n'est pas difficile du tout de repérer les caractéristiques d'une telle écriture [pour avoir une idée de ce qu'est une

écriture épique, le mieux est de se reporter à l'épopée parodique du *Lutrin* de Boileau, où tous les procédés d'une semblable écriture sont joyeusement exhibés]. C'est une écriture de la grandeur, de la démesure même, dans un affolement des mots et des images. Le propos de Hugo est de donner à voir par les mots un monde dont le lecteur n'a pas idée, un autre monde. C'est le monde de la nature, des forces naturelles, dans leur déchaînement cataclysmique. Ces forces acquièrent une extraordinaire autonomie et sont personnifiées, au point de devenir des créatures quasi mythologiques. Elles évoluent au sein du chaos, hors du temps et du lieu, dans un état de l'être qui n'est que nature. La poésie dans ces conditions doit imiter ce tohu-bohu et se faire elle-même chaos, dans une coulée irrépressible de métaphores et de comparaisons. C'est peu dire qu'une telle écriture est descriptive, cela supposerait que l'objet de la description est susceptible d'être décrit, mais ce n'est pas le cas ; au contraire, tout est fait pour que s'effacent les frontières entre la description et ce qu'elle décrit. Les exemples d'un semblable phénomène, il n'y a pas d'autre mot, sont surabondants dans tout le livre intitulé « La Lutte ». Je n'insisterai donc pas là-dessus, pas plus que je n'insisterai sur le personnage du héros épique, Gilliatt, qui réunit dans sa personne toutes les caractéristiques d'un tel héros. Il est Ulysse, Ajax, Diomède, et quelques autres, dans un syncrétisme poétique qui fait de lui une figuration hyperbolique de l'héroïsme humain, opposant son intelligence rusée à la brutalité des éléments.

La poésie, il faudrait plutôt dire le poétique en fait, ne prend pas seulement la forme de l'épique dans cette deuxième partie des *Travailleurs de la mer*. Elle peut bien être démesurée, littéralement déchaînée, livrée à tous les excès, il y a cependant des îlots d'écriture qui dans cette deuxième partie échappent à la démesure épique. Il s'agit des passages magnifiques où est décrite la grotte qui sert de repère à la pieuvre, dans les chapitres « Le dedans d'un édifice sous mer » et « Ce qu'on y voit et ce qu'on y entrevoit » (*TM*, II, I, 12-13 ; 425-434) [attention : Hugo est très superstitieux et ses chapitres 13, scènes 13 et poèmes 13 sont toujours critiques, il s'y passe toujours quelque chose d'essentiel]. Dans ces deux chapitres, avec une virtuosité superlative, Hugo se livre à la description d'un lieu féérique et accumule avec profusion en l'espace de quelques pages une masse incroyable de beautés à couper le souffle, où les mots sont pris dans un miroitement et un scintillement magnifiques, comme si se produisait une transparence idéale entre les mots et les choses (sauf que, évidemment, il y a la pieuvre en embuscade). C'est là aussi un autre monde, merveilleux et obéissant au principe de la fantaisie, qui n'est jamais que l'autre nom de l'imagination créatrice. Comme dans le livre « La

Lutte », où c'est le monde primitif du chaos qui est décrit, dans ces deux chapitres c'est le monde originel dont Hugo fait la description, un monde en train de s'inventer, à moins que ce que voit Gilliat ne soit les vestiges du monde de l'origine.

En cette occasion, comme en d'autres (voir par exemple *TM*, I, 1, 7 ; 153-156), Gilliat fait l'expérience poétique par excellence, celle de la contemplation. Une théorie en a été faite depuis longtemps par Hugo dans le poème central des *Contemplations*, « Magnitudo parvi », où est expliquée la différence entre voir et contempler : « contempler les choses, / c'est finir par ne plus les voir » (*Les Contemplations*, « Magnitudo parvi », v. 566-567). La contemplation consiste à voir les choses dans leur essence, elle est le fait du poète, lequel est un visionnaire, un voyant [cette appellation de voyant n'a pas été inventée par Rimbaud ; elle se trouve dans la traduction de la Bible par Lemaistre de Sacy, au XVII^e siècle]. Dans le recueil de 1856, l'expérience de la contemplation occupe surtout le 6^e livre, « Au bord de l'infini ». Dix ans plus tard, c'est aussi « au bord de l'infini » que se trouve Gilliat. C'est un homme pensif, avec ce que le terme implique en soi de mélancolie ; il est un visionnaire vivant dans une maison visionnée (voir *TM*, I, 1, 7 ; 153) ; il est l'homme du songe, mais ce n'est pas pour autant un rêveur. Sa songerie le met au contact du mystère de l'Être, de l'énigme universelle, dont il est lui-même l'Œdipe. (La femme est son sphinx.) Lorsqu'il est pensif, lorsqu'il songe, il entr'aperçoit l'unité secrète de la création, et en cela son expérience est proche de celle d'un poète.

Les limites entre poésie et philosophie sont assez difficiles à fixer, et on peut même se demander s'il y en a. Ce qui est certain, c'est que la poésie, depuis l'expérience des tables parlantes (automne 1852-automne 1854), est conçue par Hugo comme le mode d'accès privilégié à ce qu'il appelle l'inconnu, l'infini ou la nuit. Cette expérience est d'abord exclusivement poétique et culmine avec l'écriture des grands poèmes spirites composant le livre VI des *Contemplations* (« Pleurs dans la nuit » et « Ce que dit la bouche d'ombre »). La poésie est alors le moyen pour le poète qui se définit comme un contemplateur de percer le mystère des choses. Cette quête spirite en 1852-1854 prend ensuite une orientation plus nettement métaphysique, lorsque les séances de tables sont arrêtées. Dans un premier temps alors (1855-1856), Hugo essaie d'accéder à la connaissance de Dieu, c'est l'objet du poème intitulé justement *Dieu*, mais au bout de plusieurs mois Hugo se rend compte qu'une telle connaissance est impossible ; significativement il envisage de réintituler un temps son poème : *Rien, par personne...* Une fois ce projet de *Dieu* abandonné, l'objet de sa quête change, il se met à s'interroger

(1857-1860) sur l'énigme de l'histoire, et en particulier sur son événement climatérique à ses yeux, la Révolution française. De nouveau, cette énigme comme celle de Dieu se dérobe à lui. Cela ne l'empêche pas dans les années suivantes (1860-1866) de poursuivre son interrogation métaphysique, mais sans assigner un objet précis à cette interrogation même. Celle-ci se poursuit selon les mêmes voies, à ceci près que désormais elle s'effectue par le canal de la prose. S'écrivent alors *Philosophie. Commencement d'un livre*, *Contemplation suprême*, *Promontorium somnii*, ainsi que de nombreux autres textes comme ceux qui se rencontrent çà et là dans *Les Travailleurs de la mer*, par exemple dans le chapitre « Sub umbra » (*TM*, II, II, 5 ; 453-460). On a affaire à une espèce de continuum poético-philosophique, où Hugo médite sur l'organisation générale de l'univers. Ces méditations sont aussi bien métaphysiques (Descartes) que poétiques (Lamartine). Une conviction anime la pensée, c'est que l'univers est soumis à un ordre, il n'est pas un chaos, mais un cosmos [l'ouvrage fondamental là-dessus est celui d'Alexandre Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Gallimard, collection « Idées », qui étudie la mutation décisive de la représentation du monde de Kepler à Newton].

En somme, le travail de la contemplation poétique, commencé au début des années 1850, se poursuit dans les années 1860 en méditation philosophique. Il y a bien une différence entre eux deux, et je vais montrer la spécificité de la philosophie mise en œuvre dans la nébuleuse textuelle de ces années 1860-1865, mais pas de modification profonde de la réflexion. Le seul élément à prendre en compte est le passage de la poésie à la prose, qui implique en soi une inflexion énonciative. Tout spécialement, l'énonciation en prose permet à Hugo de tenir un discours participant de l'esthétique et de la poétique du roman. C'est une constante, en effet, de ces textes qu'ils se raccrochent tous, de près ou de loin, au roman, qu'il s'agisse des *Misérables* avec *Philosophie. Commencement d'un livre* ou des *Travailleurs de la mer* avec *Les Choses de l'infini*, *Promontorium somnii* ou *La Mer et le vent*. La conséquence est que cette réflexion philosophique prend sens dans une entreprise d'élucidation métaphysique qui n'est pas séparable de la prise en compte de la réalité historique, sociale et politique qui occupe le roman. Pour autrement dire, Hugo ne se livre pas du tout alors à une spéculation philosophique pure qui consisterait en l'élaboration d'un système autonome ; sa réflexion philosophique est portée par la forme romanesque et de ce fait se mêle à une interrogation sur la réalité dans ce qu'elle peut avoir de plus... réel : les hommes, la société, l'argent, l'amour, bref tout ce qui est la matière même du roman. Ainsi dans *Les Travailleurs de la mer* la songerie sur les mystères de l'univers occupe un personnage, Gilliatt, qui est à la

fois un pauvre marin guernesiais et « un grand esprit trouble et un grand cœur sauvage » (*TM*, II, II, 5 ; 460), il se place sur deux plans successivement : le jour, occupé à son travail, il est « sub re », et la nuit, la tête perdue dans ses pensées, il est « sub umbra » (titre des deux chapitres II, II, 4 et 5). Mais cette division entre *res* et *umbra* n'est pas que circonstancielle, elle est constitutive d'une même conception unitaire de la réalité et du réel. Un passage de la deuxième partie montre exemplairement cette association entre le travail matériel de Gilliatt et la réflexion sur l'économie d'ensemble des forces qui régissent l'univers. Il s'agit de l'épisode où, le démontage de la machine étant terminé, Gilliatt fait descendre la machine dans la panse : « Une remarquable coïncidence de forces se produisit. / Pendant que la machine de la Durande, détachée en bloc, descendait vers la panse, la panse montait vers la machine. L'épave et le bateau sauveteur, s'entr'aidant en sens inverse, allaient au devant l'un de l'autre. Ils venaient se chercher et s'épargnaient la moitié du travail. / Le flux, se gonflant sans bruit entre les deux Douvres, soulevait l'embarcation et l'approchait de la Durande. La marée était plus que vaincue, elle était domestiquée. L'océan faisait partie du mécanisme » (*TM*, II, II, 8 ; 470). Dans le contexte précis du chapitre, ce jeu de forces s'exerçant en sens inverse illustre l'intelligence de Gilliatt ; dans le contexte plus général du roman, j'y vois aussi une illustration des rapports d'interdépendance entre travail humain et machinerie cosmique, entre *res* et *umbra* [sur l'économie cosmique du monde le texte le plus intéressant est constitué par la dernière pages du chapitre « Foliis ac frondibus » des *Misérables* (IV, III, 3)].

Métaphysique

Je viens de dire que de la contemplation poétique des années 1850 à la méditation philosophique des années 1860 il n'y avait pas de véritable rupture, je le maintiens, mais je vais ici préciser ce qui caractérise plus spécialement le discours philosophique tenu à partir de 1860, parce qu'y sont introduits des éléments qui jusqu'alors n'avaient pas été développés autant par Hugo, même si leur présence implicite n'est pas contestable. Quels sont donc ces éléments ? principalement deux concepts, celui d'immanence et celui de chimère. J'irai assez vite sur le premier, d'une très grande complexité, et qui nous emmènerait trop loin dans le contexte de ce cours. L'immanence s'oppose à la transcendance en philosophie et c'est en fonction de cette immanence que Hugo appréhende le monde, ou plutôt l'Être, alors qu'auparavant l'idée d'une transcendance identifiée à Dieu régissait sa conception des choses [voir l'excellente plaquette d'Y.

Gohin, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Minard]. Dans *Les Travailleurs de la mer* la relation entre transcendance et immanence est très facile à repérer : dans la première et la troisième partie, on est dans l'ordre de la transcendance, soumis aux instances du Père, de la Loi, de l'Église, etc., alors que dans la deuxième partie Gilliatt immergé dans l'ombre fait l'expérience de l'immanence. Significativement cette partie se termine lorsque Gilliatt quitte le monde de l'immanence, en faisant retour à celui de la transcendance : il adresse une prière à Dieu et demande grâce (voir *TM*, II, IV, 5 ; 552-559, au titre significatif : « De profundis ad altum »). Désormais il rentre dans le monde des hommes, qui est le monde du roman, et c'en est fini des temps héroïques de l'épopée, mais, *in extremis*, le roman, celui de Gilliatt au moins, se termine en pleine immanence, quand le héros se laisse noyer dans l'immensité de la mer.

Le second élément, auquel je m'attacherai longuement, parce qu'il est au centre de la pensée de Hugo dans *Les Travailleurs de la mer* et parce qu'il permet de rendre compte du roman dans son ensemble, est celui de chimère. Il s'inscrit dans une configuration métaphysique plus vaste, et je vais dire quelques mots de celle-ci, avant d'en venir à la chimère. L'un des aspects les plus visibles du texte est le recours constant à des mots abstraits, dans le but de rendre compte de la contexture métaphysique du monde. Quels sont ces mots ? Principalement des adjectifs substantivés, comme le réel, le possible, l'inconnu, l'invisible, l'ignoré, l'absolu, l'immanent, l'impossible, l'explicite, l'indéfinissable, certains d'entre eux étant même affectés d'une majuscule (l'Inconnu, l'Ignoré, le Possible). C'est une nouveauté très remarquable chez Hugo, par exemple dans *Les Misérables*, publiés deux ans auparavant, on ne rencontre pas ce procédé, du moins pas de manière aussi systématique. D'autres mots encore, dont la fréquence est extrêmement élevée, se rencontrent, qui se caractérisent par leur abstraction ; pêle-mêle : problème, énigme, secret, mystère, immanence, songe, rêve, phénomène, etc., sans compter les multiples occurrences de mystérieux et d'énigmatique qui pullulent. L'intéressant est que Hugo s'emploie délibérément à créer des condensations lexicales qui épaississent son propos, mais sans pour autant l'obscurcir. Il écrira par exemple de la sinistre et inquiétante maison de Plainmont :

En la regardant, on regarde un secret. On se demande, la rêverie ayant sa logique et le possible ayant sa pente, ce que devient cette maison entre le crépuscule du soir et le crépuscule du matin. L'immense dispersion de la vie extra-humaine a-t-elle sur ce sommet désert un nœud où elle s'arrête et qui la

force à devenir visible et à descendre ? l'épars y vient-il y tourbillonner ? l'impalpable s'y condense-t-il jusqu'à prendre forme ? Énigmes. (*TM*, I, v, 4 ; 252)

Ou encore, dans une formulation très ramassée : « La sombre vision du possible latent est interceptée à l'homme par l'opacité fatale des choses » (*TM*, II, III, 1 ; 484). L'une des particularités les plus remarquables dans ce roman est la pratique constante de la métaphore *maxima* [l'exemple classique de la métaphore *maxima* se trouve dans le poème « Pasteurs et troupeaux » des *Contemplations* avec « le pâtre promontoire »], dont des occurrences sans nombre pourraient être relevées. Contentons-nous de celle-ci, qui à elle seule est tout un programme : « le sphinx possible » (*TM*, II, III, 5 ; 498). La métaphore *maxima* permet l'alliance, l'alliage de deux substantifs entre eux, qui font chacun office à l'égard de l'autre d'adjectif, tout en gardant leur statut de substantif. L'effet dans le texte de Hugo est éminemment poétique et donne lieu à d'admirables réussites, mais les motivations sont philosophiques et même métaphysiques, elles visent à restituer le mystère de l'Être dans sa densité littéralement inexplicable. Cet inexplicable, pour parler comme Hugo, qu'est-ce donc ? c'est la part de la poésie, au sein de ce discours philosophique. J'y insiste, l'expression philosophique dans *Les Travailleurs de la mer* est de nature métaphorique. La métaphore est le signe de la « matérialité de la pensée », que Montalembert si intelligemment reprochait à Hugo dans les années 1820 et dans laquelle Pierre Leroux, en 1829, dans son article « Sur le style symbolique », verra une des caractéristiques du romantisme [de larges extraits de cet article essentiel se trouve dans l'anthologie *L'Esthétique romantique*, Presse-Pocket]. À chaque page des *Travailleurs de la mer* se repèrent de semblables métaphores. Je n'en isolerai qu'une : « Le rêve est l'aquarium de la nuit » (*TM*, I, I, 7 ; 156). Abstrait et concret se conjuguent, mais sans que l'on puisse dire si c'est dans la relation de l'abstrait vers le concret ou du concret vers l'abstrait que le sens s'élabore et que la signification se cherche. Je peux enfin en venir à la notion de chimère, qui revient avec insistance dans *Les Travailleurs de la mer*, sous la forme du substantif, au masculin ou au pluriel, ou de l'adjectif « chimérique ».

Qu'est-ce qu'une chimère ? Par provision, je proposerai la définition suivante : la chimère est une configuration de sens, où la réalité et le possible sont en présence l'un de l'autre, dans une tension où aucun des deux termes ne s'annule, mais où s'exhibe la contradiction dans laquelle ils sont l'un à l'égard de l'autre. Autrement dit, la chimère

engage une interrogation sur la réalité, et plus précisément sur la réalité de la réalité, sur le dépassement de la réalité par le réel ou, ce qui revient au même, par le possible. Cette interrogation est au centre des *Travailleurs de la mer*. Elle est l'objet d'incessantes rêveries dès le début du roman, lorsqu'est présenté le personnage de Gilliatt, qui est un songeur, un visionnaire, et cela atteint sa plus grande intensité dans l'épisode central qui se place sur les rochers Douvres, en plein océan, « sub umbra ».

Avant d'examiner elle-même la chimère, j'envisagerai son espace et sa substance. Son espace, c'est principalement celui de la mer et de la nuit. Des pages éblouissantes sont écrites en cette occasion, où l'accent est mis sur la nature phénoménologique de cet espace marin ou nocturne. Deux exemples. Le premier passage est occupé par la description de la merveilleuse grotte sous-marine. J'en extrais ces lignes :

La surprenante lumière édénique qui venait de dessous l'eau, à la fois pénombre marine et rayonnement paradisiaque, estompait tous les linéaments dans une sorte de diffusion visionnaire. Chaque vague était un prisme. Les contours des choses, sous ces ondoiements irisés, avaient le chromatisme des lentilles d'optique trop convexe ; des spectres solaires flottaient sous l'eau. On croyait voir se tordre dans cette diaphanéité aurorale des tronçons d'arcs-en-ciel noyés (*TM*, II, I, 13 ; 431).

La grotte de toute évidence est un espace phénoménologique, où les choses se font et se défont, se composent et se décomposent, pour se recomposer autrement, à la faveur d'une lumière d'outre-monde. Significatifs des mots comme ondoiemment ou prisme, que l'on rapprochera d'un autre terme, celui de moire, que Hugo emploie quelques pages auparavant à propos des flots (voir *TM*, II, I, 12 ; 427).

Second exemple, la vision de la nuit qui s'offre à Gilliatt :

Un indicible plafond de ténèbres ; une haute obscurité sans plongeur possible ; de la lumière mêlée à cette obscurité, on ne sait quelle lumière vaincue et sombre ; de la clarté mise en poudre ; est-ce une semence ? est-ce une cendre ? des millions de flambeaux, nul éclairage ; une vaste ignition qui ne dit pas son secret, une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée, le désordre du tourbillon et l'immobilité du sépulcre, le problème offrant une ouverture de précipice, l'énigme montrant et cachant sa face, l'infini masqué de noirceur, voilà la nuit (*TM*, II, II, 5 ; 454).

La nuit comme espace du secret et de l'énigme, comme espace de la présence, mais de la présence retirée. Elle se montre et se cache. Elle est l'expression de l'Être, sauf qu'il manque un principe d'unité, avec pour contrepartie la multiplication des mots disant la pluralité. Au sens propre, la nuit, c'est la pluralité des mondes.

La substance de la chimère, maintenant. Ce n'est pas la réalité, mais un état problématique de la réalité, une espèce d'entre-deux indéfinissable, où le partage entre l'être et le non-être n'a plus cours. Cette substance chimérique n'est pas pensable dans l'ordre de la réalité, et d'autant moins l'est-elle qu'elle instaure elle-même son propre ordre, l'ordre de la chimère. Cet ordre, qui est à la fois en deçà de la réalité et au-delà de la réalité [« en deçà » sans tiret, « au-delà » avec], dans on ne sait quelles limbes, Hugo l'appelle songe, rêve ou rêverie. « tout ce mystère que nous appelons le songe et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible » (*TM*, I, I, 7 ; 156), écrit-il. C'est au nom de l'invisibilité d'une telle réalité qu'il envisage, par exemple, l'existence d'êtres flottant dans les airs et qui se dérobent à la vue, ce qui amène ce commentaire :

La rêverie, qui est la pensée à l'état de nébuleuse, confine au sommeil, et s'en préoccupe comme de sa frontière. L'air habité par des transparences vivantes, ce serait le commencement de l'inconnu ; mais au-delà s'offre la vaste ouverture du possible (*TM*, I, I, 7 ; 155).

L'idée de ces transparences vivantes peut sembler étrange, voire saugrenue, mais ce qui importe, c'est le lien établi entre la rêverie et le sommeil, d'une part, et l'inconnu et le possible, d'autre part.

Avec le possible on est au cœur de la chimère, en ce sens que la chimère, c'est le possible devenu réalité, restant possible et en même temps étant réel. Cette contradiction, car c'en est évidemment une, prend toutes sortes de formes dans le roman, et se rencontre en de multiples domaines, au plan narratif et romanesque comme au plan philosophique et poétique. Je m'en tiendrai à ce seul plan philosophique et poétique, et je ne m'occuperai que de l'un des motifs, le plus important à nos yeux, celui du monstre. Le plus beau chapitre du roman est ainsi intitulé et rassemble en lui-même une matière extrêmement riche, mais il est en fait l'aboutissement de toute une réflexion qui se met en place dès le début. Ainsi dans la première partie on relèvera cette séquence pleine de sens, à propos de la présence des créatures terrifiantes qui peuplent le fond des mers :

Des formes épouvantables, faites pour n'être pas vues par l'œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d'antennes, de tentacules, de nageoires, d'ailerons, de mâchoires ouvertes, d'écailles, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent et s'y effacent dans la transparence sinistre. D'effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu'ils ont à faire. C'est une ruche d'hydres.

L'horrible est là, idéal (*TM*, I, VI, 1 ; 303-304).

Et Hugo de conclure magnifiquement : « Voir le dedans de la mer, c'est voir l'imagination de l'Inconnu » (ibid. ; 304). La mer n'est pas seulement la conjonction des rêves et des monstres, elle est le lieu de l'imagination, l'imagination de la nature, plus encore, l'imagination de l'Inconnu, suscitant toutes sortes de créatures, elles-mêmes hésitant entre l'être et le non-être. Cette hésitation qui défie l'entendement est puissamment illustrée dans le chapitre consacré à la pieuvre, et toute la réflexion de Hugo consiste à exacerber le scandale métaphysique et religieux que constituent de semblables créatures :

À de certains moments, on serait tenté de le penser, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre dans le possible des aimants auxquels ses linéaments se prennent, et de ces obscures fixations du rêve il sort des êtres. L'Inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour composer le monstre (*TM*, II, IV, 2 ;529).

De nouveau nous retrouvons l'idée de possible, associée à celle de rêve, de prodige, etc., avec pour résultat la création des monstres. Le chapitre lui-même sur la pieuvre se donne comme un petit essai de tératologie, qui aboutit à une interrogation sur l'économie du mal dans la création. Seulement cette interrogation de nature théologique est portée par une ontologie. Au passage, on voit que tératologie, théologie et ontologie sont étroitement associées, ensemble elles sont l'expression de ce que Hugo a appelé quelques années auparavant, dans *Philosophie. Commencement d'un livre*, « la logique du logos ».

Toute l'ontologie que Hugo met en œuvre dans la description de la pieuvre s'organise autour de la notion de chimère, je vais essayer de le montrer. C'est une ontologie de la chimère, en ce sens qu'elle procède à une réflexion sur les limites de l'Être. Les lignes suivantes sont tout à fait explicites :

Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres. [...]

Ces animaux sont fantômes autant que monstres. Ils sont prouvés et improbables. Être est leur fait, ne pas être serait leur droit. Ils sont les amphibiens de la mort. Leur invraisemblance complique leur existence. Ils touchent la frontière humaine et peuplent la limite chimérique. Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît. Leur fourmillement est une certitude qui déconcerte notre assurance. L'optimisme, qui est le vrai pourtant, perd presque contenance devant eux. Ils sont l'extrémité visible des cercles noirs. Ils marquent la transition de notre réalité à une autre, ils semblent appartenir à ce commencement d'êtres terribles que le songeur entrevoit confusément par le soupirail de la nuit (*TM*, II, IV, 2 ; 536-537).

La pieuvre est une de ces créatures prouvées et improbables, à la limite, à la marge, aux franges de l'Être. Le texte est là-dessus très éloquent. Ce qui est en jeu avec cette bête *border line*, c'est l'unité de l'Être lui-même. Car la pieuvre échappe à toute intelligibilité, elle est mystère aux yeux du penseur, qui a foi dans le sens et dans la signification du monde, ce qui chez lui a nom Dieu. Aussi n'est-il pas étonnant que la référence au sphinx se présente d'elle-même :

Toute bête mauvaise, comme toute intelligence perverse, est sphinx.

Sphinx terrible proposant l'énigme terrible. L'énigme du mal.

C'est cette perfection du mal qui a fait pencher parfois de grands esprit vers la croyance au dieu double, vers le redoutable bi-frons des manichéens (*TM*, II, IV, 2 ; 537-538).

La pieuvre parvient donc à compromettre l'équilibre des choses. Cela a de multiples conséquences, philosophiques, mais également poétiques, dans la mesure où avec la pieuvre c'est la poésie même du monde et de son écriture qui est mise en cause. Il faudrait ici se livrer à un examen des procédés descriptifs auxquels recourt Hugo pour donner une représentation de la pieuvre. Sans entrer dans le détail, ce qui réclamerait de multiples analyses, on notera l'emploi systématique de l'oxymore. Cet emploi ne relève pas d'une rhétorique de l'antithèse, mais d'une véritable métaphysique. Ce que se propose Hugo en faisant, sur le mode fantastique, la description d'une créature qui est, mais qui ne devrait pas être, c'est de montrer les limites mêmes que la description de cette créature rencontre. Au bout du compte, on assiste à une sorte d'implosion du système de la représentation, où les mots et les choses se dissocient, mais de telle façon que leur dissociation produit d'impensables amalgames, ce qui est un comble. La pieuvre elle-même n'existe que comme amalgame : « Elle n'a pas d'os, elle n'a pas de sang, elle

n'a pas de chair. Elle est flasque » (*TM*, II, IV, 2 ; 534) ; plus encore, elle est un amalgame de métaphores : c'est un « épouvantable sac » (*TM*, II, IV, 2 ; 535), en même temps qu'il est dit d'elle que c'est « du vide ayant des pattes », quand, au repos, elle ressemble à « un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche » (*TM*, II, IV, 2 ; 530). Être irreprésentable, être indéfinissable, qui n'arrête pas de se métamorphoser, sans pouvoir être fixée par les mots, la pieuvre de Hugo, qui est la sœur de la célèbre parpue de Michaux, est un ectoplasme poétique et philosophique.

À la question que je poserai au terme de cette réflexion : la pieuvre est-elle une chimère ? la réponse ne fait pas de doute, étant donné l'orientation que j'ai prise. La pieuvre a toutes les caractéristiques de la chimère, et c'en est une. C'est une créature sortie de la nuit du songe, elle-même est un « rêve » (*TM*, II, IV, 2 ; 535), en tant que monstre elle conjugue la réalité et le possible, elle se situe dans un entre-deux de l'Être. Pourtant Hugo écrit tout au début du chapitre dont elle est l'objet : « Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre » (*TM*, II, IV, 2 ; 529). En fait, on le comprend, il y a chimère et chimère. La chimère, qui est ici désignée par une majuscule, est la créature de la mythologie païenne, mythologie elle-même totalement étrangère à l'ordre théologique du mal que le christianisme a promu. Il n'est donc pas étonnant que Hugo récuse l'assimilation de la pieuvre à cette chimère-là, puisque, tout au long de ce chapitre, il s'ingénie à inscrire la pieuvre dans une complexe théodicée, laquelle ne saurait avoir de sens dans le contexte de la mythologie gréco-latine. Mais pourtant, si l'on adopte une perspective philosophique et métaphysique, il est clair que la pieuvre de Hugo est tout entière travaillée par le chimérique, et c'est même par ce travail de la chimère que la pieuvre dans le roman finit par être l'expression du problématique dans son ensemble. Dans son étreinte se nouent le fantasmatique et l'idéologique, le poétique et le philosophique, le récit et le discours, etc. Bref, la pieuvre est un mixte d'abstrait et de concret à l'image de la chimère mêlant en elle-même réel et possible.

La contrepartie, c'est que la pieuvre est un scandale métaphysique, elle est énigme, et le reste. Cette énigme métaphysique, et Hugo insiste beaucoup là-dessus, est au bout du compte l'énigme du Mal lui-même, celui conçu comme scandale majeur, qui aboutit à mettre en cause Dieu et la création. Vieille question : si Dieu existe, pourquoi permet-il le Mal ? Hugo ne cherche pas à entrer dans cette querelle, son point de vue est différent du fait de l'orientation donnée à sa pensée, laquelle orientation est à la fois mythologique et idéologique. La pieuvre, développe-t-il dans le chapitre « Le monstre », fait la preuve non de l'existence de Dieu, mais de l'existence de Satan. Elle est la figuration, l'incarnation

de Satan, elle est le principe du Mal dans le roman. C'est un fait, et Hugo n'essaie pas du tout de l'en exonérer, il s'emploie bien plutôt à montrer qu'elle entre dans l'économie même de la création, qui se caractérise par la dévoration dans une chaîne qui fait succéder les mangés et les mangeurs (voir *TM*, II, IV, 2 ; 538). Aussi à bon droit a-t-elle reçu le nom de *devil-fish*. Cette appellation évidemment doit être rapprochée de celle de *devil-boat* qui est utilisée pour la Durande. L'une et l'autre sont des machines, et des machines diaboliques, plus exactement sataniques. C'est évident en ce qui concerne la pieuvre ; ce l'est aussi en ce qui concerne le bateau, mais à son propos ce ne sont pas les stigmatisations des esprits arriérés le désignant comme satanique qui importent, mais le fait qu'il soit une figuration de la Révolution, laquelle, comme je l'ai rappelé, est pour Hugo, reprenant une idée de Joseph de Maistre, l'œuvre de Satan [voir *La Fin de Satan*, Gallimard, collection « Poésie »]. C'est extrêmement profond, cela implique que le progrès historique et technique obéit à une dialectique où la négativité est à l'œuvre, au moins pour une part. Le progressisme, si souvent reproché à Hugo, n'est pas la marque d'une sottise idéaliste, mais l'expression, autrement complexe, des ruses qu'emprunte la raison [l'expression de « ruse de la raison » est de Hegel], pour parvenir à ses fins, de manière contournée. Et l'une de ses ruses est de faire participer la négativité à son propos.

Érotique

La nature de la pieuvre comme chimère est de nature philosophique, métaphysique, ontologique, je viens d'essayer de le montrer ; pour terminer, je m'attacherai à une autre particularité de la pieuvre, toujours envisagée comme chimère, et cette qualité me permettra de nouer définitivement ma problématique du roman. (Une parenthèse avant de continuer, et c'est une mise en garde : il importe de penser le roman dans sa totalité et comme une totalité. Ce serait ainsi une très mauvaise lecture de considérer que *Les Travailleurs de la mer* sont un roman double, roman romanesque et sentimental, d'une part, roman épique et philosophique, d'autre part, pour ne prendre qu'un exemple d'une lecture non pertinente. Il faut, au contraire, avoir en tête que ces différents aspects fonctionnent ensemble et ne sont pas séparables les uns des autres. Fort heureusement, la pieuvre intervient de nouveau, très obligeamment, pour nous permettre de nouer dans ses tentacules les différents éléments, apparemment étrangers entre eux, qui entrent en composition dans *Les Travailleurs de la mer*.)

La dernière particularité de la pieuvre qui me retiendra donc est que sa nature, pour philosophique, métaphysique et ontologique qu'elle soit, est aussi érotique. Le texte est

là-dessus extrêmement clair. Hugo s'attarde ainsi sur les amours de la pieuvre (voir *TM*, II, IV, 2 ; 533-544). Elle-même est une *love machine* (il n'y a pas d'autre mot), dont les ventouses des tentacules sont assimilées à des « lèvres » (*TM*, II, IV, 1 ; 527), au nombre de 400. Cela forme un extraordinaire « appareil de succion » (*TM*, II, IV, 2 ; 531). Cette bête présente une autre curiosité anatomique remarquable : « Elle a un seul orifice, au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce l'anus ? est-ce la bouche ? C'est les deux. / La même ouverture fait les deux fonctions. L'entrée est l'issue » (*TM*, II, IV, 2 ; 534). Une fantasmagorie fantastique est donnée à voir, mélange d'attrait et de répulsion pour les monstres, qui joue d'un imaginaire archaïque et où se rencontrent toutes les terreurs mythologiques de Méduse, de la Chimère, de la mère dévorante, etc. La pieuvre, on s'en convainc sans peine, est pain bénit [« béni » dans cette expression ; autrement « béni »] pour la psychanalyse : c'est un sac à fantasmes. Rien d'étonnant si la rencontre de Gilliatt avec la pieuvre est décrite dans cet épisode comme une scène d'amour, dont je vous laisserai relever les différents épisodes. Scène d'amour et de mort, bien sûr, qui voit s'échanger *éros* et *thanatos*. Une chose est sûre : avec la pieuvre on est par-delà toutes les représentations de l'amour, mais ce n'est pas dire que cet épisode soit autonome par rapport au reste du roman, et qu'il constitue un enkystage fantastique. Au contraire, il entretient de multiples liens avec le récit et concourt à des mises en perspective pleines de sens. L'amour, d'abord. On mesure facilement la différence entre l'amour humain, couleur bleue ciel ou rose bonbon, d'Ebenezer et de Déruchette, de Gilliatt et de Déruchette (c'est-à-dire tel que Gilliatt doit l'imaginer) et cette étreinte très *hard* avec la pieuvre. Une telle étreinte reçoit une partie de sa signification d'une notation consignée au début du roman à propos de Gilliatt : « Il était probablement vierge » (*TM*, I, IV, 1 ; 216), et c'est dans les tentacules de la pieuvre qu'il perdra sa virginité... On est donc en présence de deux formes de l'éros, un éros humain et un éros qui n'a pas de nom, mais ces deux éros sont en relation l'un avec l'autre. Leur relation est de tous ordres, l'une est métonymique, et c'est sur elle que je m'arrêterai. Pour séduire Déruchette, Gilliatt lui donne des sérénades avec le bag-pipe qu'il a acheté à un Écossais. Le bag-pipe est une cornemuse, c'est-à-dire un instrument composé d'un sac (*bag*) et de tuyaux (*pipes*). En cela il ressemble de très près au sac qu'est la pieuvre avec ses tentacules. La pieuvre elle-même est musicienne, de ses multiples ventouses il est dit qu'elle en joue « avec la délicatesse d'un clavier » (*TM*, II, IV, 2 ; 531). Comme une jeune fille de bonne famille joue du piano, comme Déruchette : « Elle s'accompagnait de ce piano en chantant l'air qu'elle préférait, la mélancolique mélodie écossaise *Bonny Dundee* » (*TM*, I, III, 8 ; 197).

Cet air *Bonny Dundee* est celui que joue bien sûr Gilliatt, une fois qu'il a découvert que Déruchette le jouait. Dans la grotte sous-marine c'est une étrange musique que Gilliatt et la pieuvre pratiquent. Dans le même ordre d'idées, je signale un autre rapprochement fondé sur une métonymie. Lorsque Gilliatt explore les débris de la Durande, il cherche en vain la poupée de la Durande, il ne la trouve pas, c'est un objet hautement symbolique, et « Gilliatt, pour la retrouver, eût donné ses deux bras, s'il n'en eût pas eût tant besoin » (*TM*, II, I, 9 ; 414). En un sens il a bien fait : dans son combat contre la pieuvre, il n'« [a] de libre que la main gauche ; mais on sait qu'il en usait puissamment. On aurait pu dire de lui qu'il avait deux mains droites » (*TM*, II, IV, 3 ; 540).

Love machine, machine désirante, la pieuvre est aussi une machine mécanique, si on peut dire, une machine presque industrielle, résultant de l'industrie : une « machine pneumatique » (*TM*, II, IV, 2 : 535), formée de « cartilages cylindriques », de « tronçons de tubes » (*ibid.* ; 531), « qui sortent de l'animal et y rentrent ». Quand Gilliatt la tue, « [l]a pompe aspirante détruite, le vide se défit » (*TM*, II, IV, 3 ; 542). Machine à vapeur en somme, dont le mécanisme n'est pas étranger à celui de la machine de la Durande. Que faire de ces rapprochements ? Nous en avons déjà repéré un (*devil-boat/devil-fish*), qui dit la nature satanique de ces deux machines ; il y en a maintenant un second, entre deux types de machines, l'une animale, l'autre mécanique, l'une venue de la nuit des temps, l'autre expression du progrès technique moderne, comme si Hugo suggérait que l'extrême-archaïque et l'extrême-moderne n'étaient, dans l'économie générale de la création, pas si éloignés que cela. Troisième rapprochement : ces deux machines sont également monstrueuses, elles sont un attentat, l'un négatif, l'autre positif, à l'ordre du monde.

Reste, plus profondément, que l'érotique de la pieuvre résume dans sa monstruosité tous les aspects des *Travailleurs de la mer* : romanesques, mythologiques, poétiques, philosophiques, dans un brouillamini informe. Dans cette immonde machine qu'est la pieuvre l'abîme se découvre, mais sans être susceptible d'aucune représentation. Cette bête de l'apocalypse est l'incarnation impensable du mystère de l'Être. Une page le dit avec beaucoup de puissance, au chapitre « Ce qu'on y voit et ce qu'on y entrevoit » (*TM*, II, I, 13 ; 433-434). Gilliatt, on s'en souvient, a pénétré dans la grotte mystérieuse. C'est un lieu féérique, d'une absolue beauté, étrangère à toute esthétique humaine, puisque c'est une création de la seule nature. Le lieu est tellement beau qu'il est assimilé au temple d'une déesse. Les références mythologiques se multiplient : Ève [voir le premier poème de *La Légende des Siècles*, « Le Sacre de la Femme », consacré à Ève], Vénus,

Amphitrite, Thétis, Diane, toutes créatures étant des figurations de l'éros, de la Femme avec majuscule et en majesté. Gilliatt en la circonstance fait une « découverte » (*TM*, II, I, 11 ; 420), celle du divin, lequel se confond avec le féminin, dans la naturalité immédiate de sa nudité, alors qu'auparavant il était réduit à jouer les voyeurs occasionnels (voir *TM*, I, IV, 2 ; 221). Dans la grotte se révèle à lui l'*éternel féminin*, au sens propre. Cette révélation, cette apocalypse étymologiquement, n'est cependant pas complète, ou plutôt elle est faussée, puisque cette grotte abrite non pas une déesse, mais une monstre horrible. On pourrait croire que Vénus y règne, mais cette grotte est en fait le royaume d'Isis. Jadis déesse du panthéon égyptien, Isis est devenue à l'époque du néo-platonisme d'Alexandrie, la figure du mystère de la nature. Ce qui la caractérise, c'est qu'elle est recouverte d'un voile, rendant sa connaissance impossible par les hommes, elle est, dans la tradition culturelle du romantisme [voir la nouvelle des *Filles du Feu* de Nerval intitulée *Isis* ; voir aussi dans la nouvelle série de *La Légende des Siècles* (*Œuvres complètes*, t. « Poésie III) le poème intitulé « Le Temple »], la déesse voilée. Et elle ne peut pas être dévoilée, son mystère inaccessible rayonne derrière ce voile, et c'est pourquoi les poètes romantiques n'ont qu'un seul désir : dévoiler Isis et de cette façon accéder à la connaissance suprême. L'intéressant dans ces deux pages est qu'Isis ne soit pas nommée, à différence des autres figures divines, mais qu'elle soit juste évoquée de façon métonymique par son « voile » (*TM*, II, I, 13 ; 432), elle est elle-même un « fantôme » (*ibid.* ; 433). Toute la thématique isiaque est résumée dans les dernières lignes de la page : « C'était elle qui, en s'en allant, avait laissé dans la caverne cette clarté, espèce de parfum lumière sorti de ce corps étoile. L'éblouissement de ce fantôme n'était plus là ; on n'apercevait pas cette figure, faite pour être vue seulement par l'invisible, mais on la sentait ; on avait ce tremblement, qui est une volupté. La déesse était absente, mais la divinité était présente ». La déesse n'existe que dans le retrait, elle n'existe que comme présence retirée. D'elle seul est visible son voile, en l'occurrence tout à la fin du chapitre la « guenille » (*TM*, II, I, 13 ; 434) qu'est la pieuvre : « C'était plus qu'horrible, c'était sale ; il y avait de la chimère dans cette chose ; c'était un être, à moins que ce ne fut une apparence ». À Gilliatt il reviendra au terme de son séjour sur les Douvres de soulever le voile d'Isis et de se confronter à la vérité terrible, terrifiante qui est dessous, en voyant la pieuvre en face à face et en la tuant. Pour prix de cette révélation, lui aussi à son tour mourra. Son expérience est multiple : expérience métaphysique et religieuse, expérience poétique, philosophique, expérience érotique ; expérience de l'abîme et de ses profondeurs sans fond. La connaissance qu'il fait du

mystère lui est fatale, c'est l'expérience justement de la fatalité, l'*anankè*, celle-ci est double : « l'anankè des choses » (*TM*, préface ; 117) et « l'anankè suprême, le cœur humain ».

*

Conclusion

Si la pieuvre s'impose dans *Les Travailleurs de la mer* en sa qualité de chimère, fédérant dans son corps tout l'imaginaire du roman, le roman lui-même des *Travailleurs de la mer*, et ce sera ma conclusion, repose dans son ensemble sur une poétique de la chimère. C'est un roman philosophique, mais aussi un roman d'amour, également un roman de l'histoire, où Hugo s'efforce de penser la notion de progrès en la mettant archéologiquement en rapport avec son passé immédiat, celui de la Restauration, et son présent le plus actuel, qui voit, entre autres, la création de la I^{re} Internationale. Devant tant d'objets qui pouvaient être contradictoires entre eux il est compréhensible que Hugo n'ait pas cherché à trancher, mais qu'il ait maintenu toutes les tensions, sans les résoudre, et qu'il les ait problématisées de manière critique, en les inscrivant dans une réflexion sur l'Être lui-même, celui-ci conçu comme ce qui est comme ce qui peut être. C'était pour lui le moyen de rendre compte de la complexité de la réalité et à cet égard rien n'a été plus intelligent de sa part que de se placer du point de vue de la chimère, puisque, ainsi que le dira bientôt Josiane dans *L'Homme qui rit*, « construire une chimère, c'est provoquer la réalité ».