

Dessins et écriture dans le manuscrit des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo

A Michèle Touret et Steve Murphy

Dans l'inventaire auquel procéda le notaire chargé de l'exécution testamentaire du legs que Victor Hugo avait fait de 'tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi à la Bibliothèque nationale de Paris qui sera un jour la Bibliothèque des Etats-Unis d'Europe'¹, on lit :

Cote quatre-vingt-cinquième, pièce unique. La pièce unique de cette cote est le manuscrit du roman qui porte le titre : *Les Travailleurs de la mer*. Ce manuscrit se compose de 433 feuillets et fragments écrits de la main de Victor Hugo. Ce manuscrit renferme plusieurs dessins et illustrations de Victor Hugo [l'inventaire énumère les trente-six dessins numérotés]. Tous ces feuillets et dessins sont compris en un volume relié et portant une couverture en parchemin.²

Ce manuscrit connut des avatars : certains des dessins en furent détachés, pour figurer dans des expositions, avant d'en être ôtés, en 1983, afin de leur assurer une meilleure conservation, comme l'a noté le meilleur spécialiste des dessins de Hugo, Pierre Georgel :

Le manuscrit des *Travailleurs de la Mer* n'est plus conforme, aujourd'hui, à l'aspect que Hugo lui avait donné et qu'il avait encore à sa mort. Différentes pièces y ont été insérées ; le manuscrit, qui formait un seul volume, a été scindé en deux; la reliure réalisée à Guernesey a été remplacée. De plus, les dessins devenant trop fragiles, la Bibliothèque nationale a pris le parti de les retirer et de les monter à part, après une restauration exemplaire. Leur séquence originale et leur place par rapport au texte peuvent néanmoins être repérées grâce à la foliotation à l'encre noire.³

¹ Selon les termes du codicille du 31 août 1881.

² Document cité par Roger Pierrot, dans son introduction au livre de Pierre Georgel, *Les dessins de Victor Hugo pour les Travailleurs de la mer*, Paris, Herscher, 1985, p. 9.

³ *Les dessins de Victor Hugo pour les Travailleurs de la mer*, p. 18.

En fait, le manuscrit ne porte pas une simple 'couverture en parchemin', car Hugo l'avait fait relier par Turner, à Guernesey : sur l'un de ses carnets, le 29 mai 1866, il note que ce dernier 'est venu poser les dessins'.⁴ Ils ne sont alors que trente-quatre. Deux autres seront ajoutés plus tard par Victor Hugo ('Le rocher Ortach' et 'La maison visionnée'). Il revient donc sur cet objet qui n'est plus tout à fait une archive, sans que l'on sache dans quel objectif il l'a transformé. A cette époque, en effet, la rédaction du roman est achevée depuis plus d'un an, et l'édition originale, à Bruxelles, est sortie depuis un mois et demi (le 12 mars 1866). Il s'agit par conséquent d'une pièce singulière : ce n'est ni un simple manuscrit matriciel, ni l'esquisse d'un livre illustré de sa main qu'il destinerait au public (même si Chiffart s'inspirera de quelques-uns de ces dessins pour l'édition Hetzel de 1869), ni une manière d'anticiper sur ce qu'il sera plus tard convenu de dénommer un 'livre d'artiste'.⁵ C'est un objet aux fonctions complexes. Sans doute intègre-t-il les traces de la genèse du roman, par le biais de ces dessins que Hugo avait réalisés avant ou pendant sa rédaction, mais comme nous verrons il est en outre dépositaire d'un sens en décalage avec la forme éditée et publique du texte déjà paru. En quoi ce manuscrit intime est-il porteur d'un modèle interprétatif différent, ou concurrent, au regard de celui que propose l'édition publique ?

1. 'Déruchette'

N'étant ni des illustrations à venir, ni le reliquat d'un travail préparatoire dans lequel pourtant les dessins avaient joué un rôle important (lors d'un voyage à Serk, notamment), certains d'entre eux deviennent les acteurs de la constitution d'un sens 'obvie', pour reprendre un mot de Barthes. Un exemple est particulièrement frappant. Victor Hugo fait coller un dessin sous lequel il a inscrit le nom du personnage féminin, 'Déruchette', après le dernier feuillet (folio 483)

⁴ La cote de ce carnet est n.a. f. 13 464, f. 60.

⁵ Marie-Laure Prévost évoque la notion de 'livre d'artiste', qui, même si aucun des termes n'est à révoquer en doute, me paraît anticiper sur le sens que prendra cette expression au siècle suivant. Voir *Du chaos dans le pinceau...*, catalogue de l'exposition de la Maison de Victor Hugo (Paris) et du Musée Thyssen-Bornemisza (Madrid), sous la direction de Jean-Jacques Lebel et Marie-Laure Prévost, Paris-Musées, 2000, p. 247. Voir aussi Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Paris, J-M Place et BnF, 1997.

du manuscrit.⁶ C'est aller à contre-sens de la logique illustrative, qui requérait que l'image du personnage intervînt lors de sa première apparition, ou bien lors d'un épisode où son rôle est majeur. Ce que d'ailleurs l'édition Massin croira bon de corriger en la plaçant non pas à la fin de l'œuvre mais dans le corps du livre (tome XVII, p. 491). Au regard des règles qui président à l'illustration, et qui exigent au moins un rapport de pertinence entre le texte et l'image qui l'accompagne, le dessin de Déruchette n'a effectivement aucune justification apparente, lorsque le roman narre la mort de Gilliatt. Sa présence dans le manuscrit impose une torsion du sens éditorial normé, et ce sous au moins trois aspects.

1. — *Comme pôle de dissémination :*

Même si ce dessin rappelle les motifs descriptifs du dernier livre ('La transfiguration de la fille charmante, c'est la vierge idéale' ; partie III, livre III, chapitres 3), ce n'est pas la femme mariée partant avec Ebenezer qui est représentée, mais bien l'adolescente nonchalante, avec sa 'gracieuse paresse créole' décrite au livre I, celle qui avait osé accomplir cet acte libre et provocateur initiant toute la suite du roman : écrire le nom 'Gilliatt' sur la neige. La présence du dessin en cet endroit du manuscrit renvoie donc au début de l'ouvrage et le clôt circulairement, par un geste qui évoque l'idée d'un cycle de la vie, avec lequel l'œuvre se confond. La logique n'est pas celle de l'illustration, mais plutôt celle du méta-texte, l'auteur intervenant, autrement que par l'écriture et après la fin matérielle du texte, sur la représentation imaginaire d'un de ses personnages dont le dessin pourrait prétendre matérialiser la figuration.

Certes, le dessin crée un effet d'écho entre le commencement et la fin du texte, de manière apparemment classique : 'l'œuvre d'art, écrit Youri Lotman, représente un modèle fini d'un monde infini'.⁷ Mais il rend plus complexe cette opposition entre le fini et l'infini, la dialectise si l'on veut. N'étant pas du texte, tout en étant de la main de l'auteur, le dessin referme sans doute l'écriture romanesque, mais il lui offre aussi un prolongement, sur un autre registre que le

⁶ *Les dessins de Victor Hugo pour les Travailleurs de la mer*, dessin n° 36 (sans pagination). Voir aussi le catalogue de l'exposition *Victor Hugo, l'homme océan*, sous la direction de Marie-Laure Prévost, Bibliothèque Nationale de France et Le Seuil, 2002, p. 297.

⁷ Youri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 300.

discours. Comme ces tableaux que Victor Hugo encadrait en bois de pin, décorant ensuite les cadres à leur tour : le dessin de Déruchette tend à suggérer — nous corrigeons respectueusement Lotman — que le modèle est tendanciellement aussi infini que le monde dont il s'inspire, que le moment du dénouement ne referme (ou renferme ?) pas tout à fait ce que Barthes nommait la 'signifiante' de l'œuvre, que 'Déruchette' est un personnage dessiné qui irradie, dissémine du sens dans le texte et au-delà de lui.

1.2 — Comme effet final de 'fondu au blanc'

Contrairement à ceux des autres personnages dessinés par Victor Hugo ('Mess Lethierry', 'Parisien dit Peaurouge'...), ce dessin de Déruchette est troublant. En ce qu'il est assorti du nom d'un personnage essentiel, il devrait au moins fixer des traits et affirmer une présence, comme le fait, sous les auspices de la caricature, le dessin de Lethierry notamment. Or, tout en ayant une apparence de réalisme (au point de friser le cliché de la jeune fille posant en robe avec une ombrelle) que les caricatures ne visent pas, il représente un personnage qui s'efface, dont les contours et la pose manquent de consistance, comme le remarque aussi Pierre Georgel :

Cette vision fragile et instable, à peine ébauchée et comme à demi noyée dans la page blanche, répond aux images finales d'effacement et d'immersion. Dans son état original,[...] le manuscrit se refermait sur elle.⁸

Autrement dit, il existe une communauté de facture entre le style propre à ce dessin et l'écriture de l'épilogue du roman, l'un et l'autre reposant sur l'estompage, la disparition, la dilution, ce que les cinéastes du temps du muet appelleront 'fondu au blanc'. Or il est certain que le personnage de Déruchette participe des oppositions du rayonnement et de l'ombre ('Dans ce soleil étaient Ebenezer et Déruchette', puis 'Cette apparition passa') qui gouvernent la description lors de l'épilogue :

⁸ *Les dessins de Victor Hugo pour les Travailleurs de la mer*, commentaire du dessin n° 36 (sans pagination).

Déruchette, le matin en se levant, désespérée, pensant au cercueil et au suaire, s'était vêtue de blanc. Cette idée de deuil fut à propos pour la noce. La robe blanche fait tout de suite une fiancée. La tombe aussi est une fiançaille.

Un rayonnement se dégageait de Déruchette .[...]

La moiteur des pleurs taris était sur ses joues.⁹

Les noces, le suaire, le mariage annonçant la mort, le cycle de la vie justifiant la nécessité de la mort : les trois derniers chapitres orchestrent une étroite mise en correspondance des éléments symboliques et visuels du récit, autour du double chromatisme noir et blanc. Hugo part de l'idée morbide du suaire pour dériver vers celle des fiançailles, qui, outre celles des jeunes époux, seront aussi celles de Gilliatt avec la mer, sous son linceul de page blanche, puisque l'ultime notation du texte, après la submersion de Gilliatt, est : 'Il n'y eut plus rien que la mer'. Blancheur, rayonnement, eau (salée, des larmes, de la mer), ombre, dilution : ces composantes communes au dessin de Déruchette et à la grande mise en scène finale du chapitre intitulé 'La grande tombe' nous orientent déjà en direction d'une complémentarité structurelle entre écriture et dessin. Mais elles ne prennent en réalité tout leur sens qu'en liaison avec le rôle singulier joué par le papier et l'encre dans ce manuscrit, comme on verra plus loin.

1.3 - Comme marque de l' 'intime' :

Yves Gohin, qui a donné l'édition des *Travailleurs de la mer* dans la collection de la Pléiade, ainsi que Pierre Georgel, ont l'un et l'autre souligné la ressemblance du dessin intitulé 'Déruchette' avec la fille de Victor Hugo, Adèle.¹⁰ Plus précisément, et sans qu'il soit besoin d'invoquer les traits de caractère communs entre la fille cadette de l'écrivain et le personnage de fiction, ce dessin comporte des similitudes frappantes avec une photographie intitulée 'Adèle à l'ombrelle',

⁹ Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, édition établie par Yves Gohin, Paris, Gallimard, 'La Pléiade', 1975, p. 1004. Ce sera notre édition de référence.

¹⁰ Voir *Les Travailleurs de la mer*, notes d'Yves Gohin, pp. 1274-1277.

prise par Charles Hugo en 1853.¹¹ Ce qui n'a rien qui devrait nous étonner : de même qu'il existe, pour reprendre l'expression de Saussure, 'des mots sous les mots', les images sont faites — Gaston Bachelard l'a fortement démontré — pour en évoquer d'autres. Mais dans le cas présent, l'on frise le palimpseste iconique. Si Adèle sur la photographie est assise, les yeux baissés, une ombrelle sur son épaule gauche, 'Déruchette' est donnée à voir debout, en légère contre-plongée, l'ombrelle à sa droite, les yeux étrangement ouverts et fixes. En outre, un sourire est esquissé sur les lèvres de 'Déruchette' qui porte un accessoire de coiffure fantaisiste, tandis qu'Adèle est manifestement abîmée dans la tristesse. Ces différences, ou ces dissymétries, n'ôtent rien, au contraire, aux similitudes entre les postures. Hugo brouille les pistes, instaure un jeu sur le différent (ou la 'différance', pour employer un terme derridien), qui pose la question de la compénétration entre le réel et le fictif, d'une part, et d'autre part celle de l'identité même du personnage, car le jeu ne s'arrête pas sur la référence plus ou moins consciente à la photographie d'Adèle.

D'avantage, c'est avec les deux filles de Victor Hugo que 'Déruchette' possède des points communs. La manière en effet dont elle est décrite tend à la rapprocher de Gilliatt lorsqu'il se noie : ('la clarté *noyée* et *blême* dans ses *yeux fixes*' (partie III, livre III, chapitre 2). S'il existe une relation souterraine entre Déruchette et Gilliatt, au-delà d'Adèle, c'est que l'épilogue narrant la noyade de Gilliatt ne peut manquer d'évoquer le sort similaire de l'autre fille de Victor Hugo, Léopoldine, dans la Seine. Un élément vient renforcer ce rapprochement : un geste accompli par Victor Hugo en septembre 1837, sur une plage de la Manche, qu'il rapporte en ces termes dans une lettre à Léopoldine :

Mon ange, j'ai tracé ton nom sur le sable : Didi. La vague de la haute mer l'effacera cette nuit, mais ce que rien n'effacera, c'est l'amour que ton père a pour toi.¹²

Le dessin intitulé 'Déruchette', au verso de la page où Gilliatt se noie, renverrait donc au début du roman, au chapitre premier intitulé 'Un mot écrit sur une page

¹¹ Cette photographie est reproduite dans *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay, sous la direction de Françoise Heilbrun et Danièle Molinari, éditions de la Réunion des Musées nationaux et Maison Victor Hugo, 1998, p. 114. Voir aussi 'Adèle les yeux baissés' et 'Adèle à la robe à fleurs' par Auguste Vacquerie (p. 69 dans le même catalogue).

¹² Voir Yves Gohin, *Les Travailleurs de la mer*, p. 1366.

blanche', l'inscription dans la neige étant elle aussi vouée à l'effacement, à la dilution. 'Déruchette', condense donc Adèle, et plus loin encore Léopoldine. Et c'est autour d'une photographie d'Adèle imitée (rectifiée aussi) par le dessin que fonctionne ce qu'on pourrait appeler un tourniquet d'identités croisées. Si l'on se souvient que Victor Hugo accordait aux images photographiques une valeur non seulement mnémonique mais médiumnique, le dessin qui s'en inspire, placé juste après le dernier feuillet, acquiert une portée sémantique essentielle, renvoyant à la structure même du livre, à ce double abîme de la mer et de la femme ('Gilliatt avait un abîme, Déruchette' ; partie I, livre IV, chapitre 7), synthétisé par la figure intimement indicible de la 'femme noyée', qui, pour être en quelque sorte remplacée par Gilliatt submergé, n'en hante pas moins le discours, sous le récit. 'Déruchette', en tant que figuration cryptée ou palimpseste d'Adèle / Léopoldine, confère bien une portée singulière à ce manuscrit dans lequel ce qui est donné au public (le texte publié) se voit infléchi, presque bouleversé, en tout cas complexifié par un dessin qui pointe, douloureusement, cette part de l'intime, ce 'secret' particulier, selon Louis Aragon, au genre romanesque.

Le dessin de Déruchette n'est donc qu'une partie, affleurant dans le manuscrit intime, de tout un univers d'images dont ce roman est discrètement investi, et que les éditions normales ne peuvent, ne savent ou ne souhaitent restituer. Aucune des nombreuses éditions de ce roman ne sera en effet conforme à ce manuscrit. Ni celles illustrées par Chiffart ou Vierge, ni les plus récentes. Ainsi celle de David Charles pour le Livre de poche, en 2002, présente-t-elle quelques dessins de Hugo, mais huit au lieu des trente-six, et pas à l'emplacement qu'ils occupaient dans le manuscrit. Pourtant, David Charles souligne bien en note de son édition que 'Hugo veillait toujours de près aux effets de lecture que suscite la présentation matérielle du texte : elle importe notamment pour le premier chapitre du roman et sa dernière phrase.'¹³

Ce *secret*, au demeurant, n'est pas unique. La Chaise Gild-Holm-'Ur, rappelle le rocher de Firmain Bay où, à Jersey, Victor Hugo avait coutume d'aller

¹³ *Les travailleurs de la mer*, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 34. Il est vrai que David Charles propose une lecture de ce roman qui insiste sur son inscription dans l'histoire économique du XIXe. Ce qui est exact. Mais c'est par ailleurs renforcer le clivage canonique entre Hugo écrivain 'pour le progrès' et Hugo dessinateur, et laisser ce dernier aux seuls historiens de l'art, si éminent soient-ils, quand le dessin, de notre point de vue, est intimement mêlé à la démarche scripturaire.

s'asseoir, surnommé Rocher des Proscrits (son fils Charles y a réalisé les plus célèbres photographies de Hugo pensif et solitaire¹⁴), ainsi que le site des Pyrénées d'où il dominait le village espagnol de Pasages, y écrivant ces lignes étonnamment proches des derniers mots des *Travailleurs de la mer* :

'Je suis sur une pointe de rocher à l'extrémité d'un cap.[...] Je suis parvenu ainsi jusqu'à une espèce de console avec dossier qui fait saillie sur l'abîme. Je m'y assieds ; mes pieds pendent dans le vide. La mer, rien que la mer'.¹⁵

Il conviendrait aussi de mentionner des textes écrits pas Hugo lors de scènes de départ d'autres membres de sa famille. Ainsi en 1843, François-Victor quittant Le Havre pour Honfleur : 'Mes yeux, mon enfant, sont restés fixés sur toi jusqu'au moment où tu n'as plus été qu'un petit point noir qui s'est tout à coup évanoui dans la brume profonde de la mer'. En mai 1859, sa femme, sa fille et son fils Charles prennent le bateau pour Londres, à Guernesey : 'Après votre départ, j'ai été sur l'Esplanade et sur la route de Saint-Sampson et j'y suis resté jusqu'à la disparition de votre fumée à l'horizon'¹⁶, écrit Hugo. Il n'est pas besoin de souligner combien ces textes sont voisins de la situation de Gilliatt sur son rocher et de l'ensemble de l'épilogue des *Travailleurs de la mer*. Par cette remarque, je n'entends pas rappeler qu'il existe des rapprochements possibles entre une scène appartenant à un roman et des éléments factuels ressortissant de la biographie de leur auteur. Toutefois, la question de la place réservée à la dimension biographique dans une approche critique se pose, dans la mesure où il ne s'agit pas de mettre en rapport un fait vécu par l'auteur avec un passage de roman, mais bien des textes les uns avec les autres. Ces scènes de départ sur mer, dont la notation embrasse plus de quinze années avant que l'on en retrouve les éléments à la fin des *Travailleurs de la mer*, présentent une cohérence (la

¹⁴ Au moins quatre photographies (négatifs de verre au collodion) prises l'été 1853 par Charles Hugo représentent son père sur, ou dans, ou encore appuyé sur le rocher des Proscrits, et une cinquième, de la même date, est intitulée 'Victor Hugo sur une roche, pris du coteau surplombant la jetée'. Voir *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo, photographies de l'exil*, p. 31, 53, 87, 106, 107). Il faudrait probablement ajouter à ces images ayant un rapport manifeste avec la Chaise Gild-Holm- 'Ur celles, nombreuses, sur lesquelles Victor Hugo apparaît assis et songeur sur une chaise (p. 89, 102, 110).

¹⁵ Voir *Les Travailleurs de la mer*, notes d'Yves Gohin, pp. 1394-1397.

¹⁶ Ces textes sont mentionnés par Yves Gohin, *Les Travailleurs de la mer*, pp. 1273-1274.

disparition à l'horizon, la brume, le point de vue surplombant) justifiant l'emploi de cette catégorie de l' 'intime', sorte de champ imaginaire à la charnière entre un texte fictionnel qui est autonome, tout en puisant un matériel, textuel et iconique, dans la vie de l'auteur qui le réemploie comme narrateur de roman. L'une des fonctions du manuscrit 'intime' des *Travailleurs de la mer* serait alors de conserver trace d'une partie de la genèse du roman, notamment les résonances biographiques que Victor Hugo ne souhaite ni mettre en évidence ni effacer. Mais peut-être est-elle aussi d'ouvrir une voie de lecture de l'œuvre en décalage avec sa lecture prévisible, sa réception probable, telle qu'elle est en tout cas organisée par les normes éditoriales en vigueur, et dont Hugo sait qu'elles ne tiennent pas toujours compte de la conception qu'il se fait du 'livre', comme on va le voir.

2. Poétique du manuscrit :

Le papier, l'encre, la page : c'est la seconde raison pour laquelle le manuscrit intime infléchit de façon notable le sens de l'œuvre. On le décèle dans cette singulière notation : 'Fini le 29 avril 1865, à onze heures du matin, dans ma chambre de verre'. Et, au verso : 'J'écris la dernière page de ce livre sur la dernière feuille du lot de papier Charles 1846. Ce papier aura commencé et fini avec ce livre'.¹⁷ N'est-ce qu'un élément anecdotique ? Victor Hugo a terminé son œuvre sur la dernière feuille de sa rame de papier... Il y a plus : il avait choisi pour rédiger ce roman un papier spécial (C. Harris 1846, et non pas Charles, comme il écrit par erreur), et ce lot fut entamé pour et terminé avec le texte des *Travailleurs de la mer*, sur la première page duquel il avait également pris soin de noter : '4 juin 1864 / J'entame aujourd'hui le papier Charles 1846 que Bichard m'a vendu comme inaltérable'.¹⁸ S'il inscrit en exergue et après la dernière page cette double coïncidence, ce n'est pas pour s'en amuser : il sait parfaitement que son roman confère un rôle majeur au papier, à la blancheur, à l'encre, aux feuillets mêmes. Cet intérêt n'est nullement nouveau : de 'Ceci tuera cela' dans *Notre-Dame de Paris* à la paronomase humoristique 'Buvard, bavard' des *Misérables*, Hugo a toujours manifesté la plus vive attention à tous les aspects, tant spirituels que matériels, de l'écriture et du livre.

¹⁷ Note d'Yves Gohin, *Les Travailleurs de la mer*, p. 1637.

¹⁸ Cette page du manuscrit autographe est reproduite dans *Du chaos dans le pinceau...*, p. 57.

Il convient de rappeler que le roman ne se contente pas de se terminer sur une vision de personnages qui s'effacent (le sloop emportant Déruchette qui se perd dans la brume, Gilliatt qui s'enfonce sous l'eau). De souligner aussi que la submersion de Gilliatt est scandée par les mentions de parties de son corps (la ceinture, les épaules, l'œil) de sorte que c'est le mouvement même de la lecture de haut en bas qui accomplit le destin du personnage, sa disparition sous la mer et par-delà le texte. Il avait débuté, on l'a dit, par l'orchestration du 'mot écrit sur une page blanche'. La symétrie est concertée. L'on pourrait évoquer évidemment une mise en abyme, procédé visant à inscrire la représentation du processus de création à l'intérieur même de la fiction.¹⁹ Mais ce premier chapitre, avant de présenter l'identité des personnages, les prend en amont, à un niveau si l'on peut dire infra-scripturaire. Ainsi le destin de Gilliatt est-il déclenché par le déchiffrement de son nom, écrit de la main de Déruchette, blanc sur blanc, dans la neige exceptionnelle d'un Noël — la date de 'La Christmas', premier mot du livre, et la trinité de personnages donnent le cadre théologique qui se refermera sur la mer, l'Infini — qui recouvrait l'île (robe et linceul) d'une sorte de page immaculée vouée à la liquéfaction, sur laquelle s'inscrivirent des signes éphémères :

Elle [Déruchette] s'arrêta, parut le considérer un moment, puis se baissa, et l'homme crut voir qu'elle écrivait avec son doigt quelque chose sur la neige.[...]

Le hasard fit qu'il avait les paupières baissées, son regard tomba machinalement sur l'endroit où la jeune fille s'était arrêtée. Deux petits pieds s'y étaient imprimés, et à côté il lut ces mots tracés par elle dans la neige : Gilliatt.

Ce mot était son nom.

Il s'appelait Gilliatt.

Il resta longtemps immobile, regardant ce nom, ces petits pieds, cette neige, puis continua sa route, pensif.²⁰

Traces et empreintes, avec leur symbolique propre (les 'petits pieds' de Déruchette, ceux de Gilliatt évoquant 'une serrure de prison') précèdent l'écriture, et même la mention du nom des personnages, retardée : 'Ce mot était son nom. /

¹⁹ Voir l'ouvrage de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Le Seuil, 1977.

²⁰ *Les Travailleurs de la mer*, partie I, livre I, chapitre 1, pp. 624-625.

Il s'appelait Gilliatt'. Par l'alinéa, est d'emblée manifeste la poétique du blanc. La lecture précède la nomination, le geste d'écrire fonde le destin romanesque. Le nom du personnage naît non pas d'une décision liée à l'arbitraire auctorial, mais d'un acte scripturaire accompli par un personnage sur une page de neige, c'est-à-dire d'eau solidifiée qui, en fondant, s'effacera. Plutôt que d'une mise en abyme, il s'agit d'une dramatisation de la corrélation entre les mots et les choses, le personnage et son nom, l'écriture et son support. De même que l'épilogue referme le discours sur l'infini conjoint de la mer et de la page, l'incipit orchestre l'apparition de l'écriture sur fond de blanc, présente la naissance même des signes (traces, empreintes), et fait coïncider leur lecture (effectuée par hasard, involontairement) avec le commencement d'une *anankè*.²¹

Ici, tout est solidaire : Hugo hypertrophie le rôle de la rame de papier inaltérable, en lui conférant, comme en peinture, une fonction de mise en cadre, si bien que l'œuvre tient tout entière en ce lot de feuillets, avant même la reliure par Turner, qui donne seulement la dernière touche à ce manuscrit singulier. La présence active des données matérielles de l'écriture (la page blanche, noircie d'encre, la plume imbibée, le geste de la main qui trace, l'œil qui construit des visions et devra finir aussi par s'effacer dans cet abîme du sens qu'est la mer...) institue ce que Henri Meschonnic appelle une 'poétique du manuscrit', reposant sur un 'système de prosodie visuelle'²² qui est sans équivalent, et dont, à l'évidence, l'ajout de dessins reposant sur le même système, après l'achèvement du roman écrit et sa publication, ne viendra que parachever la cohérence.

3. La plume, l'encre, le papier :

²¹ Victor Hugo, dans son préambule de mars 1866, relie son roman à *Notre-Dame de Paris* et aux *Misérables*, les faisant entrer dans un ensemble unifié autour de cette notion : 'Une triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième. A ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain.' Voir *Les Travailleurs de la mer*, p. 621.

²² Henri Meschonnic, 'Poétique du manuscrit dans *La Fin de Satan*', dans *Hugo, de l'écrit au livre*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses universitaires de Vincennes-Saint-Denis, 1987, collection 'manuscrits modernes', p. 189.

Ce sont les mêmes outils et les mêmes supports que Victor Hugo utilise pour écrire et dessiner, non par commodité ni par inaptitude à se servir de techniques proprement picturales, mais parce que, davantage que des outils, ce sont là les instruments de sa 'vision du monde', le clavier sur lequel se joue sa poétique. Car même si Hugo pratique la gouache, l'aquarelle ou le fusain, même s'il recourt à des procédés (les pochoirs découpés, les grattages, les taches d'encre ou les fameuses empreintes de dentelles) qui peuvent évoquer ceux des peintres surréalistes, c'est la triade plume, encre, papier sur laquelle chez lui tout repose. Ce sont les acteurs et les symboles actifs de cette Immanence de l'Infini dont parle Yves Gohin, et qui est magistralement dramatisée dans le chapitre *Sub umbra*, en particulier.²³

L'encre est pierre (comme le sont aussi le graphite ou la mine de plomb) alliée à l'eau. Matière, elle est au cœur de la dialectique entre ombre et lumière, noirceur et clarté. Chez Hugo, le chromatisme de l'encre est vecteur de valeurs morales, métaphysiques, politiques, qui renvoient à une axiologie. Associé au procédé du 'tachisme', qui ouvre un imaginaire résolument tourné vers la révélation et la voyance, ce bichromatisme entre en interaction directe avec celui propre aux images photographiques et rejoint les valeurs que Victor Hugo attribuait au procédé, en particulier lorsqu'il écrivait en bas d'un portrait tiré sur albumine que Charles avait fait de lui : 'Victor Hugo écoutant Dieu'.²⁴

L'encre de ses dessins est rarement violette, jamais rouge, couleur qu'il réserve à la numérotation des folios, aux notes pour la copiste ou l'éditeur. Assez étrangement d'ailleurs, comme si la relégation de l'encre rouge à cette destination fonctionnelle et banale masquait un tabou.²⁵ Qu'elle soit noire ou brune, il y a chez Hugo une éthique de l'usage de l'encre. Le jeu de l'encre avec le papier matérialise assurément les antinomies récurrentes dans le discours hugolien. Mais pour être à la base binaire, ce chromatisme ne se limite pas à signifier un manichéisme. Au contraire, il ne vaut justement qu'autant que, par la dilution, il permet tous les passages, les effacements, les compénétrations et les

²³ *Les Travailleurs de la mer*, livre II, chapitre V. Voir les notes d'Yves Gohin, pp. 1543-1545.

²⁴ Voir Jean-François Barrielle, *Le grand imagier de Victor Hugo*, Flammarion, 1985, p. 146. Cette image est aussi reproduite dans *Victor Hugo, photographies de l'exil*, p. 108.

²⁵ Voir *Les Travailleurs de la mer*, la note n° 1 d'Yves Gohin, pp. 1514-1515.

métamorphoses. D'où, systématiquement (sauf dans les caricatures, dont la vocation est de charger), l'usage du lavis d'encre.

Diluée, l'encre s'étale, s'éclaircit en certaines zones, se condense en d'autres. Le lavis d'encre a quelque chose du nuage : matière évoquant la non-matière, il est passage, aléatoire, de formes infixées. Il fait éventuellement apparaître, selon ses aléas propres, des figures non intentionnelles. Il élude le contour, renvoie à un au-delà des formes, instaure un *visible* qui serait doté d'un pouvoir d'accès à l'*invisible*. Le papier quant à lui est bois, ou tissu, et eau. Dans le jeu entre consistance et non-consistance qu'orchestrent les effets de dilution, le papier joue une part essentielle. Plus qu'un support, il est lui-même matière et couleur, ce par quoi l'encre vient à se fondre sur un arrière-plan lumineux grâce auquel elle acquiert ce pouvoir de révélation. Sans le papier, le grand jeu de l'encre avec l'eau n'aurait pas lieu. Le papier est une blancheur qui boit ; comme la pieuvre aussi, qui suscite l'effroi d'être 'bu vivant' !

La plume est d'un côté stylet, qui incise ou griffe ; de l'autre elle est rémiges, noires et blanches. Hugo se sert de ces deux extrémités. Les plumes dont il s'est servi pour écrire *Les Misérables*, il les fixera sur une feuille.²⁶ Dans un dessin représentant des vagues, l'horizon et le ciel, en marge duquel Victor Hugo écrit : 'Toujours en ramenant la plume'²⁷, il livre l'une des clés de son rapport avec l'activité scripturaire et graphique. Ce dessin est l'un de ceux pour lesquels il utilise les deux extrémités de la plume, la pointe taillée qui trace, et les barbes pour étaler l'encre latéralement. Le mouvement de la plume de l'écrivain renvoie implicitement au va-et-vient des ailes de l'oiseau, aussi bien qu'à celui de la mer. Hugo n'écrit ni ne dessine exclusivement, il n'y a pas de dilemme : sa plume, emportant ensemble encre et eau dans une unité qui ne peut manquer d'évoquer les grandes calligraphies, danse la représentation de vagues qui, autour d'un axe d'encre plus noire figurant un horizon, se confondent avec un ciel animé du même mouvement que l'océan. Ce dessin, daté de 1856, ne sera pas de ceux que Victor Hugo utilisera dans son manuscrit des *Travailleurs de la mer*. Il

²⁶ Conservées à la Maison de Victor Hugo, Paris (inv. 1172). Voir le catalogue *Victor Hugo, l'homme océan*, p. 262.

²⁷ Voir le catalogue *Victor Hugo, l'homme océan*, op. cit., p. 198. Selon Pierre Georgel, ce dessin appartient à une sorte de répertoire ou de memento des procédés utilisés par Hugo. Ce qui éclaire en effet le sens de la formule 'Toujours en ramenant la plume', qui est en somme une recette. Rien n'interdit cependant de supposer qu'elle possède un sens générique et symbolique plus vaste.

n'en est alors qu'aux prémices d'un projet dont les esquisses sont répertoriées dans le dossier intitulé 'Idées çà et là' puis, après le voyage qu'il fit à l'île de Serk en mai 1859, dans 'Notes du futur roman'.²⁸ Quand on sait que Victor Hugo, à une époque où il existait déjà des porte-plume métalliques, n'en continuait pas moins d'utiliser la plume d'oie, l'imaginaire de l'oiseau ne saurait manquer non plus d'accompagner le sens fondamental qu'il accordait à l'acte d'écrire — entre immanence de la matière et appel en direction de l'infini. L'oiseau rappelle l'adoption par le narrateur de ce qu'il dénomme, dans *L'Archipel de la Manche* 'la vue à vol d'oiseau de l'homme'²⁹, sorte de constante de la focalisation hugolienne, que l'on trouve aussi bien au début de *Notre-Dame de Paris* que dans nombre de ses dessins, par exemple celui de Gilliatt debout, au sommet des Douvres, surmonté d'un cercle d'oiseaux.³⁰ Ambivalents, les oiseaux figurent la limite terrestre de l'homme et sa pulsion vers l'infini. Ils sont aux Douvres lorsque Gilliatt est homérique, près de la Chaise Gild-Holm-'Ur quand l'océan le reprend. Ils sont à la jointure du mythe icarien et de celui de la chute. Par la plume se pose une forme de réversibilité entre écrire et dessiner. Elle symbolise l'utopique jonction entre l'immanence du sensible et la transcendance de la création. Par elle, les limites des deux *mimesis* (l'écriture et le dessin) se relancent et se déniaient mutuellement, au point d'articulation du mouvement de la mer, des oiseaux et de celui qui anime le geste de l'écrivain.

4. La pieuvre et la sépia :

Il est un autre être vivant, dans les *Travailleurs de la mer*, dont le lien organique avec l'écriture et le dessin va plus loin encore. La pieuvre. Le succès des *Travailleurs de la mer* fera passer du poulpe à la pieuvre, deux mots désignant le même animal. L'étude que Roger Caillois a publiée à son propos est lumineuse. Sur le poulpe, il existe nombre de textes ainsi qu'une iconographie relativement abondante, dès le monde antique, méditerranéen en particulier. Mais jusqu'au XVI^e siècle, le poulpe symbolise au pire la dissimulation. Il n'a en tout cas rien d'un monstre : la place est en quelque sorte déjà prise, par l'Hydre, la Méduse. La

²⁸ *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 1656.

²⁹ *Les Travailleurs de la mer*, Ibid., p. 583.

³⁰ Ce dessin, qui n'est pas inséré par Victor Hugo dans son manuscrit, est reproduit dans le livre de Pierre Georgel, *Les dessins de Victor Hugo...*, p. 116, ainsi que dans le catalogue *Victor Hugo, l'homme océan*, p. 275.

pieuvre de Hugo les déclassent : ‘Comparées à la pieuvre, les vieilles hydres font sourire’.³¹ Dans la sphère culturelle de l’Europe du Nord, en revanche, par le truchement de récits de voyages, dès le XVII^e siècle était apparu le *kraken*, animal géant dont les tentacules sont capables de fracasser des embarcations : ‘En 1735, Linné avait inclus le kraken dans la première édition de son *Systema Naturae* sous le nom de *Sepia microcosmos*. Cette référence disparaît des éditions postérieures : première réaction de la prudence scientifique’, écrit Caillois.³² C’est en inscrivant un vocable local dans le lexique de son imaginaire que Victor Hugo invente la fable moderne du poulpe, sous l’appellation de ‘pieuvre’. Il emprunte le mot au lieu de son exil, sa ‘prison’, mais le restitue à Guernesey, majoré en mythe :

Ce monstre est celui que les marins appellent poulpe, que la science appelle céphalopode, et que la légende appelle kraken. Les matelots anglais l’appellent Devil-fish, le Poisson-Diable. Ils l’appellent aussi Blood-Sucker, Suceur de sang. Dans les Iles de la Manche on le nomme la pieuvre.³³

Cet animal est littéralement tentaculaire, appelle un fonctionnement par capillarité, brassant la démarche de la science et l’expérience des matelots, convoquant l’histoire des espèces et celle du progrès humain, reflétant la vie même par le truchement des liquides fondamentaux — l’eau et le sang (*‘Blood-sucker’*). Enfin, il réfère au Diable, qui figurait dans l’un des premiers titres du roman, ‘Gilliatt le malin’. Jules Michelet, en 1861, dans *La mer*, fait incliner l’animal en direction du fantastique, assurant que ses tentacules disposent d’un pouvoir paralysant dû à une sorte de courant électrique, à son ‘magnétisme’. Le poulpe avec Hugo devient la pieuvre en acquérant une consistance métaphysique :

Profond tourment du penseur. Ces créatures l’inquiètent presque sur le créateur. [...] Elles sont les formes voulues du mal. Que devenir devant ces blasphèmes de la création contre elle-même ? A qui s’en prendre ?³⁴

En somme, Hugo prend à la lettre le nom scientifique que lui a donné Linné : *Sepia microcosmos*. Sa ‘pieuvre’ est l’animal-microcosme, au travers

³¹ *Les Travailleurs de la mer*, p. 931.

³² Roger Caillois, *La pieuvre, essai sur la logique de l’imaginaire*, Paris, La table ronde, 1973, p. 47.

³³ *Les Travailleurs de la mer*, p. 933.

³⁴ *Les Travailleurs de la mer*, p. 936.

duquel l'ordre-désordre de la création se reflète, se condense. Hugo ne mentionne pourtant ni Linné, ni cette appellation latine, que ses recherches l'ont certainement amené à rencontrer. Il y a certes une occurrence du mot 'sépie' ³⁵, sans que la filiation étymologique fasse apparaître sous sa plume le mot 'seiche'. Probablement parce que cette dernière est un animal de petite taille, au comportement avenant. La pieuvre ici est un être à part des classifications zoologiques, un objet 'philosophique' au sens hugolien du terme, c'est-à-dire une entité littéraire et religieuse à la fois : 'Orphée, Homère et Hésiode n'ont fait que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre'. Et plus loin : 'La bête fauve des âmes a été dénoncée au genre humain par deux visionnaires, l'un qui s'appelle Jean, l'autre qui s'appelle Dante'.³⁶

Il y a pourtant, dans l'absence du mot *sepia* une sorte de 'trou noir', une lacune significative. Si fournie que soit la description du *Devil-fish*, et pour exhaustive qu'elle se donne, elle tait ce qu'Hugo ne pouvait pas ignorer, que la pieuvre se sert de l'encre pour masquer sa fuite à ses ennemis, tandis qu'il utilise lui-même, pour dessiner, soit de la sépia, soit un lavis d'encre brune.

Il est d'ailleurs étonnant que Roger Caillois, dont l'ambition est de circonscrire l'ensemble des éléments constitutifs de l'imaginaire de la pieuvre, omette lui aussi d'évoquer l'encre, alors que l'un des organes les plus caractéristiques de l'espèce est la poche de noir, située entre le rein et l'estomac, et connectée au siphon par lequel l'animal se propulse. Le mot *sepia* quant à lui désigne l'espèce zoologique, mais aussi un 'liquide noirâtre produit par la seiche et qu'on emploie en peinture' (Duméril, *Histoire naturelle*, 1804). La sépia est utilisée sous forme de bâtons ou de crayons pour le dessin au lavis. C'est aussi un nom de couleur. Balzac parle d'un 'dessin fait à la sépia' dans son *Curé de Village* (1839), ainsi que Delacroix dans son *Journal* (1857). La même année, le procédé du virage à la sépia en photographie est mentionné dans un article de Figuière, publié dans *L'Année scientifique*.

Trente des trente-six dessins de Victor Hugo figurant dans son manuscrit 'intime' des *Travailleurs de la mer* — dont celui de la pieuvre — sont des lavis requérant de la sépia ou une encre brune produisant un rendu parfaitement similaire. L'omission ne saurait être insignifiante. Mais comment l'expliquer ? La vision romantique, que Michelet esquisse, impose une pieuvre concentrant

³⁵ *Les Travailleurs de la mer*, p. 935.

³⁶ *Les Travailleurs de la mer*, p. 931 et 937.

l'horreur et l'effroi. Or, l'encre est le moyen défensif de la pieuvre. Elle est liée à l'idée de fuite. La mentionner, c'eût été notifier que la pieuvre est affectée par la peur, qu'elle a des prédateurs, est vulnérable, qu'elle n'est pas intrinsèquement formidable. Hugo n'est pourtant pas chiche dans l'énumération qu'il donne des techniques prédatrices ou défensives dont la nature a doté la pieuvre. D'ailleurs, il n'hésite pas à affirmer : 'la vipère a un venin, la pieuvre n'a pas de venin ; [...] le gypaète a un bec, la pieuvre n'a pas de bec'.³⁷ Deux contrevérités. Mais la doter de venin et d'un bec eût été la restituer à la zoologie, la loger dans l'une de ces cases où la science — qui selon Hugo confond répertorier avec connaître — range les êtres vivants. La pieuvre est chez Hugo un être extra-zoologique, l'élément clé d'une véritable 'théologie négative', selon la juste expression d'Yves Gohin.³⁸ Elle révoque Dieu en doute, instruit son procès en inexistance : 'Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécrable', écrit Hugo.³⁹ Son texte ne décrit pas la pieuvre. Il s'acharne à la rendre inconcevable autant qu'irréfutable, par un ensemble d'énoncés portant leurs propres contradictions. Elle est à la fois matière infrangible (son étreinte est 'inarrachable') et non-matière ('chiffon', 'loque', 'linge', 'tas gélatineux'). Cette inconsistance, cette flaccidité, qui permettaient à Michelet, finalement, de considérer la pieuvre comme un monstre raté, Hugo s'en empare au contraire pour poser radicalement le problème de la *consistance* du monde physique et moral. De quoi est faite la pieuvre ? D'eau. Elle est l'eau mauvaise au milieu de l'océan, issue de lui, confondue avec lui grâce à sa faculté de mimétisme, comme Satan parfois sait se faire passer pour Dieu.

Et c'est selon une logique littéralement pascalienne que Victor Hugo pose, contre l'évidence zoologique, que la seule arme dont dispose la pieuvre est la ventouse. Car la ventouse, c'est le vide. 'Appareil de succion', 'machine pneumatique', la pieuvre est assurément 'de toutes les bêtes la plus formidablement armée', en effet, mais au moins autant face à Gilliatt que pour le 'philosophe' ! La pieuvre prouve en quelque sorte l'existence du vide au milieu de l'infini océanique. Mais Hugo n'est pas janséniste. Ce vide pascalien est habité, hanté de figures. La pieuvre les concentre toutes, à commencer évidemment par la dialectique de l'ombre et des rayons :

³⁷ *Les Travailleurs de la mer*, p. 931.

³⁸ *Les Travailleurs de la mer*, note n° 2, p. 1582.

³⁹ *Les Travailleurs de la mer*, p. 931.

Soudain elle s'ouvre, huit rayons s'écartent brusquement autour d'une face qui a deux yeux ; ces rayons vivent ; il y a du flamboiement dans leur ondolement ; c'est une sorte de roue ; déployée, elle a quatre ou cinq pieds de diamètre.⁴⁰

Quelle est sa forme, si l'on en ôte les tentacules ? La même que celle du cerveau ('céphalopode', dit la science). Quel autre de ses organes la rapproche-t-il de l'homme ? Le seul par lequel elle soit vulnérable : son œil. Organe circulaire, mou, vitreux. Un œil hypertrophié, accolé au cerceau : orbe sur orbe, redondance du Mal. Plastiquement, la pieuvre est doublement œil. Gilliatt 'regardait la pieuvre, qui le regardait'.⁴¹ L'humanité scandaleuse de la pieuvre est dite dans cette réciprocité, énigme pour le 'philosophe'.

Le texte du roman insiste peu sur les yeux de l'animal. Ce qui est étonnant, lorsqu'on sait le rôle essentiel de l'œil dans la poétique hugolienne. En revanche, dans le dessin qu'Hugo fait d'elle et qu'il insère dans son manuscrit, les deux yeux de la pieuvre sont parfaitement mis en valeur, au centre géométrique de la composition.⁴² Le problème n'est pas la transcription ou transposition de l'écriture au dessin, ce dernier donnant à voir l'animal — comme le fait remarquer Pierre Georgel — dans une pose sans équivalent dans quelque passage du texte que ce soit. Assurément, la 'pieuvre', Hugo préférerait ne pas devoir y croire. Il est pourtant clair qu'elle concentre tous les éléments majeurs de son imaginaire : l'ombre, l'orbe, l'océan, l'infini, le vide, l'œil, les rayons, etc. Justement : Hugo est parfaitement conscient qu'en la concevant dans son écriture, il atteint les limites du représentable. 'Croire des choses qui ont des contours, c'est doux. Je crois des choses qui n'ont pas de contours. Cela me fatigue', écrit-il.⁴³ Or, la pieuvre est justement 'la noirceur ayant un contour'⁴⁴, entrevue par Gilliatt.

Le dessin de la pieuvre, inséré dans le manuscrit, n'est ni un ornement ni une illustration. Il est la mise à la limite d'une poétique. Collée au verso d'un

⁴⁰ *Les Travailleurs de la mer*, p. 932.

⁴¹ *Les Travailleurs de la mer*, p. 940.

⁴² Ce dessin très célèbre figure en couverture de nombre d'éditions de poche. Il est aussi reproduit dans le livre de Pierre Georgel, *Les dessins de Victor Hugo...*, sous le n° 31 (avec deux variantes pp. 118-119), ainsi que dans le catalogue *Victor Hugo, l'homme océan*, p. 295.

⁴³ *Les Travailleurs de la mer*, cité par Yves Gohin, p. 1547.

⁴⁴ *Les Travailleurs de la mer*, p. 938.

feuille, la 'pieuvre' est le prolongement muet d'une représentation littéraire qui sait être allée jusqu'au bout du formulable et du concevable. C'est alors que le dessin prend en effet le relais de l'écriture.

Il existe une connivence souterraine entre la figure de la pieuvre et l'usage qu'Hugo fait de son encre. 'L'encre, cette noirceur qui fait de la lumière', écrit-il dans *Océan*. Si l'encre, la sépia de la pieuvre est passée sous silence, c'est qu'elle est l'indicible dénominateur commun de la création poétique et du Monstre, lequel est lui-même l'envers de la Création divine, son ombre. Aussi bien, l'encre diluée de la *sépia* est-elle ce 'trou noir' de la poésie hugolienne, interrogeant du même élan sa propre création et la Création divine, et enjoignant cette dernière de se justifier sur la compénétration du Mal avec l'Idéal.

Le dessin ne transpose pas un personnage, il expose une poésie. Sa facture le manifeste. Comme souvent, Victor Hugo part d'une tache d'encre faite au verso de sa feuille, en bas. Il intensifie les noirs, imbibe l'ensemble de la page. Puis, il la retourne et, partant d'un fond qui déjà fonctionne comme ces paysages maritimes ou célestes en lesquels il aimait à projeter des apparitions. Il prolonge les formes aléatoirement disposées, prend la pointe de la plume pour faire naître du rocher les tentacules de la pieuvre, se sert du pinceau pour densifier en particulier la zone située entre tête et bras, la 'robe' de la pieuvre — étrange et fascinant point commun avec la femme. Hugo n'impose aucune forme. Tel les peintres chinois, pour lesquels l'art véritable n'est que de prolonger du pinceau l'élan la nature, il ne fait qu'extraire la pieuvre du jeu des éléments constitutifs de son essence même. L'encre couleur sépia, le papier qui boit (souvenons-nous du fantasme : être aspiré ou bu vivant !), jusqu'à la sensualité, sans doute, du pinceau ('ce dragon est une sensitive'⁴⁵) qui vient en caresser les sinuosités ! En raison de ce principe d'extraction, en certaines zones des tentacules où l'encre est plus diluée, et en particulier au sommet de sa tête, la pieuvre semble faire corps avec l'océan dont elle partage la solubilité. Elle est l'être en qui se dispose la dialectique des rayons et des ombres, par l'eau. Ce dessin fonctionne comme une apparition qui serait aussi irrépressible qu'injustifiée. Mais en tant que vision, il donne consistance à l'inconcevable, condensé dans le texte par l'oxymore 'soleil spectre'.⁴⁶ Ce dessin qui fonctionne à la manière des emblèmes est encore langage, il dissémine les signes, cryptés. Le plus évident d'entre eux

⁴⁵ *Les Travailleurs de la mer*, p. 933.

⁴⁶ *Les Travailleurs de la mer*, p. 934.

est le monogramme VH, dont la présence a été relevée par les commentateurs. Dans la partie haute, deux tentacules se croisent et forment un entrelacs traçant ces deux lettres, qu'on retrouverait aussi dans les méandres des tentacules, à gauche et à droite. C'est autre chose qu'une signature. C'est la présence étonnante — déjà dans les Douvres ayant la forme d'une 'H', plus affirmée ici — du chiffre de l'auteur sur l'emblème du Mal. Sous des lettres VH historiées, Hugo dessine un tentacule évoquant un 8 renversé : le signe mathématique de l'infini⁴⁷. Au-dessous, la tête de l'animal qui, se détachant sur le fond de sa robe noire, évoque une prune, un œil fixé sur le spectateur, captivant, hypnotisant. Cercle en lequel se déclinent tous les échelons de la Création, de l'homme à Dieu — ou Satan :

Si en effet *les cercles de l'ombre* continuent indéfiniment, si après un anneau il y en a un autre,[...] si cette chaîne, dont pour notre part nous sommes résolus à douter, existe, il est certain que la pieuvre à une extrémité prouve Satan à l'autre.⁴⁸

Comment dire plus clairement que la pieuvre est bien '*sepia microcosmos*' ? Le dessin ne peut pas donner à voir ce dont Hugo dit qu'il ne saurait parvenir à y croire. Il assume une fonction transitionnelle, est un passage : dans le dessin, c'est l'écriture qui est à la fois confirmée dans ses spéculations et outrepassée dans sa capacité visionnaire.

L'écriture hugolienne tend à s'engager au-delà, à pointer que la limite physique du texte ne coïncide nullement avec l'illimité de sa visée poétique. Et elle le fait en se prolongeant par le dessin, qui devient en un sens l'autre face de l'écriture. Hugo redéploie les pouvoirs et les enjeux de l'écriture romanesque dans le jeu de l'encre brune, diluée, couleur sépia, issue de l'animal qui est la matière et l'énigme de l'Océan, conscient que sa visée poétique, si elle n'a de sens que de tendre vers l'Infini, ne saurait éluder la présence du Mal, c'est-à-dire de l'homme, au sein de l'écriture même.

Jean-Pierre Montier

⁴⁷ 'Ici je renverse un huit, et je vous dis : vous n'irez pas plus loin : c'est l'infini', écrit Victor Hugo vers 1860 (publié dans *Océan*, Paris, Robert Laffont, collection 'Bouquins', 1989, p. 136). Suit une série de dessins intitulés 'Géométrie', représentant une série de symboles allant du cercle au double cercle et passant notamment par les figures de l'araignée et de l'œil, qui sont toutes deux manifestement condensées dans le dessin de la pieuvre.

⁴⁸ *Les Travailleurs de la mer*, p. 937.

Professeur (Equipe d'accueil Celam)
Université Rennes 2