

Le cas Hugo : genèse et diffusion de l'œuvre romanesque, entre désir de contrôle et volonté de déprise

Delphine Gleizes

UMR Litt&Arts (Université Grenoble Alpes/CNRS)

Article initialement publié dans *Balzac et alii, génétiques croisées. Histoires d'éditions*, Jacques Neefs et Takayuki Kamada dir., actes du colloque international organisé par le GIRB les 3-5 juin 2010

La postérité a parfois retenu, jusqu'à la caricature, l'image, savamment entretenue par lui-même, d'un Victor Hugo démiurge, apposant son paraphe magistral sur toute sa production et imposant à son œuvre, par ce geste tout à la fois fulgurant et orchestré, la cohérence d'un dessein longuement mûri. La réalité, pour être tout autant remarquable, n'en demeure pas moins plus contradictoire et ambiguë. L'œuvre y apparaît en particulier comme un processus continu, qui estompe ou efface certaines frontières communément admises. Celle qui sépare, par exemple, production graphique et production textuelle, la genèse des romans hugoliens se nourrissant notamment, non seulement de « choses vues », mais aussi de choses dessinées ou esquissées. Celle, plus tangible encore à l'ordinaire, qui distingue la création d'un roman de sa diffusion par le biais des supports éditoriaux. L'implication de l'auteur dans le processus de publication obéit à la même logique et répond aux mêmes impératifs que la genèse elle-même, au point d'inciter à considérer que la ligne de partage ne se situe pas entre élaboration et diffusion de l'œuvre mais, au cœur d'un processus génétique globalisé, entre deux tendances contradictoires du geste créateur lui-même. La première, conforme à l'image généralement véhiculée, consiste en une volonté de maîtrise du processus de création à toutes ses étapes, depuis les linéaments d'un projet jusqu'à la réception de l'œuvre, envisagée dans sa plus large déclinaison possible. La seconde, au contraire, cherche à ménager du « jeu » dans la création, à se saisir de manière empirique et contingente de tous les matériaux utiles à son « bricolage »¹ créatif, à accepter, voire à accueillir au sein de l'œuvre tous les impondérables qui pourraient venir en perturber la genèse et plus tard la lecture. D'un côté, un processus autocentré, de l'autre, une logique d'interaction, qui ébauchent de manière conflictuelle et mettent en débat, chez Hugo, le statut même de l'instance auctoriale.

1. Genèses textuelles : la contingence et la maîtrise

Le caractère apparemment fort contingent de la genèse hugolienne semble de prime abord s'imposer comme un constat. Le plus généralement en effet, l'élaboration romanesque procède chez le romancier, non pas par vue panoramique et scénario d'ensemble, à l'instar de ce qui se joue chez Flaubert ou Zola, mais par impulsions initiales, qui fixent de manière très lâche, mais néanmoins programmatique les contours d'un projet², puis par juxtaposition de noyaux scénariques, de choses vues qui jouent ainsi dans l'œuvre finale un rôle matriciel.

¹ Sur cette notion, voir Jean Gaudon, « Bricolage et collage », in *Soleil d'encre : manuscrits et dessins de Victor Hugo*, Paris, Paris Musées, 1985, p. 21-22 et David Charles, *La pensée technique dans l'Œuvre de Victor Hugo*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

² S'agissant de la genèse des projets romanesques, on pourra se reporter notamment, pour *Notre-Dame de Paris* à Jacques Seebacher, édition de *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975 ; pour *Les Misérables* à René Jurnet et Guy Robert, *Le Manuscrit des Misérables*, Paris, Les Belles Lettres, « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1963, ainsi qu'à l'édition critique et numérique des *Misérables* établie par Guy Rosa et assortie d'une notice scientifique, consultable sur le site du Groupe Hugo (<http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/>).

Plusieurs modes opératoires peuvent ainsi être distingués, qui parfois se superposent ou s'échelonnent dans le processus génétique : l'utilisation de choses vues issues de notes documentaires ou de carnets de voyage ; la constitution de listes, qui sont moins des épisodes de l'intrigue que des notions, des thèmes ou des idées à développer ; les brèves notations (bien souvent une seule phrase nominale), visant à caractériser un personnage ou une situation.

Choses vues : des formes matricielles

La composition romanesque est abondamment nourrie, en amont, par un travail de notes préparatoires, parfois à caractère documentaire, mais le plus souvent issues de l'observation directe.

Il peut s'agir de souvenirs de voyage sédimentés dans la mémoire de l'écrivain et qu'il réactive parfois à des décennies de distance, à la faveur d'un nouveau projet. Cette pratique atteste du fonctionnement d'un imaginaire en réseau : une forme, par son pouvoir structurant, alimente alors souterrainement une idée romanesque ou poétique, bien des années plus tard. Ce fut le cas, comme l'ont bien montré Jean-Bertrand Barrère et Yves Gohin³, du voyage en Espagne de 1843 dont les thématiques émergent de nouveau dans les œuvres de l'exil, à la fin des années 1860. Hugo, lors de ses excursions dans les environs de Pasages, est fasciné par les fantaisies naturelles qui s'offrent à ses yeux⁴. Il note le caractère mouvant du paysage, façonné par le grès et dont les formes suggestives évoluent en fonction du point de vue adopté par le promeneur. Cette instabilité foncière du visible, notée dans les carnets de voyage, fait un retour angoissant dans les proses de l'exil, et assimile l'archipel anglo-normand⁵ à un univers chaotique dominé par la loi des tempêtes. Les compositions rocheuses que Hugo décrit en 1843 participent de manière prépondérante à la structuration des *Travailleurs de la mer* autour de l'écueil des Douvres. La reprise de cette obsession formelle s'accompagne alors d'un approfondissement de la méditation métaphysique : « un reste d'angoisse du chaos est dans la création⁶ ».

Mais les « choses vues » peuvent alimenter un nouveau chantier d'une manière différente. Le romancier fait alors un voyage à propos, une fois le projet d'un roman en tête : c'est le cas, comme en atteste la correspondance⁷, pour l'excursion à l'île de Serk du printemps 1859, en préambule lointain à la rédaction des *Travailleurs de la mer*. Il en va de même du voyage à Waterloo, en 1861, au terme de la rédaction des *Misérables*, comme l'indique une lettre de Hugo à son fils François-Victor :

« Je suis près de Waterloo. Je n'aurai qu'un mot à en dire dans mon livre, mais je veux que ce mot soit juste. Je suis donc venu étudier cette aventure sur le terrain et confronter la

³ Voir notamment, Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, J. Corti, 1960 et Yves Gohin, édition des *Travailleurs de la mer*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

⁴ *Voyages – 1843 – Pyrénées, Œuvres complètes*, Paris, éditions Robert Laffont, sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa, Bouquins, « Voyages », p. 806-807. Edition désormais abrégée en Bouquins, suivie de l'indication du volume.

⁵ On en trouvera l'exposé définitif dans *L'Archipel de la Manche*, prologue rédigé par Victor Hugo pour *Les Travailleurs de la mer*.

⁶ *L'Archipel de la Manche, Les Travailleurs de la mer*, Bouquins, « Romans III » p. 9.

⁷ « ... J'irai peut-être passer quelques jours à Serk pour prendre les notes du roman futur », Lettre de Victor Hugo à Charles Hugo, 14 mai 1859, in *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1969, X, p. 1303. La référence sera désormais abrégée en CFL, suivie de la tomais. Voir également, Jean-Bertrand Barrère, « Un printemps dans l'île de Serk », in *Victor Hugo à l'œuvre. Le poète en exil et en voyage*, Paris, Klincksieck, 1965.

légende à la réalité. Ce que je dirai sera vrai. Ce ne sera sans doute que mon vrai à moi. Mais chacun ne peut donner que la réalité qu'il a⁸. »

L'œuvre se trouve dynamisée de ces expériences de terrain. Dans le cas du séjour à Waterloo, les notes de carnets et les dessins pris sur le vif viendront alimenter le réalisme de la description et lui conférer son statut de « chose vue ». En témoignent les croquis, largement exploités pour la rédaction du roman, qui mettent en place la topographie des lieux, distinguent à l'arrière-plan le lion de Waterloo⁹, une haie de peupliers hachurant le plaine, tandis qu'au premier plan, Hugo consigne les indications portées sur un panneau « Ancienne barrière n°4¹⁰ ».

Dans d'autres cas, eux aussi fort nombreux, les notations au demeurant désordonnées et anarchiques sont exploitées pour leur potentiel romanesque, leur capacité à faire image ou bien pour leur profonde étrangeté. « Lestez votre raison de réalité et jetez-vous à la mer ensuite. La mer, c'est l'inspiration¹¹. » recommandait Hugo. L'écrivain note tout : des fragments de conversations saugrenues, des notations de lumière, des indications topographiques, des extraits d'affiches placardées sur les murs ; il dessine dans ses carnets une ombre portée sur une paroi, une forme aux allures d'animal monstrueux. Bien souvent, ces notations en apparence insignifiantes deviennent autant de noyaux autour desquels la matière romanesque va venir s'agglomérer et se développer.

Listes embryonnaires : le « chaos en magasin¹² »

Parallèlement à ces modalités d'élaboration de la trame narrative à partir d'une nébuleuse de notations éparses, se développe un mode plus structuré de recherches, sous forme de listes. D'un point de vue génétique, cette pratique intervient souvent plus tardivement dans la construction du projet : au moment où s'ébauchent les grandes lignes du scénario romanesque. Cependant, ces listes, tout comme les exemples précédemment cités, ne rentrent pas dans le détail de l'intrigue et apparaissent plus comme des successions d'idées ou de thèmes recelant un potentiel dramatique. L'un des plus célèbres exemples se rencontre à propos des *Misérables*, dans cette note postérieure à avril 1845¹³ et qui semble concentrer en quatre lignes le programme du roman :

Histoire d'un saint
Histoire d'un homme
Histoire d'une femme
Histoire d'une poupée¹⁴

⁸ Lettre de Victor Hugo à François-Victor Hugo, le 20 mai 1861, CFL, XII, p. 1117. Jusqu'à la fin juin 1861, Hugo est effectivement à Mont-Saint-Jean, près du champ de bataille de Waterloo et travaille au manuscrit des *Misérables*.

⁹ Monument érigé en 1826.

¹⁰ Sur cette question, voir Delphine Gleizes, « 'Ce qu'enseignent les enseignes'. Images et construction du romanesque chez Victor Hugo », *Victor Hugo et le romanesque*, sous la direction d'Agnès Spiquel, Etudes romanesques, 9, Minard, Lettres Modernes, Paris-Caen, 2005, p. 31-45. Carnet n.a.f. 13452, BNF, utilisé d'avril à juillet 1861, Bouquins, « Chantiers », p. 882-902. Le croquis à la mine de plomb, daté du 21 mai 1861 se trouve au f° 52. Il est reproduit dans l'édition CFL, XVIII, n° 242.

¹¹ *Promontorium Somnii*, Bouquins, « Critique », p. 651.

¹² L'expression est tirée des *Travailleurs de la mer*, II, I, 9, Bouquins, « Romans III », p. 214.

¹³ Il s'agit en effet de notes prises sur une enveloppe adressée à Hugo lorsqu'il était pair de France.

¹⁴ « Le dossier des *Misérables* », Bouquins, « Chantiers », p. 731, ms n.a.f. 24744, f° 660.

Dans d'autres cas, les indications se font plus précises, mais le caractère systématique de la liste lui confère une valeur quasi symbolique. C'est ainsi que dans le carnet de travail qu'utilise Hugo lors de la rédaction des *Travailleurs de la mer*, il énumère tous les obstacles que le marin Gilliatt va devoir affronter pour sauver du naufrage la machine à vapeur de la Durande. Ces éléments scénariques connaîtront bien sûr une exploitation dans le roman, auquel ils fournissent les principales articulations de la deuxième partie. Rien n'est développé, mais tout est potentiellement inscrit dans cette première énumération, tout à la fois du périmètre des personnages, des grandes scissions du roman et des linéaments de l'intrigue. Et cependant, ce que l'existence de la liste met au jour avant tout, c'est l'intention philosophique qui préside à la conception de l'œuvre : montrer l'homme en lutte contre l'*anankè* sous toutes ses formes.

Sur le rocher Douvres. - Le Sauvetage. - Gilliatt.

Piqué la nuit par de grands cousins de mer, il se réveille le matin couvert de pustules.

Contre le froid. - Vêtements. - Trou où il fait du feu avec les débris du navire.

Lutte - Contre la faim. - Ses provisions. - Poings-clos Oursins Poux de roque.

Contre la soif. - Eau de pluie recueillie dans un creux de roches. Les oiseaux y boivent avec lui.

Contre la nuit.

Contre la fièvre. - Se sent accablé et malade.

Contre le vent.

Contre la marée. }

Contre la tempête. } brise-lames

Contre les oiseaux de mer.

Contre les moustiques et les cousins.

Contre la pieuvre.

Les magnificences de l'écueil. Grotte admirable. Il y voit pour la première fois la pieuvre¹⁵.

« Types » et personnages : une épure symbolique

A ce stade premier de la genèse, l'évocation des personnages, leur détermination ne se distingue pas des possibles développements scénariques à venir. Les carnets de travail de Hugo abondent en notations fort brèves concernant ce que l'auteur appelle des « types » et qui sont des formes embryonnaires des personnages du roman. Ainsi trouve-t-on plusieurs tentatives de caractérisation à propos du protagoniste des *Travailleurs de la mer* :

L'homme qui vit seul – type¹⁶.

Gilliatt qui marche dans la nuit¹⁷

Comme le notent Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, « le type hugolien a une composante beaucoup plus morale et donc atemporelle que celui des romans réalistes¹⁸. » L'écrivain cherche moins dans ses brouillons la complexité d'un caractère que l'épure d'un comportement, le principe initial qui fait se mouvoir le personnage, ainsi que sa valeur symbolique. L'esquisse consiste souvent en l'évocation d'une situation cruciale ou d'un trait de comportement révélateur, bien plus qu'en une caractérisation socio-historique.

¹⁵ Carnet n.a.f. 13459, f° 15, *Les Travailleurs de la mer*, édition établie par Yves Gohin, *op. cit.*, p. 1688.

¹⁶ Ms n.a.f. 24798 f° 208, *ibid.* p. 1663.

¹⁷ Carnet n.a.f. 13459 f° 3, *ibid.*, p. 1682.

¹⁸ Myriam Roman, Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin Sup, 1995, p. 150.

Architecture d'ensemble : un ordre à construire

Eu égard aux diverses modalités d'invention romanesque qui viennent d'être décrites, à leur caractère très fréquemment fragmentaire et elliptique, la construction scénarique proprement dite implique un vaste travail de mise au point rétrospective pour parvenir à l'œuvre définitive. Face à ce processus génétique en quelque sorte polycentrique, la maîtrise de l'architecture d'ensemble s'opère en effet par un geste de contrôle rétroactif, d'autant plus développé dans la genèse hugolienne que l'œuvre se constitue par ensembles hétérogènes. C'est ce qu'affirme Victor Hugo dans une lettre à Hetzel du 4 juillet 1861, alors qu'il vient de mettre un terme à la rédaction des *Misérables* :

« *Les Misérables* sont finis, mais ne sont pas terminés. (...) Il faut que je passe l'inspection de mon monstre de la tête aux pieds. C'est mon Léviathan que je vais lancer sur mer ; il a sept mâts, cinq cheminées, les roues ont cent pieds de diamètre, (...) cela ne pourra entrer dans aucun port et devra braver toutes les tempêtes, toujours en pleine mer¹⁹. »

Et de fait, si la rédaction est achevée, la révision du manuscrit prendra un an, jusqu'au mois de mai 1862. Les contours du texte définitif ne sont souvent stabilisés que tardivement. En témoigne par exemple l'addition de chapitres essentiels pour *Les Misérables* comme « Waterloo » (II, 1), « Parenthèse » (II, 7) ou bien encore « Les Amis de l'ABC » (III, 4) qui datent du début de l'année 1862. Les manuscrits portent la trace de cette écriture en expansion. L'addition de matière romanesque implique le plus souvent une révision de l'architecture de l'ensemble. Les notes de régie sont fréquentes, précisant les ajustements opérés ainsi que les mises en cohérence poursuivies. Parfois, ces mises au point s'opèrent également par le biais du dessin. Dans les *Travailleurs de la mer*, les dessins de la Durande encastrée dans les rochers Douvres font l'objet de commentaires marginaux qui visent à préciser minutieusement le déroulement du sauvetage du bateau à vapeur, telle cette remarque, de la main de Hugo : « Quand j'ai fait ce dessin, je n'avais pas encore pris le parti de faire arracher les mâts de la Durande par la tempête²⁰ », remarque qui met en évidence le soin avec lequel l'écrivain envisage le réalisme de l'action qu'il dépeint, jusque dans l'attention aux détails matériels qui en permettent l'accomplissement.

Œuvre complet : une lecture rétrospective

Cette réduction de l'épars, de l'incohérent, du contingent, manifeste dans le processus génétique, se poursuit également au-delà de la mise au point définitive de l'œuvre, du côté de son processus de publication et de diffusion. Là, c'est dans la pensée totalisante que déploient les discours préfaciels que se donne à lire la volonté de l'écrivain de ressaisir, dans une cohérence construite *a posteriori*, des textes qui ont connu auparavant une destinée autonome. Cette démarche se met en place de manière assez précoce dans la carrière de l'écrivain. Elle se lit dans les préfaces successives aux éditions des *Odes*²¹, dans les années 1820, mais plus encore autour du recueil qui rassemble les textes discursifs produits dans les mêmes années,

¹⁹ Lettre de Victor Hugo à Hetzel, le 4 juillet 1861, CFL, XII, p. 1122.

²⁰ Sur cette question, voir Pierre Georgel, *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, Paris, Herscher, 1985, et particulièrement le commentaire du dessin n° 26, p. 90.

²¹ « ...Nous ferons remarquer que les préfaces qui avaient accompagné les trois recueils aux époques de leur publication ont été imprimées à la suite de celle-ci, dans le premier volume, également par ordre de dates. On pourra remarquer, dans les idées qui y sont avancées, une progression de liberté qui n'est ni sans signification, ni sans enseignement. », préface d'août 1828, *Odes et Ballades*, Bouquins, « Poésie I », p. 52.

Littérature et philosophie mêlées, texte hétérogène s'il en est puisqu'il restitue le parcours idéologique et critique de l'écrivain jusqu'en 1834. La préface, « But de cette publication », s'explique sur la démarche :

« Il y a dans la vie de tout écrivain consciencieux un moment où il sent le besoin de compter avec le passé, de classer en ordre et de dater les diverses empreintes qu'il a prises de la forme de son esprit à différentes époques, de coordonner, tout en les mettant franchement en lumière, les contradictions plutôt superficielles que radicales de sa vie, et de montrer, s'il y a lieu, par quels rapports mystérieux et intimes les idées divergentes en apparence de sa première jeunesse se rattachent à la pensée unique et centrale qui s'est peu à peu dégagée du milieu d'elles et qui a fini par les résorber toutes²². »

Il n'est sans doute pas anodin que les métaphores utilisées par Hugo dans sa préface se rapportent au processus génétique : la mise en ordre des empreintes (ici, celles laissées par l'esprit, ailleurs celles laissées par la prise de notes documentaires), le travail de coordination à partir d'un matériau épars et souvent contradictoire, la revendication d'une maîtrise, *in fine* surplombante conférée à l'auteur par ce travail de « résorption. » Et *de facto*, conception d'une œuvre et création de l'Œuvre obéissent au même procédé d'élaboration par agglomérations successives et retouches magistrales.

De façon plus générale, Hugo a souvent fait montre d'une étonnante capacité à recomposer après coup la logique qui avait présidé à la succession de ses édifices romanesques. De trois romans indépendants naissait ainsi un projet de trilogie proposée *a posteriori* dans la préface des *Travailleurs de la mer* :

« Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième²³. »

Manière, comme son lointain modèle balzacien, de faire exister une cohérence, de constituer une instance auctoriale omnipotente et de légitimer une construction élaborée chemin faisant. Déjà, en janvier 1832, Hugo avait évoqué sur le mode humoristique ce jeu de la volonté et du hasard :

« Un matin je me suis dit : je ferai trois romans sur les numéros des trois premiers cabriolets que je rencontrerai aujourd'hui. J'ai rencontré les numéros 1699, 1792 et 1482. C'est pourquoi j'ai fait *Han d'Islande*, *Bug-Jargal* et *Notre-Dame de Paris*²⁴. »

On ne saurait mettre en scène plus clairement, fût-ce sur le mode de la fiction et de la recomposition mythique de soi, le caractère essentiellement contingent et revendiqué comme tel de la création hugolienne, sa capacité à partir du détail de fortune, du fragmentaire pour construire une unité, une œuvre monumentale ressaisie par une pensée de la totalité.

2. Expérience graphique : la tache et la réserve

A bien des égards, la genèse de l'œuvre graphique, en interférence profonde avec l'œuvre littéraire, autorise les mêmes analyses. La fascination qu'exercent les dessins de Victor Hugo

²² « But de cette publication », *Littérature et philosophie mêlées*, Bouquins, « Critique », p. 47.

²³ *Les Travailleurs de la mer*, Bouquins, « Romans III », p. 45.

²⁴ Feuilles paginées, p. 112, cité par Yves Gohin, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 1082.

tient bien, de prime abord à la découverte d'un univers d'affolante liberté, incarnant, selon l'expression de Théophile Gautier « les caprices fortuits d'une main inconsciente²⁵ ». L'évolution de la pratique graphique hugolienne révèle même la part de plus en plus prépondérante accordée à la matière, à la manière dont elle détermine et « informe » la création, laissant penser, selon la belle formule d'Henri Focillon que Hugo « travaillait dans cette nuit mouvante qu'il répartissait à son gré, en tirant parti des hasards de la catastrophe²⁶ ».

Différentes techniques employées par Hugo sont à cet égard convergentes : l'usage des empreintes, la production des taches d'encre, partiellement contrôlées par l'emploi des barbes de la plume, qui se trouvent ensuite interprétées, pour donner naissance, à partir des potentialités de la matière, à un motif figuratif²⁷. Ailleurs, le développement du dessin s'effectue à partir d'un détail – procédé analogue, en un sens, au processus d'écriture et de constitution de l'intrigue à partir d'un fragment matriciel. Détail qui enflé, prend consistance et signification au point que la composition non préméditée du dessin, comme l'a montré Pierre Georget, le fait carrément déborder de la feuille²⁸.

Toutes ces techniques accréditent l'idée que Hugo semble privilégier les aléas de l'inspiration plutôt que les desseins préconçus. Cependant, quelles que soient les séductions d'une œuvre graphique aux prises avec les démesures de l'encre, elles ne doivent pas occulter ce que le travail de Hugo peut avoir de concerté : le recours à certaines techniques, dès les dessins des années 1850, permet à Hugo de construire et de composer ses dessins avec plus de fermeté. Les dessins de Jersey par exemple (*Jersey. - Marine-Terrace*²⁹, [Vue de Marine-Terrace]³⁰, etc.) font apparaître selon les observations de Victoria Tebar³¹, l'utilisation de l'écran soluble, masque de gomme arabique qui offre la possibilité de protéger le papier lors de l'application de l'encre et de pigments secs, permettant ainsi de ménager des effets de lumière. L'emploi de cette technique de réserve présuppose dès lors que l'artiste ait eu en tête une idée bien précise de son dessin avant d'en commencer la réalisation. Elle est le signe d'une préméditation, d'une construction de la composition, pensée dans son ensemble, avec la volonté de contrôler le processus et ses étapes, échelonnées dans le temps.

Une comparaison entre les processus génétiques de l'œuvre graphique et de l'œuvre textuelle, permettrait de distinguer deux tendances antagonistes dans la création hugolienne. D'une part, le travail de la tache et du lavis pourrait être rapproché de celui – marque de fabrique hugolienne s'il en est – de la digression dans le roman. La vocation de la digression dans

²⁵ Théophile Gautier, préface à *Dessins de Victor Hugo gravés par Paul Chenay*, Paris, Castel, 1862, reproduite dans CFL, XVIII, p. 1-11.

²⁶ Henri Focillon, « Les dessins de Victor Hugo », in *Technique et sentiment*, 1919, repris dans *Victor Hugo*, coll. « Autrement », 1983, p. 21.

²⁷ On trouvera nombre d'exemples de ce phénomène dans les catalogues *Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo, op. cit.* ; *Victor Hugo peintre*, Milan, éditions Mazzotta, 1993 ; *Du Chaos dans le pinceau... Victor Hugo, dessins*, Maison de Victor Hugo/Paris Musées, 2000.

²⁸ Pierre Georget (*Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer, op. cit.*, notice n° 29, p. 96) a mis en lumière ce phénomène à propos du dessin « L'esprit de la tempête devant Gilliat » qui existe en deux versions. La première (CFL, XVII, n° 484), non préméditée, montre clairement que le dessin n'a pas d'emblée été conçu dans sa composition d'ensemble, au point que Hugo a dû ajouter une feuille de papier pour achever ses traits. Le second (CFL, XVII, n° 485), en revanche, qui est une mise au propre du premier, est parfaitement centré dans la page.

²⁹ *Jersey - Marine Terrace*, parfois désigné sous le titre *Le Mirador*, ca. 1855, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 34770, CFL, XVIII, n° 640.

³⁰ [Vue de Marine-Terrace], [vers 1854/55]. Maison de Victor Hugo, n° 97, CFL, XVIII, n° 631.

³¹ Victoria Tébar, *Concepción técnica en los dibujos de paisaje de Victor Hugo* (thèse de doctorat, Faculté des Beaux Arts de Barcelone, 2002). Voir également deux communications au Groupe Hugo : « La création artistique hugolienne. Ses apports dans le domaine des procédés techniques », 24 janvier 2004 et « Image intériorisée et quête picturale chez Victor Hugo », 12 décembre 2008.

l'économie de l'œuvre est de donner droit de cité à la matière – celle-ci discursive, documentaire, historique, psychologique – et d'en assurer dans le roman la présence obsédante tout autant que bouleversante, entraînant par là même une redistribution des données narratives et dénonçant le texte dans ses attendus³². De même, l'usage de l'encre, le jeu avec sa labilité, font voler en éclats le cadre contraignant de la page, permettant de travailler moins le motif que l'étendue du médium lui-même. La tache, comme la digression, engendre en ce sens une nouvelle façon de voir, par modification du point de vue et reconfiguration de la matière.

D'autre part, à l'inverse, les techniques de réserve et de composition graphique sont à rapprocher, des processus de contrôle rétroactif de la cohérence scénarique, de l'orchestration ostentatoire de l'architecture romanesque, toutes formes qui confortent, construisent et dramatisent l'omnipotence de l'instance auctoriale.

3. Diffusion de l'œuvre : le contrôle et la dissémination

Le diagnostic qui prévaut pour la genèse de l'œuvre peut également être reconduit pour sa diffusion, ou plus exactement pour la conception que l'auteur pouvait se faire de sa diffusion. Ici, c'est bien plutôt la revendication d'une maîtrise absolue qui est première. Les exemples sont légion de cette ambition de contrôle généralisé des conditions matérielles et des circonstances de la publication des œuvres. En témoigne, très tôt dans la carrière de l'écrivain, la polémique autour de *Han d'Islande*. Et s'il y a bien, dans la posture de l'auteur outragé par l'incompétence des éditeurs que Hugo adopte à ses débuts, quelque stratégie de publicité pour un jeune écrivain qui cherche à percer dans le champ littéraire, il ne fait aucun doute que cela correspond également à une position de fond pour l'écrivain, qui ne cessera de réaffirmer le contrôle total qu'il entendait conserver sur la publication de ses écrits. Hugo déplore, dans la préface d'avril 1823, la première édition de *Han d'Islande* publiée chez Persan en février 1823, truffée de coquilles et suivie d'une seconde édition en juillet 1823, cette fois-ci chez Lecointe et Durey³³ :

L'auteur prévient les lecteurs « d'abord que ce mot, seconde édition, est ici assez impropre, et que le titre de première édition est réellement celui qui convient à cette réimpression, attendu que les quatre liasses inégales de papier grisâtre maculé de noir et de blanc, dans lesquelles le public indulgent a bien voulu voir jusqu'ici les quatre volumes de *Han d'Islande*, avaient été tellement déshonorées d'incongruités typographiques par un imprimeur barbare, que le déplorable auteur, en parcourant sa méconnaissable production, était incessamment livré au supplice d'un père auquel on rendrait son enfant mutilé et tatoué par la main d'un iroquois du lac Ontario³⁴. »

Particulièrement attentif aux conditions matérielles de publication de ses œuvres, ne délaissant jamais la partie lorsqu'il s'agit de négocier auprès des éditeurs des pages de titre supplémentaires, l'aération d'un texte qu'il faut « blanchir le plus possible », Hugo veille également à contrôler également, autant que faire se peut, les conditions de réception de ses premières éditions. C'est vrai si l'on considère, par exemple, son refus systématique d'une

³² Voir par exemple, le chapitre Le Monstre (II, IV, 2 dans *Les Travailleurs de la mer*), intercalé en plein combat de Gilliatt contre la pieuvre et qui offre une tentative de saisie, sur le mode interrogatif, de la monstruosité du poulpe ; voir également le célébre « Ceci tuera cela » dans *Notre-Dame de Paris* (V, II), ou bien encore le livre « Parenthèse » (II, VII) consacré à la question du couvent, dans *Les Misérables*.

³³ L'épisode donna lieu à une passe d'armes qui trouva un écho dans les colonnes du *Miroir* au printemps 1823. Sur cette polémique, voir *Han d'Islande*, présentation Yves Gohin, Annexe, CFL, II, p. 421-427.

³⁴ *Han d'Islande*, préface de la deuxième édition, avril 1823, *ibid.*, p 90.

publication inédite en feuilleton dans la presse, ce mode de publication altérant, selon lui, la première perception que le lecteur peut avoir de l'œuvre. C'est particulièrement sensible également, dans le contexte tendu de l'exil et étant donnés les risques de censure, de la publication des *Misérables*. Lorsque son beau-frère, Paul Chenay, le sollicite pour graver ses dessins, l'écrivain pose clairement ses conditions, afin d'éviter toute interférence avec la publication du grand œuvre :

« La publication de cet album n'aura lieu qu'après la publication totale des *Misérables*, je dis totale, *Les Misérables* devant être publiés par partie : je reste maître de déterminer moi-même l'époque de la publication³⁵ ».

Pourtant, là encore, de manière déclarative ou narrative, l'œuvre de Victor Hugo ne cesse de proposer une autre vision de la lecture et de la réception littéraires : liberté pensive des lecteurs³⁶, pratiquant volontiers la lecture à contresens, tel Mabeuf écoutant d'une oreille la lecture de la Mère Plutarque dans *Les Misérables*, tel le vieux Schumacker, dans *Han d'Islande*, à peine distrait de sa rêverie amère de proscrit par les mots que lui lit sa fille Ethel, tels les fameux enfants de la Tourgue, dans *Quatrevingt-treize* démembrant le précieux volume de saint Barthélemy et formalisant ainsi symboliquement l'appropriation tout à la fois désastreuse et jouissive du livre par les classes populaires. A bien des égards, à travers ces multiples figures de lecteurs, l'écrivain évoque la fortune hasardeuse de son œuvre, et semble accepter au nom de sa plus grande diffusion, le risque même de sa mauvaise – mais peut-être fertile, malgré tout – interprétation. C'est ce pari que faisait déjà l'écrivain dans *William Shakespeare*, lorsqu'il en appelait à « traduire, commenter, publier, imprimer, réimprimer, cliquer, stéréotyper, distribuer, crier, expliquer, réciter, répandre, donner à tous, donner à bon marché, donner au prix de revient, donner pour rien, tous les poètes, tous les philosophes, tous les penseurs, tous les producteurs de grandeur d'âme³⁷. » Les enjeux sont alors tout autant politiques que littéraires. Hugo le déclare explicitement à propos de son combat contre la peine de mort, lorsqu'il découvre une publication à son insu de ses écrits : « Quand il s'agit de sauver des têtes, je trouve bon qu'on use de mon nom, et même qu'on en abuse³⁸. » Témoin également son laissez-faire bienveillant dans le domaine des éditions populaires, même lorsque Hetzel lui annonce les ambitions fort modestes de l'édition illustrée des *Œuvres complètes* qu'il met sous presse dans les années 1850 : « Ce ne sera pas un chef-d'œuvre mais ce sera passable et supérieur aux autres 4 sous [...]. J'espère que l'affaire ira. Elle était très attendue et très demandée³⁹. » Puissance du livre démocratisé, livre de rien, moins maîtrisé certes dans sa diffusion mais redoutable d'efficacité subversive, à l'instar de celle qu'évoque le poète dans les strophes de *L'Âne*⁴⁰ :

Gare à ce gamin sombre appelé petit livre !
Le format portatif est un monstre ; il délivre,
Il proteste, il combat ; c'est hideux, c'est criant ;

³⁵ Lettre de Victor Hugo à Paul Chenay, le 10 mars 1861, CFL, XII, p. 1112.

³⁶ Sur cette notion, voir l'ouvrage de Myriam Roman et Marie-Christine Bellosta, *Les Misérables, roman pensif, op. cit.* et *Victor Hugo et le roman philosophique*, Paris, Champion, 1999. Pour les figures du lecteur, voir également Delphine Gleizes, « "Imprudence de faire des questions à un livre". Quelques personnages de lecteur dans les romans de Victor Hugo », Université de Reims, *La Lecture Littéraire*, éditions Klincksieck, n° 2, 1998, p. 55-66.

³⁷ *William Shakespeare*, II, V, 2, Bouquins, « Critique », p. 390.

³⁸ *Les Condamnés de Charleroi, Actes et Paroles II*, 1862, Bouquins, « Politique », p. 529.

³⁹ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Victor Hugo, le 11 novembre 1852, in Sheila Gaudon, *Victor Hugo, Pierre-Jules Hetzel. Correspondance*, tome 1 (1852-1853), Paris, Klincksieck, 1979.

⁴⁰ *L'Âne*, Colère de la bête, I, III, Bouquins, « Poésie III », p. 1055.

Comme avec son épingle il crochète en riant
La serrure de fer d'une bible bastille !

Leçon politique que Victor Hugo approfondit au fil de sa carrière et qui postule que le caractère opératoire d'une œuvre est proportionnel au degré de liberté qu'elle ménage pour le lecteur, et partant, proportionnelle à la manière dont l'écrivain accepte, malgré tout, d'aliéner ses prérogatives auctoriales.

Conclusion

Force est de constater le régime contradictoire de l'œuvre hugolienne, dans ces deux processus symétriques mais non homologues que sont sa genèse et sa diffusion : d'un côté, les grandes compositions graphiques concertées, la volonté de maîtrise et de codification de la forme, les éditions régies dans leurs moindres détails, les conditions de publication verrouillées, le contrôle rétroactif de l'architecture romanesque, la mise en scène de l'instance auctoriale dans un discours, préfaciel notamment, à vocation totalisante. De l'autre, l'émergence d'un sens plurivoque, s'originant dans les sollicitations de la matière et du monde, l'art de la tache et de l'empreinte, le postulat d'une destinée erratique de l'œuvre qui accepte le risque de la mésinterprétation, de l'appropriation hasardeuse, voire du contresens, tribut payé à son rayonnement démocratique. Sans doute une partie de l'originalité de Hugo en son siècle tient-elle à l'articulation parfois conflictuelle et à tout le moins dynamique entre ces deux démarches structurantes, maintenant, qu'il s'agisse de genèse ou de réception, la figure auctoriale dans une position de porte-à-faux, tout à la fois mise en scène dans son omnipotence et aliénée dans certaines de ses prérogatives. Manière de dire qu'il n'est de monument véritable s'il ne court le risque de sa ruine.