

Miranda KENTFIELD

*Espaces narratifs de la conscience: poétique et politique des personnages dans
les romans de Hugo*

Je présente aujourd'hui quelques unes des idées centrales de ma thèse, consacrée aux cinq principaux romans de Hugo, de *Notre Dame de Paris* à *Quatrevingt-treize*. J'y étudie le fonctionnement du personnage, lequel, comme l'observe Alex Woloch, est un élément central de la pratique romanesque, mais qui pose problème aux théoriciens de la littérature. L'une des raisons en est, selon Woloch et Rimmon-Kennan, que la narratologie achoppe sur le personnage, parce qu'il fonctionne comme élément structurel du système narratif, tout en étant doué de valeur référentielle. Malgré les divergences sur la vraie nature du personnages, ou à cause d'elles, l'intérêt depuis une dizaine d'années s'est de nouveau porté vers les personnages comme à un aspect du roman qui mérite une analyse particulière. Aux États-Unis cependant, la majorité des études récentes en ce sens portent sur la littérature anglaise et, pour les textes français, les critiques s'intéressent surtout aux romans réalistes ou naturalistes. Or cette préférence semble avoir influencé les catégories conceptuelles employées. Celles, par exemple, assez simples mais fondamentales, développées par E.M. Forster en 1927 qui distingue entre personnages « flat », sans profondeur, et personnages « rounds », plus épais. De fait, un roman réaliste raconte souvent l'histoire d'un ou deux personnages principaux qui possèdent une certaine complexité psychologique et tranchent sur la cohorte des personnages secondaires dont le caractère se résume en un trait principal. Les héros seront, bien sûr, « round », selon Forster : capables de surprendre le lecteur d'une façon convaincante, et les autres « flat ». La critique valorise tout naturellement les premiers, qui ont plus de traits

individuels et une psychologie mieux élaborée, et cantonne au rôle d'accessoires, quoique nécessaires, les figures secondaires. Cependant, cette analyse ne fait qu'entériner la dimension référentielle du personnage : sa ressemblance avec les êtres réels tels que les montre l'expérience pratico-sensible : plus complexes à mesure qu'on les connaît mieux ou qu'ils interviennent davantage dans notre existence. Elle est déroutée en contexte hugolien, parce que les personnages principaux de Hugo ne se distinguent pas nécessairement des secondaires par leur complexité ou leur profondeur psychologique. Certains de ses héros sont assez simples sur le plan du caractère et appartiendraient donc à la catégorie des personnages sans profondeur. En même temps, ils sont souvent capables de se transformer, et donc de surprendre, ce qui les assimile à l'autre catégorie de Forster. C'est ainsi que les catégories conceptuelles développées dans un contexte réaliste peuvent se montrer insuffisantes pour une étude des personnages de Hugo. Bien entendu, il existe d'autres manières de concevoir les personnages. Par exemple, il est possible de suivre l'approche structuraliste de Greimas ou de Hamon qui considèrent les personnages comme des actants dans le déroulement de l'intrigue, sans que soit posée la question de leur « épaisseur » psychologique ni de toute autre forme de consistance. Cette approche structurelle n'est pas tout à fait satisfaisante si on veut considérer un personnage dans son ensemble et comprendre toutes ses fonctions dans un roman.

Ayant remarqué à la fois que la critique du roman hugolien n'a pas assez mis l'accent sur les personnages et que les travaux récents dans ce domaine aux États-Unis ont exclusivement visé un contexte réaliste, je n'ai pas jugé inutile d'examiner ce que les personnages de Hugo ont de novateur dans le roman du dix-neuvième siècle. Certains critiques et théoriciens célèbres du roman, comme G. Lukacs et E. Auerbach, les ont pris comme exemples d'une mauvaise pratique littéraire. On leur reproche exagération, invraisemblance et simplicité schématique. C'est peut-être les évaluer à des critères auxquels ils ne cherchent pas à satisfaire. Quelles sont les implications idéologiques et les

conséquences esthétiques de ce prétendu manque de complexité psychologique ? Pour ma part, je me suis intéressée à la distribution des personnages dans des systèmes narratifs, à la façon dont Hugo construit ses personnages et à la diversité de leurs fonctions sur les plans esthétiques et idéologiques. Je suis convaincue que son refus du réalisme dans ce domaine relève d'un choix conscient, et non pas d'une impuissance.

Avant de parler de ma propre recherche, je dois rappeler qu'un certain nombre de travaux sont acquis dans ce domaine ; l'article célèbre de Charles Mauron et l'essai de Robert Ricatte sur les personnages dans *Les Misérables* ne sont pas les seuls. Dans son étude importante, *Victor Hugo et le roman philosophique* (1999), Myriam Roman consacre un chapitre aux personnages dont elle établit une typologie détaillée selon leurs traits sociaux et moraux. Elle avait déjà présenté une étude des personnages des *Travailleurs de la mer* au groupe Hugo en 1993. En 2001, à New York University, Isabel Roche a consacré aux personnages des romans de Hugo une thèse, publiée sous le titre *Character and Meaning in the Novels of Victor Hugo*, en 2007. Ce travail m'a été utile, mais il ne m'a pas semblé qu'il épuisait toute la matière.

La majorité des travaux existants visent à classer les personnages selon leurs rôles sociaux, leurs traits moraux, leur sexe, etc. Il s'agit de montrer comment certains emplois se répètent d'un roman à un autre, ou bien d'étager les personnages selon la mesure de leur complexité (Isabel Roche). Cette approche n'est pas sans valeur, mais reconduit, on l'a suggéré, les schémas du roman réaliste et les applique à des objets qui n'en relèvent sans doute pas. Dans le roman réaliste, il existe une nette différence stylistique, dans la description, entre personnages principaux et secondaires. Chez Hugo, cet écart s'estompe et l'intérêt des personnages se trouve ailleurs. Ma recherche examine d'une part les descriptions des personnages et leurs trajectoires, et d'autre part, la proportion du discours que le narrateur accorde à chacun. Cette dernière notion se nomme en anglais, « the distribution of discursive

attention. » ; elle a été développée par le narratologue américain Alex Woloch, mais seulement en contexte réaliste. J'essaie donc de voir ce qu'une nouvelle approche structurale peut apporter à l'étude des personnages, sans oublier une analyse du style des portraits et de leur symbolisme, qui a souvent une valeur idéologique.

Cette communication se concentrera sur la manière dont Hugo s'écarte de la pratique réaliste dans la construction des personnages. L'aspect inverse existe aussi, et Guy Rosa n'est pas le seul à avoir étudié le réalisme des *Misérables*. Moi-même, dans la dernière partie de ma thèse, je tenterai de confronter roman balzacien et roman hugolien. Aujourd'hui, j'en resterai à l'innovation que Hugo accomplit.

Qu'est-ce qui distingue un personnages hugolien de ceux des romanciers contemporains ? Certaines différences formelles touchent à la stylistique du portrait ou à cette proportion inégale du discours accordée aux différents personnages du récit. D'autres, substantielles, concernent le dynamisme des personnages, leur capacité à changer sur les plans idéologique et éthique, ou encore l'emploi particulier que fait Hugo de l'abstraction comme principe de création artistique. Je commencerai par parler des aspects structurels qui me semblent devoir retenir l'attention quoique je n'aie pas encore trouvé d'explication satisfaisante à la valeur de ces particularités. Ensuite, je parlerai de ce que j'appelle une approche centrale des personnages, -on pourrait dire « manière de construire un personnage »- approche qui s'accorde à la poursuite de certains objectifs idéologiques, mais qui semble aussi comporter des intérêts purement esthétiques.

Depuis *La Princesse de Clèves*, le roman français a tendance à privilégier l'histoire d'un ou deux personnages principaux, protagonistes¹ de la narration, dont les intérêts et les

¹ Je fais une distinction entre le héros d'un roman et le protagoniste, ou personnage principal. J'entends par héros le personnage qui joue un rôle héroïque sur le plan de l'intrigue. Dans le roman moderne, la figure

aventures sont au cœur de l'intrigue. Au dix-huitième siècle, les romans fondés sur le modèle des mémoires, et écrits à la première personne, privilégient la voix et la perspective d'une seule instance, le narrateur ou la narratrice, alors que les romans épistolaires reproduisent les échanges entre deux personnages principaux ; dans les deux formes, un ou deux personnages occupent la plus grande part du discours narratif. On peut dire que la convention du protagoniste/personnage principal, ou de deux protagonistes, constitue un élément central de l'histoire du roman du dix-huitième siècle, et que cette tradition se perpétue au dix-neuvième siècle, tant chez les romantiques comme Chateaubriand et Madame de Staël que chez les premiers réalistes, comme Stendhal et Balzac. Alex Woloch observe dans le roman réaliste une dichotomie entre les protagonistes et les personnages secondaires. Elle va de pair avec un important écart entre la proportion du discours accordée aux protagonistes et celle, sensiblement moins importante, attribuée aux figures secondaires ; ces deux traits sont constitutifs du roman réaliste. Il y est exceptionnel que l'attention du narrateur se partage de façon équilibrée entre plusieurs personnages. Or, dans les romans de Hugo, la multiplication des personnages principaux fait obstacle à cette convention. Les critiques de *Notre-Dame de Paris* ont souvent eu peine à identifier le héros. Quasimodo semble être seul à agir de façon héroïque, mais sa caractérisation grotesque l'éloigne de l'image traditionnelle d'un héros. Il n'est pas plus aisé d'identifier le personnage principal de *Notre Dame de Paris* en considérant la distribution du discours attribué aux différents personnages. L'histoire raconte à la fois les aventures d'au moins quatre figures centrales : le dramaturge Pierre Gringoire occupe l'attention du narrateur pendant quelques chapitres préliminaires, avant de disparaître et de régresser ainsi vers le statut de personnage secondaire. Ensuite, l'attention du narrateur alterne

centrale d'un texte n'est pas toujours héroïque ; il est alors problématique de compter sur la notion d'héroïsme comme un moyen d'identifier le personnage principal. Le personnage principal, ou protagoniste, est celui qui occupe la majorité du discours du roman, c'est-à-dire de la narration qui raconte les événements de l'histoire. Normalement, le narrateur raconte l'histoire du personnage principal, et même si ce personnage n'est pas toujours au centre de l'action, sa perspective est néanmoins valorisée, et l'action d'une scène est souvent focalisée par lui. Ainsi, la distinction entre héros et protagoniste est pour moi une question de niveaux d'analyse : on passe du niveau de l'intrigue à celui de la narration : « from story to discourse » comme disent les narratologues américains.

entre Quasimodo, Frollo et Esmeralda. Ils sont si bien tous les trois sujets de la focalisation du récit que le narrateur va parfois jusqu'à répéter une scène afin de présenter d'abord la perspective d'un personnage, et ensuite celle d'un autre. L'attention du narrateur va et vient de l'un à l'autre, et l'on peut mesurer la proportion de la narration, ou du discours, affectée à chacun. Aucun n'occupe plus de 50% de la narration, si on compte le nombre des chapitres où un personnage est mentionné. Frollo est présent dans 43,3 % des chapitres, Esmeralda dans 38,3%, Quasimodo dans 33,3% et Gringoire dans 30%. Il est vrai qu'un personnage peut être mentionné dans un chapitre sans y occuper une place très importante. Il faut donc préciser l'observation. Si l'on compte ainsi les chapitres où un personnage occupe presque exclusivement l'attention du narrateur, la part relative faite à Frollo s'accroît encore : sept chapitres contre quatre pour Quasimodo et Esmeralda, et trois à Gringoire. En revanche, l'écart est moindre s'agissant du nombre de chapitres où un personnage joue un rôle central : Frollo 16, Esmeralda 12, Quasimodo 10, et Gringoire 8. Dans tous les cas, c'est Frollo, quoiqu'il soit « le méchant », et non pas Quasimodo, qui l'emporte en espace occupé dans la narration. Surtout, cet exemple de *Notre Dame de Paris* montre la possibilité d'une structure romanesque sensiblement différente de celle pratiquée par le roman réaliste et qui s'apparente davantage au théâtre, où l'intrigue se noue entre plusieurs personnages. Souvent d'ailleurs Hugo lui-même intitule un acte du nom du personnage qui y domine.

Notre-Dame de Paris n'a rien d'une exception dans le roman de Hugo. Jean Valjean s'absente de la narration à plusieurs reprises et longuement, laissant la place à plusieurs autres personnages presque aussi importants que lui. Absence qui n'a rien d'anecdotique puisque, Isabel Roche l'observe, le cours du roman hugolien procède volontiers à un effacement progressif, textuel et diégétique, du protagoniste, sanctionné à la fin par sa mort. Pour Jean Valjean, cet effacement devant Marius et Cosette est volontaire, mais il a été anticipé en quelque sorte par le passage au premier plan d'autres protagonistes : Myriel, Fantine, les

Thénardier, Javert, Gavroche. L'ébauche primitive le disait : histoire d'un saint, d'une femme, d'un homme, d'une poupée. *Quatrevingt-treize*, multiplie également les figures centrales en mettant en scène au moins trois figures dominantes : Cimourdain, Gauvain, et Lantenac. Gauvain sans conteste en est le héros, mais pas le protagoniste².

Les Travailleurs de la mer, et *L'Homme qui rit* semblent, eux, s'éloigner du modèle des trois autres romans, dans la mesure où leur personnage principal domine à la fois le discours et l'intrigue. Mais s'ils ont ce caractère là du roman classique et du roman réaliste, les autres leur manquent. Gilliatt n'a guère de complexité psychologique, et je montrerai plus tard que son intérêt ou sa fonction en tant que personnage sont largement déliés de son identité individuelle. Gwynplaine, à la fois héros et protagoniste lui aussi, offre une identité lourdement chargée de symbolique. Identité double, sang noble et visage grotesque, destin princier et existence de saltimbanque, lord des déshérités. Gwynplaine apparaît comme un symbole abstrait plus qu'un individu avec une psychologie élaborée. Même lorsqu'il est possible d'identifier un protagoniste dans un roman hugolien, son rôle et sa fonction sont modifiés et l'éloignent des définitions du roman qui privilégient le développement de l'identité individuelle chez un protagoniste doué d'une intériorité complexe.

La question se pose donc de la valeur de cette conduite du roman sur le plan esthétique et de sa signification idéologique. A cette question, j'avoue ne pas avoir encore trouvé une réponse satisfaisante - et je vous serais reconnaissante de votre concours. Peut-on lire ce refus du personnage central unique comme une mise en question du statut de l'identité ayant cours dans la sphère dominante de la société de son époque ? Hugo semble vouloir ironiser parfois en reléguant à un rôle secondaire et comique une figure initialement susceptible d'un avenir avantageux. Tel est Pierre Gringoire, ballotté entre risible et quasi-héroïque, avant d'être « oublié » par le narrateur. Il possède, en un sens, l'ambition, l'audace et le désir de réussir

² Si nous suivons Woloch, quand il suggère qu'un protagoniste doit occuper une place capitale dans la narration en dominant non seulement l'intrigue, mais la narration.

par son talent qui le rapprochent de certains protagonistes, Julien Sorel par exemple, de la littérature des années 1830. Hugo l'emploie-t-il à la dérision de ces ambitions –qui ont été les siennes ?

Passons maintenant à la deuxième partie de cette analyse, dans laquelle nous parlerons plus précisément des techniques stylistiques qu'emploie Hugo pour créer ses personnages, puis des objectifs idéologiques et esthétiques qu'il poursuit à travers cette création. Notons d'abord qu'il existe une certaine diversité dans le style des portraits créés par Hugo pendant sa longue carrière de romancier. On ne peut pas dire que tous les portraits se ressemblent, et mon objectif n'est pas de vous faire une présentation exhaustive de tous les styles qui se trouvent dans l'œuvre de Hugo. J'aimerais concevoir ses types de portraits dans leur ensemble comme des approches distinctes, capables d'aider l'auteur à poursuivre des objectifs idéologiques ou esthétiques différents. Je ne voudrais pas limiter l'œuvre de Hugo aux approches que je vais mentionner ici, mais je voudrais distinguer entre une approche secondaire, qui est celui des portraits ironiques ou comiques, et une approche centrale, qui est basée sur des principes d'abstraction, de transformation et de fluidité. Je ne vais pas trop m'attarder sur l'approche secondaire, parce que c'est celle qui rapproche Hugo du modèle réaliste, mais je vais la mentionner brièvement. Il s'agit d'une description qui garde un ton comique ou ironique, et qui est réservée normalement aux descriptions un peu sarcastiques des figures qui sont bien intégrées à la société, et qui occupent des positions sociales conventionnelles ; par exemple, des bourgeois, des prêtres, ou des domestiques à la cour royale. Il s'agit souvent de caricatures. Hugo semble refuser à ses personnages centraux la possibilité de posséder une identité sociale vraiment normative ou ordinaire. Si ces portraits des figures secondaires ressemblent aux portraits réalistes, il y a néanmoins une distinction idéologique entre la pratique de Hugo et celle de ces contemporains réalistes : Hugo relègue

au second plan les figures bourgeoises ou aristocratiques qui seraient au centre d'un récit réaliste, préférant mettre en scène des marginaux comme les personnages principaux de ses histoires.

Passons maintenant à la discussion de l'approche centrale de Hugo, basée sur des principes d'abstraction et de transformation. Elle est représentée dans la majorité de ses romans, quoique le style spécifique des portraits et les techniques littéraires employées pour souligner certaines expériences évoluent entre le début et la fin de sa carrière. Elle affecte souvent, mais pas exclusivement, les figures centrales de l'intrigue. Je n'ai pas le temps de montrer comment elle fonctionne dans chaque roman, ni de parler en détail de son évolution ; je dois donc d'abord résumer ses traits caractéristiques, puis analyser son fonctionnement dans quelques textes.

Premier élément : la création de personnages fluides, ou dynamiques : leurs états d'esprit, leurs capacités à comprendre les émotions des autres et à y répondre, leurs identités sociales et/ou leurs valeurs morales et éthiques bougent. La société ne les détermine pas d'emblée et entièrement, mais différentes forces sociales agissent sur eux et peuvent les conduire aussi bien vers une déchéance que vers un accomplissement. Souvent la force transformatrice de l'amour est l'agent de cette évolution. Le don de l'amour offert fait renoncer le personnage à ses idées rigides passées pour en accepter de nouvelles. D'autre part, des techniques d'abstraction sont mises en œuvre dans la création de ces personnages, de telle sorte qu'ils puissent incarner, par exemple, une force psychologique, une idée sociale ou politique, ou une axiologie. Du coup leur vraisemblance reste subordonnée à leur valeur symbolique. Sans devenir, le plus souvent, de purs symboles, la valeur symbolique qu'ils assument l'emporte sur leur spécificité individuelle. Elle tend d'ailleurs à s'élargir d'un roman à l'autre : Gwynplaine symbolise la vaste identité sociale de tous les opprimés ; dans *Quatrevingt-treize*, les personnages principaux représentent chacun un régime socio-politique

ainsi que l'idéologie qui le sous-tend. Enfin, au lieu de leur attribuer une identité individuelle cohérente et stable, Hugo met l'accent sur les états de crise qui les affectent : crise morale, idéologique, ou cette rupture spirituelle qu'est la contemplation. Ces espaces, ou sites narratifs de la conscience, comptent pour Hugo plus que l'idiosyncrasie d'un personnage.

Pour entrer quelque peu dans le détail, considérons d'abord comment le principe d'abstraction et de transformation fonctionne dans *Les Misérables* ; on examinera ensuite brièvement *Les Travailleurs de la mer*. Dans *Les Misérables*, Hugo emploie la transformation des personnages comme une sorte de modèle, ancré dans la fiction, d'un mécanisme qui permettrait la réalisation des changements sociaux. On l'a déjà dit, les figures centrales sont exceptionnellement nombreuses dans *Les Misérables*. Certaines s'apparentent d'autant mieux, paradoxalement, aux portraits réalistes qu'elles sont caricaturales (Bamatabois, Théodule...) ; mais les personnages principaux, eux, s'éloignent franchement du modèle réaliste. Au lieu de représenter des individus ordinaires dotés d'une identité sociale précise et d'un ensemble de traits psychologiques stables, Hugo peint des êtres qui possèdent souvent juste assez de spécificité sociale pour pouvoir symboliser de vastes groupes, ou bien juste assez de spécificité morale pour incarner un état d'esprit lié à une condition sociale. En créant ces figures centrales, comme Jean Valjean et Fantine, Hugo semble se soucier moins de figurer une individualité que de mettre en scène les processus, intérieurs et sociaux à la fois, qui le préoccupent : régression ou développement, dégénérescence ou accomplissement. Ces processus sont connus : ceux de la déchéance qui conduit à ce troisième dessous où vivent les forçats, les prostitués, tous les abandonnés et, symétriquement, la transformation « rédemptrice » de la renaissance éthico-spirituelle. Du coup les caractères individuels des personnages s'effacent au profit de qualités abstraites : ils incarnent des forces, des idées, ou des passions qui ne leur sont pas propres mais rejaillissent sur la conscience collective des groupes qu'ils représentent.

La conscience elle-même devient un objet capital du texte. La célèbre, « tempête sous un crâne », dit explicitement l'ambition de « faire le poème de la conscience humaine » et, ce faisant, de « fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive ». De là ces figures presque anonymes de Jean Valjean et de Fantine ; de là aussi leur plasticité et leur exposition au changement à vue. Cette fluidité n'a rien d'idéaliste : elle révèle la manière dont les forces sociales, mais aussi celles des cœurs, pèsent sur le destin des individus. Un don d'amour relève Valjean et Fantine d'une déchéance prononcée par la société. Cette parenté structurelle entre eux est telle que ce que je dirai maintenant de lui, vaut aussi, toutes choses égales d'ailleurs, pour elle.

La trajectoire de Jean Valjean peut se décrire comme un voyage éthique et moral, ponctué par des moments de crise où il essaie d'évaluer ses actions et de les harmoniser avec sa nouvelle vision du monde. Sa chute morale résulte entièrement de ses dix-neuf années de bagne. La description initiale du personnage est la suivante : « Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie. [. . .] Jean Valjean était d'un caractère pensif sans être triste, ce qui est le propre des natures affectueuses. Somme toute, pourtant, c'était quelque chose d'assez endormi et d'assez insignifiant, en apparence du moins, que Jean Valjean ». Fait notable, c'est le protagoniste du récit qui est décrit dans des termes si simples. Jusqu'à perdre le statut de sujet : non pas quelqu'un mais *quelque chose* d'assez insignifiant. A sa sortie du bagne, l'évocation de son intériorité tient en une phrase : « Le point de départ comme le point d'arrivée de toutes ses pensées était la haine de la loi humaine ». Une transformation a eu lieu, mais sans rendre le personnage plus complexe. Un portrait simple en remplace un autre. L'essentiel du récit des années de bagne a pour objet la conscience de Valjean, mais ce n'est pas tout à fait la sienne : tous ceux qui vivent au-dessous et en dehors de la société plongent dans la même désorientation, le même désespoir sec et buté plus encore que méchant. Au lieu de se lier à une identité individuelle bien définie, la conscience de

Valjean apparaît comme un site narratif pour l'évocation d'un monde intérieur partagé par beaucoup et déterminé par des conditions sociales.

La rencontre avec l'évêque Myriel n'a pas à elle seule les effets salutaires qu'on sait ; il y faut l'attentat sur Petit-Gervais dont la commotion déclenche en Valjean un processus de transformation qui l'oblige à remettre en question ses croyances et ses attitudes envers la société et à changer ses comportements. C'est la première occurrence d'une poétique de la conscience-en-crise appelée à connaître plusieurs autres développements. Elle mobilise un ensemble de techniques stylistiques qui représentent des états de crise intérieure au moyen d'images visuelles. Myriam Roman le note, « Hugo représente l'intériorité de ses personnages dans des moments de crise violente, suivant ce que l'on a pu nommer une 'psychologie des états exceptionnels' » (p.639). Mais s'agit-il bien encore de « psychologie » -et même d'intériorité- lorsque Valjean entre dans ces états visionnaires, où « la rêverie est si profonde qu'elle absorbe la réalité » ? « On ne voit plus, poursuit le texte, les objets qu'on a devant soi, et l'on voit comme en dehors de soi les figures qu'on a dans l'esprit ». Ces figures, abstraitement identifiables comme le Bien ou le Mal, s'emparent de l'âme plus qu'elle ne les atteint et se mettent à lutter, comme de leur propre initiative, pour le contrôle de la conscience du personnage³. Images visuelles et langage poétique bouleversent ainsi très profondément la représentation commune de l'adoption par un personnage d'idées ou de valeurs. Cette poétique de la conscience-en-crise a été reconnue comme l'un des éléments les plus novateurs du travail de Hugo sur le plan esthétique, mais cette innovation ne doit pas être déliée de ce dont elle résulte : ce que j'appelle « l'approche centrale des personnages », basée sur les principes d'abstraction et de transformation. Si on étudie les différentes crises de conscience de Valjean, on découvre que ce qui compte pour Hugo dans la description de son personnage, c'est cet espace intérieur, ou ce site narratif de la conscience en transformation. Au lieu de

³ Cette poétique est décrite en détail par Myriam Roman dans son livre sur les romans de Hugo. Dans ma thèse, je propose la notion d'une *évolution* dans la poétique de la conscience-en-crise, qui inclut, mais ne se limite pas à la représentation visuelle d'une lutte entre des forces opposées.

s'intéresser à une identité individuelle, Hugo s'intéresse à un processus de transformation de la conscience parce qu'il espère le voir se reproduire sur une échelle sociale plus large.

La transformation éthique et spirituelle de Jean Valjean importe parce qu'elle présente les êtres humains comme capables de changements dramatiques. Hugo crée dans *Les Misérables* un monde où le destin social n'est pas une fatalité. Valjean assume une nouvelle identité basée sur le désir de sanctifier son âme en se vouant au service d'autrui. Il montre sa gratitude à l'évêque en se mettant à genoux, geste répété par plusieurs autres personnages à différents moments dans l'histoire. Chacun a été touché par la force transformatrice de l'amour, que Hugo espérait être capable de transformer non seulement des individus, mais la société entière.

Cette trajectoire ne vaut-elle que pour le héros ? est-elle en quelque sorte contagieuse, transmissible ? La réponse n'est pas simple. Certes, tous les personnages importants des *Misérables* connaissent tôt ou tard, comme Valjean, leur chemin de Damas : non seulement Fantine, une fois sauvée par lui, Cosette dans l'amour, Marius dans la rencontre posthume de son père, mais aussi Gillenormand cédant à son vieil amour pour son petit-fils, Gavroche remettant ses frères dans le droit chemin de la misère, Mabeuf s'insurgeant enfin, Eponine se sacrifiant *in extremis* et même Javert. Il n'est pas jusqu'à Myriel, Fauchelevent, la sœur Simplicie, la supérieure du couvent qui ne sortent un jour de leurs gonds pour accomplir quelque chose dont ils n'étaient pas capables. Mais ces conversions sont d'inégale valeur, plusieurs vaguement grotesques, d'autres tragiquement inutiles, d'autres encore – ainsi de Marius – ultérieurement démenties et annulées. L'illumination d'une conscience est-elle porteuse du salut pour elle et pour les autres ? est-elle la voie du Progrès ? Rien n'est moins sûr. Reste que dans *Les Misérables*, Hugo remplace l'accent communément mis sur l'identité individuelle par un intérêt pour la conscience et pour les processus de transformation individuelle et collective, et qu'en cultivant cette approche des personnages qui privilégie

l'abstraction et la transformation, il contribue d'une façon importante à l'histoire du roman de son époque.

Dans *Les Travailleurs de la mer* (1866) Hugo semble délaissé les questions idéologiques et sociales et poursuivre un objectif plus uniment esthétique. Le système de personnages s'éloigne de la pratique antérieure en mettant carrément le héros, Gilliatt, au premier plan. Son aventure épique et solitaire pour récupérer la machine du bateau naufragé occupe toute la seconde partie du livre. Au long de presque deux cent pages, il est la seule présence humaine. Cette focalisation intensive fait attendre une modification de l'approche du personnage prenant mieux en compte l'identité individuelle, un portrait psychologique plus riche et plus complexe. C'est tout le contraire : quoique pleinement protagoniste de la narration, Gilliatt reste un personnage taciturne, une figure opaque dont les pensées et les sentiments sont rarement révélés au lecteur. Certes, il aime Déruchette, mais le narrateur se refuse à l'analyse de ce sentiment, semble se garder de présenter ses émotions, reste à l'extérieur de cette âme et de ses probables agitations. La narration se resserre sur un « moi », mais sans y entrer. L'accent est mis sur des états de conscience d'une portée plus générale, et Hugo emploie Gilliatt comme un moyen de leur captation, voire une occasion de développer la poésie en prose nécessaire à leur exploration.

Gilliatt est un « voyant de la nature », capable de saisir ses mystères. Il comprend les forces en action dans la nature et possède l'intuition de leurs mouvements actuels et futurs. Cette disposition contemplative permet à Hugo de développer, à travers lui, une poésie métaphysique en même temps que naturaliste sans sortir du cadre romanesque. La conscience de son personnage ouvre un site narratif pour l'évocation d'un voyage métaphysique dont la portée dépasse très largement le personnage, aussi « voyant » et héroïque soit-il. Le chapitre « Sub umbrâ » offre le tableau subjectif de la rencontre entre l'esprit humain et l'ombre, ou la nuit. Certes, cette rencontre a lieu en Gilliatt, mais après l'avoir dit en début du chapitre, la

narration passe rapidement de l'expérience individuelle à la vérité générale, offerte en partage à tous ceux qui font face à la nuit, contemplant l'univers et essaient de mesurer la place et la vocation des êtres humains dans la création mystérieuse et infinie :

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. Cette superposition pèse à l'homme.

Le paragraphe présente bien l'immensité de la nuit comme un objet de perception, mais l'action de regarder et de voir n'est pas narrée comme étant accomplie par qui que ce soit d'identifiable. Aucun sujet n'est mentionné⁴, sinon « l'homme », et cependant le texte donne au lecteur l'impression d'être entré soudain dans la conscience d'un être pensant dont le regard est dirigé vers le ciel. Cet être anonyme, qui ne peut être conçu que comme la conscience humaine elle-même, immobile devant le spectacle de la nature, reste entièrement interrogatif. Très peu de verbes sinon pour évoquer les mouvements des objets perçus. Au début, métaphores et images hypothétiques font tendre le texte vers le poème en prose : « de la clarté mise en poudre, » « une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée ». De ces images poétiques, la description glisse vers l'abstraction du mystère associé à la nuit, qui échappe à la vue sinon en association, très lâche, avec la noirceur : « 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 [. . .] ». La mort, les énigmes, l'infini – tout peut trouver sa place sous l'ombre du ciel noir. Ce n'est qu'aux dernières lignes du paragraphe que la voix du narrateur, qui était cachée derrière une énumération neutre des choses perçues ou imaginées, réapparaît pour offrir une

⁴ Il y a l'occurrence du pronom "on" dans le passage, mais ce "on" s'emploie d'une façon impersonnelle qui ne peut pas s'attacher à une conscience individuelle.

explication de ces choses et les situer par rapport à la perspective humaine : « voilà la nuit. Cette superposition pèse à l'homme ».

Ce paragraphe réussit à présenter au lecteur une forme de conscience que Hugo développe ensuite par intermittences. Son nom, dans le vocabulaire hugolien, est la contemplation, mixte de perception et de réflexion, d'attention et de spéculation, d'absorption rêveuse en soi et d'abandon à la présence contraignante des choses, qui est l'attitude de l'esprit adéquate à l'infini.⁵ Quelque particulier que soit le personnage de Gilliatt –jeune, orphelin, marin, solitaire, ingénieux et intrépide, etc.-, la conscience qui lui est donnée dans ce chapitre déborde de toutes parts la sienne propre vers une expérience universelle, une expérience que le lecteur est invité à reconnaître comme étant ou pouvant être la sienne. Mieux, vers l'expérience humaine elle-même, entendons celle par laquelle un homme est homme. Sur le plan formel, ces évocations de la conscience prennent la forme d'une série de paragraphes denses qui ressemblent à des poèmes en prose par le recours à des figures proprement poétiques comme l'allitération, une syntaxe non conventionnelle, et le mélange de langage abstrait et lyrique. Pendant les années 1850 et 1860, l'œuvre poétique de Hugo s'était vouée à l'exploration des problèmes de l'être et du mystère des choses ; cette direction perdue dans le roman. Inutile de souligner combien cet emploi de la conscience d'un personnage comme site d'une contemplation poétique à vocation ontologique innove sur le plan formel. Un tel mélange d'ambition poétique et de prose narrative forgeait à elle seule un nouveau genre romanesque. Hugo ne l'ignore pas qui dit dans *William Shakespeare*, « le lyrique, l'épique et le dramatique amalgamés, le roman est ce bronze ».

Pour conclure, la multiplication des personnages principaux dans les romans de Hugo, ainsi que son approche centrale de la création des personnages, le distinguent des pratiques

⁵ L'idée de la contemplation dans l'œuvre poétique de Hugo est développée par Jean Gaudon dans son livre important, *Victor Hugo, Le Temps de La Contemplation* (2003).

romanesques dominantes de son époque. Dans *Les Misérables*, l'approche des personnages lui permet de poursuivre ses objectifs esthétiques et idéologiques. La force transformatrice de l'amour, qui passe d'un personnage à un autre, devient un moyen d'envisager des changements sociaux. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo poursuit des objectifs esthétiques et des innovations formelles en intégrant une poésie abstraite au cadre romanesque. Dans ces deux contextes romanesques, Hugo refuse l'illusion de l'individu doué d'une identité stable et cohérente afin de mettre l'accent sur des processus de transformation et des états de conscience. Ce refus semble anticiper la critique du réalisme proposée par les nouveaux romanciers Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet. Les objectifs idéologiques et esthétiques de Hugo, ainsi que ses techniques stylistiques, le distinguent de ces auteurs modernes, mais en reconnaissant que la psychologie et l'identité individuelle ne doivent pas forcément être au centre de la pratique romanesque, il semble anticiper les écrits de ces auteurs, ce qui prête un aspect moderne à ses œuvres romanesques.