

Claude MILLET

L'amour dans *Les Travailleurs de la mer*

L'intrigue amoureuse structure et ne structure pas le récit des *Travailleurs de la mer*. Elle ne la structure pas si on prend en compte l'effet produit par le titre du roman, et par sa table des matières (les titres des parties, livres, chapitres renvoient peu à l'histoire d'amour qui relie Gilliatt, Déruchette et Ebenezer). Un schéma actanciel centré sur l'amour de Gilliatt pour Déruchette n'épuise évidemment pas le roman, passant à la trappe et le personnage éponyme de la première partie, « Sieur Clubin », et Rantaine, et les personnages collectifs des Guernesiais, des malouins, et plus généralement l'épopée du travail et du progrès technique, centrée sur Durande. Cependant, l'intrigue amoureuse encadre le roman : c'est par elle que le roman commence¹, c'est par elle qu'il s'achève. Le mot écrit sur la page blanche de la neige par Déruchette, l'engloutissement final de Gilliatt sont métaphoriques du roman en ses bords blancs et silencieux, d'où émergent puis disparaissent les signes qui racontent *Les Travailleurs de la mer*. Entre son premier et son dernier chapitre, le roman parcourt un trajet qui est celui d'une tragédie amoureuse. Cet effet d'encadrement est souligné par la reprise à des places symétriques de « Pour ta femme quand tu te marieras » en I, I, 3 et III, III, 4. Le début et la fin du roman en font bien un roman d'amour. Mais non, on le sait, son milieu. Au centre le personnage, et avec lui le roman, semblent oublier, contre toute vraisemblance psychologique, l'intrigue amoureuse. « Gilliatt le malin » ne songe à Déruchette à aucun moment de sa lutte contre les éléments pour sauver la Durande. C'est que, pourrait-on penser, le héros est le sujet d'une double quête, ou de la quête de deux objets, dont la gémellité est maintes fois soulignée par le texte : Déruchette a un double, Durande. Je voudrais montrer qu'une telle lecture du roman ne rendrait compte que du seul désir de Lethierry (c'est seulement en adoptant sa perspective que le texte glose la gémellité de Durande et de Déruchette). La structure aberrante du roman, l'effet de discontinuité apparente que produit la

deuxième partie en oubliant avec son héros l'héroïne disent autre chose sur le désir, qui peut expliquer l'idéalité extraordinairement mièvre de Déruchette autrement que par la seule bêtise du fantasme.

Schémas

Mais avant d'interroger cette structure globale du roman, il faut s'attacher à celle de l'intrigue amoureuse proprement dite. Guy Rosa me faisait remarquer récemment à quel point la plupart des intrigues amoureuses dans le roman hugolien étaient schématiques. C'est si vrai pour *Les Travailleurs de la mer* que l'intrigue reprend – de manière insistante, manifeste –, trois schémas d'intrigue amoureuse, ou plus précisément *travaille* trois schémas d'intrigue amoureuse. Les deux premiers schémas que nous allons envisager renvoient à des types – la comédie moliéresque, et, disons d'abord pour aller très vite, le roman « courtois » –, le troisième fonctionnant différemment puisqu'il rend compte d'un seul texte, le passage de la *Genèse* racontant l'histoire d'Isaac et de Rebecca, que ce texte est lu par des personnages (Hérode lit ce passage à Lethierry, Déruchette et Ebenezer), et que sa lecture est un enclencheur de l'intrigue amoureuse. Les trois schémas, tels qu'ils sont reconfigurés, disent cependant la même chose sur l'amour au XIX^{ème} siècle.

Les Travailleurs de la mer reprennent ce que Yves Gohin appelle le « mythe universel du héros vainqueur du monstre »², sur un mode qui articule initiation et quête amoureuse, en constituant les exploits héroïques, en particulier la lutte contre le monstre, en épreuve pour mériter la femme aimée. Ce mythe, épars dans les contes populaires, a été repris par le « roman de chevalerie » du Nord de la France lorsqu'à la fin du XII^{ème} siècle certains éléments de l'érotique courtoise, venue du Sud, y ont été intégrés, intégration que poursuit le roman en prose du XIII^{ème} siècle. Dans certains « romans de chevalerie », le récit d'épreuves et l'intrigue amoureuse peuvent entretenir des rapports tensifs et problématiques, qui résonnent avec la structure d'ensemble des *Travailleurs de la mer* : tant que le chevalier subit héroïquement ses épreuves, de fait il est loin de sa dame, et ne lui fait pas sa cour – tel est bien

¹ Le premier fragment associé à ce qui deviendra *Les Travailleurs de la mer* (datation BN 1854), et que reproduit Yves Gohin dans son édition de la Pléiade (1975) p.1672 raconte la rencontre de « Jean » et de « Jeanne » selon un canevas très proche de l'incipit définitif.

² Edition de la Pléiade, p. 1287.

déjà le problème du Beau Pécopin. Quoiqu'il en soit exactement des connaissances de Hugo en matière de littérature médiévale – par le relais des contes, de la Bibliothèque bleue, des troubadours de sa jeunesse, et/ou de la vulgarisation de la redécouverte savante des textes du moyen âge, ce schéma lui est connu, et il est manifeste qu'il pense à lui non seulement lorsqu'il compare Gilliatt à un chevalier revêtant son armure pour se préparer au combat³, mais lorsqu'il travaille à la composition de l'ensemble du roman : Gilliatt tombe amoureux de Déruchette (I). Pour conquérir sa main, il part, mandaté par le suzerain/père symbolique qu'est Lethierry, réaliser un certain nombre d'exploits, dont la victoire sur le monstre (II), puis revient afin d'obtenir la récompense de tant d'efforts – la main de Déruchette (III). Ce schéma n'est repris avec tant d'évidence que pour rendre manifeste une double torsion : en II, le héros oublie la belle pour qui il affronte de terribles épreuves ; en III, il donne la belle à son rival, et s'efface dans la mort.

En outre, par rapport à ce schéma, l'intrigue des *Travailleurs de la mer* introduit deux modifications majeures. D'abord, la démocratisation de l'univers chevaleresque : le chevalier est un travailleur, la jeune fille n'est même pas tout à fait une bourgeoise, le suzerain est un self-made man dont la réussite repose sur un savoir-faire technique et commercial, etc. Cette démocratisation sanctionne l'irréversibilité du processus historique de démocratisation. D'autre part, le dédoublement de la figure du chevalier : Gilliatt/Ebenezer, dédoublement qui disjoint le « roman de chevalerie » de l'érotique courtoise, tels que les romans de Chrétien de Troyes les intègrent par exemple. Ebenezer est le bel amant qui sait communiquer son amour, Gilliatt le héros qui accomplit toutes les oeuvres, subit toute les épreuves, y compris l'affrontement du monstre (la pieuvre), mais qui ne sait pas se déclarer, ni se faire aimer de Déruchette.

Gilliatt va se sacrifier pour son rival, afin de respecter le désir de Déruchette – comble sublime de la courtoisie -, et déclarer ensuite, et ensuite seulement, son amour, en des termes maladroitement *polis* qui signalent son incapacité, à lui le travailleur, de prendre la place du héros *courtois*. « Vous comprenez, madame, si je suis allé là, ce n'était pas pour vous offenser »⁴.

Cette place du chevalier est prise par Ebenezer, le noble et riche Ebenezer («Tant que j'ai été pauvre, je n'ai rien dit »⁵ : l'héritage le fait parler). Pour se faire aimer de Déruchette,

³ II, 3, 6, p. 408 : « ...il chausa les jambières et endossa le surôit, comme un chevalier qui revêt son armure au moment de l'action » (édition de Yves Gohin (Folio, 1980) – édition de référence.

⁴ III, 3, 4, p. 521 de l'édition d'Yves Gohin (édition de référence) ; Gallimard, Folio, 1980.

⁵ III, 1, 2, p. 485.

Ebenezer n'accomplit pas des exploits : il la regarde. Le dédoublement de la figure du chevalier, en Gilliatt et Ebenezer, signe du coup la fragilité du progrès démocratique, l'anankè sociale alimentant celle des cœurs. « Les étoiles sont faites aussi bien pour le coeur humain d'un pauvre comme Gilliatt que pour le coeur humain d'un millionnaire »⁶. Mais si les gens du peuple ont droit d'aimer, c'est entre eux, et, nous y reviendrons, dans le temps que leur laissent les contraintes du travail. En I, 7, lorsque le récit raconte le départ de Gilliatt à travers le témoignage de ceux qui l'ont vu, un des témoins est un couple d'amoureux, la fille disant au garçon : « Si je m'en vas ce n'est pas pour l'amour de ne pas être avec toi, c'est que j'ai mon fait à choser »⁷. Ces deux-là se quittent, mais pour peu de temps : d'égale condition, ils sont fait l'un pour l'autre. Tout le mal vient du fait que Lethierry a rêvé pour Déruchette d'une ascension sociale qui est essentiellement une épuration, une sublimation de sa féminité dans le loisir qui fait les mains blanches : tout le mal vient du fait qu'il a voulu que Déruchette n'ait pas de « fait à choser », et garde les mains blanches, des mains blanches qui ne pourront se lier qu'aux blanches mains d'Ebenezer, pas aux mains abîmées par le travail de Gilliatt.

Deuxième schéma que travaille l'intrigue amoureuse des *Travailleurs de la mer*, la comédie de type moliéresque : le père veut que sa fille épouse un homme peu séduisant, qu'elle n'aime pas, parce que ce mariage entre dans ses propres intérêts, ses fantasmes et ses perspectives sociales. Mais finalement, la jeune première affirme la liberté de l'amour et réussit à épouser le jeune premier. L'intrigant soutenu par le père est expulsé de la scène et de la famille. Happy end.

Hugo reprend ce schéma de manière explicite, en inventant pour l'épigraphe de I, 4, 4 des « vers d'une comédie inédite » : « Pour l'oncle et le tuteur, bonshommes taciturnes, / Les sérénades sont des tapages nocturnes »⁸. Il reprend ce schéma, mais pour en faire un dispositif tragique et pour compliquer son évaluation : d'abord parce que le mariage de Déruchette et Ebenezer condamne à mort le héros (au lieu de signer l'arrêt d'expulsion de l'abominable intrigant) ; ensuite parce que dans cette histoire, personne n'est condamnable : Déruchette et Ebenezer ont raison de s'aimer, sont dans le vrai comme les amoureux de Molière, même si leur bonheur a des conséquences tragiques qu'il n'a pas chez Molière, et même si leur liberté est pour Gilliatt une fatalité ; d'autre part, le prétendant de l'oncle, Gilliatt, n'est pas un intrigant, mais au contraire un homme du sacrifice ; enfin Lethierry, l'oncle, n'est pas

⁶ III, 1, 2, p. 481.

⁷ I, 7, 2, p. 291.

simplement un vieux barbon égoïste, c'est un bonhomme maladroit et inexpérimenté, ignorant des choses de l'amour - il croit sincèrement faire le bonheur de Déruchette : « Il voulait la marier, certes, mais à sa façon. Il entendait qu'elle eût un mari dans son genre à lui, travaillant beaucoup, et qu'elle ne fit pas grand-chose »⁹. « Le mari qu'il imaginait pour Déruchette était aussi un peu un mari pour Durande »¹⁰. Il veut qu'elle se marie « purement et simplement, sans roman et sans musique »¹¹.

La comédie se retourne en tragédie du fait que l'amour ne peut faire l'économie ni de la « musique » (mais le lyrisme amoureux d'Ebenezer rend inaudible le bag-pipe de Gilliatt), ni du « roman » (mais le roman d'amour d'Ebenezer annule le roman épique de Gilliatt, au sens où il condamne son héros à l'effacement). La tragédie vient aussi de l'éducation donnée par Lethierry à Déruchette. Si les *Travailleurs de la mer* se démarque d'une comédie précise de Molière, c'est de *L'École des femmes*. Lethierry a élevé Déruchette dans une innocence qui est aussi une ignorance. Cette éducation en a fait un être éminemment dangereux, explosif : « Cette petite fait de la flirtation à poudre » comme le dit un « vieux gentilhomme émigré »¹² (l'exemple le plus probant de cette « flirtation à poudre », étant évidemment le nom de Gilliatt qu'elle écrit (sans doute) sur la neige). Tout le drame de Gilliatt tient en un sens à cette éducation, et le drame à venir de Lethierry, qui lui a dit pourtant d'épouser qui elle veut, sauf un « calotin ». Ce drame est prédit dans la première partie : « Mess Lethierry, en en faisant une fille aux mains blanches, l'avait rendue difficile. Ces éducations-là se retournent plus tard contre vous »¹³. Mais en même temps, cette éducation en fait la plus charmante des jeunes filles, ce que dit avec insistance la narration, en particulier au chapitre « Babil et fumée », portraits en parallèle de Déruchette et de Durande :

Elle avait dans toute sa personne la bonté et la douceur, pour famille et pour richesse mess Lethierry, son oncle, pour travail de se laisser vivre, pour talent quelques chansons, pour science la beauté, pour esprit l'innocence, pour cœur l'ignorance¹⁴.

Déruchette pourrait dire : « le petit chat est mort ». On voit mal Gilliatt tenir le rôle de l'amant d'Agnès.

⁸ I, 4, 3, p. 173.

⁹ I, 3, 7, p. 151.

¹⁰ I, 3, 11, p. 160.

¹¹ I, III, 4, p. 174. L'ensemble de la phrase montre bien que Lethierry n'est pas *simplement* un barbon abusif : « Il voulait marier Déruchette le jour venu, *quand elle voudrait et quand il voudrait*, purement et simplement, sans roman ni musique » (c'est moi qui souligne). Parce qu'il aime Déruchette, Lethierry considère comme évident l'accord de son désir et de celui de sa nièce.

¹² I, 3, 1, p. 134.

¹³ I, 3, 11, p. 159.

Dans cette *École des femmes* réversible en tragédie, il n'y a pas comme dans la comédie moliéresque des personnages positifs et des personnages négatifs. Il y a simplement que l'amour, et c'est tragique, n'est pas le droit de tous. Pour avoir le droit d'être amoureux sans en mourir, il faut avoir la grâce (et non la force du travailleur) et un héritage. Et le plus terrible est que ceci ne condamne pas Ebenezer et Déruchette : « Leur engloutissement < dans le bonheur amoureux > est pardonnable »¹⁵.

Les deuxième et troisième parties du roman réalisent en les tordant les deux paradigmes de l'histoire d'amour proposées essentiellement par la première. La deuxième partie actualise la dimension épique du « roman de chevalerie », mais les épreuves, le monstre à affronter, etc. font totalement oublier au héros l'objet idéal (et initial) de son désir, la demoiselle. La troisième partie actualise le schéma de la comédie moliéresque - les jeunes premiers se marient contre la volonté du vieillard -, mais en imprimant une torsion à la logique du schéma repris : leur adjutant n'est personne d'autre que le rival soutenu par le barbon, rival qui se sacrifie de lui-même. La troisième partie montre la solidarité des comédies et des tragédies, solidarité fondée sur la réversibilité de la liberté des uns en fatalité pour les autres, de la liberté en anankè des cœurs, puisqu'aussi bien la liberté n'est rien d'autre que l'accord du désir à l'Inconnu :

Dieu a mis ses intentions dans les fleurs, dans l'aurore, dans le printemps, et il veut qu'on aime. [...] Mademoiselle, les rencontres des âmes ne dépendent pas d'elles. Ce n'est pas de notre faute. [...] On ne peut s'empêcher. Il y a des volontés mystérieuses qui sont au-dessus de nous ¹⁶.

Troisième paradigme de l'histoire d'amour, l'épisode d'Isaac et de Rebecca dans la Bible, dont il est question dans le dernier livre de la première partie, « Imprudence de faire des questions à un livre ». Ce livre en réalité n'est pas n'importe lequel, puisque c'est la Bible, soit LE livre. Or, le lecteur de *L'Archipel de la Manche* le sait, le wesleyanisme est en train de gagner à Guernesey. Le wesleyanisme, c'est à dire un renouveau de la Réforme engagé par le théologien Wesley au XVIIIème siècle, renouveau marqué par un retour à la Bible. Le wesleyanisme, dit le texte de *L'Archipel de la Manche*, « contient l'avenir de l'Angleterre »¹⁷. Hugo avait d'abord, dans un brouillon cité par Yves Gohin, explicité sa pensée : « grande et

¹⁴ I, 3, 1, p. 134.

¹⁵ III, 3, 4, p. 518.

¹⁶ III, 1, 2, p. 485.

¹⁷ X, p. 45.

fatale recrudescence biblique, grande, car elle naît d'un besoin de l'homme, espérer et croire, fatale, car à moins que le mouvement social européen ne vienne à la traverse, politiquement, la Bible perdra l'Angleterre »¹⁸. La lecture de la Bible est marquée du sceau de la grandeur parce qu'elle exprime le besoin de croire et d'espérer (de croire en un avenir meilleur), mais en même temps elle est fatale, tragique, parce qu'elle est une entrave au progrès (à tout avenir meilleur): la Bible est le livre du passé, pas de l'avenir. Il faut la refaire, non s'enfermer dans sa relecture, car cet enfermement est « fatal ». Ce qui s'affirme ici, dans ce brouillon de *l'Archipel de la Manche*, Hugo le redit dans le roman à un niveau qui n'est plus collectif mais individuel. Il est imprudent de faire des questions à un livre quand ce livre est la Bible, associée à un mode de lecture archaïque. Lire la Bible comme le fait le R.P. Hérode, c'est s'en remettre superstitieusement au hasard, qui n'est rien d'autre que la fatalité. Et c'est en écoutant le passage de la Bible que lit au hasard Hérode que Déruchette et Ebenezer se regardent : s'aiment. Hérode lit comme Déruchette écrit. La naissance du désir est ainsi deux fois liées dans le roman à un usage aléatoire, fatal, des signes écrits. Seuls échapperont au désastre ceux qui savent *parler* le désir, et retourner sa programmation scripturaire en liberté poétique, lyrique : « Je vous aime », dit Ebenezer à Déruchette, à deux pas de Gilliatt caché silencieux dans l'ombre. « Dieu n'a pas fait le cœur de l'homme pour qu'il se taise »¹⁹. « C'est à Rebecca qu'on demande Rebecca »²⁰.

Toute l'ironie tragique du texte tient à la proximité des histoires de Rebecca et Isaac d'une part, de Déruchette et Ebenezer d'autre part, et au fait que ces histoires proches ne seront pas la consolation de Lethierry, mais son malheur, quoi qu'ait voulu Hérode. Dans la Bible, Abraham demande à son serviteur de chercher une femme pour Isaac, son fils, dans sa patrie, qu'il a quittée sur l'ordre de Dieu. Le départ de cette femme, Rebecca, pour Canaan est dramatisé : ses parents tentent de le retarder, mais finalement Rebecca part, comme Déruchette partira. Il dessine aussi en creux celui de Gilliatt. Car Rebecca dans la Bible, c'est surtout la mère injuste, qui préfère Jacob à Esaü, le doux Jacob, « qui restait sous la tente », au grotesque Esaü, « roux, tout velu comme un manteau de poil », le grotesque Esaü, qui est un travailleur, « un habile chasseur, un homme des champs », qui vend son droit d'aînesse à Jacob pour un plat de lentilles, parce qu'il est harassé de fatigue un jour qu'il revient des champs. Et Jacob qui va aussi lui voler la bénédiction d'Isaac et devenir à sa place le nouveau patriarche - le prêtre.

¹⁸ Voir la note 14 de la p. 45, p. 588.

¹⁹ III, 1, 2, p. 484.

Hugo écrit la Bible du XIX^{ème} siècle avec les *Travailleurs de la mer*, réécriture qui sanctionne le progrès (car le père Abraham/Lethierry bénira le travailleur Esaü/Gilliatt), et son échec, car le gagnant, c'est quand même le paisible Jacob/Ebenezer, qui reste sous sa tente/dans l'île tandis que Gilliatt affronte l'écueil. De la *Genèse* au roman du XIX^{ème} siècle, la même injustice se répète, qui confisque au travailleur le droit d'aimer et d'être aimé.

L'épisode de la lecture du mythe biblique de Rebecca répète obscurément le sens des torsions imprimées aux schémas de la comédie moliéresque et du « roman de chevalerie ». Une articulation n'arrive pas à se faire entre le droit à l'amour, le pouvoir spirituel (qui ne se confond pas avec la spiritualité) et le travail. C'est parce qu'elle a « son fait à choser » que la femme du peuple quitte son amoureux. On ne peut être dans l'idylle quand il y a du travail à faire. Le prêtre anglican Ebenezer peut aimer dans sa très remarquable oisiveté l'oisive Déruchette. Le travailleur peut, lui, se suicider.

Ce qui échappe à la mer, écrit Hugo à Paul de Saint-Victor, n'échappe pas à la femme [...]. Pour être aimé, Gilliatt fait tout, Ebenezer rien ; et c'est Ebenezer qui est aimé. Ebenezer a la beauté de l'âme et du corps, et avec ce double rayon il n'a qu'à paraître pour triompher. Gilliatt a lui aussi ces deux beautés, mais le masque du travail terrible est dessus. C'est de sa grandeur même que vient sa défaite.²¹

Et dans une autre lettre, cette fois à Pierre Véron :

J'ai voulu glorifier le travail, la volonté, le dévouement, tout ce qui fait l'homme grand ; j'ai voulu montrer que le plus implacable des abîmes, c'est le cœur, et que ce qui échappe à la mer n'échappe pas à la femme ; j'ai voulu indiquer que, lorsqu'il s'agit d'être aimé, *tout faire* est vaincu par *ne rien faire*, et Gilliatt par Ebenezer ; j'ai voulu prouver que vouloir et comprendre suffisent, même à l'atome, pour triompher du plus formidable des despotes : l'Infini.²²

Fatalité et providence sont les deux faces de tout phénomène : le travail, instrument de libération contre le despote Infini, aliène son sujet en lui imposant un masque qui l'interdit d'amour, le soumettant ainsi au « plus implacable des abîmes », le « cœur » ; la lecture d'Hérode ouvre Ebenezer et Déruchette à l'idylle, pour le malheur de Lethierry et surtout de Gilliatt. « L'élément est d'un côté fléau, de l'autre bienfait »²³, et de même le personnage du jeune premier. Ebenezer, c'est Eben-Ha-Ezer, la « pierre du secours » selon le livre de *Samuel*. C'est le nom d'une pierre commémorative érigée par Samuel à l'occasion d'une victoire des

²⁰ Ibid, p. 485.

²¹ 4 avril 1866 ; Correspondance, O.C. Massin XIII/2, p. 781.

²² Ibid, fin mars ou avril 1866, p. 779.

²³ « La Mer et le vent » (*Proses philosophiques de 1860-1865* ; texte d'abord conçu comme digression à l'intérieur du roman), p. 556 dans sa reproduction par Y.Gohin dans « le « Reliquat » des *Travailleurs de la mer*.

Israélites contre les Philistins. La pierre du secours, c'est évidemment celle de la chaise Gild-Holm'Ur, associée à une extase érotique plus que mystique par le contexte²⁴. La double traduction de son nom en marque l'ambivalence : lieu de perte, espace mortifère, « *Qui-dort-meurt* », lieu du suicide de Gilliatt ; « *Halte-de-troupes-d'oiseaux* », et pierre où est secouru, par Gilliatt, l'angélique amante de la femme-oiseau, Ebenezer. Pierre de secours pour Déruchette, Ebenezer signe la perte de son sauveur, Gilliatt. Si l'amour n'a pas de place dans l'« histoire éternelle de l'utopie », c'est peut-être que la réversibilité de la liberté amoureuse en fatalité ne peut rentrer dans une logique de progrès. Le roman des *Travailleurs de la mer* dirait alors tout autre chose que l'épopée du satyre dans la Première Série de *La Légende des siècles* : la révolution industrielle fait avancer collectivement l'Humanité en triomphant de l'anankè des choses ; les cœurs ne changent pas, appartenant à ce monde infra- ou supra-historique où la fatalité est l'instrument de la liberté, et réciproquement, la liberté n'étant, encore une fois, que l'expérience subjectivement heureuse de la dépendance des âmes à l'obscur loi du désir. « Toute la loi est amour », dit Ebenezer²⁵. De Gilliatt il est dit au début du roman – et c'est un des motifs de son « impopularité », qu'« Il achetait tous les oiseaux qu'on lui apportait et les mettait en liberté »²⁶. Habitude fatale à qui est amoureux d'un oiseau, et qui engloutira dans l'abîme celui qui l'avait vaincu en triomphant de la pieuvre.

L'oiseau et la pieuvre

Le centre du roman, sa deuxième partie, dont l'importance est accentuée par le titre du roman, les *Travailleurs de la mer*, substitue à la tragédie amoureuse l'épopée de la lutte de l'homme contre la nature. Ce centre correspond ainsi à une mise entre parenthèses très nette de l'intrigue amoureuse, - mais non, nous allons le voir, de l'amour. Il n'est plus du tout question de Déruchette, effacée par son double manifeste, la Durande. Mais l'amour montre un nouveau visage, non plus celui de l'ange-oiseau, mais de la méduse, de l'hydre, de la pieuvre.

La lutte de l'Homme contre l'anankè des choses, la mer et le vent, la Nature, apparaît comme une double régression dans l'archaïque. Régression du héros, analysée par David Charles²⁷, du héros qui retourne à la sauvagerie. Cette régression participe à l'épopée, à

²⁴ I, 1, p. 122.

²⁵ III, 1, 2, p. 485.

²⁶ I, 1, 4, p. 101.

²⁷ *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, II, 3, p.153 et svtes (PUF, 1997).

l'épique « chevaleresque », mais en est aussi la ruine, en faisant, du moins apparemment, implorer le lien (même tensif) des quêtes amoureuse et initiatrice : Gilliat oublie, on l'a déjà dit, l'idéale jeune fille pour qui il accomplit ses exploits. A cette régression du héros s'ajoute une régression de la Nature elle-même, qui montre dans la deuxième partie son visage fatal, celle de la femme archaïque, dont la grotte et la pieuvre sont des figurations transparentes, associée à une sexualité des plus inquiétantes. Dans l'obscurité, il y a « une vie terrible et horrible » :

il y a la sève dans les globes, la lumière hors des globes, l'atome errant, le germe éparé, des courbes de fécondations, des rencontres d'accouplements et de combats.²⁸

Cette formidable fécondité, cet érotisme « terrible et horrible », entrevu ici dans le macrocosme de l'obscurité, traité comme un espace épique, se retrouve dans le microcosme de la grotte, qui est lui aussi un lieu épique, constitué comme tel par le texte. La grotte²⁹ est un espace très fortement érotisé. Le spectacle de la grotte appelle le souvenir des grandes figures mythique de l'idéal féminin : Vénus, la déesse de l'amour ; Eve, « mère des hommes » dit la préface de 1859 à *La Légende des siècles* (et bonne mère, dont le désir est sacré par son accord avec la nature) ; Amphitrite, la déesse de la mer qui finalement accepte l'amour de Poséidon, dieu des flots, symbolisant ainsi la réconciliation de la mer avec elle-même ; Diane, protectrice des femmes et des *sauvages* ; Thétis, enfin, mère d'Achille, et d'abord nymphe de la mer qui a recueilli Hephaïstos, l'homme du travail des métaux, de la technique.

Toute cette résurgence de figures féminines bénéfiques est évidemment fabuleuse, puisque ces divinités sont mortes avec les hommes qui croyaient en elles. « La déesse était absente, mais la divinité était présente »³⁰. Reste le numineux associé à l'amour, à la femme. Or ce qui apparaît, se manifeste, ce n'est pas cette présence de la divinité idéale, c'est ce monstre bien réel, mais qui renvoie aux figures mythologiques de la méduse et de l'hydre, qu'est la pieuvre. La démythification est une révélation de l'horreur sacrée, immanente à l'abîme : la dissolution des bonnes déesses, figures ici d'une féminité idéale, désirante et protectrice, laisse place au réel, la pieuvre, qui conserve le souvenir, tu, de la méduse au regard mortel et aux cheveux de serpents, de l'hydre qui menace le héros de l'enlacement fatal de ses anneaux, figures d'une sexualité strictement antithétique, bestiale et destructrice.

²⁸ II, 2, 5, p. 373.

²⁹ II, 1, 13, pp.352-353

³⁰ II, 1, 13, p. 352.

Et la pieuvre, Gohin l'a montré, est l'expression fantasmagorique de la bouche-sexe féminin, phallus et utérus, vagin denté, et autres projections d'un imaginaire qui ne prend plus (ou pas, ou pas encore) repère sur la différence des sexes. La pieuvre, dans ce roman qui multiplie les gémellités, est le double de « l'épouvantable hermaphrodite du mal »³¹ qu'est Clubin (« la pieuvre, c'est l'hypocrite »³²). C'est « mou », et c'est un « trou » qui essaye de happer l'homme, en une inversion de l'accouchement qui fait de la pénétration (active et fécondante) un processus passif et mortel. « La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête ». L'idéal de l'amour fusionnel se renverse ici en fantasme terrifiant et se réalise, pour la seule et unique fois, à ma connaissance, dans la littérature romantique : « l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un »³³. Ebenezer et Déruchette dans leur paradis n'iront pas plus loin.

La relation de Gilliatt et de la pieuvre est une relation épique - c'est un combat héroïque - et amoureuse, une « rencontre[] d'accouplement et de combat » : parce qu'elle est une bouche/un sexe, mais aussi parce qu'elle regarde Gilliatt. « Ces yeux voyaient Gilliatt. / Gilliatt reconnut la pieuvre. »³⁴. Elle regarde Gilliatt comme, un autre jour, Déruchette l'a regardé³⁵. L'objet d'amour se déboucle, Déruchette et la pieuvre, la vierge et la putain. La pieuvre est la grande prostituée, révélatrice, en son rayonnement lugubre, du mystère de l'amour. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la description de la grotte, celle de la pieuvre amoureuse et ce fragment du roman de Serk reproduit par Yves Gohin dans l'édition de la Pléiade :

Bal masqué

Alors on vit une chose étrange. Une femme nue, entièrement nue, chose terrible, apparut à la porte de la salle, et il y eut un cri, il sortait de ce corps splendide et sinistre un rayonnement dont n'approcherait aucune lueur du ciel ou de l'enfer, et en voyant ce spectre, cette déesse, cette fille publique, il y eut dans les yeux de la foule un + éclair fait de l'étonnement de cette beauté et de la stupeur de cette nudité. La statue blanche, pure, ineffable, divine, effrayante, enveloppée de je ne sais quelle pudeur de l'horreur, fit trois pas, les bras au ciel, jeta un éclat de rire lugubre et sauvage, et tomba en criant : les mille (louis ?)³⁶.

Une femme toute nue, ayant en elle un astre, était probablement sur cet autel tout à l'heure. Sur ce piédestal d'où émanait une indicible extase, on imaginait une blancheur, vivante et debout. L'esprit se

³¹ I, 6, 6, p. 274.

³² II, 2, 1, 438.

³³ Ibid.

³⁴ II, 4, 1, p. 434.

³⁵ I, 1, 1, p. 92.

³⁶ Ms. 24798 (cote 180/228), sur une enveloppe datée du 6 juin 1858, avec la mention « Serk » (reproduit p. 1672).

représentait, au milieu de l'adoration muette de cette caverne, une Amphitrite, une Thétis, quelque Diane pouvant aimer, statue de l'idéal formée d'un rayonnement et regardant l'ombre avec douceur. C'était elle qui, en s'en allant, avait laissé dans la caverne cette clarté, espèce de parfum lumière sorti de ce corps étoile. [...]

Tout à coup, à quelques pieds au-dessous de lui, [...] il aperçut quelque chose d'inexprimable. Une espèce de long haillon se mouvait dans l'oscillation des lames. [...] Cette guenille avait la forme d'une marotte de bouffon avec des pointes [...] ³⁷

La nuit, pourtant, et particulièrement dans la saison du rut, elle [la pieuvre] est phosphorescente. Cette épouvante a ses amours. Elle attend l'hymen. Elle se fait belle, elle s'allume, elle s'illumine, et, du haut de quelque rocher, on peut l'apercevoir au-dessous de soi dans les profondes ténèbres évanouie en une irradiation blême, soleil spectre ³⁸.

Or ce n'est pas du regard de la pieuvre-méduse que meurt Gilliatt. C'est de celui de l'oiseau-Déruchette. Gilliatt peut surmonter l'épreuve de l'affrontement avec cette figure de la mère archaïque, dévoratrice et abominablement sexuée qu'est la pieuvre. Il peut la vaincre de manière héroïque, et être ainsi le sujet de l'épopée du progrès comme histoire de la domination de la Nature par l'Homme. Cette figure de la fatalité ne lui est pas du tout fatale. Cette sexualité, à forte coloration homosexuelle et sado-masochiste, est risquée, mais non mortelle pour le héros.

Ce qui lui est fatal, ce n'est pas le monstre, figure d'une sexualité toute archaïque, mais l'ange-oiseau-fleur-enfant, la demoiselle, objet d'amour « chevaleresque », objet idéal d'une sexualité sublimée (mais dont le substrat sexuel est bien maintenu ³⁹). C'est la sublimation dans ce roman qui est tragique. Ce qui est insurmontable, c'est l'obstacle de « la chose » - nom de l'amour dans l'ultime déclaration de Gilliatt à Déruchette - non « les choses ». Hugo n'a pas forcé le trait de l'innocence de sa nouvelle Agnès, pour en appeler, il me semble, à une nouvelle « école des femmes », qui leur mettrait du plomb dans la cervelle (avec le plomb, elles cesseraient d'être des oiseaux, des étoiles, des mirages, - et où irait le désir ?). S'il a forcé le trait de cette innocence, c'est précisément parce que Déruchette ne se comprend qu'en regard de la pieuvre, comme son double antithétique. Couteau contre sexe, sexe contre sexe, sauvage contre monstre, la sexualité est une épreuve épouvantable, dangereuse mais surmontable, et qui vaut comme initiation au grand mystère de l'immanent. Ce qui est invivable, c'est de désirer ces anges que sont les jeunes filles, ces mirages idéals qui ont des corsets, des bas, des jarretières. « La quantité de forme féminine que peut avoir un

³⁷ II, I, 13, p.353.

³⁸ II, 4 ? 2, p. 438.

³⁹ « Il subissait le frisson, et presque la souffrance, de se figurer un jupon sur une chaise, une mante jetée sur le tapis, une ceinture débouclée, un fichu. Il imaginait un corset, un lacet traînant à terre, des bas, des jarretières. Il avait l'âme dans les étoiles » ; III, 1, 2, p. 481

ange »⁴⁰ plonge le héros dans une extase érotico-mystique bien proche de la sidération, de la fascination – « Il eût voulu ne pas être où il était. Il eût mieux aimé mourir que de s'en aller »⁴¹ -, elle révèle surtout, comme par contraste, sa monstruosité physique : c'est le point de vue de Déruchette, avant son évanouissement qui fait apparaître les pustules abjectes qui couvre les « bras velus » de Gilliatt⁴². L'idéalité de la vierge rend à l'Homme son propre corps et son propre désir inassumable. Si les doigts blancs de Déruchette, seules les blanches mains d'Ebenezer peuvent les étreindre, pas les « pattes »⁴³, comme dit Lethierry, de Gilliatt, c'est que ces mains sont des mains de jeunes filles⁴⁴, et qu'Ebenezer est lui aussi un ange. Les jeunes filles sont pour les jeunes filles, les anges, hermaphrodites sublimes, pour les anges – et ils se marieront ; la pieuvre, hermaphrodite grotesque, à l'Homme aux « bras velus », bestial.

Cette antithèse de la pieuvre et de la jeune fille construit par retournement leur profonde identité : le (probablement) vierge Gilliatt est initié à l'amour par le monstre abject, non l'idéale étoile, mais *cela revient au même*. Car Déruchette et la pieuvre sont deux phénomènes, deux émanations de la même loi, l'amour. Baudelaire malade en a l'intuition, lui qui note pour son projet d'article sur *Les Travailleurs de la mer* : « Le roi des Aux Aimées »⁴⁵, à la place du « roi des Auxcriniens » ; derrière l'écueil il y a les aimées, qui happent le héros dans l'abîme. Malheureusement, toute la tragédie qui condamne Gilliatt à la pieuvre aurait été évitée si le héros n'avait pas vu son nom écrit sur la neige : si un rouge-gorge ou un marsouin avait distrait son regard⁴⁶. Pourquoi un marsouin, un cochon de mer ? Le texte répond beaucoup plus loin, p.444 de l'édition Folio, à la question : parce que les marsouins savent trancher d'un coup la tête des seiches - des pieuvres. Gilliatt joue à Déruchette du bag-pipe, analogue, Yves Gohin l'a vu⁴⁷, avec ses sacs et ses tuyaux à la bête de l'écueil, « cet épouvantable sac, qui est un monstre »⁴⁸. Déruchette est un astre, comme « cette hideuse étoile vorace de la mer »⁴⁹ qu'est la pieuvre. Détails infimes du texte, qui contribue à tisser des liens troubles, mystérieux, entre Déruchette et la pieuvre. Et la Déruchette que dessine Hugo dans les marges du manuscrit des *Travailleurs de la mer*

⁴⁰ Ibid, p. 480

⁴¹ Ibid.

⁴² III, 2, 1, p. 497.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ «[...] ce jeune homme était, avant tout, joli. [...] Il était blond, rose, frais, très fin et très souple dans son costume sévère, avec des joues de jeunes filles et des mains délicates » ; I, 7, 3, p. 295.

⁴⁵ Note du 25 mars 1866, probablement la dernière écrite par sa main ; *L'Art romantique*, p. 891, Garnier, 1962.

⁴⁶ I, 1, 1, p. 92.

⁴⁷ Edition de la Pléiade, p. 1290.

⁴⁸ II, 4, 2, p. 439.

⁴⁹ Ibid, p. 438.

confirme ces liens par quelque chose d'étrangement flasque dans ses traits, comme plus fondamentalement l'effacement de Déruchette au profit de la pieuvre en II, ou plus globalement encore le syllogisme induit par l'ensemble du roman : le roman dit que le Bateau-Diable, la Durande, est le double du Poisson-Diable, la pieuvre ; il dit aussi que Durande a pour double Déruchette. Au lecteur de comprendre que si Déruchette est pareille à la Durande et si la Durande est pareille à la pieuvre, alors Déruchette est pareille à la pieuvre, en pire. Pareille à la pieuvre parce qu'elle aussi a un sexe, et pire parce qu'elle est vierge, innocente, pure, idéale, oiseau « ayant pour cœur l'ignorance ».

Par instant, elle chante. Par le babil, c'est au-dessous de l'homme ; par le chant, c'est au-dessus. Il y a du mystère dans ce chant ; une vierge est une enveloppe d'ange⁵⁰.

Au-delà et en deçà de l'Humanité, la vierge est un ange, et un oiseau - une bête. Deux bêtes, deux sexes attirent ainsi le héros des *Travailleurs de la mer*, dans l'invisible⁵¹, et ce dédoublement se retrouve dans celui du chant du grand hymen, aux gouffres de l'obscurité en II, et dans le clair printemps idyllique du jardin de Déruchette en III:

Une vie terrible et horrible est là-dedans. Il y a de vastes évolutions d'astres, la famille stellaire, la famille planétaire, le pollen zodiacal, le Quid divinum des courants, des effluves, des polarisations et des attractions ; il y a l'embrassement et l'antagonisme, un magnifique flux et reflux d'antithèse universelle, l'impondérable en liberté au milieu des centres ; il y a la sève dans les globes, l'atome errant, le germe épars, des courbes de fécondation, des rencontres d'accouplement et de combat, des profusions inouïes[.]⁵²

Partout une divine plénitude et un gonflement mystérieux faisaient deviner l'effort panique et sacré de la sève en travail. Qui brillait, brillait plus ; qui aimait, aimait mieux. (...) On se fiançait partout. On s'épousait sans fin. La vie, qui est la femelle, s'accouplait avec l'infini, qui est le mâle.⁵³

Cet hymen printanier est distingué « comme dans une eau limpide »⁵⁴, qui renvoie à « la transparence charmante de cette eau qui était comme de la pierrerie dissoute »⁵⁵, d'où surgit la pieuvre. La sève circule pareillement dans l'arbre et le cosmos, le même effort « panique » est au travail dans les anges et les monstres, les vierges et les pieuvres. Enigme du mystère idéal, et énigme du mystère bestial ; énigme plus épaisse encore de leur unité profonde, dans leurs constructions aléatoires, involontaires, inconscientes – rocs, récifs, grottes, mot écrit sur une page blanche, sourire – qui sont peut-être des créations de l'Inconnu.

⁵⁰ I, 3, 1, p. 132.

⁵¹ Cf. III, 1, 2, p. 480 : «malgré lui, force, contraint, frémissant, il regardait dans l'invisible».

⁵² II, 2, 5, p. 373.

⁵³ III, 3, 5, p. 523.

⁵⁴ Ibid.

Le roman d'amour qui révèle cette mystérieuse unité ne pouvait avoir pour cadre que ces îles anglo-normandes, « paysage et océan mêlés »⁵⁶, campagne idyllique, frémissante d'oiseaux dans les charmilles, de « grimpereaux et de hochequeues [venant] en familiarité aimable piller le grain des poules »⁵⁷, et rocs sauvages, battus par les « immenses vents des profondeurs »⁵⁸, espace mystérieux parce que mixte et un, où quelque marsouin aurait pu « sauter dans la mer ou quelque rouge-gorge dans les buissons »⁵⁹, et distraire le regard de Gilliatt. Mais ce que le paysage guernesiais peut tenir ensemble, faire coexister, l'idylle et l'ombre, le cœur humain ne le peut. Et l'un ira dans l'idylle rejoindre la femme-ange-oiseau, tandis que l'autre retournera à l'ombre, « germe épars » dans l'infini. Hugo écrit ainsi un « roman courtois » à sa façon, où la quête initiatrice au bout du compte se confond avec la quête amoureuse, le monstre avec la belle, la vérité avec l'hymen, dans un désastre qui est aussi un « autre accomplissement »⁶⁰, un autre travail de la mer, fait d'« acceptation lugubre », de soumission toute religieuse à la grande usine cosmique, à son « effort panique et sacré » d'imprévisibles, nécessaires et « inouïes » fécondations⁶¹.

Cl. Millet

⁵⁵ II, 1, 13, p. 353.

⁵⁶ Titre du chapitre VII de *L'Archipel de la Manche*.

⁵⁷ Ibid, p. 36.

⁵⁸ Ibid, XXIV, p.85.

⁵⁹ I, 1, 1, p. 92.

⁶⁰ III, 3, 5, p. 529.

⁶¹ Dans une lettre du 6 mars 1866 à Auguste Vaquerie (Massin, O.C., XIII, 2, pp.769-770 Hugo infléchit en un sens spiritualiste et optimiste le dénouement : « Toutes les armes épuisées, Gilliatt a recours à la dernière avec inconscience [la prière], avec inconscience, cela est vrai, mais la démonstration gagne à cette inconscience même. Il a combattu avec la force, qui est son épée, l'infini matière ; il tourne la prière, qui est son bouclier, vers l'infini âme ; et il triomphe. Qu'est-ce ? le triomphe de l'Homme ». Mais « le Dénouement fait de la peine », comme le dit la note de Baudelaire sur *Les Travailleurs de la mer* », trop, il nous semble, pour rendre lisible ce triomphe, trop aussi pour ne pas enfoncer avec peine et angoisse « l'infini âme » dans « l'infini matière », et la prière dans le suicide. Et il n'est pas sûr que « la démonstration » gagne à l'inconscience de Gilliatt.