



Myriam Roman : «Le personnage effacé par le texte - La configuration réflexive dans *Les Travailleurs de la mer*»

Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 16 octobre 1993.

Ce texte peut être enregistré au format Adobe Acrobat ([cliquer ici](#))

Dès lors que le genre romanesque est reconnu comme le genre du dix-neuvième siècle par excellence, qu'on lui attribue pour fondateur Balzac, pour cheval de bataille un certain "réalisme" entendu en son sens large comme un souci de représenter le réel et qu'il s'accompagne ainsi d'une pratique et d'une vision particulière des rapports entre littérature, connaissance et réalité, lire un roman hugolien, c'est, et c'était déjà à l'époque, l'aborder avec une grille de lecture préétablie et constater dès lors l'étrangeté de cet univers romanesque. D'où le jugement tranché de l'auteur d'un ouvrage paru en 1892 et intitulé *Le roman en France de 1610 à nos jours* : "Victor Hugo (1802-1885) a laissé dans le roman une oeuvre considérable mais il est bien clair que son génie n'est pas là, ou du moins qu'il ne s'y trouve pas dans son élément propre."^[1] D'où aussi une classification qui donne à Hugo le titre de chef de file des "poètes romanciers", précurseurs et contemporains maladroits qui ne seraient pas parvenus jusqu'à l'essence du roman. Nous voudrions éclaircir la situation du roman hugolien par rapport à cette ambition de réalisme qui nous semble imprégner tout le siècle et même au-delà, dont Hugo lui-même pour une part est tributaire et dont il se démarque. Nous avons choisi pour cela le biais du personnage, notion centrale dans l'esthétique romanesque à tel point que souvent le roman sera éponyme (*Louis Lambert, César Birotteau, Eugénie Grandet*) ou que le romancier à l'instar de Balzac dans son *Avant-propos à la Comédie Humaine*, parlera de Madame de Mortsauf plutôt que du *Lys dans la Vallée*, de Balthazar Claës plutôt que de *La Recherche de l'Absolu*. Nous travaillerons à partir des *Travailleurs de la Mer*, que Hugo publie en 1865. Balzac est mort depuis quinze ans; les Goncourt ont ouvert la voie au réalisme avec *Soeur Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864), *Germinie Lacerteux* (1865). Quatre ans plus tard, Flaubert publiera *L'Education Sentimentale*. Zola, publiera *Thérèse Raquin* en 1867. Nous nous situerons délibérément au niveau de la construction du personnage romanesque, laissant de côté les idées dont il peut être le véhicule.

Un personnage de roman au dix-neuvième siècle est d'abord un corps, que l'on détaille avec précision dans ses allures et ses vêtements. La rhétorique traditionnelle du portrait physique, de la "prosopographie", trouve un appui nouveau dans les théories scientifiques de physiognomonie et de phrénologie. Le lecteur se trouve ainsi habitué à des descriptions liminaires où il s'agit pour le narrateur de suggérer ou d'interpréter sur le plan moral, les détails physiques du personnage, d'y lire aussi les éléments annonciateurs de l'intrigue et de son devenir. Même les romans de Balzac classés parmi les *Etudes philosophiques* ressortissent d'une telle conception: le lecteur saura que Balthazar Claës a les yeux "d'un bleu clair et riche", doués de "la vivacité brusque que l'on a remarquée chez les grands chercheurs de causes occultes", que "profondément enfoncés dans leurs orbites", ils "paraissaient avoir été cernés uniquement par les veilles et les terribles réactions d'un espoir toujours déçu, toujours renaissant."^[2] Le corps révélateur de l'âme et témoin d'une histoire est une composante *sine qua non* de tout personnage de roman et le

romancier, même populaire, Eugène Sue par exemple dans *Les Mystères de Paris*, ne manque jamais ce passage obligé de la description physique. La référence que la littérature se plaît à reprendre est celle du portrait, avec cette idée que plus le détail est précis, la nuance délicate, plus le personnage est crédible, mieux il est "peint". Les textes eux-mêmes le répètent: le roman rivalise sur ce point avec la peinture et lui reprend son lexique. En 1842, Balzac parle de faire un "tableau", d'"être vrai dans ses peintures", de composer une "fresque", de "peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque"^[3]. Mais que penser du corps des personnages hugoliens? Assurément ils en ont un, que le narrateur décrit cependant plus brièvement que ses contemporains. Notons en outre la relative imprécision de ces portraits, qui traduisent plus une image d'ensemble, un peu floue, qu'une description exhaustive. Le narrateur semble incertain (Gilliatt est "beau peut-être", il a "quelque chose d'un barbare antique"^[4]), renvoie à un "je ne sais quoi" (Déruchette est "mignonne", "charmante", elle fait de la "flirtation à poudre"^[5]), se contente du superlatif (Ebenezer est un "très-beau jeune homme"^[6]). Les descriptions hugoliennes ont peu de couleurs; à peine sait-on que Déruchette a les cheveux châains et des taches de rousseur, qu'Ebenezer est blond, encore moins apprend-on des détails qui renverraient à ce "vertige de l'exhaustif"^[7] que l'on trouve chez Flaubert notant la couleur changeante des pupilles d'Emma Bovary. Plutôt que la couleur, Hugo privilégie la forme, les masses, les lignes du visage et du corps. Le code descriptif s'en trouve ainsi bouleversé. Hugo semble refuser un code analytique où le sens se donne dans l'accumulation de précisions et de particularités renvoyant à une unicité et à une idiosyncrasie, pour un mode de présentation plus synthétique, qui substitue aux détails d'un tableau, la saisie globale d'un volume, geste, posture, d'un modelé qui dit ou interroge. Gilliatt possède entre les deux yeux "cette fière ride verticale de l'homme hardi et persévérant", son front se "bombe en une courbe molle et sereine"^[8]. Lethierry se définit par "un froncement partout sur la figure", une "face qui semble avoir été tripotée par la vague et sur laquelle la rose des vents aurait tourné pendant quarante ans."^[9] Déruchette incline un "cou souple et tentant"^[10], Rantaine est doté d'une "nuque robuste, une large et puissante marge à porter des fardeaux entre les deux épaules"^[11]. S'il faut de fait une référence au mode descriptif du corps chez Hugo, ce pourrait être plutôt la statuaire où le corps est volume ou les jeux d'ombre et de lumière qui dessinent le corps en silhouette, comme surface. Le corps romanesque hugolien se présente comme un seul bloc homogène qui fige un moment la vie et le mouvement pour faire signe, appeler à une interprétation. Gilliatt dans les Douvres adopte un instant la position du penseur "tenant le coude de son bras gauche dans sa main droite et son front dans sa main gauche"^[12]; Déruchette assise sur un banc dans son jardin des Bravées attend, immobile, le front incliné, et "la pénombre modèl(e) ses mains de statue."^[13] Les misérables de la Jacressarde sur leur grabats offrent au regard la confusion de leurs corps comme morcelés, de leurs membres comme épars et disjoints, études pour un sculpteur, ébauches qu'on appelle en dessin du nom de repentirs, et qui traduisent l'anonymat de la misère et au-delà un appel à la conscience du lecteur devant l'impossible constitution d'un grand corps social:

"La cour. Le puits. (...) autour du puits (...) des semelles droites, des dessous de bottes éculées, des orteils passant par des trous de soulier, et force talons nus, des pieds d'homme, des pieds de femme, des pieds d'enfant. Tous ces pieds dormaient.

Au delà de ces pieds, l'oeil, en s'enfonçant dans la pénombre du hangar, distinguait des corps, des formes, des têtes assoupies, des allongements inertes, des guenilles des deux sexes, une promiscuité dans du fumier, on ne sait quel sinistre gisement humain."^[14]

Les parties du corps que détaille la narration hugolienne sont constantes: la main, le pied, la bouche, le front, les yeux, mais plus que pour eux-mêmes, ces éléments sont nommés en rapport de leur expressivité, de leur capacité à émettre des signes. Lethierry, malgré son "visage dur", a un "regard bon"^[15]. Déruchette est le "sourire"^[16], Ebenezer possède "l'oeil pur, l'air grave"^[17], Gilliatt une "prunelle franche" "qui regard(e) bien"^[18]. Mais surtout,

ces mentions valent les unes par rapport aux autres; au lieu d'assumer une fonction référentielle et de renvoyer le lecteur à une réalité en dehors de la fiction, à un code externe au roman conformément aux principes de la physiognomie, et de justifier ainsi le littéraire par le réel, elles l'invitent à envisager le roman avant tout comme un code autonome, ayant ses lois propres, sa causalité interne et spécifique. Et il semble que si le corps balzacien signifie aussi de cette manière, le corps hugolien signifie essentiellement et presque exclusivement ainsi. L'oreille de Gilliatt "petite, délicate, sans lambeau et d'une admirable forme acoustique"^[19] signifie moins en référence à une physiologie du monde moral que par son opposition structurelle avec l'oreille "difforme et encombrée de broussailles"^[20] de Rantaine. Ebenezer n'a "la main très-blanche"^[21] que parce que Déruchette possède "les plus jolies mains du monde et des pieds assortis aux mains."^[22] Si Gilliatt porte sur son visage "le sombre masque de la mer et du vent", si Lethierry possède une "carnation de roche en pleine mer", en revanche, "la mer n'(a) pu réussir à (...) hâler (Clubin)."^[23] Car, même si à l'occasion les descriptions de Hugo se rapprochent des descriptions réalistes pour proposer la lecture d'une physiognomie (à propos de Rantaine par exemple: "Il avait au coin de l'oeil un carrefour de rides où toutes sortes de pensées obscures se donnaient rendez-vous. Le secret de sa physiognomie ne pouvait être déchiffré que là."^[24]), nombreux sont les indices qui nous mettent en garde contre l'illusion physiognomiste et signalent par là les limites de la représentation:

"Le corps humain pourrait bien n'être qu'une apparence. Il cache notre réalité. La réalité, c'est l'âme. A parler absolument, notre visage est un masque. (...) L'erreur commune, c'est de prendre l'être extérieur pour l'être réel."^[25]

Contre un descriptif "réaliste" analytique, qui procède par décomposition de l'apparaître, le roman hugolien procède par assimilations de réalités globales, préférant ainsi, pour présenter la pieuvre, la comparer avec des animaux, de la baleine au crocodile en passant par l'alouate ou le buthus, des maladies (scorbut et gangrène) mais aussi des parties du corps (le bras) ou un haillon, ou bien encore les monstres des légendes (hydre ou sphynx)^[26]. Ainsi le personnage semble-t-il ne pouvoir être défini dans la logique hugolienne, que par juxtaposition d'entités indépendantes. Lethierry "les cheveux au vent ressemble à Jean Bart et en chapeau rond à Jocrisse", il a "la force de Polyphème, la logique de la girouette, la volonté de Christophe Colomb, quelque chose d'un taureau et quelque chose d'un enfant."^[27] Déruchette n'est pas souriante, gaie comme un pinson ou angélique; elle est le sourire, elle est oiseau, elle est le Paradis. Dans une construction attributive, au choix de l'adjectif qui n'existe qu'en référence au nom qu'il qualifie et dont dépend son genre et son nombre, Hugo substitue le substantif dans son autonomie. Le verbe être devient alors simple copule entre deux éléments de même nature. Les connotations que renferme implicitement le nom propre ne sont pas détaillées, mais reproduites, concentrées dans un second nom. Le personnage hugolien est collage d'éléments divers qui rayonnent dans différentes directions (Lethierry, la pieuvre), ou renvoient à tout ce qu'un mot peut renfermer de mystérieuses connotations. Les dessins portés dans les marges du manuscrit semblent renvoyer à cette mutation du descriptif^[28]. Seul le portrait de Lethierry avec pipe et collier de barbe paraît incarner l'image pittoresque du vieux loup de mer; les autres dessins de personnages définissent plutôt deux autres catégories, la caricature quant à l'expressivité, comme ce visage présenté de face, la bouche ouverte, les yeux fixes et traduisant une expression d'horreur (le dessin a pour titre, inscrit en capitales noires, "FIGURE QUE FONT LES PAYSANS QUAND ILS VOIENT LES SARREGOUETS") ou une fusion du personnage dans l'élément qui l'entoure: ainsi le visage de Clubin noyé, comme sculptural, sans cou ni cheveux, tête sans corps qui semble flotter dans le halo d'une tâche grisâtre, ainsi la face de Gilliatt, dévorée de barbe, perdue dans l'obscurité, habitée d'ombre, offrant en place d'un oeil un trou au fond duquel on discerne un cercle blanc.

Tout autant et même plus qu'une présence corporelle, le personnage se définit par une intériorité et une

conscience. La tradition en est longue, qui remonte au dix-septième siècle et au théâtre. Définissant dans son *Encyclopédie* la notion de personnage, Pierre Larousse part d'une position aristotélicienne, qui définit le personnage comme l'agent d'une action, mais la complète aussitôt par une conception cartésienne et personaliste: le personnage est personnalité, il se définit par la conscience de soi. L'équivalent rhétorique de cette visée se trouve bien sûr dans la traditionnelle description des sentiments du personnage, de son "caractère". L'éthopée vient achever de donner chair au personnage de roman en complétant les données prosopographiques, discours indirect jouant à deux niveaux, sur le connotatif et le référentiel, par un "discours dénotatif, référentiel, immédiatement intelligible"^[29]. Or peut-on parler de psychologie au sujet des personnages hugoliens? Certes le lecteur pénètre dans l'intériorité de Gilliatt et de Clubin, en ce que la narration s'arrête bien au profit d'un certain registre descriptif appliqué à une expérience de l'âme. Mais s'agit-il bien là de psychologie entendue comme une analyse des états de conscience et des sentiments dans le but de définir un caractère idiosyncrasique? Notons d'abord que tous les passages consacrés aux pensées des personnages traduisent non pas une conscience de soi mais plutôt une inconscience, se signalant par une perte momentanée mais néanmoins totale du sentiment de réalité. Pour Gilliatt songeant à Déruchette, "tout disparut (...) dans l'immersion sans fond de la rêverie"^[30]; Clubin, ivre du succès du naufrage, arrache son masque et s'abîme dans une extase, une "rêverie"^[31]; Lethierry, effondré de la perte de la Durande est "dans cet état mixte et diffus que connaissent ceux qui ont subi les grands accabllements."^[32] Loin de pratiquer pour ses personnages une psychologie différentielle, fondation d'une véritable étude de caractère, Hugo ramène l'expérience de l'intériorité à des moments confus où le personnage, plongé dans un état second, connaît l'abîme intérieur, et où le discours du narrateur, loin d'explicitier ses sentiments, soit reprend à son compte cette expérience de l'âme comme pêle-mêle et indistinction, soit détourne le cours de sa narration. Les premiers émois de la passion en Gilliatt auraient pu susciter une analyse de sentiments: doutes sur le sens à accorder au geste de Déruchette, désir mêlé de crainte... Le narrateur emploie le discours indirect, qui permet d'ordinaire une approche du personnage dans son intériorité même. Seulement Gilliatt ne peut qu'accumuler des préoccupations concrètes ou des images anciennes (de la culture des radis noirs dans le jardin à la description pour le coup très précise du costume du highlander joueur de bagpipe^[33]). Le discours ne signifie le sentiment de Gilliatt que justement en montrant son incapacité à le penser, encore moins à l'analyser. De la même manière, le romancier choisit de mêler généralement le narratif et le psychologique, souhaitant ainsi éclairer l'action par la psychologie du personnage et vice versa. Il arrive à Hugo- et cela est patent dans toute la deuxième partie des *Travailleurs* -de refuser le mélange et de sérier nettement les deux catégories. Comme le personnage est très peu lucide sur lui-même et ressent les choses plus qu'il ne les exprime, c'est au narrateur que revient cette tâche, mais lors de ces passages, le personnage semble n'être plus qu'un prétexte à interrogation, comme s'il s'agissait moins de rendre la spécificité d'un caractère que de transmettre et de vivre une expérience intérieure douloureuse, à la fois intime et universelle. Le chapitre "Sub umbra" (II,II,5)^[34] est remarquable à cet égard, qui commence et se termine par une mention de Gilliatt, mais se compose pour l'essentiel d'une réflexion métaphysique générale, dans laquelle le personnage est d'autant plus indirectement impliqué qu'il ne fait que ressentir confusément ces choses, ce que le texte souligne explicitement en fermant le chapitre sur ces mots:

"Tout cela, accru par la solitude, pesait sur Gilliatt.

Le comprenait-il? Non.

Le sentait-il? Oui.

Gilliatt était un grand esprit trouble et un grand coeur sauvage."^[35]

La fin renvoie au début, comme une coda et dessine cette figure du cercle que suggéraient déjà les questions sans réponse du narrateur dans le corps du chapitre. Le texte hugolien semble là encore achopper sur la question de la représentation, mais en posant le problème, sans l'éluder. A l'entrée du *Grand Dictionnaire encyclopédique du dix-*

neuvième siècle consacrée aux *Travailleurs de la Mer*, Pierre Larousse ou l'un de ses collaborateurs comble d'éloges le chapitre "Un intérieur d'abîme éclairé", qualifié de "chef d'oeuvre d'observation psychologique" et Clubin est envisagé dans sa filiation avec les figures littéraires de l'hypocrite. En revanche, l'on reproche à Gilliatt pendant toute la deuxième partie de ne communiquer ni ses sentiments, ni ses impressions, sans mentionner les méditations du narrateur, sans doute considérées comme digressives, sans rapprocher finalement deux plongées dans une intériorité assez semblables comme en témoigne la communauté des champs lexicaux: celui de la rêverie et du songe, du gouffre et de l'abîme.

Décrire le corps du personnage chez Hugo, c'est renvoyer le lecteur à l'interrogation adressée à un corps signe; définir son intériorité, c'est la donner comme problématique, confuse. Le personnage hugolien semble s'inscrire dans une logique réflexive ou réfléchissante, qui le renvoie, dans sa définition, d'une entité à une autre, toujours aussi globale, synthétique, résistant à l'analyse. Ainsi ses paroles ne remplissent-elles pas l'ordinaire fonction de communication qui leur est dévolue, communication entre les personnages bien sûr, mais aussi pour le lecteur, en vue de l'intrigue, révélation aussi d'une manière d'être et de penser. La parole directe du personnage hugolien est rare, et brouille presque systématiquement toute information. Elle revêt principalement trois formes. La logorrhée fatrassique, dans laquelle s'engage le capitaine Gertrais Gaboureau au début du roman ou Lethierry à la fin pour saluer l'exploit de Gilliatt, se caractérise par une accumulation décousue de savoirs divers et noie la communication sous l'excès de mots. La formule lapidaire au contraire manque à la signification par pénurie et renferme le personnage sur sa propre opacité en faisant de la parole une sentence. (Clubin nous est ainsi présenté par un centon de formules juxtaposées: "On peut tirer du bien de la connaissance du mal Le garde-chasse cause utilement au braconnier- Le pilote doit sonder le pirate; le pirate étant un écueil- Je goûte à un coquin comme un médecin goûte à un poison."^[36]) Le dialogue enfin n'est qu'illusion de communication, et plus qu'à un échange de points de vue représentant les personnages, donne l'impression de variations formelles et sérielles, soit que le dialogue à deux voix soit déséquilibré, chaque personnage poursuivant son propre monologue, comme Ebenezer et Déruchette dans le jardin des Bravées, où l'élan lyrique de l'un, inspiré du *Cantique des Cantiques* et du *Je vous salue Marie* est ponctué par les paroles brèves et prosaïques de l'autre, soit que le récit de conversation se donne comme un jeu de variations sur un thème. Quatre pages présentent et rapprochent les propos tenus par les passagers de la Durande, offrant au lecteur des échanges de répliques sur la mouche, le boeuf, l'âne, la femme, les Etats-Unis, la météorologie, les écueils, les marins malouins et guernesiais... Le langage, comme le corps ou le caractère ne renvoie pas prioritairement à du référentiel, il semble plutôt renvoyer à lui-même, pris dans une logique formelle qui privilégie les signifiants et laisse intacte toute la pluralité de sens possible des signifiés. Le personnage hugolien renvoie à lui-même comme construction opaque de mots, comme "matière" romanesque, et le sceau d'une parole écrite le marque et le prédestine; Gilliatt est aussi et doit son existence à un nom sur la neige, un "mot sur une page blanche", Clubin est un nom écrit en grosses lettres noires sur une ceinture, la "mère" de Gilliatt est une malle accompagnée d'un billet sur lequel on peut lire: "Pour ta femme quand tu te marieras."

Cette impossible représentation du personnage traduit une opposition fondamentale entre deux esthétiques romanesques. Elle remet en cause en effet la possibilité même de savoir le réel, présupposé de l'esthétique dite "réaliste", qui se construit justement sur la possibilité d'une connaissance du vivant. Hugo questionne au contraire l'accès de l'homme à la connaissance, et cette remise en cause est très nette lorsque l'on observe les modalités de présentation des personnages. Le roman "réaliste" nous fait découvrir progressivement le personnage et acquérir sur lui des informations exactes, que les renseignements proviennent d'un narrateur omniscient (Balzac), qu'ils soient apportés par les personnages eux-mêmes (Zola), ou que les deux procédés alternent (Stendhal). Dans *Les Travailleurs de la Mer* au contraire, les biographies des personnages présentent des zones d'ombre; le chapitre intitulé "Le Bû de la Rue" ne décrit pas précisément la demeure de Gilliatt comme le titre semblait pourtant

l'annoncer, mais traite des maisons "visionnées" en général; la partie intitulée "Sieur Clubin" introduit d'abord Gilliatt, puis Lethierry, Rantaine, Durande et Déruchette, ne présentant Clubin que fort tard; le roman s'ouvre sur trois silhouettes sur la neige, mais l'on ne connaîtra jamais l'identité de la troisième. Hugo semble ne définir des cadres, les titres des chapitres par exemple, que pour les enfreindre. Si l'information ne pêche pas par laconisme, elle pêche par excès: les termes techniques utilisés pour décrire la Durande ne sont volontairement pas explicités pour produire un effet d'opacité, tout comme la narration n'indique l'état civil et la domiciliation des "témoins", Guilbert Falliot, des Abreuveurs Saint-Sampson, Monsieur Lupin-Mabier "du lieu Les Godaines (...) propriétaire taxé à quatre-vingt quartiers" ou Moutonne Gahy, la sorcière de Torteval^[37], que pour mieux signaler ironiquement l'inutilité de l'information concernant des personnages très épisodiques. De la même façon, la vie mouvementée de Rantaine ou les récits de long cours de mess Lethierry se présentent comme une accumulation de scénarios extraordinaires, où ce qui est donné pour vrai ressemble étrangement au faux, où le biographique a tous les traits du chimérique:

"(Lethierry) avait combattu dans l'Uruguay les fourmillières et dans le Paraguay les araignées d'oiseaux, velues, grosses comme une tête d'enfant (...). Sur le fleuve Arinos, affluent du Tocantins, dans les forêts vierges au nord de Diamantina, il avait constaté l'effrayant peuple chauve-souris (...). Près de Beyrouth, dans un campement d'une expédition dont il faisait partie, un pluviomètre ayant été volé dans une tente, un sorcier (...) avait si furieusement agité une sonnette au bout d'une corne qu'une hyène était venue rapporter le pluviomètre. Cette hyène était la voleuse. Ces histoires vraies ressemblaient tant à des contes qu'elles amusaient Déruchette."^[38]

Le lecteur s'attendait à un récit de vie, il trouve une énumération de sujets de récits de vie, un condensé de romans d'aventures maritimes, qui accéléré, en souligne l'in vraisemblance et l'extraordinaire, mais -ce qui est d'autant plus troublant- pour le donner comme vrai, en utilisant avec redondance la caution du verbe "voir". La forme verbale "il avait vu" apparaît dix fois, variée ponctuellement en "il connaissait", "il avait assisté", "il avait contemplé", "il avait constaté". Le doute peut également être jeté sur la source de l'information elle-même, comme c'est le cas dans les informations sur Gilliatt dans la première partie, racontées à travers les témoignages des superstitieux guernesiais et déformées en conséquence. Les scènes brèves s'accumulent, dont voici un exemple parmi d'autres:

"Une petite fille du voisinage ayant des poux, (Gilliatt) était allé à Saint-Pierre-Port, était revenu avec un onguent, et en avait frotté l'enfant; et Gilliatt lui avait ôté ses poux, ce qui prouve que Gilliatt les lui avait donnés."^[39]

La voix du narrateur feint de s'effacer derrière celle de l'opinion, convoque tout un vocabulaire juridique et rationalisant (il s'agit de "prouver", de "constater" de "témoigner que"), mais les liens de causalité invoqués sont absurdes. Ce qui se donne comme savoir est en fait non-savoir, le jugement est préjugé, la preuve à charge dans l'esprit du témoin preuve à décharge pour le lecteur. Le verbe "constater", récurrent, ne signifie pas "reconnaître à quelque chose un caractère de vérité", mais "rejoindre l'avis du plus grand nombre". Hugo pratique ici une ironie toute voltairienne qui déstabilise d'autant plus le lecteur qu'elle n'est pas explicitée ouvertement par le narrateur, et qu'elle repose essentiellement sur des distorsions du lien causal (la cause est donnée comme conséquence; la conviction que Gilliatt est un "marcou" présentée comme une déduction logique). Le narrateur n'assume pas pleinement sa fonction d'instance de vérité, et joue avec les attentes du lecteur. Celui-ci s'attendrait, à l'ouverture du roman, à une description physique du personnage central; le narrateur choisit d'introduire brutalement une description physique très précise, seulement il s'agit du Roi des Auxcriniers^[40]... et la "physionomie" est celle d'un être de légende. En outre, le portrait joue aussi avec la causalité dans une expression telle que "Il est petit, étant nain, et il est sourd, étant roi". Le premier membre de la phrase repose sur une causalité fondée sur une tautologie (il est petit, étant donné qu'il est nain), et la construction parallèle nous invite à lire le second membre de la phrase comme une autre tautologie: la surdité se voit ainsi donner comme cause la royauté. Seulement cette pointe

ironique surprend quelque peu ici dans la mesure où elle semble secondaire par rapport au sujet principal du roman, même si dans un chapitre contre les préjugés et un roman sur le progrès, la monarchie peut bien apparaître comme une vieille superstition.

Ce brouillage du savoir sur le personnage a pour corollaire le flou donné aux repères socio-culturels qui permettraient de le situer dans une catégorie. L'esthétique "réaliste", selon les analyses de Philippe Hamon, présente le réel comme "espace articulé, découpé, grillé" et à ce titre l'on peut parler de "compartimentation" et de "territorialisation" du personnage, doté d'un milieu, d'une généalogie, d'une profession^[41]. Or le personnage hugolien semble échapper à toute classification pour se définir sans cesse, à l'image de "Quasi-modo", comme l'éternel entre-deux, l'intermédiaire par excellence. Gilliatt est à la fois matelot et ouvrier, terre et mer, travailleur et rentier; Lethierry, comme Gilliatt, était autrefois homme de la terre et de la mer. Armateur désormais, il exerce une activité financière et bourgeoise, mais se plaît, à ses heures de loisir, à tricoter une paire de bas... Dotés d'une "omnifaculté"^[42], tous les personnages ont pratiqué plusieurs métiers, jusqu'aux personnages secondaires comme Peaurouge, le vendeur du revolver, qui a boulingué lui aussi et peut répondre à l'armurier: "je suis de tous les métiers"^[43]. L'appartenance territoriale et nationale revêt la même ambiguïté car, même si tous les personnages des *Travailleurs de la Mer* sont des autochtones, ce sont des marginaux dans la société guernesiaise. Gilliatt en est l'exemple le plus net, lui dont l'origine nationale est étrangère (française) et qui habite le Bû de la Rue, un lieu isolé à Saint-Sampson. Chez Zola, les personnages se partagent en deux catégories distinctes, les inclus et les exclus: le roman s'ouvre souvent sur l'arrivée d'un personnage étranger au milieu (dans *Germinal*, *Le Ventre de Paris*, *Le Bonheur des dames*, *La Terre*) mais Etienne, Florent, Denise ou Jean arrivent à l'âge adulte et s'intègrent dans leur nouveau milieu. Gwynplaine, lui, est à la fois un exclu de la société guernesiaise et un inclus, puisqu'élevé dans l'île, il ne connaît pas autre chose du monde. Lethierry, par ses voyages et ses opinions, s'est attiré la méfiance de ses compatriotes et "quoique Guernesiais et d'assez pur sang, on l'appell(e) dans l'île "le Français" à cause de son esprit *improper*"^[44]. Le paradoxe des *Travailleurs de la Mer* est que le seul personnage principal véritablement intégré à cette société, Clubin, exècre cette étouffante responsabilité et aspire à quitter l'île. Le personnage ne possède pas non plus d'assises familiales traditionnelles. *Les Travailleurs de la Mer* ne font aucune mention des générations antérieures. Le lecteur sait seulement que Lethierry avait un frère et Clubin une épouse. Ebenezer a un oncle, dont la fonction cependant n'est pas de l'insérer dans une lignée psychologique et psychique, mais d'être une promesse d'héritage. Les zones d'ombre sont nombreuses sur l'état civil des personnages. Comment et pourquoi la "mère" de Gilliatt s'est-elle réfugiée dans les îles anglo-normandes? La femme de Guernesey est-elle d'ailleurs la mère de Gilliatt? Car lui-même "n'avait jamais su au juste ce que lui était la vieille femme qui était morte."^[45] Qui était son père? Comment le frère de Lethierry est-il mort? Toutes ces questions ne déboucheront jamais sur une quête des origines. Les rapports amoureux, maritaux ou sexuels, sont également frappés du sceau de l'anormalité. La seule relation amoureuse accomplie des *Travailleurs de la Mer*, celle d'Ebenezer et Déruchette, est platonique. Clubin semble assexué, pris dans une relation narcissique avec lui-même. Il est pourtant "veuvier", mais le lecteur ne saura jamais rien de sa défunte femme, pas même un prénom. Lethierry, en Pygmalion des Temps Modernes, n'a pas non plus de femme dans sa vie, et reporte sa passion sur sa machine. Gilliatt est vierge (comme Jean Valjean, Marius, Gwynplaine...), et son amour pour Déruchette demeure inexprimé. Culturellement enfin, les personnages sont intermédiaires entre le savoir et l'ignorance: Lethierry, le farouche marin, parle plusieurs langues, Gilliatt sait lire, Rantaine possède même une certaine culture. Et cependant ils seront plutôt valorisés pour leur ruse diabolique ou leur intelligence pratique. Impossible territorialisation du personnage. Brouillage des repères socio-culturels. Impossibilité d'une lecture onomastique traditionnelle. Les personnages n'ont pas de prénom (Clubin, Lethierry); Gilliatt se voit doté d'un nom qui n'est

peut-être que la déformation guernesiaise d'un prénom de femme, mais qui n'en demeure pas moins le nom d'une autre ("La Gilliat"); Déruchette n'existe qu'en référence à la machine à vapeur, Durande.

L'échec partiel que l'on rencontre à vouloir situer le personnage des *Travailleurs de la Mer* dans une logique réaliste témoigne en profondeur d'une opposition esthétique et philosophique. Balzac en 1842, dans son *Avant-propos à La Comédie Humaine*, Zola en 1879 dans *Le Roman expérimental*, se réclament des découvertes de la science, de Cuvier et de Geoffroy Saint-Hilaire pour l'un, de Claude Bernard pour l'autre. Le roman, conçu comme compréhension des modes d'existence du vivant, se doit de mettre en évidence un faisceau de relations biologiques, sociales et culturelles, de montrer le lien qui unit l'homme à la matière, que ce soit sur le mode énergétique balzacien ou en insistant sur l'hérédité comme Zola. Le roman insère les phénomènes dans une causalité et tend vers une lisibilité maximale. La logique romanesque balzacienne est généralement linéaire et frontale, tendant à préparer la crise finale par une lente mise en place des déterminismes. Hugo pratique au contraire une logique de l'arabesque, préférant disperser l'information et le descriptif, diffracter la présentation du personnage en plusieurs lieux du texte, faire éclater le continuum typographique en parties, livres et chapitres, où le titre, loin de faciliter le repérage du lecteur, vient ajouter une dimension nouvelle, proposer une lecture autre. Le texte balzacien comme le texte zolien tendent à se présenter d'une seule coulée, comme pour mieux souligner la continuité d'une évolution et l'enchaînement des causes et des effets. Dressant un inventaire du réel dans sa diversité, le romancier "réaliste" relève et consigne. Hugo refuse la possibilité même du dénombrement: le chapitre consacré aux vents "Turba, turma" l'exprime symboliquement. "Le vent, classé par directions, c'est l'incalculable; classé par espèces, c'est l'infini."⁴⁴⁶ Le romancier réaliste se veut historien archéologue, recueillant les traces du passé et du présent afin de les transmettre à la postérité. S'il note que ce qui existait autrefois a disparu aujourd'hui, il le justifie par un souci d'exactitude et d'observation, comme Balzac lorsqu'il décrit la maison des Lecamus au début du *Martyr calviniste*: "Aussi ces observations tendent-elles moins à regretter ces fragments de la vieille cité qu'à consacrer leur peinture par les dernières preuves vivantes, près de tomber en poussière, et à faire absoudre des descriptions précieuses pour un avenir qui talonne le siècle actuel."⁴⁴⁷ Hugo souligne beaucoup plus systématiquement combien toute chose est appelée à disparaître, et radicalise le principe de disparition, l'appliquant aux décors de ses romans (Le Bû de la Rue, la Jacressarde, ont aujourd'hui disparu, précise le narrateur), mais aussi à ses personnages: ce n'est pas seulement Gilliat qui disparaît à la fin du roman, mais aussi le *Cashmere*, avec à son bord Ebenezer et Déruchette, s'éloignant à l'horizon. Le lecteur ne quitte pas le point de vue de la chaise Gild-Holm-Ur). Hugo se plaît à souligner ces éradications non pas tant pour consigner un fait avéré que pour désigner là ce qu'il constate comme un principe de la vie et une loi cosmique, à l'image des forces naturelles qui dans le roman et dans *L'Archipel de la Manche* indéfiniment détruisent pour reconstruire. Plus largement, alors que le roman réaliste s'interroge sur ce que Zola nomme à la suite de Claude Bernard, les "causes prochaines", c'est-à-dire une causalité première et horizontale, "la condition physique et matérielle de l'existence ou de la manifestation des phénomènes"⁴⁴⁸, Hugo déplace la question vers les causes finales. Ce ne sont pas les déterminismes qui l'intéressent, mais "l'ananké" et le choix du terme grec est en soi une position de principes. Dans *Les Travailleurs*, la mer, lieu du mouvement et de l'interrogation métaphysique, a valeur de personnage. "On cherche des buts. L'espace toujours en mouvement, l'eau infatigable, les nuages qu'on dirait affairés, le vaste effort obscur, toute cette convulsion est un problème."⁴⁴⁹ L'ananké est une fatalité dont l'homme saisit les rouages, non la direction. "On se voit dans l'engrenage, on est partie intégrante d'un Tout ignoré."⁴⁵⁰ Si la Totalité est perdue, le statut du vrai ne peut être que problématique, car forcément lié à l'intuitif. Mais comment communiquer ce qui est de l'ordre de l'intuitif? Pour Zola, la langue est nomenclature. Chez Hugo "les mots ont plus de contour que les idées." A tout ce que le roman au dix-neuvième siècle peut avoir d'expérimental, Hugo oppose une

pratique du “pré-scientifique”, du “primitif” et ne cesse de souligner l’intuition du vrai que possède l’ignorant. Dès lors l’écart est radical entre la démarche épistémologique hugolienne et celle du “réalisme”. Balzac fait de la science le fondement d’une philosophie, d’une métaphysique et d’une pratique littéraire; Zola va plus loin encore, la place au-dessus des spéculations métaphysiques et condamne les “romanciers idéalistes” qui “sortent de l’observation et de l’expérience pour baser leurs oeuvres sur le surnaturel et l’irrationnel, qui admettent en un mot des forces mystérieuses en dehors du déterminisme des phénomènes.” Car le roman rejoint la science expérimentale qui “ne doit pas s’inquiéter davantage du *pourquoi* des choses; mais explique(r) le *comment*, pas davantage.”^[51] Hugo ne semble-t-il pas correspondre à cette définition de l’écrivain idéaliste? Zola rejette les “idéalistes” du côté de la poésie; l’auteur du livre sur *Le roman de 1610 jusqu’à nos jours* possède explicitement une même conception positive du romanesque comme observation et empirisme et classe lui aussi Hugo du côté des poètes. Mais Hugo ne pêche pas par ignorance ou défaut, parce qu’il appartient à la première moitié du siècle, contrairement à ce que le critique suggère. Le roman hugolien peut être lu comme une mise en cause de l’observation et de l’empirisme, un refus conscient des valeurs réalistes: “L’illimité se refuse et s’offre à la fois, fermé à l’expérimentation, ouvert à la conjecture.”^[52] Ainsi la science achoppe-t-elle à rendre compte pleinement du monstre qu’est la pieuvre:

Elle “dissèque (ces étranges animaux), les classe, les catalogue (...). Cela fait, elle les laisse là. Où la science les lâche, la philosophie les reprend.

La philosophie à son tour étudie ces êtres. Elle va moins loin et plus loin que la science. Elle ne les dissèque pas, elle les médite. Où le scalpel a travaillé, elle plonge l’hypothèse. Elle cherche la cause finale.”^[53]

Hugo renverse ainsi la hiérarchie scientiste pour placer la philosophie et le roman au-dessus de la science. Autre est en conséquence le personnage qu’il proposera à son lecteur.

Le personnage romanesque au dix-neuvième siècle doit être à la fois exemplaire et vivant, et se conçoit par rapport à une esthétique qui unit étroitement dans le terme de *mimesis* représentativité et représentation. Il poursuit en cela le modèle psychologique et personnaliste instauré par le dix-septième siècle. Ainsi *Le Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse lit *Les Travailleurs de la Mer* à la lumière d’une esthétique fondée sur la vraisemblance, recreation idéale de la réalité. Le mérite de Lethierry sera de “sembler vrai” et “pris sur la nature”; la description de la pieuvre “quoiqu’empreinte d’exagération (...) atteint les dernières limites du réalisme”. Une telle lecture cependant ne peut être que partielle et conduit à des trahisons du texte au nom du respect de la psychologie attendue (il est ainsi affirmé que Lethierry aime plus Déruchette que Durande, tandis que le roman suggérerait justement l’inverse si tant est qu’il faille distinguer la jeune fille de la machine...), ou tend à rétablir une cohérence que le roman ne donne pas: Déruchette écrivant sur la neige voit attribuer à son geste une motivation psychologique; elle agit “par caprice d’enfant”, tout comme le suicide de Gilliatt perd toute dimension cosmique et se trouve ramené à l’échelle humaine: Gilliatt se suicide pour n’être pas témoin du bonheur du jeune couple, et l’article de condamner ce geste comme “une faiblesse vulgaire mal déguisée par le pittoresque des accessoires et l’immensité du théâtre.” Une semblable position idéologique se retrouve dans l’ouvrage de 1892 précédemment cité, qui reproche à Hugo “son génie (...) trop robuste pour se plaire aux subtiles finesses de la psychologie. En d’autres termes, ce qui a fait le plus défaut à ce prodigieux esprit, c’est le romanesque, c’est-à-dire le don de créer des caractères et des événements à la fois imaginaires et vraisemblables, qui donnent l’agréable illusion de la vie humaine.”^[54] Car le point d’achoppement se trouve bien là. Il s’agit de concilier par la création romanesque deux entités apparemment opposées: la vie et l’intelligibilité. Le personnage réaliste repose à la base sur une confusion profonde entre la vie et la littérature, tendant à gommer le plus possible la notion de littérarité. Un personnage n’est réussi qu’autant qu’on oublie qu’il est personnage. Le romancier revit alors le mythe de Pygmalion et de Galatée, ou si l’on se réfère au christianisme, possède cette faculté du Dieu créateur de créer avec du papier et de l’encre des

êtres de chair et de sang. Nombreuses seront ainsi les métaphores de la littérature comme procréation, chez Balzac mais tout particulièrement chez Zola, qui, cherchant un titre pour son roman sur la création avait aligné en colonne des suggestions comme “faire un enfant; faire un monde, faire de la vie; création; créer, procréer; engrosser la matière; enfantement; accouchement...”^[55] Cette conception perdure encore, qui conduit le romancier, Mauriac par exemple, à parler de l'autonomie de ses personnages. L'idée que Hugo se fait du romancier créateur semble beaucoup plus abstraite. Le Dieu de Hugo, avant de créer la matière, émet des “idées”. Le créateur, moins que le procréateur, est l'auteur, l'origine spirituelle et conceptuelle. Victor Hugo écrivait à Frédéric Morin le 21 juin 1862, à propos des *Misérables*:

“Ce livre a été composé du dedans au dehors. L'idée engendrant les personnages, les personnages produisant le drame, c'est là en effet la loi de l'art, et en mettant comme générateur, à la place de l'idée, l'idéal, c'est-à-dire Dieu, on reconnaît que c'est la formation même de la nature.”^[56]

Le personnage romanesque du dix-neuvième siècle se définit plus particulièrement comme un type, tentative de conciliation de l'individu et du sens, classification justifiée par l'ambition d'universalité et de connaissance de la littérature, avec cette idée qu'un personnage n'est vivant que s'il est, non pas seulement connaissable, mais reconnaissable par tout un chacun. La vie s'appuie sur l'intelligibilité, l'individu sur l'universalité. Le romancier, fût-il populaire, se rattache explicitement à une telle conception. Dans *Le Juif Errant*, Eugène Sue consacre ainsi deux pages à clarifier son système des personnages en rattachant chaque membre de la famille Rennepont à un type défini. L'élucidation est prise en charge, non par le narrateur, mais par un personnage, le jésuite Rodin. Le type ne se donne pas comme construction artificielle et point de vue du narrateur sur ses personnages, mais comme exemplarité d'un individu vue par un autre individu. Le maréchal Simon incarne ainsi “l'homme du peuple fait duc sans en être plus vain, ce qui assure son influence sur les masses, car l'esprit militaire et le bonapartisme représentent encore aux yeux du peuple, la tradition d'honneur et de gloire nationale”, tout comme François Hardy est “le bourgeois libéral indépendant éclairé, type du grand manufacturier amoureux du progrès et du bien des artisans.”^[57] Or ces types se construisent en référence à des critères sociologiques et historiques, et c'est au nom de ce critère qu'en 1892, Paul Morillot ne voit dans toute la production romanesque de Hugo qu'un seul roman authentique, *Quatrevingt-treize*, parce que, dit-il, “on y trouve au moins trois caractères fortement dessinés: Gauvain, le gentilhomme démocrate, Cimourdain, le prêtre défroqué devenu farouche jacobin: à eux trois ils forment les trois couleurs du drapeau, le bleu, le blanc et le rouge. Tous trois sont également sincères et dévoués à leur cause: Gauvain pourtant domine les deux autres par la hauteur de son sacrifice.”^[58] Mais si Lethierry et Clubin dans son désir effréné de promotion pourraient figurer l'ascension sociale de l'homme du peuple, de quel type social du dix-neuvième pourrait-on rapprocher Gilliatt, Déruchette, Ebenezer? Rien n'est moins sûr en outre qu'une telle lecture ne réduise considérablement la portée de la création hugolienne. Ce que Hugo place sous ce mot “type”, qu'il emploie lui aussi, échappe à une typologie réaliste, en étant beaucoup plus vague et atemporel. Le portefeuille romanesque signale cette curieuse notation: “L'homme qui vit seul. Type.”^[59] Le terme apparaît également dans *William Shakespeare*, dans le chapitre II du livre II. En apparence, les positions de Hugo sont proches de son siècle: le romancier en créant des types réitère la création divine, ce faisant, il ne reproduit pas un homme particulier mais rassemble les traits caractéristiques de plusieurs; enfin, il ne crée pas des abstractions mais donne la vie. Cependant les propos de Hugo sont nouveaux en ce que le type est défini comme puissance de condensation et de concentration, non pas comme chez Balzac en un va-et-vient entre individualité et typologie, essence et existence, tel que les chiasmes de la célèbre lettre à Madame Hanska du 26 Octobre 1834 l'expriment:” Ainsi partout j'aurai donné la vie: au type en l'individualisant, à l'individu en le typisant. J'aurai donné de la pensée au fragment, j'aurai donné à la pensée la vie de l'individu.” En outre Hugo déréalise le type en lui donnant comme synonymes les mots de “fantôme” ou de “spectre”. Ajoutons à cela que la “vie” du type repose non sur des

critères socio-historiques, à l'image de la France révolutionnée de Balzac ou du Second Empire de Zola, mais sur une capacité à éprouver et à susciter une émotion:

“Une leçon qui est un homme, un mythe à face humaine tellement plastique qu’il vous regarde et que son regard est dans un miroir, une parabole qui vous donne un coup de coude, un symbole qui vous crie gare, une idée qui est nerf, muscle et chair, et qui a un cœur pour aimer, des entrailles pour souffrir et des yeux pour pleurer, et des dents pour dévorer ou rire, une conception psychique qui a le relief du fait, et qui, si elle saigne, saigne du vrai sang, voilà le type.”^[60]

Enfin, non seulement les familles distinguées par Hugo, les “tueurs”, les “lutteurs”, les “rêveurs”, renvoient à des attitudes immémoriales de l’homme face à son humaine condition, tentant de se définir par rapport à ce qui le dépasse, mais tous les types se rattachent à une source commune, celle du “prototype” créé par Dieu, Adam, figure mythique et anhistorique de l’humanité.

La distinction est importante, car elle met en cause l’identité même du personnage hugolien. Le personnage “réaliste” est doté d’une identité, conçue comme une spécificité et une unicité: l’usurier Gobseck ne se confond pas avec le père Grandet, même si tous deux partagent la même passion de l’or. Marguerite Claës, figure idéale du dévouement féminin, ne s’identifie pas à Eugénie Grandet, tout aussi admirable en dévouement. Or il semble au contraire que le roman hugolien tende à gommer la spécificité de ses personnages en les rapprochant sans cesse les uns des autres par des correspondances troublantes, faisant ainsi du système des personnages un étrange jeu de reflets et de glaces déformantes. Clubin est à la fois l’alter ego de Lethierry et de Gilliatt, puisqu’il subit les mêmes épreuves et possède les mêmes compétences, et le double de Rantaine dans son désir d’affirmer son moi par la négation de l’autre, mais pris ensemble, ces quatre personnages forment la série commune des “travailleurs de la mer”, hardis et audacieux marins. Mais Gilliatt est aussi le double d’Ebenezer dont il prend la place dans la chaise Gild-Holm-Ur. Durande et Déruchette renvoient sans cesse l’une à l’autre; Ebenezer arrive à Guernesey le jour même de la perte de la Durande; Gilliatt sauve Durande pour obtenir Déruchette; Lethierry retrouve sa machine le soir même où Ebenezer ose une déclaration à sa nièce. Ebenezer et Déruchette, par les descriptions que Hugo en donne sont deux figures gémellaires et complémentaires. Le jeu de reflets ne s’arrête pas aux personnages humains, puisque la pieuvre renvoie à Clubin, et Clubin à la pieuvre comme deux visages de l’hypocrite, puisque la nature elle-même, vent, mer et rochers, est personnifiée tandis que le personnage humain se fige en minéral (immobilité de la statue), se dissout dans les éléments (la tempête, la mer, l’horizon), ou se modèle comme un paysage (le visage de Gilliatt ou de Lethierry).

L’on pourrait être tenté, peut-être surtout à cause des propos réitérés de Hugo quant au rôle fondateur de l’“idée” ou de “l’idéal” dans la création artistique, de parler de personnages allégoriques. Une telle lecture nous semble cependant poser un certain nombre de problèmes, à cause du devenir de l’allégorie au dix-neuvième siècle. En effet le terme même prend place dans le cadre d’une rhétorique classique, s’applique en général à de brefs passages, et dans l’ancienne hiérarchie des tons du discours, appartient au sublime. Or la crise romantique, dès la fin du dix-huitième siècle en Allemagne, a donné lieu à d’importants débats sur la définition de l’allégorie et sa caducité par rapport à la forme “moderne” du symbole^[61]. En outre, ne faut-il pas dans la mesure où nous parlons de roman, et où le roman se définit par rapport à un désir de retranscription du réel, réactualiser le sens du mot? Dans son *Manuel classique pour l’étude des tropes*, Pierre Fontanier puise tous ses exemples en poésie exclusivement. Certes, le terme existe toujours, et Balzac l’emploie lorsqu’il parle de *La Peau de Chagrin*, mais Raphaël de Valentin est-il une allégorie au même titre que la mère affligée d’Agrippa d’Aubigné? La pratique de l’allégorie se fonde sur une esthétique a-réaliste qui ne permet pas une lecture en terme de représentation et cherche d’emblée à signifier. Cette insistance dans le roman dix-neuvième sur un personnage à la fois personne dotée de pensées et de sentiments, et personnalité construite par son milieu et son histoire renvoie, plus qu’à un jeu traditionnel entre sens littéral, et sens allégorique, à une distinction de trois niveaux, le littéral, l’allégorique, mais

aussi le référentiel. Chez Balzac, le terme de “type” et plus précisément de “type individualisé” pour marquer la prédominance du philosophique, nous semble mieux rendre ce choc du réel et du sens. Nous pouvons donc en conclure que le “type” est au roman du dix-neuvième ce que l’allégorie était autrefois à la poésie, et substituer à la bipartition de l’allégorie un système de signification à trois niveaux. Nous avons soulevé, à propos des *Travailleurs de la Mer*, combien certains éléments référentiels, comme le corps des personnages, sont présents (en cela de toute façon nous ne pouvons faire de la pratique hugolienne un retour à une conception allégorique au sens classique du terme) mais détournés de cette fonction au profit d’une herméneutique abstraite, d’une interrogation sur les conditions de retranscription du réel. Seulement un sens allégorique est-il aisément lisible? Il n’est pas sûr que la facilité avec laquelle le narrateur ou le personnage hugolien lui-même se définit comme une entité abstraite, clarifie et précise l’interprétation. “Moi, je m’appelle Restitution”^[62], dit Clubin à Rantaine, sans savoir combien malgré lui il aura raison. “Il était le mal et s’était accouplé à la probité”, précise le chapitre I,VI,6, “Un intérieur d’abîme, éclairé”. Clubin pourrait ainsi être lu comme une figure du mal sur la terre, qui est à lui-même son propre châtiment, comme une variante métaphysique de l’hypocrite, puisqu’aucune justification psychologique ni sociale n’est donnée et que le débat est déplacé au niveau ontologique et cosmique. Seulement une telle lecture, pratiquée exclusivement, ne semble pouvoir rendre compte du lexique de l’abîme tant utilisé par Hugo pour interroger, à propos de son personnage, pour répéter les expériences de béance du sens et rapprocher ainsi Clubin des autres personnages à travers des moments et des traits communs. Gilliatt est “cyclope, maître de l’air, de l’eau et du feu”, présenté comme “une espèce de Job de l’Océan”, “Job-Prométhée”, “le misérable sans le savoir”, “le Trenck d’une épave et le Latude d’une machine”, le “foudroyé” le “gladiateur dans le cirque”, le “martyr”, pour Déruchette, le “monstre”, “la catastrophe d’hier, le salut d’aujourd’hui”^[63]. Incarne-t-il les forces du progrès contre l’obscurantisme et la superstition? Mais ses moyens d’action sont archaïques et il agit pour une femme, non pour une idée. Est-il une image du peuple travailleur luttant pour s’affirmer? Mais Gilliatt est rentier et rejeté par la population de l’île. Est-il figure de l’humanité luttant contre l’*ananké* des choses comme le présente la Préface et succombant à l’*ananké* du cœur humain? Mais alors, il est aussi la figure du poète, et plus largement du génie défini dans *William Shakespeare*. Soulignons en outre qu’au lieu de procéder comme dans l’allégorie par divisions et subdivisions d’un thème (X est divisible en a, b, c,... et chaque élément se rapporte au tout. L’Eglise catholique dans la célèbre allégorie du livre des *Misères*, est l’aîné le plus fort, le plus orgueilleux, “voleur acharné”, “Esau malheureux”...), Hugo procède par équivalences (X équivaut à Y,Z...) La logique du personnage hugolien est synthétique, plus qu’une définition, “assertion dans laquelle le thème est explicité par une périphrase”, elle donne au personnage des “Egauts” en procédant par la figure stylistique de l’identification, en n’hésitant jamais à accumuler les termes. Plus vague qu’une allégorie, car plus insecable, le personnage hugolien nous semble être un miroir, une surface de réflexion. Ainsi le descriptif et le narratif sont-ils bien présents, mais pour suggérer et dépasser leurs limites, ainsi le “caractère” de Gilliatt, dans une lecture psychologique classique renvoie à un être frustré, simple, ignorant. Cette simplicité du personnage central est indispensable car il est avant tout réceptivité aux appels de l’inconnu et du mystère, à l’étrangeté d’un univers n’offrant pas aux hommes de justification immédiate. Il est à la fois *animus*, force virile et puissance d’action dans le monde réel, homme de la technique, c’est-à-dire de la maîtrise et de l’utilisation des déterminismes, et *anima*, principe d’interrogation spirituelle du monde:

“Gilliatt songeait, frémissant.

Mais il ne se déconcertait point. Pas de déroute possible pour cette âme.”^[64]

Le personnage hugolien est “personne “ au sens le plus vide du terme, tout proche de la négation et du néant, et au sens le plus plein du terme, comme représentant de l’humanité doué d’une capacité d’émotion, et de rêve, ce mixte d’émotion et de réflexion, terme-clé de la pensée hugolienne. D’où l’importance que revêt dans le roman l’emploi

constant du pronom “on”, justement à la fois personnel et indéfini, susceptible de renvoyer à toutes les personnes que distingue la grammaire. “On” apparaît fréquemment quand il s’agit pour le narrateur de communiquer l’expérience intérieure de son personnage, là où le lecteur aurait attendu une vue “par derrière” (un narrateur omniscient) ou une vue “avec” (restriction du champ au personnage), dans le cadre d’un “agrandissement du point de vue” pour reprendre une expression de Hugo dans la préface de *William Shakespeare*. Plus qu’un appel à une compréhension du lecteur, plus que le rappel d’une expérience intime et personnelle vécue par l’auteur, la narration tente d’établir un socle nouveau pour une appréhension différente de l’homme. C’est le cas du chapitre “Sub Umbra” où le texte central joue à la fois sur l’emploi du pronom “on” et de phrases nominales, dont une des caractéristiques est justement de gommer les repères habituels de personne et de temps: “Rien au-delà. On se sent pris. On est à la discrétion de cette ombre. Pas d’évasion possible.”^[65] L’individualité s’efface, devant la perception intuitive d’une universalité humaine définie non dans l’abstraction, mais dans l’émotion. Mess Lethierry effondré par la nouvelle du naufrage,

“n’avait plus que la quantité de vie que l’on peut avoir après le coup de foudre.

Il y a de certaines arrivées au fond de l’abîme qui vous retirent du milieu des vivants. Les gens qui vont et viennent dans votre chambre sont confus et indistincts(...). Le bonheur et le désespoir ne sont pas les mêmes milieux respirables; désespéré, on assiste à la vie des autres, de très loin; on ignore presque leur présence (...) on n’est plus pour soi-même qu’un songe.

Mess Lethierry avait le regard de cette situation-là.”^[66]

Ce passage remarquable de la troisième personne au “vous” puis au “on”, avant de revenir au personnage, définit une position nouvelle du lecteur et de l’auteur. Le personnage hugolien, du moins les personnages principaux, se définissent comme la rencontre d’une idée, d’une réalité, d’un fait (le deuil et la perte, l’ananké des choses et du cœur), et d’une conscience entendue comme pouvoir d’émotion et d’interrogation, lieu où l’universel s’exprime par le singulier. Le roman pour Hugo semble ainsi tendre vers la création d’un même type, la réunification d’un unique personnage, vers l’accomplissement idéal d’une fusion entre le personnage de fiction, le lecteur et le narrateur, dans la médiation du “on”, forme vide, en quelque sorte proche du “je universel abstrait” de Kant. Lorsque Hugo rêve à l’étymologie du pronom “on”, il l’imagine à la fois comme figure de la totalité et de l’unité: “Quand, je dis On, je désigne Tous, la foule. On, c’est *Omnes*”, affirme-t-il dans *Philosophie*.^[67] “On ne vient pas de *homs* (*hommes*) comme croient quelques lexicographes. Il a une bien autre portée métaphysique: Il vient de *Unus*. L’unité. Tout. C’est là *On*.”, écrit-il dans ses notes de travail sur *William Shakespeare*.^[68] Le type hugolien est expansion, dilatation vécue sur le mode de la déchirure. Il tend à se manifester plus particulièrement dans ces moments atypiques de la narration, entre la digression généralisante et le discours intérieur, inventant par là un sujet connaissant radicalement différent du sujet connaissant “réaliste”, qui suppose une séparation nette entre le sujet et l’objet. Ce sujet connaissant semble proche du sujet de l’idéalisme transcendantal kantien, mixte de réceptivité et d’activité, recueillant les sensations à travers les formes de l’espace et du temps, cherchant la synthèse. De même que Kant affirme l’impossibilité pour l’homme de concevoir le temps sans le spatialiser, le réflexif est conçu chez Hugo comme un espace intérieur, comme un “grand espace indistinct” qui vient s’opposer au lieu fixe, comme à l’étendue, mesurable. Parallèlement à la philosophie kantienne, la fiction hugolienne ne cesse d’affirmer combien le pensable déborde le connaissable. “Partout l’incompréhensible; nulle part l’intelligible”. Et l’on peut poursuivre ces points de contact-donnés ici comme hypothèses à confirmer ou infirmer ultérieurement-, en relevant combien le sujet hugolien, s’il n’est pas “psychologique”, est “moral”, en tant que la morale est une loi, visant une pratique et une action dans le monde, et se trouve liée à une métaphysique. Figure peut-être de l’impératif catégorique kantien, le personnage central chez Hugo, homme pris dans les rouages de la finitude, prouve sa liberté en acceptant ce qui ressemble à un devoir. Parce que Gilliatt, comme Gwynplaine, Gauvain ou Cimourdain, doit mourir pour que quelque chose vive, il affirme en quelque sorte dans sa mort sa

liberté. Il “adhèr(e) à l’infini”, ne se perd pas mais se trouve, ou peut-être de façon plus ambiguë se re-trouve au sein de l’immanence...

Une telle lecture du personnage en prenant appui sur le texte des *Travailleurs de la Mer* ne prétend pas faire exclusivement du roman hugolien une mise en débat de catégories métaphysiques. Peut-être *Les Travailleurs* sont-ils le roman le plus métaphysique de Victor Hugo, en ce sens que la portée sociale et politique y serait plus indirecte que dans les autres romans. Nous avons passé sous silence ce qui est de l’ordre du politique et du social pour tenter de qualifier un type de construction du personnage. Plus que d’expliquer, le personnage chez Hugo semble avoir pour fonction d’impliquer et de compliquer, et c’est dans ce cadre que se construisent sa philosophie et sa réflexion. Le roman “réaliste” clôt l’histoire de ses personnages sur un épilogue, la parole d’un personnage au style direct, plus rarement un commentaire de l’auteur; il s’agit de dresser un bilan, de marquer la continuité de la vie lorsque le récit se clôt et que le livre se referme. Rastignac ira dîner chez madame de Nucingen; Etienne Lantier quitte Montsou, mais emmène avec lui la promesse d’une germination pour les générations futures. Si l’on excepte les premiers romans, les romans hugoliens se terminent par l’effacement des personnages. Le texte se résorbe non pas dans un discours, mais dans une image finale, renvoi à l’opacité dernière du monde, à l’interrogation d’une fiction qui fait signe. Le squelette de Quasimodo tombe en poussière; la pierre tombale de Jean Valjean dévoile un texte à moitié effacé par le temps; “il n’ y (a) plus rien que la mer”; Homo hurle à la mort; deux âmes, ombre et lumière, s’envolent...

[Communication Groupe Hugo, 16 oct. 1993]

[1] Paul Morillot, *Le roman en France de 1610 à nos jours*, Paris, Charpentier, 1892. p.V.

[2] Balzac, *La Recherche de l’Absolu*, Paris, Gallimard, 19 , “Folio”. p.42 et 43.

[3] Balzac, *Avant-propos à La Comédie Humaine*.

[4] *Les Travailleurs de la Mer* , Paris, Robert Laffont, 1985, “Bouquins”, *Oeuvres complètes*, Roman III. I,I,6. p.63.

[5] I,III,1. p.78.

[6] I,IV,6. p.108.

[7] L’expression est de Jean Ricardou dans *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, “Ecrivains de toujours”.

[8] I,I,6. p.63.

[9] I,II,4. p.75.

[10] I,III,1. p.78.

[11] I,III,3. p.81.

[12] II,II,8. p.244.

[13] III,I,2. p.310.

[14] I,V,6. p.134.

[15] I,II,IV. p.75.

[16] I,III,I. p.78.

[17] I,IV,7. p.109.

[18] I,I,6. p.63.

[19] I,I,6. p.63.

[20] I,III,3. p.82.

[21] I,IV,7. p.110.

[22] I,III,1. p.78.

[23] I,I,6. p.63. I,II,4.p.75. I,V,1. p.111.

[24] I,III,3. p.82.

[25] I,III,1. p.77.

[26] II,IV,2.

- [27] I,II,IV. p.75.
- [28] Oeuvres complètes, Massin, Club Français du Livre, 1967,tome 17, p.478 à 489.
- [29]
- [30] I,IV,7. p.110.
- [31] I,VI,6. p.173.
- [32] III,I,1. p.300.
- [33] I,IV,1.
- [34] Une structure analogue est présente dans le chapitre I,I,7 “A maison visionnée, habitant visionnaire”.
- [35] II,II,5. p.240.
- [36] I,V,2;p.115.
- [37] I,I,4. p.53. I,I,IV. p.58. I,I,5. p.62.
- [38] I,III,10. p.93.
- [39] I,I,4. p.59.
- [40] I,I,4. p.58.
- [41] Philippe Hamon, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Paris, Droz, 1983.
- [42] L'expression est tirée des textes réunis sous le titre *Proses philosophiques des années 60-65*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1985, “Bouquins”, tome Critique.
- [43] I,V,7. p.138.
- [44] I,III,12. p.97.
- [45] I,IV,1. p.101.
- [46] II,III,4. p.258.
- [47] Oeuvres complètes, Paris, Gallimard, 1980, “Pléiade”, tome X, p.209.
- [48] Emile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Fasquelle 1898,p.3.
- [49] II,I,10.p.217.
- [50] II,II,5. p.240.
- [51] Op. cit. p24 et p.3-4.
- [52] II,II,5. p.237.
- [53] II,IV,2. p.281-2.
- [54] Paul Morillot, Op. cit. p.
- [55] Emile Zola, *L'Oeuvre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1974, p.425.
- [56] Oeuvres complètes, Massin, Club Français du livre, 1969. Tome 12. Dossier biographique p.1179-80.
- [57] Eugène Sue, *Le Juif Errant*, Paris, Robert Laffont, 199 , “Bouquins”. p.531.
- [58] Op. cit. p.
- [59] *Oeuvres complètes*, Massin, tome 10, p.1156.
- [60] *Oeuvres complètes*, “Bouquins”, tome critique, p.356.
- [61] voir Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977. “La crise romantique”, p. 179 à 260.
- [62] I,V,8. p.144.
- [63] II,I,10. p.216. II,II,4. p.236. II,II,6. p.241. II,IV,6. p.295. III,III,4. p.336.
- [64] II,III,6. p.270.
- [65] II,II,5.p.240.
- [66] I,VII,1. p.178.
- [67] “Bouquins”, tome Critique p. 505.
- [68] Massin, tome 12. p.355.