

La cristallisation de la chimère. L'image hallucinatoire et le savoir du temps dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo

Tomoko Hashimoto

Introduction : l'écrit sur la neige

Voir l'inscription d'un mot blanc sur la page blanche – *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866) débute avec cette expérience visuelle saisissante vécue par le personnage principal nommé Gilliatt, expérience qui va le suivre jusqu'à la fin du roman, ainsi que jusqu'à la fin de sa vie. *L'incipit* du roman raconte l'histoire de ce jeune pêcheur solitaire et taciturne de Guernesey qui perçoit son propre nom écrit sur la neige. Le cadre spatio-temporel contribue à la spécificité de l'événement singulier et initial. C'était le jour de Noël, c'était le matin : c'était la blancheur qui régnait dans tous les alentours, la fraîcheur et le silence matinal de l'île anglo-normande.

Le nom écrit sur la neige, marqué par le blanc de l'éblouissement, permet de thématiser le déroulement narratif ainsi que d'annoncer le destin du héros, qui va finalement disparaître comme ces flocons lumineux si fragiles et éphémères. La neige fond et s'écoule, Gilliatt aussi. C'est avec cette mise en scène de la liquéfaction, avec « des suggestions obsédantes d'effacement et de dissolution¹ » que le roman s'ouvre et, également, se ferme. Dans *l'excipit*, Gilliatt se laisse envahir par le flux : « À l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau² ».

Cet acte de disparition, ou plutôt l'action d'« évanouissement terminal³ », résulte de sa déception auprès de Déruchette, une fille de Guernesey, nièce de mess Lethierry : c'est elle qui a écrit le nom de Gilliatt sur la neige, c'est la vue initiale de son inscription qui déterminera la suite d'aventures maritimes du héros. L'impression de son nom sur la blancheur l'impressionne. Dès lors, Gilliatt, en vue d'obtenir la main de Déruchette, va plonger dans l'abîme de l'océan sous la tempête à la recherche de la *Durante*, un navire à vapeur naufragé. Mais, contrairement à lui chez qui reste longtemps le souvenir singulier de l'écriture laissée sur l'étendue blanche, elle ne le retient point (« Chez Déruchette, le souvenir s'évanouissait comme la neige fond⁴ »). La double thématique de la neige est alors répartie en deux personnages principaux : la fugacité pour Gilliatt, l'oubli pour Déruchette.

La neige évoquée à *l'incipit* préfigure le thème central du roman qu'est l'acte de « voir » combiné à l'estompement. Et cette combinaison peut également se lire en filigrane dans

le portrait de Gilliatt : cet homme marin, reclus et différent des autres, est comparé aux hommes hallucinés : « Peut-être y avait-t-il en Gilliatt de l'halluciné⁵ ». Voir un mot sur la neige qui s'efface, puis ruminer ce mot dans l'esprit bien qu'il n'existe plus : ce regard de Gilliatt sur l'écriture fugitive a quelque chose de commun avec l'hallucination - voir clairement un objet ou une personne inexistant - , dont le chiasme contradictoire de l'intensité visuelle et l'absence ontologique a fait couler beaucoup d'encre dans le domaine médical à l'époque et, simultanément, a été une des figures littéraires majeures.

C'est le thème de l'hallucination dans *Les Travailleurs de la mer* en rapport avec le savoir de l'époque que la présente étude s'attache à élucider. L'importance de la place qu'occupe le savoir s'illustre par le manifeste de l'auteur montré dans la préface de ce roman, en trilogie avec *Notre-Dame de Paris* (1831) et *Les Misérables* (1862) :

La religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme [...] Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième⁶.

Cette triade, religion, société et nature, correspond bien en réalité aux trois « moments » des recherches d'August Comte, soit *Cours de philosophie positive* (1830-1842), *Système de politique positive* (1851-1854) et *Catéchisme positiviste* (1852)⁷, ce qui témoigne de l'intérêt d'Hugo pour l'approche positiviste.

Dans cette perspective, la question de l'hallucination dans *Les Travailleurs de la mer* sera analysée en trois étapes. Dans un premier temps s'abordera à travers des remarques préliminaires la question des affinités entre le texte hugolien et le phénomène hallucinatoire. Soit en poésie, soit en prose, l'auteur ne cesse de déployer l'union indissociable et paradoxale mais spontanée du réel et du possible, « en refusant de séparer le réel de ses franges indéterminées ou de ses latences secrètes (l'imaginaire, l'invisible, le possible⁸) ». Dans un deuxième temps, un aperçu rapide de la floraison des discours médicaux entre les années 1830 et 1860, avec laquelle se croise plus d'une fois le texte hugolien au sujet du phénomène hallucinatoire, permettra de mettre en perspective l'arrière-fond historique. Il s'agira enfin d'une analyse textuelle sur les strates du visible et de l'invisible, inscrites dans *Les Travailleurs de la mer* sous la forme d'une pieuvre. Révélée à l'époque par la lumière scientifique, une véritable nouveauté à la fois zoologique et terminologique, cette créature marine jusqu'alors légendaire et mystérieuse se manifeste chez Hugo comme une cristallisation de la chimère ou, pour reprendre l'expression de Jean-Pierre Richard, « abîme onirique de tout le système imaginaire mis en œuvre par le roman⁹ », chimère située aux confins du factuel et l'imaginaire, pourtant

dans la continuité de la réalité actuelle et de la réalité sensorielle.

I. L'œil écarquillé sur l'invisible : expérience optique hugolienne et phénomène hallucinatoire

Gilliatt, homme du regard, songe les yeux grands ouverts. La particularité de son œil spirituel se manifeste surtout lorsqu'il se confronte à la nature. Il « voit la nature un peu différemment¹⁰ », trouvant des êtres inexistants devant ses yeux, percevant des animaux aquatiques planer dans le ciel : « il concluait que, puisque des transparences vivantes pouvaient bien habiter l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pouvaient bien habiter l'air¹¹ ». Pour lui, la mer égale l'air, des poissons, des oiseaux. Devant ses yeux, c'est sous l'aspect transparent des nuées flottantes que ces deux univers azuréens s'avèrent semblables. Affranchis de la pesanteur, des êtres vivants limpides, marins ou aériens, parviennent à naviguer librement et joyeusement mais, comme « ils s'y confondaient avec leur milieu, par l'identité de diaphanéité et de couleur¹² », on ne saurait les reconnaître, bien qu'ils peuplent çà et là la nature. Face à cette existence cristalline impalpable pour la plupart du monde, seul le Gilliatt « halluciné » est capable de la saisir, de la sentir.

Autour de cette faculté sensitive de Gilliatt, attentif et attentionné à la présence des êtres invisibles, s'impose la mise en scène de ce lieu typiquement romanesque qu'est l'océan. C'est la fluctuation des vagues qui vient capter le regard du pêcheur solitaire, ou encore, c'est son ondolement répétitif et interminable, voire hypnotique, qui lui évoque le paraître de l'univers indicible. L'auteur le précise de surcroît : « pendant que les goélands effarouchés par les ouvertures des vagues battent de l'aile, pendant que les flots accourent pleins du hurlement étouffé des naufrages, regarder l'océan, qu'est-ce auprès de ceci : regarder le possible¹³ ! » La mer est dès lors un écran bleu de cobalt sur lequel miroite l'enchevêtrement du réel et de l'imaginaire.

Hugo, par ailleurs, ne cesse de montrer la nature comme un immense livre : « Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère, / Le poème éternel ! - La Bible ? - Non, la terre. / [...] Il est sain de toujours feuilleter la nature, / Car c'est la grande lettre et la grande écriture¹⁴ ». Pourtant, le poète ne se contente pas de parcourir ce livre gigantesque et suprême, il s'y confronte pour le décrypter (« j'apprenais à lire / Dans cet hiéroglyphe énorme : l'univers¹⁵ »). Si la nature est un *anankè* comme Hugo l'affirme à la préface des *Travailleurs de la mer*, ces environnements hiéroglyphiques qui entourent le poète ne sont rien d'autre qu'un livre à inéluctablement déchiffrer : « ainsi je rêve, ainsi je songe, [...] goutte d'eau pure ou jet de flamme, ce verbe intime et non écrit / vient se condenser dans mon âme / ou resplendir dans mon esprit¹⁶ ». Autrement dit, pour le poète défini par l'auteur à la fois comme « mage » et

« créateur » par son imagination et comme « prêtre » et « révélateur » par son intuition¹⁷, « il lui faut d'abord percevoir les énigmes de l'univers, puis s'efforcer de les élucider¹⁸ ». La tâche du poète s'entend comme un travail de décryptage face à la nature mystérieuse : lui seul est capable d'entrevoir la divinité marine.

C'est le regard vers le livre-nature qui permet l'ouverture d'un autre espace : (« J'étais seul près des flots [...] / Mes yeux plongeaient plus loin que le monde réel¹⁹ »). La nature, notamment la mer, apporte un cadre topographique pour déployer plusieurs aspects, tantôt, « la dimension de l'inconnu²⁰ », tantôt l'arrivée de l'infini (« La nuit, où l'océan souligne l'infini²¹ »), tantôt l'éternité (« on eût cru voir dans les ténèbres le balancier de l'éternité²² »), tantôt la potentialité (« La vaste anxiété de ce qui peut être, telle est la perpétuelle obsession du poète²³ »).

Sur ce point, Gilliatt se compare au poète non seulement avec sa clairvoyance (« Le poète a un triple regard, l'observation, l'imagination, l'intuition. [...] l'homme, par la plus naturelle des illusions d'optique²⁴ »), mais aussi avec ses situations d'isolement (« Sa tristesse [...] l'attira vers les choses et loin des hommes, et amalgama de plus en plus cette âme à la solitude²⁵ », « La solitude fait des gens à talents ou des idiots. Gilliatt s'offrait sous ces deux aspects²⁶ »). L'état d'isolement, condition *sine qua non* du poète, permet au rêveur de planer dans la nature avec ses rêves (« La solitude agit toujours ainsi sur l'intelligence ; elle développe la poésie qui est toujours dans l'homme²⁷ »).

Et, pour Gilliatt aussi bien que pour le poète, le surgissement de l'autre espace s'opère tel l'ouverture d'un trou (« Une brusque déchirure de l'ombre laisse tout à coup voir l'invisible²⁸ » ; « Quelque chose à travers les brumes infinies / Semble apparaître au seuil du ciel et l'on crut voir / Un point confus blanchir au fond du gouffre noir²⁹ »). C'est par un petit trou, une fêlure spatiale obscure, qu'entre immédiatement l'autre monde, « l'invisible » ou l'indicible, l'imaginaire ou « le possible ».

Cette fêlure n'est autre, en effet, que la fameuse passerelle entre ce monde et l'autre monde : « Une pente insensible / Va du monde réel à la sphère invisible³⁰ ». Bien qu'initialement minuscule, la fêlure s'agrandit graduellement pour dévoiler ses territoires énigmatiques, dont le mouvement dynamique est accentué par sa vitesse (« Et le point lumineux devient une figure / Et la figure croît de moment en moment / Et devient, ô terreur, un éblouissement³¹ »). Mais cet espace reste toujours difficilement palpable (« éblouissement »), provoquant la cécité momentanée et échappant au regard car, aussitôt qu'il s'exhibe, il se dérobe au fond de l'atmosphère pour redevenir finalement un point de fuite (« puis se referme³² »). C'est avec cette union de l'ouverture et de la fermeture, de l'apparition et de la disparition ou, pour reprendre l'expression du roman, « l'énigme montrant et cachant sa face³³ », qu'un autre monde suggère de manière réitérée sa présence dissimulée.

Ce chiasme du paraître et du disparaître s'inscrit de manière obsessionnelle dans le texte

hugolien, surtout ses parties descriptives. Depuis l'étude fondatrice de Michael Riffaterre, on ne peut s'empêcher de le comparer à la vision hallucinatoire, là où Hugo « décrit l'indescriptible, s'essaie à une mimésis de l'irréel³⁴ ». Selon lui, tout au cœur de la description d'une réalité quotidienne, l'écrivain en fait ressortir un autre visage et paysage, imaginaire et inquiétant. On peut en repérer plusieurs modalités textuelles, comme le mouvement de ce qui devrait être immuable, l'« alchimie séduisante » de la mobilité et de l'immobilité, l'union du présent et de l'absent liée à l'effet de suspense, le flux et le reflux spatiaux, la fluctuation « pendulaire », ainsi que l'aspect d'accélération dans cette pendule figurée³⁵. Constellée de tous ces détails, la séquence descriptive hugolienne fait passer au premier plan le regard éminemment subjectif, pour donner à voir, dans une suite ininterrompue de l'univers, la métamorphose *en cours* des apparences cosmiques.

Autres critiques littéraires dans cette filiation : Michel Collot aperçoit, notamment dans *Les Travailleurs de la mer*, « les préoccupations esthétiques » d'Hugo qui prennent corps en tant que répétition des « ruptures d'isotopie ». Le champ lexico-sémantique change de l'un à l'autre et, à travers cette transformation constante ou « déroutant », le système de la représentation risque de se perturber, pour finalement faire « vaciller la frontière entre le réel et l'imaginaire³⁶ ». On y assiste à l'envahissement d'un autre monde au sein du paysage, ce qui permet de faire se manifester simultanément des objets existants et inexistantes. Pierre Laforgue saisit, lui aussi, la fusion de l'ici et de l'ailleurs dans le texte hugolien, dont « la réalité et le possible sont en présence l'un de l'autre, dans une tension où aucun des deux termes ne s'annule³⁷ ». C'est ce clair-obscur cosmique qui détermine l'optique de Gilliat face à la mer. Ainsi, caractérisée par ses affinités avec la vision hallucinatoire, la poétique descriptive d'Hugo consiste à exposer, à travers les yeux du pêcheur-poète sensible, le moment crucial de basculement entre le paysage ordinaire et la montée métaphysique de l'invisible.

II. Croisement avec le discours psychopathologique

Si on tourne les yeux vers le contexte historique, on s'aperçoit vite que le texte hugolien, ainsi dominé par les affinités avec la vision hallucinatoire, fait écho à la science de l'époque. Mais au sujet de l'insertion du savoir dans le texte littéraire, contrairement aux cas de Flaubert et de Zola, une ambiguïté s'observe chez Hugo. Certes, la logique et le discours scientifiques à la recherche d'une rigidité, d'une objectivité et d'une précision pour traquer et circonscrire à tout prix l'incontournable, ne sont que pour le porte-drapeau du romantisme l'antipode du beau. Pourtant, chez lui, il arrive que la science fasse une alliance avec la rêverie créative : « Oh ! ce vaisseau, construit par le chiffre et le songe³⁸ ». D'une part, l'écrivain, selon qui la bibliothèque

est « les nécropoles » « conservées pieusement » pour les classiques, refuse la pesanteur de l'érudition qui risque de dissiper l'imagination spontanée et créative ; d'autre part, il ose néanmoins parfois en consulter des documents pour « la liberté et la fantaisie », si bien qu'« il y a toujours quelque chose de jubilatoire dans l'érudition hugolienne³⁹ ». À la fois affirmé et dénié, le discours scientifique occupe une place ambivalente. Hugo, pour reprendre l'expression de Pierre Albouy, « dans la sainte croisade de l'anti-rationalisme, contre la science, au found, et au bout, [...] contre le matérialisme⁴⁰ », critique le savoir dissipant l'énergie de la rêverie (« Science, ton scalpel n'apprend qu'en détruisant ! [...] Toi, savoir ! tu ne peux que décomposer l'être⁴¹ ! »), sans pourtant oublier d'accentuer l'importance de la science amplifiant le pouvoir de l'imagination (« la science, arrivée aux derniers abîmes, la rencontre⁴² »).

Cette question, exprimée dans sa fameuse alliance entre science et imagination, sera examinée sous les trois aspects suivants. Le premier concerne la « médecine rétrospective », une approche d'analyse développée dans les années 1830, et le deuxième, en corollaire avec le premier, porte sur la mise en catégorie physiologique du phénomène hallucinatoire. Le troisième, enfin, se rapporte à l'emploi terminologique d'« hallucination ».

Le premier croisement d'abord. Le discours du narrateur dans *Les Travailleurs de la mer* fait lire en filigrane une emprise de « la médecine rétrospective », un courant d'études aliénistes des années 1830. Baptisée ultérieurement par Émile Littré dans un article publié en 1869⁴³, la « médecine rétrospective » avait pour objectif d'éclaircir les symptômes visionnaires ou mystiques des personnages historiques et de leur attribuer un diagnostic scientifique. Il s'agissait de s'interroger sur le phénomène hallucinatoire traité alors comme situé à la frontière entre la raison et la folie, ainsi que de bien circonscrire la portée de la démence, afin de déterminer l'idée d'individus « normal ». Définir la folie par le biais de l'hallucination, c'était donc un synonyme de définir un sujet raisonné et moderne. La question des aliénistes était dès lors centrée sur la compatibilité entre la folie et l'hallucination.

Du démon de Socrate écrit par Lélut en 1836 en est un exemple représentatif. En s'enquérant des hallucinations auditives et visuelles de Socrate, ainsi que de celles des autres, dont Pascal, Lélut raconte l'épisode de ce philosophe janséniste souffrant d'hallucinations chroniques : voir à ses côtés une béance obsédante qui vient le dévorer⁴⁴. L'œil de l'aliéniste s'attarde également sur d'autres personnages historiques :

[...] si, d'un autre côté, Pythagore, Numa, Mahomet, etc., n'étaient pas des fourbes ; s'ils croyaient tout simplement des hommes de génie et d'enthousiasme, ayant des hallucinations partielles, isolées, [...] ses inspirations n'étaient de même que les rêves du plus sublime visionnaire de l'antiquité ; [...] la France délivrée par Jeanne d'Arc, le catholicisme vaincu par Luther, la fondation par Loyola [...] etc. ; tout cela n'a pu être

également que l'œuvre de véritables visionnaires⁴⁵.

Prophète ou sainte, réformateur ou prédicateur, philosophe ou mathématicien, tous ces personnages sont rendus homogènes et ramenés au même rang à travers leurs visions hallucinatoires, afin de conclure que l'extravagance de leurs expériences sensorielles n'était autre qu'un signe du génie mêlé à la folie.

La même perspective est également perceptible dans *Les Travailleurs de la mer*, dont le portrait de Gilliatt, souligné par la particularité de sa vision, s'inscrit en comparaison avec ceux des personnages historiques visionnaires ou illuminés :

Peut-être y avait-il en Gilliatt de l'halluciné et de l'illuminé. L'hallucination hante tout aussi bien un paysan comme Martin qu'un roi comme Henri IV [...]. Ces visions sont quelquefois transfiguratrices ; elles font d'un chamelier Mahomet et d'une chevrière Jeanne d'Arc. [...] Il en résulte un mystérieux tremblement d'idées qui dilate le docteur en voyant et le poète en prophète ; [...] Luther parlant aux diables dans le grenier de Wittemberg, Pascal masquant l'enfer avec le paravent de son cabinet, l'obi nègre dialoguant avec le dieu Bossum à face blanche, c'est le même phénomène⁴⁶, [...].

La similitude de la nomenclature onomastique témoigne bien de l'absorption du savoir scientifique chez Hugo. Dans ce portrait de Gilliatt aussi bien que dans l'ouvrage de Lélut, des religieux et philosophes ici cités sont tous ramenés à un niveau égal devant le phénomène hallucinatoire. Mais chez Hugo, ce nivellement est plus radical, puisqu'un paysan n'est, en ces temps post-révolutionnaires, pas différent d'un roi (« L'hallucination hante tout aussi bien un paysan comme Martin qu'un roi comme Henri IV »). Par ce principe d'égalité, un pêcheur de Guernesey rivalise avec un poète et un prophète par l'intermédiaire de sa disposition onirique.

Pourtant, une divergence de vues est aussi perceptible entre l'écrivain et l'aliéniste. A l'égard du diagnostic des hallucinations éprouvées par Socrate, Hugo ne s'accorde pas à Lélut qui, lui, reconnaît chez le philosophe grec des traces de démence. Ce genre de diagnostic n'est cependant pas l'apanage de Lélut car, selon Jean-Louis Cabanès, il a été une opinion largement partagée parmi des aliénistes de l'époque⁴⁷. Hugo, quant à lui, réfute la conclusion de Lélut (« Socrate est fou : lisez Lélut qui le confond⁴⁸ »), ce qui fait écho à Baudelaire, autre sceptique face au portrait d'un Socrate déraisonné (« Puisque Socrate avait son bon démon, pourquoi n'aurais-je pas l'honneur comme Socrate, d'avoir mon brevet de folie, signé du subtil Lélut et du bien avisé Baillarger⁴⁹ »).

Une autre ambiguïté d'Hugo : malgré cette réticence, il reprend l'idée d'hallucination comme signe de la folie proposée par Lélut, pour se contenter finalement de mettre les philosophes

hallucinés, ici Pascal, au rang de l'« abrutissement sacré » : « Le plus souvent l'état visionnaire accable l'homme, et le stupéfie. L'abrutissement sacré existe. [...] c'est le même phénomène, [...]. Luther et Pascal sont et restent grands ; l'obi est imbécile⁵⁰ ». Comme Lélut, Hugo semble osciller, pour reprendre l'expression de Jean-Louis Cabanès, entre « deux Socrate, l'un raisonnant, l'autre s'hallucinant⁵¹ », entre la négation de la folie et l'affirmation de la vision hallucinatoire qui est selon les aliénistes un signe pathologique.

A ce titre, c'est là où s'observe le deuxième point de croisement entre le discours littéraire et le discours aliéniste : il s'agit de l'ubiquité potentielle de la vision hallucinatoire. Contrairement à Luther et Pascal, « grands » classés dans la catégorie du génie associé à folie, Gilliatt est pourvu d'un statut « normal » et ordinaire : « Gilliatt n'était ni si haut, ni si bas. C'était un pensif. Rien de plus⁵² ».

Cette dissociation des deux concepts va de pair avec l'éclaircissement du phénomène hallucinatoire autour des années 1850. En réalité, Brierre de Boismont rompt la chaîne entre le phénomène hallucinatoire et la folie en proposant de distinguer, dans son ouvrage de 1845 dont le tirage sera augmenté en 1852 et 1862, deux sortes d'hallucinations, l'une pathologique, et l'autre physiologique. Alors que celle-là provient d'une anomalie cérébrale, celle-ci, affectée par des conditions physiologiques, peut exister dans la vie quotidienne, « en germe chez tous les hommes par la représentation mentale⁵³ ». Compatible avec l'esprit raisonné, l'hallucination physiologique s'opère par l'absence d'un objet extérieurement perçu, fondée sur l'incarnation d'une idée ou d'une sensation. C'est selon l'aliéniste « la revivification de ces milliards d'images, de sonorités, d'impressions tactiles qui ne peuvent exister dans notre cerveau qu'à la condition de perdre leurs signes sensibles⁵⁴ ». C'est à cause de cette « perte de leurs signes », le hiatus entre l'absence de signe perceptible et la présence de l'intensité sensorielle autour de ce signe inexistant qu'on avait tendance à identifier jusqu'alors exclusivement à la morbidité.

Rêve éveillé, œil intérieur, extase religieuse ou imagination artistique, tous ces phénomènes, jusqu'alors regroupés par la médecine rétrospective sous l'étiquette de la folie, sont désormais expliqués comme un effet physiologique. Par ailleurs, Brierre de Boismont se propose, à l'instar de Thomas Carlyle, d'y trouver un passage invisible et sensible vers l'autre monde, notamment dans la vision hallucinatoire éprouvée par les artistes ou les grands hommes, qui sont d'après l'aliéniste des « messagers envoyés du fond du mystérieux infini⁵⁵ ». Ce genre de message secret s'apparente en réalité au thème d'un poète visionnaire réitéré dans le texte hugolien : « Apaisé, je médite au bord du gouffre amer ; / j'aime ce bruit sauvage où l'infini commence ; / la nuit, j'entends les flots, les vents, les cieux, la mer ; / Je songe, évanoui dans cette plaine immense⁵⁶ ».

L'hallucination hypnagogique, proposée par Alfred Maury comme dérivée de l'hallucination physiologique, s'inscrit elle aussi avec précision dans *Les Travailleurs de la mer*. Au moment

de l'endormissement et de l'affaiblissement cérébral, une suite d'images sensorielles se déploie, « sitôt que nous nous abandonnons à la rêverie, que nous laissons vaguer notre imagination⁵⁷ ». Dans le roman, la puissance des images hallucinatoires aux confins du sommeil et de la veille se ressent à travers le regard visionnaire de Gilliatt, pour qui la profondeur de la mer évoque la densité de la nuit :

La rêverie, qui est la pensée à l'état nébuleuse, confine au sommeil, et s'en préoccupe comme de sa frontière. L'air habité par des transparences vivantes, ce serait le commencement de l'inconnu ; mais au-delà s'offre la vaste ouverture du possible. [...] les yeux de chair se ferment ; [...] d'autres yeux s'ouvrent ; l'Inconnu apparaît. [...] et le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient, entrevoit ces animalités étranges, ces végétations extraordinaires, [...] ces figures, ces hydres, ces confusions, ce clair de lune sans lune, ces obscures décompositions du prodige, [...] ces flottaisons de formes dans les ténèbres, tout ce mystère que nous appelons le songe et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible. Le rêve est l'aquarium de la nuit. Ainsi songeait Gilliatt⁵⁸.

Au fond de la mer, l'ondulation des vagues devient l'oscillation somnolente. A cette frontière avec le sommeil, la couleur, les formes, l'état de la substance, tout est alors confus et obscur. Celui qui navigue la mer traverse la nuit et, dans l'état du demi-sommeil (« le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient »), l'aspect énigmatique du rêve se concrétise sous des formes diverses, animales, végétales et minérales, organiques et inorganiques. Comparé au silence et à la fluctuation de l'aquarium, le rêve hypnagogique s'illustre par des objets disparates accompagnés d'un adjectif démonstratif (« ces animalités étranges », « ces végétations extraordinaires », « ces figures », « ces hydres », etc.), avant de se fixer en un substantif globalisant (« tout ce mystère »).

Cette série d'adjectifs démonstratifs fait converger le concret des images hétérogènes vers l'abstrait de ce substantif globalisant, pour mieux souligner l'indicible et la nature protéiforme de la vision hallucinatoire. A la différence d'un déictique ordinaire, de l'anaphore ou de la cataphore, l'adjectif démonstratif, cette « pseudo-référence » selon l'expression d'Oswald Ducrot, parvient à désigner ici et maintenant un objet situé en dehors du champs discursif, pour recourir davantage à l'imagination de l'énonciataire, pour faire voir le moment du paraître en simulacre, pour rendre visible une énigme invisible, ou encore, pour représenter devant la page une image dépassant la représentation. Là, ce qui se rend palpable au delà de cette énigme onirique (« ce mystère que nous appelons le songe »), inscrit sur le registre réel (« une réalité invisible »), n'est rien autre qu'un signe indicateur de la pieuvre à venir.

Pourtant, non seulement Hugo se rapproche du discours psychopathologique contemporain, mais aussi et surtout il s'en écarte insensiblement à l'égard de cet aspect fusionnel de la mer et du rêve. Si Maury présuppose la mémoire involontaire dans l'hallucination hypnagogique, composée des « répercussions des pensées » et des « réapparitions d'images antérieurement perçues par l'esprit⁵⁹ », position partagée par les autres aliénistes comme Brierre de Boismont, Baillarger, Lélut, Preisse⁶⁰, l'hallucination physiologique dont ils parlent n'est rien d'autre que le déjà-vu ou, pour reprendre l'expression de Jean-Louis Cabanès, elle manifeste « un aspect lazaréen⁶¹ ».

En revanche, la vision hallucinatoire de Gilliatt, ces « mystérieuses rencontres avec l'in vraisemblable⁶² », est extrêmement hétéroclite, voire paradoxale. Elle se compose non seulement de ce qui siège à l'intérieur de lui comme des rêves (« un mirage au-dedans de nous⁶³ »), mais aussi et surtout de ce qui est en dehors de lui, à savoir l'imagination créative que l'auteur décrit ailleurs (« à l'instant où je vais m'endormir, [...] Une idée apparaît à mon esprit, et passe [...] Espèce de poisson ondoyant du sommeil⁶⁴ ») ou, d'après des termes chers à l'auteur, « l'éternité », « le divin », « l'infini », « un mystère » ou tout ce qui est de l'ordre de l'autre.

L'océan onirique, cette mer comme métaphore de l'inconscient, donne ainsi à voir la similitude et la dissimilitude entre Hugo et la toile du fond historique et idéologique de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Tantôt, le phénomène hallucinatoire se compose de la mémoire involontaire, tel que le soulignent les recherches psychopathologiques, tantôt il suggère, à travers « le rêve désubjectivé⁶⁵ », l'arrivée de l'inconnu. Impossible à « distinguer entre ce qui vient des choses et ce qui vient du sujet⁶⁶ », la vision hallucinatoire hugolienne oscille entre l'intériorité et l'extériorité, entre le soi et l'ailleurs, exactement comme le mélange singulier du familier et du non-familier dans l'inquiétante étrangeté, pour se muer aussitôt en un autre espace, peut-être vers le dépassement de la dichotomie entre le sujet et l'objet ou, pour reprendre l'expression hugolienne, vers « la vaste ouverture du possible ».

Le troisième croisement entre le texte hugolien et le discours médical contemporain concerne l'emploi lexical. Le terme « hallucination » commence à être fréquemment employé dans la littérature à partir des années 1830⁶⁷, ce qui correspond bien à la période des recherches approfondies sur le phénomène hallucinatoire dans le domaine médical, période marquée par la publication et la vulgarisation d'Esquirol⁶⁸.

Le terme « hallucination » comme nouveauté lexicale de l'époque se montre également lors de la descente au gouffre abyssale dans *Les Travailleurs de la mer*, où Gilliatt se plonge pour sauver le moteur de la *Durante*, bateau à vapeur naufragé aux Roches Douvres. Au fond des vagues, parmi les épaves, il voit confusément une forme anthropomorphe effrayante dont seul le rire sur la bouche se détache, comme un ricanement flottant du « Cheshire Cat » dans *Alice*

au pays des merveilleux, sur la diaphanéité atmosphérique océanique :

La clarté verte de la grotte sous-marine y pénétrait, et l'éclairait faiblement. [...]

Il eut un tressaillement.

Il lui sembla voir au fond de ce trou dans l'ombre une sorte de face qui riait.

Gilliatt ignorait le mot hallucination, mais connaissait la chose. Les mystérieuses rencontres avec l'invraisemblable que, pour nous tirer d'affaire, nous appelons hallucinations, sont dans la nature. Illusions ou réalités, des visions passent [...] ⁶⁹ (nous soulignons).

L'aspect inaccoutumé du terme « hallucination » s'exprime dans la dissociation entre mot et chose, entre incapacité de la verbalisation et capacité de la reconnaissance chez Gilliatt, ainsi que celle d'entre le discours du narrateur et la vision du personnage. Le partage du savoir intensifie un écart entre celui qui raconte et celui qui voit, entre le dire et le dit, indiquant l'existence d'un cadre du dispositif visuel romanesque. La scène de l'apparition onirique est en effet encadrée par le discours d'un narrateur informé sur le trouble de la perception, pour suggérer l'inégalité de la diffusion du savoir entre la capitale et la province.

Hugo met en scène cette apparition onirique selon son propre principe du sublime et du grotesque, avec la grandeur inimaginable (« Les mystérieuses rencontres avec l'invraisemblable ») et la figure fantastique (« la grotte sous-marine » : « grotte » comme étymon du « grotesque »). A cela s'ajoute la dimension chromatique, accentuée par le contraste du noir et blanc (« La clarté verte », « l'éclairait faiblement », « l'ombre »), dont le clair-obscur produit un effet de contraste discuté chez l'auteur : « Oui, méditons sur ces vastes obscurités. La rêverie est un regard qui a cette propriété de tant regarder l'ombre qu'il en fait sortir la clarté ⁷⁰ ».

L'ambiance onirique va pourtant s'évaporer de cette scène avec l'insertion d'une conclusion explicative : « Quelque chose riait en effet. C'était une tête de mort ⁷¹ ». Le flou de l'image, exprimé par son aspect approximatif (« une sorte de face qui riait », « Quelque chose ») se dissipe subitement. Ce passage de l'obscurité à la clarté, ou de l'énigmatique au révélé, se rapporte plutôt à l'illusion qu'à l'hallucination, si on se réfère à la distinction proposée par Esquirol en 1838. Selon lui l'hallucination s'entend comme « la perception sans objet extérieur », et l'illusion, comme « le mal-vu », c'est-à-dire une vision ultérieurement rectifiable par le raisonnement ⁷². Néanmoins, cette distinction selon la définition psychopathologique n'importe pas forcément, comme le fait remarquer Didier Philippot en citant le passage de l'échafaud dans *Les Misérables*, car, chez Hugo, « La vision fait parti du réel ⁷³ ». Ce n'est pas le sujet qui « crée » le phénomène hallucinatoire comme les aliénistes le démontrent à travers l'observation

clinique, mais, au contraire, il le « reçoit », assistant en tant que « spectateur » au déploiement d'un paysage visionnaire suscité « par les choses ». Autrement dit, si l'homme pensif face à la nature se trouve dans la solitude, dans une « véritable matrice du sentiment religieux », sa vision hallucinatoire, elle, surgit « sous la pression de la nature⁷⁴ ».

III. La chimère abyssale : lutte contre le monstre marin

Dans le texte hugolien, montrant ainsi à la fois la discordance et la concordance avec le savoir de l'époque, en quoi et avec quelle modalité se manifeste la chimère, cette figure contradictoire du « possible devenu réalité⁷⁵ » ? C'est sous la forme de la pieuvre, marquant « la transition de notre réalité à une autre⁷⁶ », considérée à la fois comme une redécouverte dans le domaine de l'histoire naturelle et comme un animal fantastique créé par l'auteur. Si elle est « transitoire entre réalité et à une autre », la pieuvre se lie étroitement à la question de l'hallucination. Cet animal marin féroce se présente en effet comme une chosification de la nature violente, voire « perverse⁷⁷ », et matérialise le thème central romanesque qu'est l'*anankè* des choses, mais il n'apparaît que devant Gilliatt, réceptif au message crypté du monde. L'arrivée de la pieuvre correspond bien à la manifestation d'une réalité cachée et invisible, ce qui s'opère dans le passage d'un espace ordinaire à celui d'extraordinaire, dans une vision limpide de l'abysse obscure. C'est sur cette mutation spatiale en clair-obscur qu'est centrée l'analyse textuelle du présent chapitre.

La pieuvre, ce monstre marin que Gilliatt rencontre fortuitement dans l'abysse, incarne en effet cet « Inconnu » auparavant suggéré et annoncé par le signe indicateur dans la limpidité de l'océan-aquarium (« l'Inconnu apparaît. Les choses sombres du monde ignoré deviennent voisines de l'homme⁷⁸ »). La mer offre alors une scène propice pour une apparition de la chimère littéraire, comme l'auteur le précise ailleurs (« mystère se concrète en ce monstre⁷⁹ »), ce qui reflète bien la toile de fond historique et idéologique de la deuxième moitié du XIX^e siècle : la mer comme foyer de l'imagination artistique. Au fur et à mesure du développement des connaissances biologiques sur le fonctionnement des micro-organismes, le chemin du non-organique à l'organique se révèle et la mer comme source vitale se dévoile, tel que Michelet le souligne dans *la Mer* (1861) (« Assistons à l'œuvre divine. Prenons une goutte dans la mer. Nous y verrons recommencer la primitive création⁸⁰ »). Berceau des êtres vivants, l'océan regagne par la suite l'image d'« une puissance créatrice autrefois placée dans les cieux⁸¹ ».

Hugo, lui, s'inscrit dans cette filiation dont l'attention est portée sur la fécondité marine : « De tous les pêle-mêle, l'océan est le plus indivisible et le plus profond. Essayez de vous rendre compte de ce chaos [...] Il amasse, puis disperse ; il accumule, puis enseme ; il

dévore, puis crée⁸² ». L'écrivain fait passer au premier plan les scènes des eaux en tant que cadre romanesque et, pour évoquer les merveilles aquatiques, il choisit comme Jules Verne et Lautréamont la pieuvre, jusqu'alors confondue avec le mythique « kraken ». Méconnue du public sauf parmi les habitants côtiers, la pieuvre a été reléguée dans le pénombre et, comme le précise *Le Grand dictionnaire universel* de Larousse, c'est le roman hugolien qui l'a finalement faite remonter sur scène (« la pieuvre est une création de Victor Hugo »). L'itinéraire de la pieuvre dans l'imaginaire poétique jusqu'au statut d'un animal vampirique (« une énorme, enveloppante et gluante araignée marin, qui guette le plongeur pour le vider de son sang et de sa chair⁸³ »), en parallèle avec les apports de l'histoire naturelle, notamment celui de Pierre Denys de Montfort - c'est ce malacologiste qui lui a attribué la violence et l'atrocité -, a été déjà finement tracé par Roger Caillois. La révélation de cet animal marin n'en reste pas moins différente de celle du domaine scientifique, comme le souligne la suite de l'entrée « pieuvre » du *Grand dictionnaire universel* de Larousse : « [Hugo] l'a révélée au monde dans ses *Travailleurs de la mer*, en donnant à entendre que les naturalistes connaissent bien mal l'objet de leurs études ».

La pieuvre comme création hugolienne s'illustre mieux sous ses aspects onomastique et esthétique. Hugo souligne, à l'instar de Denys de Montfort, la monstruosité de cet animal alors inédit, sans pourtant oublier d'ajouter un autre attribut : la divinité. La « pieuvre » provient d'un terme régional de Guernesey (« pievre », « peurve »), mais remplace désormais le « poulpe », qui a été un mot majoritairement employé jusqu'alors mais qui ne reste de nos jours que dans l'usage pour désigner l'aliment. Cette trouvaille lexicale, sensiblement modifiée par l'auteur avec l'insertion d'un yod, « un nom suffisamment neuf sans être vraiment nouveau de façon à lui garder son poids de réalité⁸⁴ », introduit, par le truchement de sa sonorité proche au « pieux » ou à l'« œuvre-pie » en une inversion, une évocation divine⁸⁵. Figure animale à double sens, la pieuvre ne cesse de vaciller dans un grand écart, entre l'inférieur et le supérieur, entre le repoussant et l'attirant :

Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère : Dieu a fait la Pieuvre.

Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécrable. [...]

Tous les idéals étant admis, si l'épouvante est un but, la pieuvre est un chef-d'œuvre⁸⁶.

À la fois un « chef-d'œuvre » et un excellent produit d'effroi (« Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécrable »), la pieuvre soulignée par la paronomase s'inscrit dans deux registres diamétralement opposés, tel que l'auteur en qualifie ailleurs : « la pieuvre à une extrémité prouve Satan à l'autre⁸⁷ ». En parallèle avec « la Chimère » engendrée par trois hommes de lettres représentant respectivement le lyrique, l'épopée et le mythe, accentué par son aspect

de créature artistique suprême, ce monstre marin comme un artefact hugolien se compose selon le principe dichotomique cher à l'auteur, cette union du beau et du laid, du sublime et du grotesque (« l'antithèse est le grand organe de la synthèse ; c'est l'antithèse qui fait la lumière⁸⁸ ») ou, selon Philippe Dufour, « l'antithèse et l'oxymore sont la concrétion de l'impensable⁸⁹ ».

Cette dualité thématique s'opère aussi dans l'espace aquatique (« on arrive aux choses inconnues de la mer, tout devient surprenant et difforme⁹⁰ », « la plante étreignait le rocher avec une grâce monstrueuse⁹¹ », « il y a un grotesque céleste⁹² »), notamment dans la scène du rocher Douvres :

Un écueil absolument isolé comme le rocher Douvres attire et abrite les bêtes qui ont besoin de l'éloignement des hommes. [...] Les espèces monstrueuses y pullulent. [...] Des formes épouvantables, faites pour n'être pas vues par l'œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d'antennes, de tentacules, de nageoires, d'ailerons, de mâchoires ouvertes, d'écailles, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent et s'y effacent dans la transparence sinistre. D'effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu'ils ont à faire. C'est une ruche d'hydres.

L'horrible est là, idéal⁹³.

À la fois « horrible » et « idéal », l'abysse où « des monstres pullulent » surgit dans une obscurité lumineuse de la séduction angoissante (« la transparence sinistre »). Ce topos marin à double entente se caractérise par son invisibilité (« des formes épouvantables, faites pour n'être pas vues par l'œil humain »), ainsi que par son aspect fragmentaire à l'appui des métonymies en séries (« des vagues linéaments de gueules », « d'antennes », « de tentacules », « de nageoires », « d'ailerons », « de mâchoires ouvertes », « d'écailles », « de griffes », « de pinces »), métonymies qui n'entretiennent qu'indirectement des relations avec la réalité. Comme un miroir grossissant jeté profondément dans les eaux, elles ne donnent à voir que les détails animaliers agrandis, afin d'occulter la vue d'ensemble et de souligner le fourmillement impénétrable des êtres vivants. À cela s'ajoute la fluidité du mouvement évoquant l'instabilité et l'insaisissabilité de l'abysse, accentuée par la répétition phonique (« y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent ») qui se termine, pour rejoindre le thème de l'invisible, par la diaphanéité de la disparition (« s'y effacent dans la transparence »).

Cette prédominance du double thème fait écho au surgissement de la pieuvre, considérée comme l'*anankè* de la nature (« L'*anankè*, tapie dans le livre sous forme de pieuvre [...] vient forcer l'humain à un corps à corps d'une terrible nudité⁹⁴ »), pieuvre pareillement fuyant selon l'association de la mer et de l'inconscient (« l'insaisissable qui flotte en nos songes », « ces

obscurer fixations du rêve », « L'Inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour composer le monstre⁹⁵ ». Si les monstres hugoliens présentent une trajectoire évolutive, « perdant peu à peu son caractère anecdotique pour devenir de plus en plus symbolique », afin de « jouer un rôle au niveau plus théorique du roman⁹⁶ », la pieuvre semble ici insister sur l'idée d'« indescriptible » : « Tout à coup, il [=Gilliatt] se sentit saisir le bras. Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible⁹⁷ ».

Cette impossibilité d'écrire se postule déjà dans le discours narratorial (« Pour croire à la pieuvre, il faut l'avoir vue⁹⁸ »), discours qui suggère la position ambivalente de l'auteur écartelé entre le représentable et l'irreprésentable (« littéralement, l'auteur met en doute les pouvoirs de la description »), et pourtant qui renvoie à la « stratégie du vraisemblance », non pour représenter mais pour faire « jouer » cette figure animale⁹⁹. Autrement dit, il n'en reste pas moins que ce constat d'indescriptible, produisant « l'effet d'indescriptible¹⁰⁰ », permet l'empiétement de l'intangible dans le texte littéraire tangible.

C'est sous cet effet esthétique de l'intangible que le monstre marin se montre :

Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. [...] Elle était souple comme le cuir, solide comme l'acier, froide comme la nuit. [...] C'était comme une langue hors d'une gueule. [...] En même temps, une souffrance inouïe, comparable à rien, soulevait les muscles crispés de Gilliatt [...]. Ces lanières, pointues à leur extrémité, allaient s'élargissant comme des lames d'épée vers la poignée [...]. Il sentait se déplacer ces pressions obscures qui lui semblaient être des bouches [...] ; il y a du flamboiement dans leur ondolement ; c'est une sorte de roue ; [...] rien ne saurait rendre cette inexplicable nuance poussière ; on dirait une bête faite de cendre qui habite l'eau¹⁰¹.

Basée sur la dénomination et l'observation anatomique, la nomenclature zoologique semble s'attacher à satisfaire le désir de saisir tous les aspects de cet animal inédit, qui pourtant va évoluer vers le soulignement de l'angoisse et de l'indéterminable (« une souffrance inouïe, comparable à rien », « cette inexplicable nuance »). Cela s'opère à travers des expressions d'approximation (« Quelque chose », « une sorte de », « on dirait »), ainsi que la prédominance des métaphores (« souple comme cuir, solide comme l'acier, froide comme la nuit », « comme une langue », « s'élargissant comme des lames d'épée »). Et pourtant, la disparité de ces comparants, accentuée par l'emploi de l'oxymore (« souple comme cuir, solide comme l'acier »), empêche encore une fois l'accès à la totalité au détriment d'une vue cohérente, pour faire ressortir, « une implosion du système de la représentation¹⁰² », l'obscurité de la pieuvre comme amalgame verbal.

Il en va du même pour la phrase « il y a du flamboiement dans leur ondoisement ». Elle suggère non seulement la difficulté de l'identification causée par « l'approximation déterminée par l'article partitif, mélange d'abstrait et de concret », mais aussi met l'accent sur « la juxtaposition des homéotéleutes flamboiement/ondoisement », sur l'hétérogénéité des substances qui ne doivent ordinairement pas être mêlées : « le feu s'allie à l'eau¹⁰³ ». Cette combinaison peu habituelle du feu/eau observable chez la pieuvre relève, rappelons-le, un signe de Satan que les habitants superstitieux de Guernesey ont obstinément attribué au bateau à vapeur selon l'enseignement de la Bible : « Dans cet archipel puritain [...] le bateau à vapeur eut pour premier succès d'être baptisé *le Bateau-Diable* (Devil-Boat). [...] *A-t-on le droit de faire travailler ensemble l'eau et le feu, que Dieu a séparés*¹⁰⁴? » Tantôt stigmatisée comme diabolique, tantôt au contraire divine comme indiqué ci-dessus, la pieuvre laisse çà et là son portrait chatoyant et semble éviter de stabiliser ses apparences dans le système descriptif, pour finalement se noyer sans cesse dans une image floue et déconcertante.

Par ailleurs, Hugo précise dans son manuscrit sa démarche littéraire au sujet de la figuration de la pieuvre :

Dans l'état actuel des préjugés doctes, parler de cet être, c'est presque le révéler. Tout ce qui en est dit ici, ou révélé, si l'on veut, est rigoureusement vrai, observé et recueilli sur place et ne saurait être contesté que par les savants déterminés à rester ignorant¹⁰⁵.

La vraisemblance et l'observation, ces axiomes réalistes, inscrites profondément dans cette affirmation pré-rédactionnelle, témoignent de la tentative hugolienne de décrire par l'intermédiaire des mots ce monstre marin nouveau et indescriptible (« parler de cet être, c'est presque le révéler »), monstre marin dont la monstration monstrueuse n'est autre que l'enjeu de l'écriture. Le terme « monstration » désigne originellement, rappelons-le, l'acte d'annoncer l'avertissement et le dessein divins. Ce qui s'évoque dès lors ici, c'est la dé-monstration, au sens d'exposer de manière intensive la pieuvre comme animal marin alors inédit, ainsi que de la priver de son attribut primordial - l'indicible - pour analyser et disséquer une pieuvre céleste et surnaturelle, pour la faire sortir des ténèbres et pour dompter la nature violente. Ne s'y observe-t-il pas un défi de cet auteur dit « romantique » chevauchant le temps positiviste qui tente de saisir la pieuvre, cet être chimérique échappant aux mots, à travers la plume ?

En guise de conclusion : l'écriture et l'effacement

Autour de la vision hallucinatoire et de la pieuvre comme sa concrétisation figurale du

« Possible » se révèle la place de la science chez Hugo. Cet antipode du discours positiviste permet paradoxalement de marquer son contraire, ce dont cette étude s'est attachée à témoigner. Il s'agissait d'abord d'indiquer les affinités entre le phénomène hallucinatoire et l'esthétique de l'imaginaire chez l'auteur, puis d'exposer le rapprochement et l'éloignement entre *Les Travailleurs de la mer* et la filiation des discours psychopathologiques contemporains sur le phénomène hallucinatoire et, enfin, d'analyser les modalités de la pieuvre et de son topos mis en texte. Pivot du mouvement romantique, Hugo continue à écrire au temps de la littérature réaliste, et cette superposition des deux conceptions se manifeste dans son adoption réservée du savoir, dans sa manière à la fois méticuleuse et libre de donner forme à la pieuvre, ainsi que dans sa volonté d'apprivoiser cet animal marin fantastique par le truchement de la langue littéraire¹⁰⁶.

Pour revenir à l'écriture d'effacement dans la scène initiale, c'était le nom *Gilliatt* marqué sur la neige qui a tout déclenché. Auprès de Déruchette qui l'oublie à la vitesse du dégel, Gilliatt, dont le nom « écrit par cette enfant, était tombé dans une profondeur inconnue¹⁰⁷ », aide pourtant celle-ci à s'enfuir avec le jeune prêtre Ebenezer pour leur mariage, s'installe sur le rocher et regarde leur bateau disparaître à l'horizon, avant d'être englouti par la montée des eaux. Cette scène finale enchaînée sur la scène initiale fait voir clairement l'effondrement du nom écrit sur la neige fondant, nom qui pourtant n'est autre que la base ontologique de l'identité.

Le danger de cet écrit troublant conjugué avec l'éblouissement de la blancheur se résume dans ce poème apollinairien :

Les brebis s'en vont dans la neige
Flocons de laine et ceux d'argent
Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encor que sais-je

Sais-je où s'en iront tes cheveux [...]
Sais-je où s'en iront tes cheveux [...]¹⁰⁸.

La blancheur de la neige, métaphore de la peau féminine ou « l'épiphanie du sens¹⁰⁹ », rend perplexe celui qui la perçoit. La couleur blanche n'est autre qu'un symbole de l'énigme évoquée par le corps féminin. Cela se thématise avec le glissement phonique graduel qui, en passant par la privation (« n'ai-je »), se métamorphose de la « neige » au questionnement de « sais-je », à l'auto réflexion infinie et existentielle ou à « l'interrogation obsédante d'Hamlet¹¹⁰ ». Sans

réponse, ni solution, rien n'y reste, sauf ce doute mélancolique - « Le chaos serait-il finalement vainqueur¹¹¹? » - et la sonorité des refrains.

À cause de son malaise devant la manifestation de la blancheur, Gilliatt n'arrive pas à émettre une voix quand il est auprès de la femme : « Gilliatt n'avait jamais parlé à Déruchette. Il la connaissait pour l'avoir vue de loin, comme on connaît l'étoile du matin¹¹² ». Sa taciturnité est d'ailleurs à plusieurs fois mentionnée, même lors de la rencontre avec la pieuvre : « L'angoisse, à son paroxysme, est muette. Gilliatt ne jetait pas un cri¹¹³ ». Gilliatt est avant tout un homme du regard, trouvant des poissons au ciel mais jamais de la voix. En revanche, le désir du poète de capturer avec l'encre noire le mystère de la nature fait écho à cette voix lyrique du sujet poétique :

Oh ! cette double mer du temps et de l'espace
Où le navire humain toujours passe et repasse
Je voulus la sonder. [...]
Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible...
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l'éternité¹¹⁴.

Le poète exprime son désir de pénétrer dans le secret de la nature, d'effectuer les sondages des profondeurs marines (« Je voulus la sonder »), en parallèle avec la profondeur poétique. Cet élan va ensuite vers une énigme intangible siégeant tout au fond de l'abysse (« sous ce flot inconnu », « l'ineffable allant à l'invisible »).

Ce parcours du poète se retrace également chez Gilliatt qui, après avoir regagné la machine du bateau à vapeur submergé et s'être affronté à l'*anankè* de la nature violente, réussit finalement à rentrer à Guernesey. Se dessine, certes, la ressemblance du poète et de cet homme marin qui, aussi forger, peut être associé à un délicat artisan et fournit la métaphore du laboratoire littéraire (« Il [=Gilliatt] avait [...] une petite forge et une enclume, et, la panse n'ayant qu'une ancre, il lui en avait fait, lui-même et lui seul, une seconde. Cette ancre était excellente¹¹⁵ »).

Et pourtant, Gilliatt, privé de la voix, diffère foncièrement du poète qui, après avoir éprouvé l'angoisse sous la brutalité lumineuse (« ébloui »), parvient à trouver l'absolu dans la vaste étendue des eaux (« il avait au fond trouvé l'éternité »). Il en revient finalement « avec un cri terrible ». Ayant trouvé « l'éternité », au retour dans ce monde, le poète ne peut s'empêcher de

pousser un cri aux confins de l'ici et de l'au-delà. Tout au contraire, Gilliatt, homme de silence, dépourvu de ce cri existentiel et déchirant, voire inquiétant, de cet *euréka* - qu'est peut-être le bourgeonnement d'un poème - , ne peut que rester immobile en fin de compte, avec l'éternel refrain désespérant du « sais-je », devant le reflet éblouissant de la neige, auprès de cette blancheur crue et cruelle.

Notes

1. BROMBERT, Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1985, p. 182.
2. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer, Œuvres complètes*, SEEBACHER, Jacques (sous la direction de), Robert Laffont, coll. « Bouquins », *Roman*, t. III, 1985, III, III, 5, p. 343. Toutes les citations du roman renvoient à cette édition.
3. RICHARD, Jean-Pierre, « Scènes d'oiseau », *Resonant Themes. Littérature, History and Arts in Nineteenth and Twentieth Century Europe*, HAIG, Stirling (dir.), Londres, University of North Carolina Press, 1999, p. 91.
4. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 13, p. 99.
5. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
6. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, préface, p. 45.
7. LEUILLIOT, Bernard, « Travailleurs de la mer, travailleur de l'abîme », *Pratiques d'écriture. Mélanges de poétique et d'histoire littéraire offerts à Jean Gaudon*, LAFORGUE, Pierre (sous la direction de), Klincksieck, 1996, p. 239.
8. PHILIPPOT, Didier, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, Classiques Garnier, 2017, p. 16.
9. RICHARD, Jean-Pierre, « Scènes d'oiseau », art. cit., p. 81.
10. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. HUGO, Victor, *Préface des mes œuvres et post-scriptum de ma vie, Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, 1985, p. 712.
14. HUGO, Victor, *La Contemplation*, III, VIII, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. II, 1985, pp. 342-343.
15. HUGO, Victor, « Écrit en 1846 », *Les Contemplations*, Livre cinquième, « En marche », III, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. II, p. 427.
16. HUGO, Victor, « Caeruleum mare », *Les Rayons et les Ombres*, XL, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. I, p. 1032 et p. 1839.
17. HUGO, Victor, *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, éd. cit., p. 698.
18. BLAIN-PINEL, Marie, *La Mer, miroir d'infini. La métaphore marine dans la poésie*

- romantique, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 155.
19. HUGO, Victor, « Extase », *Les Orientales*, XXXVII, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. I, p. 528.
 20. COLLOT Michel, « Entre Chaos et Cosmos : l'esthétique du paysage dans *Les Travailleurs de la mer* », *Paysages romantiques*, Talence, Université de Bordeaux III, coll. « Eidôlon », 2000, p. 357.
 21. HUGO, Victor, « Écrit en 1846 », éd. cit., p. 428.
 22. HUGO, Victor, *L'Homme qui rit*, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Roman*, t. III, p. 392.
 23. HUGO, Victor, *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, éd. cit., pp. 711-712.
 24. HUGO, Victor, *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, éd. cit., p. 699.
 25. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 3, p. 55.
 26. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 6, p. 63.
 27. HUGO, Victor, *Le Rhin*, lettre XXI, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Voyage*, 1987, p. 165.
 28. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
 29. HUGO, Victor, « Le temps présent », *La Légende des siècles, nouvelle série*, XXI, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. III, 1985, p. 481.
 30. HUGO, Victor, « La pente de la rêverie », *Les Feuilles d'automne*, XXIX, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. I, p. 631.
 31. HUGO, Victor, « Le temps présent », *La Légende des siècles, nouvelle série*, XXI, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. III, p. 481.
 32. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
 33. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, II, 5, p. 237.
 34. RIFFATERRE, Michael, « La vision hallucinatoire chez Victor Hugo », *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971, p. 224.
 35. *Ibid.*, respectivement p. 224, p. 224, p. 235, p. 236, p. 237, p. 238.
 36. COLLOT, Michel, « Entre Chaos et Cosmos : l'esthétique du paysage dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 360.
 37. LAFORGUE, Pierre, « Réalité, possible et chimère dans *Les Travailleurs de la mer* », *Recherches & Travaux*, n° 62, 2003, p. 51.
 38. HUGO, Victor, « Plein ciel », *La Légende des siècles*, II, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. II, p. 814.
 39. PIEGAY-GROS, Nathalie, *L'Érudition imaginaire*, Genève, Droz, 2009, p. 14.
 40. ALBOUY, Pierre, *Mythographies*, José Corti, 1976, p. 102.
 41. HUGO, Victor, *Toute la lyre*, LVI, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. IV, 1986, p. 295.
 42. HUGO, Victor, *William Shakespeare*, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, p. 343.
 43. LITRE, Émile, « Un fragment de médecine rétrospective », *Philosophie positive*, n° 5, 1869, pp. 103-120.
 44. LELUT, Louis-Francisque, *Du démon de Socrate*, Trinquart, 1836, p. 344.
 45. *Ibid.*, pp. 347-348.
 46. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
 47. CABANES, Jean-Louis, « Mémoire et imagination chez les aliénistes esquiroliens et dans la troisième version de *la Tentation de saint-Antoine* de Flaubert : d'un savoir l'autre »,

- Cahiers de Narratologie* [en ligne], 18, 2010, mise en ligne le 5 janvier 2011, consulté le 30 septembre 2016, URL : <http://narratologie.revues.org/5970>.
48. HUGO, Victor, *Les Quatre vents de l'esprit*, I, Livre satirique, « Le Siècle », XXI, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. III, p. 1150.
 49. BAUDELAIRE, Charles, « Assommons les pauvres », *Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993 (1975), p. 358. Sur le croisement mitigé entre le savoir médical et la littérature autour des années 1860, voir RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, notamment pp. 464-467.
 50. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
 51. CABANES, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX^e siècle*, Classiques Garnier, 2011, p. 185.
 52. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 66.
 53. BRIERRE DE BOISMONT, Alexandre, *Des hallucinations, ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions, des songes, de l'extase, du magnétisme et du somnambulisme*, G. Baillière, 1862 (1848), p. 467.
 54. *Ibid.* L'image mentale que l'artiste éprouve au moment d'une inspiration est aussi expliquée comme le phénomène hallucinatoire : « les poètes, les peintres, les sculpteurs que le génie a effleurés de son aile, ont aperçu devant eux, après des méditations prolongées, la forme de l'idéal qu'ils avaient rêvé », *ibid.*, p. 466.
 55. *Ibid.*, p. 507.
 56. HUGO, Victor, *Les Quatre vents de l'esprit*, III, *Livre lyrique*, XXXIII, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. III, p. 1334.
 57. MAURY, Alfred, *Le Sommeil et les rêves*, Didier, 1861, p. 55.
 58. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 67.
 59. MAURY, Alfred, *Le Sommeil et les rêves*, *op. cit.*, p. 55.
 60. BAILLARGER, Jules : « il ne saurait y avoir hallucination sans l'exercice involontaire de la mémoire et de l'imagination » (« Des hallucinations, des causes qui les produisent, des maladies qu'elles caractérisent », *Mémoire de l'Académie de médecine*, 1842, t. XII, p. 488) ; LELUT, Louis-Francisque : « elles [=les hallucinations] consistent dans une sorte de retour des idées à leur point de départ » (*L'Amulette de Pascal*, Baillière, 1846, p. 164) ; PEISSE, Louis : « l'hallucination, ce phénomène en apparence si étrange, n'est que la répétition des opérations de la mémoire et de l'imagination » (*Annales médico-Psychologiques*, 1856, II, pp. 281-282) ; cité par CABANES, Jean-Louis, *Le Négatif. op. cit.*, p. 182 et p. 186.
 61. CABANES, Jean-Louis, *ibid.*, p. 182.
 62. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 4, p. 286.
 63. HUGO, Victor, *Alpes et Pyrénées*, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Voyage*, p. 852.
 64. HUGO, Victor, *Toute la lyre*, V, X, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, IV, p. 349 : « Quelquefois, à l'instant où je vais m'endormir / Où tous les flots de l'ombre en moi viennent frémir, / Une idée apparaît à mon esprit, et passe ; / Ou quelque vers profond serpente dans l'espace, / Espèce de poisson ondoyant du sommeil. »
 65. PHILIPPOT, Didier, *Victor Hugo ou la vaste ouverture du possible*, *op. cit.*, p. 195.

66. *Ibid.*, p. 139.
67. Avant les années 1830, la base de données *Frantext* relève seulement le *Journal* de Maine de Biran (1824) et la traduction de *Faust* par Nerval (1828). En revanche, une éclosion de l'emploi lexical est perceptible à partir de ces années comme *La Peau de chagrin* de Balzac et *La Fée aux miettes* de Nodier (1831), *Notre-Dame de Paris* d'Hugo (1832), *Lélia* de Sand (1833), *La Morte amoureuse* de Gautier (1836), *Mémoires d'un fou* de Flaubert (1838), *De l'humanité* de Leroux (1840), *Ursule Mirouët* de Balzac et *Le Rhin* d'Hugo (1842), et ainsi de suite.
68. ESQUIROL, Jean-Etienne, *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique, et médico-légal*, J. -B. Baillière, 1838.
69. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 4, p. 286.
70. HUGO, Victor, *William Shakespeare*, I, VI, I, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Critique*, p. 334.
71. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 4, p. 286.
72. ESQUIROL, Jean-Etienne, *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique, et médico-légal*, op. cit., p. 80.
73. PHILIPPOT, Didier, *Victor Hugo ou la vaste ouverture du possible*, op. cit., p. 148.
74. *Ibid.*, p. 145.
75. LAFORGUE, Pierre, « Réalité, possible et chimère dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 53.
76. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 282.
77. COLLOT, Michel, « Entre Chaos et Cosmos : l'esthétique du paysage dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 362 : « une perversité de la nature, qui charme pour mieux tuer ».
78. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 7, p. 67.
79. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 282.
80. MICHELET, Jules, *La Mer*, Gallimard, coll. « Folio », 1983, p. 117.
81. SEGINGER, Gisèle, « La réécriture de Cuvier : la création du monde entre savoir et féerie », *Revue Flaubert*, [en ligne], n° 13, mise en ligne 2013, consulté le 16 août 2014, URL : <http://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=154>.
82. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 5, p. 202.
83. CAILLOIS, Roger, *La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire*, La Table Ronde, 1973, p. 100.
84. CHENET, Françoise, « Pourquoi et comment Victor Hugo a inventé la pieuvre », communication au Groupe Hugo du 14 décembre 2013 [en ligne] <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/13-12-14chenet.pdf> [consulté le 15 mars 2017].
85. *Ibid.* : « Le mot originel est *pievre* qui peut se dire aussi *peurve*. Hugo les a fondus et a déformé légèrement le mot source en y ajoutant ce /u/ qui pour être euphorique est aussi sa propre marque, le U étant un V en latin ». Françoise Chenet fait remarquer également la cinesthésie hugolienne : la lettre U lui rappelle la couleur noire, et sa combinaison avec la lettre I suggère le chevauchement clair-obscur. Voir la note 31.
86. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 278.
87. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 282.
88. HUGO, Victor, *Préface des mes œuvres et post-scriptum de ma vie*, éd. cit., p. 699.

89. DUFOUR, Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Le Seuil, 2004, p. 282.
90. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 4, p. 201.
91. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 13, p. 224.
92. HUGO, Victor, *L'Archipel de la Manche*, VI, « Les rochers », *Œuvres complètes*, éd. cit., Roman t. III, p. 9.
93. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, VI, 1, p. 152.
94. JENNY, Laurent, *La Terreur et les signes. Poétique de rupture*, PUF, Gallimard, 1982, p. 95.
95. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 278.
96. WULF, Judith, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo. Le partage et la composition*, Classique Garnier, 2014, p. 102.
97. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 1, p. 277.
98. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, p. 278.
99. JENNY, Laurent, *La Terreur du signe, op. cit.*, p. 99.
100. HAMON, Philippe, « La description de l'indescriptible », communication au Groupe Hugo du 19 mai 1990, [en ligne] <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/90-05-19Hamon.pdf> [consulté le 14 mars 2017].
101. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 1 et II, IV, 2, respectivement pp. 277-278 et p. 279.
102. LAFORGUE, Pierre, « Réalité, possible et chimère dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 55 : « [...] c'est de montrer les limites mêmes que la description de cette créature rencontre. Au bout du compte, on assiste à une sorte d'implosion du système de la représentation ».
103. GANNIER, Odile, « Du poulpe à la pieuvre. Art comparé de la description chez Michelet (*La Mer*), Jules Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*) et Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer*) », *Poétique du descriptif dans le roman français du XIX^e siècle*, GEORGES-METRAL, Alice De (sous la direction de), Classiques Garnier, 2015, p. 189.
104. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, III, 2, p. 79.
105. HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris. Les Travailleurs de la mer*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1588.
106. Le caractéristique de la vision hallucinatoire hugolienne s'entend mieux dans la comparaison avec d'autres romans contemporains de l'époque positiviste. Évoquée par la nature, par l'« anankè des choses », avec le décor « grotesque » et l'éclairage de scène, ou bien, « la théâtralité ostentatoire d'une Nature coquette qui se figure, se redouble elle-même, se pare d'un filet lumineux de reflets et de rêves » (PHILIPPOT, Didier, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible, op. cit.*, p. 202), l'hallucination hugolienne constitue avant tout l'univers de la grandeur et de la stupéfaction. Cela s'oppose à l'hallucination flaubertienne, marquée par l'ouverture d'un autre espace au sein de la réalité quotidienne et toute banale. Dans les rues, auprès de la foule, en plein jour, Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale* (1869) voit et revoit Madame Arnoux en mirage avec une intensité sensorielle, mais contrairement à celle de Gilliatt, cette vision hallucinatoire dans la flânerie parisienne diurne ne manifeste nullement la scénographie fantastique : « Les prostituées qu'il rencontrait aux feux du gaz, les cantatrices poussant leurs roulades, les

écuyères sur leurs chevaux au galop, les bourgeoises à pied, les grisettes à leur fenêtre, toutes les femmes lui rappelaient celle-là [=Madame Arnoux] » (FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, 1869, I-V). Ici, c'est principalement une tumulte urbaine qui prépare doucement la montée de l'image féminine à venir. Bien que publiés tous les deux à la fin des années 1860, ces romans se différencient sur le plan topographique hallucinatoire, l'un fondé sur la nature lyrique et suprême capable de violence, l'autre sur la vie courante décrite à travers la fresque sociale et prosaïque de la capitale moderne.

107. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, IV, 1, p. 101.
108. APOLLINAIRE, Guillaume, « Marie », *Alcools*.
109. CHENET-FAUGERAS, Françoise, « Construire une chimère ... Rêver avec Victor Hugo », *Recherches & Travaux*, n° 62, 2003, p. 9 : « La chimère n'est donc pas un égarement de la raison qui *extravague* mais l'épiphanie d'un sens qui se risque et s'éprouve en allant toujours "au delà" - des apparences, du visible, du sensible, de soi ».
110. DEBREUILLE, Jean-Yves, « Femme entre neige et flamme », *Alcools, en corps. Lectures et situation du recueil d'Apollinaire, Recherches & Travaux*, Hors série n° 14, 1998, p. 78.
111. COLLOT, Michel, « Entre Chaos et Cosmos : l'esthétique du paysage dans *Les Travailleurs de la mer* », art. cit., p. 369.
112. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, IV, 1, p. 101.
113. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 1, p. 277.
114. HUGO, Victor, « La pente de la rêverie », *Les Feuilles de l'automne*, XXIX, *Œuvres complètes*, éd. cit., *Poésie*, t. I, p. 634.
115. HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 6, p. 65.