Françoise Chenet

Pourquoi et comment Victor Hugo a inventé la pieuvre

Séminaire du Groupe Hugo, 14 décembre 2013

Mots clefs : animal ; argot ; description ; dessins de Victor Hugo ; lettre ; métaphore ; monstre ; négatif ; nom ; parodie ; réception de Victor Hugo ; signature ; *Travailleurs de la mer (Les).)).*

Pour Aude et pour toutes celles et tous ceux
qui ont contribué à cette recherche[1]

Que voit-on dans le dessin de la pieuvre et que peut-il nous dire des arrière-pensées et intentions de son créateur ? Pour m'être posé la question, puis pour l'avoir posée à mon entourage, à mes amis et, le cercle s'élargissant, au tout venant, j'ai découvert qu'il pouvait encore révéler quelques secrets[2]. Mais la réception première du texte des *Travailleurs de la mer* n'en a pas été moins étonnante. C'est ce que je vais essayer à mon tour de montrer, consciente de la difficulté à faire entrer une recherche proliférante et tentaculaire à l'image de son objet, dans un texte bien cadré. Quelque chose comme la quadrature du cercle. J'ai renoncé à lui garder son côté ludique qui pouvait donner l'impression qu'elle partait dans tous les sens alors que, tout compte fait, elle ne suit que les huit directions offertes par les tentacules du « monstre », lequel est d'abord un cerveau des plus intelligents comme

les recherches les plus récentes sur le poulpe tendent à le prouver. En raison de quoi j'ai tenté de recentrer et de mettre en perspective des recherches qui toutes convergent vers le cerveau organisateur qui les a depuis longtemps programmées.

La preuve par la pieuvre

Lettre de Hugo à Auguste Vacquerie, 6 mars 1866 :

> C'est peut-être là une des originalités de ce livre. La prière est une arme obscure et immense de l'âme. (Pour moi. Dans ma pensée. Voyez sur la prière une page du chapitre la Cloche du port qui est, je crois, absolument inattendue et neuve). Toutes les armes épuisées, Gilliatt a recours à la dernière, avec inconscience, cela est vrai, mais la démonstration gagne à cette inconscience même. Il a combattu avec la force, qui est son épée, l'infini matière ; il tourne la prière, qui est son bouclier, vers l'infini âme ; et il triomphe. Qu'est-ce ? Le triomphe de l'Homme[3].

La véritable victoire de Gilliatt n'est donc pas sur la pieuvre, « l'infini matière », mais sur lui-même quand il se sait impuissant et qu'il s'abandonne à ce qui le dépasse : « Terrassé par l'immensité, il la pria [4]». De là cet « infini âme » plus difficile à faire sentir, voire à comprendre. Dans le chapitre auquel il fait allusion, « La Cloche du Port », la prière, elle-même « mystère », s'adresse à la « magnanimité des Ténèbres »[5] et plus exactement à « l'Inconnu ». On peut donc craindre que la « démonstration » qu'il prétend en apporter ne soit quelque peu obscure et délicate. Aussi qu'entend-il par « démonstration » ?

On en trouve la description plutôt que la définition dans ce même chapitre à propos de la baraterie de Clubin enfin découverte :

> Tout cela, dans les propos de Saint-Malo et de Guernesey, se construisait, et finissait par faire un à peu près de baraterie. On rapprochait des linéaments confus […]. Le sac-valise, cet en-cas, achevait la démonstration. Par quel lien cette aventure se rattachait-elle à l'autre aventure, celle du garde-côte, on ne le saisissait point. On devinait une corrélation ; rien de plus. On entrevoyait, du côté de cet homme, le garde-marine numéro 619, tout un drame tragique. Clubin peut-être n'y jouait pas, mais on l'apercevait dans la coulisse […].

> Le flair du peuple est fin et juste. L'instinct public excelle dans ces restaurations de la vérité faites de pièces et de morceaux. [p. 965]

Texte emblématique qui explique comment se « construit » la vérité suivant le paradigme indiciel de toute enquête avec ses aléas et la difficulté d'échapper aux « sérieuses incertitudes » en dépit, ou à cause, de tous les « liens » qui peuvent paraître concorder : « Tout se tenait, tout concordait ; mais la base manquait », c'est-à-dire la lettre de Rantaine, preuve concrète de la baraterie. Les « linéaments confus » qu'on rapproche sont les indices d'une vérité factuelle et matérielle. Faute de la connaître, on reste dans le « vraisemblable » d'un « instinct », d'un « flair » qui, pour être « fin et juste », ne vaut pas preuve et ne peut guère se communiquer que par une sorte d'empathie avec l'animal qui sommeille en l'homme.

Dans *Philosophie*, la « lente construction de Dieu » s'opère suivant la même démarche herméneutique qui va du concret à l'abstrait :

> L'univers fait plus que démontrer, il montre. Il montre d'abord le palpable, puis le visible, puis l'inaccessible, puis l'incompréhensible [...].Tâtez le pouls aux choses, vous sentez sous l'effet la palpitation de la Cause.[6]

Au singulier, la « chose » ne se laissera pas « tâter le pouls » facilement comme on le devine. Mais n'étant elle-même qu'un monstrueux pouls, « une machine pneumatique », une « sensitive », elle est à la fois effet et double de la Cause[7]. Elle contribue donc encore plus efficacement à la « construction de Dieu ». Le tout étant de la produire.

Ainsi, à défaut de démonstration *more geometrico* qui pourrait déduire l'Inconnu de quelques prémisses, ou d'une démonstration strictement inductive qui suppose le contact physique et sensible avec la « chose », il reste la possibilité d'une *dé-monstration*, au sens où Derrida parle de dé-construction, c'est-à-dire la mise à plat des différents éléments dont cet « à peu près de baraterie » est composé. Et jeu de mots aidant auquel je ne résiste pas, je propose d'appliquer cette approche de la vérité au monstre inventé par Hugo. Car Hugo de la pieuvre a presque tout inventé et produit ainsi par cet « à peu près de baraterie » l'artefact le plus génial de notre littérature[8], ce qui est précisément à *dé-monstrer*.

Au demeurant, il ne s'agit jamais que d'un retour au sens premier de « démonstration », « action de montrer » et à l'étymologie de

« monstre », *monstrum*, « terme du vocabulaire religieux désignant un prodige avertissant de la volonté des dieux, un signe divin à déchiffrer[9] ». De *monstrum* dérivant « montrer », il suffira donc à Hugo de montrer la pieuvre pour démontrer à travers ce « signe divin » la puissance de l'Inconnu, la « magnanimité des Ténèbres » et donc l'efficience de la prière. De « l'infini matière » s'induit « l'infini âme » dans un rapport de consubstantialité déjà exprimé dans le chapitre « Paysage et Océan mêlés » de *L'Archipel de la Manche* à propos de la prière précisément :

> Une nef, la cale en haut, c'est une église ; la voûte en bas, c'est un navire ; le récipient de la prière, retourné, dompte la mer. [p. 573]

À ce jeu permanent de basculement et d'inversion, la pieuvre, retournée, découvrira en son creux ce qui la motive heuristiquement. Pour les mêmes raisons, Hugo en fait une concrétion du mystère issue de « l'immanence », et propose une véritable poétique de la pieuvre[10] :

> Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres. Des morceaux d'ombre sortent de ce bloc, l'immanence, se déchirent, se détachent, roulent, flottent, se condensent, font des emprunts à la noirceur ambiante, subissent des polarisations inconnues, prennent vie, se composent on ne sait quelle forme avec l'obscurité et on ne sait quelle âme avec le miasme, et s'en vont, larves, à travers la vitalité. [p. 936]

Encore faut-il saisir cette concrétion avant qu'elle ne se dissipe. On reste dans le domaine de l'incertain, de l'indécidable, du « possible » pas même probable : « Ces animaux sont fantômes autant que monstres. Ils sont prouvés et improbables », enchaîne Hugo. Comprendre que la preuve par la pieuvre est d'autant plus délicate et fragile que sa monstruosité s'éprouve plus qu'elle ne se prouve rationnellement. Elle se devine, s'entrevoit, se fait sentir, s'expérimente : « Pour croire à la pieuvre, il faut l'avoir vue ». Article de foi, la pieuvre échappe au positivisme scientiste et interpelle le philosophe. Les monstres dont elle est la quintessence et le paradigme sont une « certitude qui déconcerte notre assurance ». Ils ne peuvent être « soupçonnés, aperçus peut-être » que dans ces cas extrêmes où s'abolit la raison dans « l'extase sévère » et s'exacerbe la conscience dans son « œil fixe ». Expérience de la limite incertaine entre visible et invisible, conscience et inconscience[11], la pieuvre dans sa réalité chimérique révèle le sub-liminal qui à notre insu

nous travaille[12] : « la démonstration gagne à cette inconscience même », expliquait Hugo à Vacquerie…

Décrire la pieuvre : « un vide ayant des pattes »

Si la vérité se construit à partir d'une expérience sensible de la réalité, il est nécessaire que la pieuvre soit non seulement une « chose vue » mais que le lecteur croie celui qui dit qu'il l'a vue, à savoir l'auteur garant de sa fiction et ne cessant tout au long de son récit de renvoyer au présent de l'écriture par cette façon de se désigner : « celui qui écrit ces lignes » dont l'effet le plus certain est de prouver au moins le discours et cet « à peu près de baraterie » qu'il fabrique sous nos yeux.

La pieuvre sera donc attestée par les témoignages des navigateurs puis par l'auteur lui-même. Réalité tangible, on peut la mesurer[13] :

> Celui qui écrit ces lignes a vu de ses yeux à Serk, dans la cave dite les Boutiques, une pieuvre poursuivre à la nage un baigneur. Tuée, on la mesura, elle avait quatre pieds anglais d'envergure, et l'on put compter les quatre cents suçoirs. La bête agonisante les poussait hors d'elle convulsivement. [p. 933]

De là une rencontre toujours possible « où l'eau étale et cache toutes ses splendeurs » pour « le nageur qui s'y hasarde, entraîné par la beauté du lieu ». On notera la symétrie avec la chaise Gild-Holm-Ur : « Cette chaise était traître. On y était insensiblement amené par la beauté de la vue ; on s'y arrêtait pour « l'amour du prospect », comme on dit à Guernesey[14].» L'éblouissement consécutif est celui de « l'ombre », une cécité. Logique pour ce « cul-de-four », ce cæcum qu'est le fabuleux palais de l'abîme dans lequel a pénétré Gilliatt et véritable point aveugle de cette séquence sinon de l'ensemble du roman.

Pas plus que le soleil, la pieuvre ne se regarde en face ni ne se montre directement. Il y faut l'artifice narratif et descriptif du « dedans d'un édifice sous mer », titre du chapitre qui révèle la crypte tandis que le chapitre, « Ce qu'on y voit et ce qu'on y entrevoit » fait le départ entre le visible concret, matérialisé[15] dans la grotte « sidéralisée » – sorte de mot valise pour exprimer la sidération devant cette féerie minérale –, et l'invisible seulement deviné, imaginé, espéré et finalement déçu : « On regardait cela, on y touchait, on y était ; seulement il était difficile d'y croire. »

Entre présence et absence, dans une « lumière d'apocalypse » qui laisse planer le doute sur la réalité tout en excitant l'imagination, l'apparition furtive et dérisoire de la « chose » :

> Tout à coup, à quelques pieds au-dessous de lui, dans la transparence charmante de cette eau qui était comme de la pierrerie dissoute, il aperçut quelque chose d'inexprimable. Une espèce de long haillon se mouvait dans l'oscillation des lames. Ce haillon ne flottait pas, il voguait ; il avait un but, il allait quelque part, il était rapide. Cette guenille avait la forme d'une marotte de bouffon avec des pointes ; ces pointes, flasques, ondoyaient ; elle semblait couverte d'une poussière impossible à mouiller. C'était plus qu'horrible, c'était sale. Il y avait de la chimère dans cette chose ; c'était un être, à moins que ce ne fût une apparence. [II, I, 13, p. 858-859]

« L'Apocalypse »[16] annoncée a bien lieu mais sur le mode mineur du désenchantement et de la désillusion. La grotte était celle de Calypso. Le dévoilement de la « chose » la réduit à une « guenille », à « un long haillon », soit au voile lui-même quelque peu abîmé par ce qui est bien une « mise en abyme » de la représentation. Il annonce « l'effrayant génie du lieu » que ne laissait pas *pré*-voir le lieu précisément. Sauf à considérer que la grotesque « marotte de bouffon » à quoi Hugo s'amuse à comparer la « chose » la désigne comme l'habitante naturelle de la grotte. D'où le choc « inexprimable »[17] créé par ce qu'il faudrait appeler *le coup de théâtre du grotesque* en réplique au « coup de théâtre du sublime » de *Promontorium somnii*. Cet ironique clin d'œil à l'esthétique de la Préface de *Cromwell* tend à faire de cette *dé-monstration* la scène d'un théâtre de l'impossible dont on ne montrerait que le décor et les coulisses. Mais, dit Hugo, « la nature n'a point de franchise. Elle se montre à l'homme à profil perdu [18]».

La deuxième approche l'inscrit dans « l'horreur indescriptible » de l'attaque surprise. Notons que c'est l'horreur qui est « indescriptible » et non ce qui la produit. Sentie, et même cruellement ressentie par Gilliatt, la pieuvre ne sera nommée qu'à la fin du chapitre après avoir été décrite à grands renforts de comparaisons :

> Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. Cela lui montait vers la poitrine. C'était la pression d'une courroie et la poussée d'une vrille [...]. Il était comme cloué [...]. Elle était souple comme le cuir, solide comme l'acier, froide comme la nuit [...]. C'était comme une langue hors d'une gueule.

Elle est finalement un « disque immonde ». Les indéfinis et les images soulignent le caractère approximatif de la saisie. La pieuvre est toujours dans un rapport plus ou moins contextuel et métonymique au réel concret.

Hugo reprend sa tentative de description dans le chapitre « Le Monstre ». Ressortissant à une ontologie négative, la pieuvre est d'abord une somme de manques comparés à la positivité des animaux les plus fantastiques de la création, tous prédateurs bien armés. Dépourvue entre autres de « masse musculaire », de « cri menaçant », de « bec », de « dents », elle n'en a pas moins une arme formidable qui la définit enfin positivement encore que métaphoriquement : « Qu'est-ce donc que la pieuvre ? C'est la ventouse. » Autant dire un creux qui fait le vide. Plus loin, il précisera : « un vide ayant des pattes ». Ce qui ne la rend guère visible, certes, mais bien sensible, du moins à l'épiderme de Gilliatt.

Après la négation, l'analogie. Hugo avait noté :

> On cesse d'être un homme sérieux si on croit à la pieuvre [...]. Il est quelquefois de la dignité de la science de passer sous silence une partie de Dieu. Dieu tombe dans le baroque et dans l'excessif[19] .

N'étant pas « sérieux » et se refusant à « passer sous silence une partie de Dieu », c'est par des métaphores aussi baroques les unes que les autres qu'il esquisse la pieuvre sans craindre « l'excessif ». À la manière d'Arcimboldo, et conformément à la construction de la chimère, il juxtapose des éléments hétéroclites qui cependant appartiennent tous à l'isotopie de la maladie, de la corruption et de la mort.

> Une forme grisâtre oscille dans l'eau, c'est gros comme le bras, et long d'une demi-aune environ ; c'est un chiffon ; cette forme ressemble à un parapluie fermé qui n'aurait pas de manche. Cette loque avance vers vous peu à peu. Soudain, elle s'ouvre, huit rayons s'écartent brusquement autour d'une face qui a deux yeux ; ces rayons vivent ; il y a du flamboiement dans leur ondoiement ; c'est une sorte de roue ; déployée, elle a quatre ou cinq pieds de diamètre [...].
>
> Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. Irritée, elle devient violette. Chose épouvantable, c'est mou [...].
>
> Elle a un aspect de scorbut et de gangrène. C'est de la maladie arrangée en monstruosité [...].

> Cette épouvante a ses amours. Elle se fait belle, elle s'allume, elle s'illumine, et, du haut de quelque rocher, on peut l'apercevoir au-dessous de soi dans les profondes ténèbres épanouie en une irradiation blême, soleil spectre […].
>
> Elle a un seul orifice, au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce l'anus ? est-ce la bouche ? C'est les deux.
>
> La même ouverture fait les deux fonctions. L'entrée est l'issue […].

S'y ajoutent les « mille bouches infâmes » des tentacules de cette « Méduse servie par huit serpents ». Dans le combat du chapitre suivant qui l'oppose à Gilliatt, ces différentes caractéristiques se précisent et se condensent dans la « plus impertinente des métaphores »[20], assurément « baroque » et « maxima », la « bouche anus »[21]:

> Une seconde de plus, sa bouche anus s'appliquait sur la poitrine de Gilliatt […]. Ce fut comme la lutte de deux éclairs […]. Toute la tête tomba […]. La pompe aspirante détruite, le vide se défit […].
>
> Gilliatt, haletant du combat, put apercevoir à ses pieds sur les galets deux tas gélatineux informes, la tête d'un côté, le reste de l'autre. Nous disons le reste, car on ne pourrait dire le corps[22].

Organe sans corps, la pieuvre devient cosmique : elle est « le soleil spectre », lui-même écho d'un vers de « Ce que dit la Bouche d'ombre » : « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit ». Elle offre ainsi l'image duelle d'une nature bifrons (« Les doubles-fonds de l'obstacle », titre de ce livre). Sphinx composite, elle pose à l'homme « l'énigme du mal », lequel, étant donné le champ lexical balayé, est bien celui d'une sexualité mortifère : « Cette épouvante a ses amours »[23]. Elle annonce Josiane, la femme araignée qui sera le motif central de *L'Homme qui rit.*

Nommer le monstre : un mot abîme

Cet entassement bancal et burlesque de métaphores baroques[24] dénonce la vraie nature de la pieuvre : un artefact que construit la poétique du « Possible », en fait de la Chimère, avec ses chocs d'images, ces concrétions sorties du bloc de l'immanence. Se combinant aléatoirement, elles « se condensent » et s'en vont après

s'être composé « on ne sait quelle forme avec l'obscurité et on ne sait quelle âme avec le miasme »[25]. L'important est donc de fixer le moment de la condensation, mot qu'on peut rapprocher dans *Les Misérables* de l'effet produit sur Marius par le mot L'Alouette :

> Mais après ce mot : l'Alouette, Marius n'avait plus entendu. Il y a de ces congélations subites dans l'état rêveur qu'un mot suffit à produire. Toute la pensée se condense brusquement autour d'une idée, et n'est plus capable d'aucune autre perception. [IV, II, 1]

La rêverie engendrée par le nom est « absurde mais irrésistible ». En vertu du « *credo quia absurdum* », Hugo va créer un nom pour ce monstre né du *rêve de la raison*, cette absurdité apparente mais réelle dans les doubles-fonds d'où elle émerge. Un nom chargé de concréter sa charge maléfique et de le rendre « irrésistible ». Un nom suffisamment neuf sans être vraiment nouveau de façon à lui garder son poids de réalité. Un nom qu'il oppose systématiquement à toutes les autres dénominations connues : hydre, dragon, poulpe, céphalopode, kraken, *Devil-fish*, le Poisson-Diable, *Blood-Sucker*, Suceur de sang, auxquels il faut ajouter les à-peu-près que sont les calmars et les sépiaires, l'argyronecte, les céphalopodes et les octopèdes proposés par une science impuissante à les faire entrer dans une « nomenclature ». Aucun de ces noms ne convient au « Monstre » qui donne son titre au chapitre, titre strictement générique indiquant qu'il n'est qu'une catégorie. Hugo le baptise donc souverainement d'un nom qu'il emprunte au langage vernaculaire de Guernesey : « Dans les îles de la Manche on le nomme la pieuvre. [26]»

L'origine du nom est ici donnée qui l'authentifie et lui donne sa charge de réalité, voire de trivialité, d'être celui, commun, qu'utilisent les pêcheurs de Guernesey. Loin d'être le « mot-monstre » qu'on attendait[27], c'est un misérable mot, un mot d'argot si l'on entend par là un jargon de métier, un mot peuple en somme. Et sans doute doit-il en partie à cette origine sociale son succès avec les connotations sexuelles très particulières qu'il va prendre immédiatement si l'on veut bien considérer qu'il appartient au champ lexical de l'halieutique qui est, avec la conchyliculture, un réservoir inépuisable de métaphores sexuelles. En d'autres termes, dans l'argot des pêcheurs de Guernesey, la pieuvre avait très probablement les mêmes connotations que la morue. Ce n'est donc pas un hasard si le mot s'est introduit en français par l'intermédiaire de la langue verte comme on va le voir. De la part de Hugo, ce recours à l'argot est très certainement délibéré, lui qui voit dans ses métaphores le moyen de pénétrer par effraction dans notre univers mental et de le subvertir :

> Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures. La métaphore est une énigme où se réfugie le voleur qui complote un coup, le prisonnier qui combine une évasion. [*Misérables*, IV, VII, 2]

« Tout dire et tout cacher » : on ne peut rêver meilleure définition du mot *pieuvre* parfaitement adéquat à son référent. Métaphore, le mot révèle l'hypocrisie dominante, les faux-semblants, le trompe-l'œil tout en masquant son absence de réalité, sa vacuité que percera le couteau de Gilliatt – « le vide se défit ». Le mot ne dit que le masque, de même que le dévoilement ne montrait que le voile. C'est le mot de la comédie d'Aristophane ou de Molière, « un mot pour rire [qui] sort de l'abîme[28] ».

Mais le mot *pieuvre* vaut identité et s'inscrit dans un problématique du nom propre :

> On ne remarque pas assez que le poëte de génie seul sait superposer à ses créations des noms qui leur ressemblent et qui les expriment. Un nom doit être une figure. Le poëte qui ne sait pas cela ne sait rien[29].

Nomen omen : les choix onomastiques de Hugo sont dûment calculés. *Pieuvre*, nom commun et nom propre, est choisi pour figurer le monstre et lui donner cette visibilité nécessaire. C'est pourquoi, contrairement à ce qui est admis dans les dictionnaires, il ne se contente pas d'emprunter un mot à la langue patoisante de Guernesey et de l'introduire en français. Il le recrée et l'invente. Le mot originel est *pievre*[30] 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 euphonique est aussi sa propre marque, le U étant un V en latin[31]. La première syllabe ainsi modifiée joue avec « pieu » et « pieux » et, grâce au yod, bifurque vers leur paronomase, Dieu[32], tandis que le mot décomposé suggère que faire la *pi-euvre*, c'est faire œuvre-pie en mettant un nom sur le « monstre » créé par Dieu :

> 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'œuvre. [p. 931]

Le mot, lui, est assurément un chef-d'œuvre. « L'Inconnu est à l'épreuve de votre vocabulaire », dit Hugo[33]. Il en administre la preuve en donnant enfin au « monstre » une figure et une identité nourrie de tous les fantasmes de ses lecteurs qu'il canalise et oriente. En

moins de temps qu'il n'en faut pour l'imprimer, le mot va s'imposer et supplanter son gentil doublet, « poulpe », relégué aux cuisines.

Réception : l'anankè de la Chose

Dès la publication, le 12 mars 1866, des *Travailleurs de la mer,* le monstre et le mot qui le désigne[34] connaissent un succès phénoménal.

Lettres de François-Victor à Hugo du 20 mars (?) 1866 :

> Ton succès est immense, universel. Jamais je n'ai vu pareille unanimité. Le triomphe des *Misérables* est dépassé. Cette fois le maître a trouvé un public digne de lui. Tu as été compris.

Suit la liste des journaux qui l'ont applaudi. Autre lettre de François-Victor, le 26 avril :

> La pieuvre est aujourd'hui à l'ordre du jour. Ce monstre va te devoir sa gloire. Tous les journaux en parlent.

et preuves vivantes de ce triomphe :

> Les modistes ont déjà inventé un chapeau en forme de pieuvre, lequel doit être porté par les travailleuses de la mer, autrement dit par les petites dames qui vont cette année à Dieppe et à Trouville. La pieuvre, sera le plat recherché du grand banquet que va donner à Paris *L'Evénement*. Il parait qu'à la financière, elle est exquise.

On peut noter que, simultanément, François-Victor, Baudelaire et Zola (le 14 mars) dévorent le livre en une nuit à l'instar sans doute de nombreux lecteurs. Pour autant, Hugo a-t-il été compris et a-t-il trouvé « un public digne de lui » ? On peut rester perplexe tant le phénoménal succès se concentre tout de suite sur la pieuvre, sur ses suçoirs et la « machine pneumatique » et peu sur les tentacules.

L'Événement du 25 mars :

> La pieuvre, la pieuvre ! s'écrie M. Jules Richard, Tout Paris, toute la France, toute l'Europe, tout l'univers,

> depuis que les *Travailleurs de la mer* sont en lecture se demandent si la pieuvre existe. La pieuvre – les gens pratiques disent le poulpe – est un mollusque suceur… »

Est annoncée l'arrivée d'une vraie pieuvre avec laquelle on pourra se battre. S'esquisse ici la mue du poulpe en pieuvre qui le supplantera définitivement vers la fin du siècle dans le sens que nous lui connaissons. Transitoirement, c'est dans un autre sens et par le biais de la langue verte que le mot est introduit dans les dictionnaires.

Le Charivari dans son numéro du dimanche 1er avril, soit deux semaines après leur parution, note :

> Le Dictionnaire Bréda vient de s'enrichir d'une nouvelle expression qui va passer dans la langue pittoresque. Les personnes plus ou moins jeunes (du théâtre ?), généralement désignées sous les qualifications de dames aux camélias, filles de marbre, dames du lac, biches, cocottes, etc., etc. , s'appelleront à l'avenir des pieuvres. On trouvera la définition de ce mot dans tous les journaux.

Le même journal publie de nombreuses caricatures de Cham avec des pieuvres. Une vignette du 25 mars est légendée : « Émerveillé de la magnifique réclame que vient de lui faire Victor Hugo, Neptune lui abandonne son trident pour qu'il en fasse un porte-plume ». Le 15 avril, du même, six tableaux de pieuvre avec cette légende : « le roman de Victor Hugo exerçant une fâcheuse influence sur le salon de 1866 ». Ou encore, le 18 avril, sous un dessin qui montre une pieuvre enlaçant les colonnes d'un théâtre : « les directeurs mettent des pieuvres à l'entrée de leur théâtre avec mission d'attirer le monde au moyen de leurs suçoirs ». Autre dessin d'une « pieuvre furieuse contre Alexandre Dumas fils (à sa table, en train d'écrire) qui a trouvé le moyen d'écrire un roman intéressant sans elle ».

Dans *Le dictionnaire de l'argot parisien* de Lorédan Larchey (1872) : « Pieuvre » : « femme galante épuisant le corps ou la bourse d'un amant ». Pierre Larousse, dans son *Grand Dictionnaire universel*, mentionne la paternité hugolienne :

> Le poulpe appartient aux naturalistes : la pieuvre est une création de Victor Hugo et l'une de ses plus saisissantes [...] la pieuvre ainsi présentée fit sensation. On ne parla que de pieuvres en l'an de grâce 1866, date de l'apparition du livre de Victor Hugo [...] les chroniqueurs apercevant une vague analogie de métier entre cet appareil à succion et certaines femmes qui, elles aussi,

> font le vide, au moins dans le porte-monnaie de l'homme, baptisèrent du nom de pieuvres les petites dames maquillées du Casino et du boulevard.

Significativement, il réserve à l'article « Poulpe » la notice scientifique.

Le *Dictionnaire de la langue verte* d'A. Delvau, édition de 1883, donne cette définition :

> *Pieuvre*, s. f.: Petite dame, femme entretenue dans l'argot des gens de lettres qui disent cela depuis l'apparition des *Travailleurs de la mer* où Victor Hugo décrit si magistralement le combat de Gilliatt contre un poulpe monstrueux. L'analogie est heureuse : jamais les drôlesses n'ont été plus énergiquement caractérisées.

Parmi les nombreuses publications qui attestent cette lecture assez surprenante du combat de Gilliatt, la plus représentative est *La Pieuvre parisienne* de J.-J. Liath, avec ce bon mot : « Vénus ? Une pieuvre qui a réussi » ou encore :

> Ah le beau mot, le riche mot. On les a appelées courtisanes, ribaudes, ceintures dorées, impures, lorettes, demi-monde, camélias, cocottes, biches, que sais-je ! je n'écris que des noms polis.
>
> Dieu a créé, — la science a classé, — le génie a décrit, — le monde a appliqué. La pieuvre, — ce nom résume à présent tout ce qui peut être dit, et désigne complètement, admirablement, à tout jamais, cette classe parasite de la société à laquelle nos faiblesses nos vanités et nos vices ont laissé prendre une si large place au soleil [...].
>
> O poète, ton génie a indiqué le mot qui convient à ces femmes, perpétuelle insulte à ce qui est honnête et pur ici-bas***[35]***.

La satire, « *Les Travailleuses de la mer et les Travailleuses de l'amour* », opérette en deux actes par Marc Le Prévost, condamne aussi « cette classe parasite de la société » qui « pompe », « aspire, suce, boit toute la sève de nos générations [36]». *Les Travailleurs de l'amer*, parodie, 1867, n'est que sous-entendus car « seuls les poètes osent tout ». Un refrain sur l'air de « La Belle Hélène », « c'est le bu bu bu qui s'avance », met en évidence le jeu entre le Bû de la Rue et Gilliatt « bu » par la pieuvre. En fait, c'est *la vie* parisienne qui a absorbé, « bu » la pieuvre et en a fait l'un des rôles d'une opérette d'Offenbach.

Si la satire consacre la réussite sémantique et symbolique du mot inventé par Hugo, elle en restreint la portée à un type social localisé dans l'espace. La Pieuvre, comme le dit le titre de J.-J. Liath, est *parisienne*. Cependant cette reconnaissance et identification l'accrédite si « pour croire à la pieuvre, il faut l'avoir vue ». Rien de plus visible et exhibée qu'une « pieuvre parisienne ». Si elle reste circonscrite à une catégorie très particulière, le processus de symbolisation est enclenché et bientôt on oubliera la courtisane et la femme fatale pour d'autres signifiés universels.

Est-on loin des intentions de Hugo ? Ce n'est pas sûr. Il n'est nul besoin de forcer le texte pour y découvrir une histoire salement salace[37] d'une troublante misogynie. Hugo en féminisant le poulpe, c'est-à-dire en le castrant[38], en a inversé la symbolique traditionnellement positive[39]. D'où cette popularité suspecte qu'il faut rapporter au contexte d'un public habitué aux doubles sens et aux allusions grivoises. La pieuvre est d'abord un chef d'œuvre de l'esprit gaulois dominant. Sa réception est ludique et bon enfant. En faire un « monstre » et y « croire » n'était pas « sérieux », Hugo avait prévenu.

Mais en même temps, il y a un décalage évident avec la lettre à Auguste Vacquerie du 6 mars, soit quelques jours avant la publication. La prière, « l'infini matière », « l'infini âme » et autres problèmes philosophiques dont il discute avec son correspondant ne sont guère en accord avec la façon dont les modistes et les cuisiniers accommodent la pieuvre. Dans sa réponse à Pierre Véron, directeur du *Charivari*, il croit devoir expliquer ses intentions :

> J'ai voulu glorifier le travail, la volonté, le dévouement, tout ce qui fait l'homme grand ; j'ai voulu montrer que le plus implacable des abîmes, c'est le cœur, et que ce qui échappe à la mer n'échappe pas à la femme [...] ; j'ai voulu prouver que vouloir et comprendre suffisent, même à l'atome, pour triompher du plus formidable des despotes : l'Infini[40].

Comment comprendre « ce qui échappe à la mer n'échappe pas à la femme » ? De quelle femme ? Déruchette opposée à « l'infini » incarné, ou plutôt désincarné, par une pieuvre dépoulpée à laquelle on reconnaît cependant des rondeurs de biche aguichante ?

Quoi qu'il en soit, le combat de Gilliatt contre « l'anankè des choses » est devenu le combat contre « l'anankè de la chose ». On peut penser que Hugo a mis quelque malice à reprendre le mot dans son usage patoisant :

> Si je m'en vas, ce n'est pas pour l'amour de pas être avec toi, c'est parce que j'ai mon fait à choser[41].

L'opposer ici à l'amour revient à l'y associer en suggérant que travailler, autrement dit besogner, dans un autre contexte signifie aussi « faire la chose ». Et n'est-ce pas désigner par tout ce qu'on peut *choser* la vraie cause de l'aliénation des *Travailleuses de la mer* et de la corruption des *Travailleuses de l'amour*, à savoir l'argent ? La Pieuvre, c'est la chose Capital[42]. S'amorce bien ici la symbolique actuelle de la pieuvre. Il ne serait pas difficile de montrer qu'elle est au cœur de l'économie des *Travailleurs de la Mer* et d'une réflexion de fond sur le Travail[43], dont celui de l'auteur qui, de fait, avec cette Chose superlative qu'est la Pieuvre, « chose son fait » en besognant[44] son roman.

Dans un poème postérieur, « Je travaille », Hugo donnera la véritable finalité de son travail de poète :

> Je fais ce que je puis pour m'ôter du mensonge,
> Du mal, de l'égoïsme et de l'erreur ; j'entends
> Bruire en moi le gouffre obscur des mots flottants[45].

Mots qu'il faut saisir et fixer de façon à équilibrer « l'idée avec le mot » jusqu'à produire cette adéquation de la forme et du fond, cette « identité absolue »[46] qui fera surgir la première des « entrailles mêmes de l'idée ». On reconnaît le credo d'*Utilité du Beau*[47]. Mais la création étant elle-même « toujours en travail », la comprendre, c'est assister à quelque scène primitive où se fait la « parturition ténébreuse de l'Etre »[48].

De « l'infini matière » dérive *l'infini matérialisme* qui domine la société du Second Empire (et la nôtre) et dont la Femme Pieuvre, assimilée à la Grande Prostituée de l'Apocalypse, est la Figure emblématique. Elle est en filigrane dans *Les Travailleurs de la Mer* où elle rejoint « Géo, la sombre prostituée » dans l'imaginaire hugolien. Variante de l'« obscène chimère »[49] que Hugo fait précisément rimer avec « mère », la pieuvre est l'ultime avatar de la « Mère terrible », incluse dans l'ANANKÈ de *Notre-Dame de Paris* que symbolisait alors l'araignée[50].

L'infigurable ou « L'infini âme »

Au-delà de ce règlement de comptes œdipien et intime qui articule son imaginaire personnel à l'imaginaire collectif, Hugo fait de la Pieuvre la figure du « redoutable bi-frons des manichéens », le double négatif de Dieu, une « intelligence perverse », l'« hypocrite », dont l'essence est la haine. D'où ce calembour ontologique : « le poulpe hait »[51] qui s'oppose à la définition de Dieu qui, Lui, « est » :

> On ne le peindra pas. Lui ! Lui ! l'inadmissible.
> L'éternel, l'incréé, l'imprévu, l'impossible,
> Il est[52].

Position iconoclaste qu'on est tenté de référer aux interdits mosaïque et islamique ou à la querelle byzantine des images prolongée par le calvinisme. Sans doute est-ce tout cela et aussi d'autres courants propres à l'Occident[53]. À s'en tenir au texte, « Il est », Il, infigurable, s'oppose terme à terme à la pieuvre, « infini matière », que sa réception parisienne n'a rendu que trop concrète et matérielle dans un excès de visibilité dû à la pleine réussite du nom *chosé*[54]. On change de sphère. En l'occurrence, celle de la Lumière atteinte, dans *L'Océan d'en haut*, par le passant de l'Infini au terme de sa quête. On remarquera que la description négative de Dieu est symétrique de celle de la Pieuvre dans l'océan d'en bas. Comme elle s'inscrit elle aussi dans une théologie négative[55], cette corrélation permet de comprendre comment on peut passer de « l'infini matière » à « l'infini âme » en refusant la dichotomie platonicienne pour affirmer au contraire celle d'une lente gradation de la matière à l'âme dans la vision de cet univers « scalaire » qui est précisément celle de *L'Océan d'en haut*. Et noter que dans cette « effusion illuminatrice »***[56]***, les images prétéritives dessinent en creux et par retranchements successifs celui qui « échappe aux mots noirs de l'ombre » et « au vil langage ». Preuve a contrario que « pieuvre » est bien un « mot noir » qui appartient au « vil langage ».

Du reste, « pourquoi chercher les mots où ne sont plus les choses ? » Il n'y a plus de matière, « l'âme seule existe ». Partant plus d'images possibles mais des « souffles et des flammes » par lesquels se font sentir les âmes et l'esprit. Plus le texte s'élève vers la lumière, plus il s'édulcore et pâlit : « l'œil humain n'est pas fait pour tant de soleil [57] », dit Hugo à propos du Paradis de Dante. Arrivé à ce point où « l'éblouissement du genre humain commence quand ce qui était un génie devient une âme[58] », on ne sait plus si l'impossibilité de peindre Dieu, de seulement le montrer, voire de le nommer, résulte d'un interdit religieux ou d'une impuissance technique[59]. Il y a de l'humour dans l'injonction de la Clarté qui impose le silence au poète après une quête

logorrhéique de plusieurs milliers de vers. Mais c'est aussi une leçon d'humilité devant l'Inconnu qu'il ne reste plus qu'à prier et célébrer. Soit la prière de Gilliatt « terrassé par l'immensité ». Ou celle de Hugo qui fait offrande de son travail à Dieu[60].

On peut aussi penser avec Paul Bénichou commentant cette course poursuite de Dieu dans *L'Océan d'en haut* que « Dieu se cache pour que l'homme le trouve[61] ». Le « grand caché » est une grande coquette que Hugo lui-même compare à Galatée : « L'énigme, cette Galatée formidable, fuit sous les prodigieux branchages de la vie universelle, mais elle vous regarde et désire être vue[62]. »

« On ne le peindra pas », mais on peut peindre son énigme dans la course de Galatée ou dans l'irruption de la Pieuvre, le *choser* lui aussi et le piéger dans un dessin. Soit la révélation du dessin dit « La pieuvre aux initiales »[63] auquel il me faut venir.

•

« La pieuvre aux initiales » (détail), dessin de Victor Hugo BNF, Manuscrits, NAF 24745, f. 382. D.R.

Un cryptogramme

« Tous les idéals étant admis, si l'épouvante est un but, la pieuvre est un chef-d'œuvre[64] », dit Hugo. Qui en est l'auteur ? Dieu, comme il l'affirme, ou lui ? La réponse, étonnante, se trouve dans le dessin emblématique réalisé par Hugo et correspondant à ce texte. Il fonctionne comme un véritable test de Rorschach. La feuille a été entièrement imbibée d'encre[65] et elle dessine avec ses tentacules les lettres V et H, initiales de l'auteur. On peut ajouter que ces initiales se retrouvent sous forme d'allitérations graphiques dans la description du combat entre Gilliatt et la pieuvre. Mais ces lettres latines, triviales dans leur dessin fantasque, sont redoublées secrètement par l'arabesque du premier tentacule gauche en haut qui calligraphie ses initiales en arabe[66], soit *Hu* et *Wa*. Or ces initiales se lisent aussi *Hu Wa*, Lui[67], soit l'un des noms d'Allah. On peut y voir la finalité logique de l'arabesque développée et magnifiée, comme on sait, par la calligraphie arabe : décliner à l'infini le nom du Créateur. Mais retrouver cette calligraphie dans les tentacules d'une pieuvre dessinée par un auteur profane, non arabisant, ne va pas sans poser une multitude de questions : Hugo connaissait-il ses initiales en arabe, leur sens grammatical et ésotérique ? Si oui, par quel truchement ? Était-il capable de les dessiner[68] ?

La réponse à ces questions passe par la relecture d'un poème des *Orientales*, « LUI »[69] qui joue des ambiguïtés du référent de « Lui » — Napoléon ou le poète. Lui, c'est Napoléon dans la mesure où « il verse à [s]on esprit le souffle créateur » et participe de ce souffle divin, lequel peut être le poète lui-même dont le nom, Hugo, veut dire « souffle ». Jean-Marc Hovasse justifie cette lecture en repérant un calembour dans « Napoléon ! soleil dont je suis le Memnon », autrement dit, le « même nom »[70]. Mais l'antécédent de « Memnon » est « soleil » apposé à « Napoléon ». Il devient par cette inversion négative, déjà notée, le « soleil spectre » du centre du dessin dans l'œil de la lettre H confondue avec la tête de la pieuvre. Il est donc très probable que Hugo savait dès 1828 les sens de Hu Wa et qu'on lui avait appris, par jeu sans doute, à calligraphier ses initiales en arabe[71].

Le problème se complique de la découverte récente de la source de cette pieuvre dans une aquarelle de Jean-Baptiste Vérany[72] identifiée par Brigitte Rollier[73]. La ressemblance entre les deux dessins est troublante, en particulier pour ce tentacule dans lequel on peut voir aussi Hu Wa, plus distendu. Il est difficile de savoir si de la

part de Vérany, c'était intentionnel mais la reprise par Hugo l'est très certainement qui resserre ce graphe dans une calligraphie soignée et appuyée.

Les torsions qu'il fait subir aux autres tentacules sont nettement plus signifiantes. En particulier, Hugo prolonge le deuxième tentacule gauche de façon à le faire rejoindre par le premier tentacule droit qui s'enfonce dans la boucle d'un V qui peut aussi se lire U. On peut y voir l'union des « deux sexes de l'infini » tout autant qu'une figure de la clôture. Si l'on suit de droite à gauche, dans le sens de l'écriture arabe, ce deuxième tentacule gauche, on peut lire UGO, l'espèce de 6 qu'il dessine se lisant G et le O étant la tête même du céphalopode dans laquelle d'autres voient une H qui y est aussi ; on aurait ainsi circulairement HUGO en partant de la tête qui est certainement la partie la plus travaillée et saturée par rapport à l'original de Vérany. Le mouvement ondoyant de l'ensemble des tentacules qui fait penser à une danse est déjà dans le dessin source. Mais Hugo a raccourci et ancré les quatre tentacules inférieurs dans une encre terreuse et opaque. Ces modifications retouchent à peine le dessin scientifique, illustrant ainsi la manière de Hugo définie par Théophile Gautier, être « à la fois exact et chimérique » : « Exact », le dessin de Vérany ; « chimérique », l'encrage de Hugo.

Mais l'au-delà chimérique du dessin source nous plonge, nous, dans des abîmes de perplexité qui titillent l'imagination et obligent à de nouvelles lectures, toujours aléatoires et soumises aux caprices de l'encre. Soit « l'effet pieuvre ». J'entends par là cette nécessité après l'exploration de chaque tentacule de repasser par la tête pour relire et relier les autres à l'ensemble alors qu'on est soi-même prisonnier des lectures précédentes et happé par cette recherche sans fin, laquelle est sous le signe du 8 de l'*octopus* et du H, huitième lettre de l'alphabet. Hugo dit explicitement que, renversé, le 8 est le signe de l'infini[74]. Autant de modulations du V générique qui souligne dans ces « doubles-fonds de l'obstacle », titre du livre IV où règne « le monstre », les doubles sens et les équivoques, comme celle, obscène et impertinente, que crée la combinaison du deuxième tentacule gauche qui dessine le V/U et du tentacule droit symétrique de *Hu Wa*. Le dessin est trivial, de *trivium*, « carrefour », y compris au sens mathématique.

La matrice du Possible

Si l'on est bien devant un dessin crypté, en accord avec cette histoire de crypte, son décryptage n'est pas aisé tant il paraît saturé. Ou au contraire limpide si l'on considère qu'une fois de plus Hugo n'a fait que décliner sa signature condensée dans ses initiales[75]. Inversées et redoublées, c'est le même délire autographique qui le pousse à multiplier les V et les H et à en griffer la création tout entière[76]. Le jeu est évident mais ce n'est pas pure virtuosité.

Ces initiales approximatives en lettres latines et arabes ou autres idéogrammes possibles montrent autre chose qu'un Ego hypertrophié dont il s'amuse. Elles établissent de curieuses équivalences qui font sens si l'on veut bien revenir au texte qu'il incise et semble illustrer et y voir une lecture intime de Hugo qui, plus qu'un commentaire graphique du texte, en est le contrepoint, ou plus exactement la contremarque. Peut-être aussi une contre-lecture en réaction à cette réception parisienne quelque peu déconcertante.

Pour aller vite, le dessin est bien la dé-monstration suggérée au début de cette étude. Il fait plus que montrer, il révèle dans une « lumière d'Apocalypse » – celle de la couleur de l'encre – la double nature du dieu ou du poète, lui-même bi-frons,[77] inscrits dans la pieuvre. Logique de ces redoublements d'initiales, elles mêmes insérées dans une structure spéculaire qui, véritable mise en abyme, emboîte les descriptions les unes dans les autres comme des poupées gigognes et finit par révéler « le secret » du « merveilleux palais de l'abîme » : une tête de mort ricanante et un squelette[78]. La vérité du tableau est dans la structure ou, en termes hugoliens, dans la forme.

Le tour de force de ce dessin est de montrer ce qu'il cache suivant le principe de « la lettre volée ». Il n'a ni envers, ni endroit, pas de profondeur, pas d'effets de perspective sauf dans le jeu d'ombre et de lumière qui ébauche l'ouverture de la grotte. Une mise à plat littérale de la pieuvre déployée avec ses huit tentacules symétriquement disposés, quatre vers le haut dans un mouvement d'offrande ou de liesse et quatre vers le bas saisis dans le branle d'une danse. L'encre terreuse du sol laisse deviner un « hérissement immobile d'antennes, de pattes et de mandibules[79] ». On pourrait trouver d'autres détails à référer à l'ensemble du corpus de textes où apparaît la pieuvre. Elle déborde celui dont elle est le regard.

Mais le dessin en dit beaucoup plus. Non seulement par ces initiales décryptées dans l'à-peu-près d'un graphe tentaculaire mais par les figures qui se devinent dans la tête du céphalopode. Car à la différence du dessin de Verany, la tête de la pieuvre hugolienne est

pleine et tout aussi travaillée que les tentacules. À la regarder fixement et attentivement, un premier profil s'éclaire, puis d'autres figures emboîtées, incertaines mais possibles comme sorties de la « matrice formidable » du « Possible », précisément, « où le mystère se concrète en monstres[80] ». De là cette question : la tête de la pieuvre ne laisserait-elle pas deviner ce que lui, Hugo, avait dans la tête en la dessinant ou en l'écrivant ? La question est d'autant plus pertinente qu'elle fait écho aux préoccupations de Hugo écrivant à Adèle en reconnaissance de sa lecture :

> Je travaille éperdument. J'ai tant de choses à faire, et si peu d'années pour tant d'œuvres. Il serait maussade pour moi de m'en aller de la terre en emportant le secret de tant de créations ébauchées et à demi-lumineuses déjà dans mon cerveau. De là mon travail acharné[81].

Le dessin ne serait-il pas le moyen économique et rapide de révéler ce « secret » ?

On se demande donc si l'on n'est pas victime d'une « hallucination » à l'instar de Gilliatt croyant voir « dans l'ombre une sorte de face qui riait[82] ». On confronte alors son entre-vision avec celle des autres. Commence ainsi cette espèce d'enquête qui a abouti, provisoirement, à la découverte de ces initiales arabes, visibles pour celui-là seul qui sait les lire, mais bien là, latentes et offertes aux « lisants » de l'avenir. La lecture pour Hugo n'est pas simplement déchiffrage laborieux de « liseur »[83]. Elle implique une culture et une subjectivité et, si elle est reconnaissance, elle suppose une connaissance préalable. Question que se pose Hugo dans *Le Rhin* : comment reconnaître ce qu'on ne connaît pas ? Ignorance du critique qui n'a pas reconnu, « visible pour le poète, cette grande chauve-souris qui porte écrit dans son ventre ouvert *melancholia* [84]», et croit qu'il l'a inventée[85]. Quant à ce qu'on peut voir dans la tête de la pieuvre et dans ses tentacules, laissons à ceux qui voudront bien s'y projeter le plaisir de cette reconnaissance de soi et de Hugo comme *alter ego*[86]. Les clefs sont sur la porte.

Du reste, rien de moins verrouillé que Dieu (ou le Poète) : « Par Dieu, – fixons encore le sens de ce mot, – nous entendons l'infini vivant. [87] » Le miracle du dessin est de faire de son nom, lové et comme enclos dans les tentacules, la clef qui l'ouvre sur l'infini, de telle sorte que se réalise sous les yeux du lecteur l'union de « l'infini matière » et de « l'infini âme », par la matière transfigurée. *Preuve par la pieuvre*, le dessin illustre la nature de la prière ainsi définie : « Mettre par la pensée l'infini d'en bas en contact avec l'infini d'en haut, cela s'appelle

prier[88] ». Et c'est bien là qu'est sans doute « l'une des originalités de ce livre », pour reprendre les termes de la lettre à Vacquerie, que l'insertion de ce dessin, comme une autre *Parenthèse*, livre des *Misérables* où il explique la « bonté absolue de la prière ». Hugo en donne aussi le mode d'emploi : « Quant au mode de prier, tous sont bons, pourvu qu'ils soient sincères. Tournez votre livre à l'envers et soyez dans l'infini [89]». Ce qui vaut pour le dessin.

Mais alors, si tout est bon pour prier, il faut admettre que ce dessin est lui-même une prière, qu'il est célébration non du Mal figuré par la Pieuvre mais du Créateur. La Chose, retournée, exaltant la Cause, Dieu ou l'artiste. C'est en fait tout le questionnement sur l'« Utilité du Beau », l'Art et la morale qui traverse *William Shakespeare* et les proses philosophiques qu'il faudrait ici reprendre. Et noter que c'est la réussite plastique du dessin et, plus globalement, l'« invention » de la Pieuvre, ce Chef-d'œuvre dû au travail acharné de l'auteur/Gilliatt contre « l'anankè des choses », qui la transcende et fait oublier le Monstre. Non sans ambiguïté puisque, autre leçon des *Travailleurs de la mer*, la beauté est traître, que ce soit celle de la Femme, du Prospect et de ses « grands horizons », du palais de l'abîme et de la nature artiste. Hugo utilise toutes les ressources de son art de persuader pour nous inviter à nous en méfier. Contre les iconoclastes et les iconodules, Hugo fait de l'image un moyen et non une fin, le tout étant de trouver « la manière de s'en servir » comme pour l'écueil ou la pieuvre…

Hugo pieuvre

On n'en finirait pas de gloser cette pieuvre, véritable nœud de significations dont le *dénouement* en fait ce « vaste carrefour vital » ouvrant sur « toutes les directions offertes aux mille pieds de l'homme[90] » pour autant qu'il puisse exorciser le démon mortifère qui dort en lui et s'extraire de cette « glu de merveilles » à l'instar de Gwynplaine, subjugué par la femme araignée, Josiane, elle aussi tout en courbes et sinuosités.

On n'en reste pas moins troublé de cette équivalence curieuse proposée par le double jeu des initiales qui revient bien à un double « je » pervers et diabolique, aspirant par son H toute la création, son auteur présumé, Dieu, et le lecteur ébloui de tant de virtuosité. Car enfin, les graphes proposent de lire que Lui, c'est Moi, Ego Hugo, ou l'inverse, Moi, c'est Lui, Dieu ou l'Autre. Dans la préface des Contemplations, on avait déjà en raison de l'« insensé-qui-crois-

que-je-ne-suis-pas-toi » une deuxième personne vampirisée au nom de l'universalité de l'âme et du « moi latent » de l'infini. La symétrie entre ces « Mémoires d'une âme » et le portrait autographe d'un Hugo pieuvre mérite donc d'être soulignée et rapprochée du « buvard bavard » des *Misérables*, lequel buvard ne devient bavard qu'à condition d'être lu à l'envers et dans un miroir. Il y faut quelques contorsions cérébrales et oculaires qui sont précisément celles qui conditionnent la lecture du dessin. Miroir d'encre, le dessin de la pieuvre fait de la pieuvre une buvarde mais pas vraiment une bavarde : elle ne rend rien.

Ce n'est pas le cas de Hugo qui au contraire a pu penser qu'il était lui-même pompé, sans cesse sollicité par les siens pour régler leurs problèmes d'argent[91]. Si, pour ses proches, Hugo est une pieuvre, ainsi Adèle parlant de « sa pieuvre de Guernesey », c'est somme toute plutôt affectueux. De même pour le lecteur qui se sent happé par une œuvre tentaculaire et aspirante mais reste reconnaissant de tout ce que Hugo lui restitue et lui fait découvrir. Sans doute est-ce ce même rapport ambivalent qu'on retrouve entre Juliette et son génial amant. D'où cette question que pose la lecture de Baudelaire[92] : Gilliatt ne serait-il pas Juliette ? Dans ce cas, tuer la pieuvre Hugo, ce serait rompre un charme, se désenvoûter pour mieux le comprendre et l'aimer. Ainsi cet émouvant témoignage d'Adèle qui découvre enfin le génie de son mari : « Il est triste pour moi d'être à la fin de ma vie au moment où j'apprécie, dans leur portée, les grandes œuvres, et de mourir quand l'intelligence me vient. Console-moi[93]. »

La pieuvre, histoire d'un Alien et d'une désaliénation.

Pour lire le compte-rendu de la séance du 13 décembre 2014, cliquez ici.

---

[1] Les découvertes que j'ai pu faire sont le résultat d'une recherche « participative » et ludique à laquelle se sont également prêtés les membres du groupe Hugo présents le 14 décembre 2013. Le jeu consistait à traiter le dessin comme un test de Rorschach projectif et de demander à chacun ce qu'il voyait dans le dessin et plus particulièrement dans la tête de la pieuvre.
[2] Voir Françoise Chenet, « Victor Hugo ou l'Abîme artiste : poétique de la Chimère » , dans et Corinne Bayle et Éric Dayre (éd.), *L'Arabesque, le plus spiritualiste des dessins.,* [Paris, Kimé, 2017]. C'est le point de départ de cette recherche.
[3] Correspondances, *O.C.*, édition Massin, tome t.13, p. 769.
[4] *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 6, édition d'Yves Gohin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1975, p. 954. Édition de référence, abrégée TM. Pour comprendre cet enjeu, voir son introduction p. 1288.
[5] TM, p. 960.

[6] *Philosophie*, O. C., Laffont, « Bouquins », *1985. Critique*, p. 501. Sauf mention contraire les œuvres de Hugo seront citées dans cette édition.

[7] « Cause » et « Chose » sont des doublets. Les deux mots dérivent du même mot latin *causa*. La Chose est l'envers de la Cause.

[8] Pour avoir une idée aussi complète que judicieuse et joyeuse de l'importance de cette « invention » dans notre imaginaire et répertoire de formes symboliques, voir :
- Christian Moncelet : « Les "viles" tentaculaires : réquisitions satiriques de la pieuvre », http://www.caricaturesetcaricature.com/article-17261296.html
- Roger Caillois : *La Pieuvre. Essai sur la logique* de *l'imaginaire* (1973), repris dans le volume de ses *Œuvres,* Gallimard, col. « Quarto », 2008.

[9] Article « Monstre », *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, 1995.

[10] « L'immanence hugolienne pose le principe d'une poétique », note Yves Gohin : « Une écriture de l'immanence », in *Hugo le fabuleux*, colloque de Cerisy, dir. Jacques Seebacher et Anne Ubersfeld, éditions Seghers, Paris, 1985, p. 24.

[11] Cf. « Et le dormeur, pas tout à fait voyant, pas tout à fait inconscient, entrevoit ces animalités étranges… », TM, p. 649.

[12] Est sub-liminal (ou sub-liminaire), ce qui est en dessous du seuil de la conscience mais latent et prêt à surgir. Et de toute façon agissant. C'est aussi l'immanent. Dans une théorie de la création qui affirme que la nature est une, qu'il n'y a pas de *surnaturalisme* et conséquemment pas de frontières, le problème du subliminal n'est qu'un problème de perception et de conscience : « Les choses ont un aspect général où se dessinent et se groupent les grandes lignes de la création ; l'insondable est dessous. La physique a une restriction mentale, qui est la chimie. Toutes les lois de la nature ont un sous-sol. » [*La mer et le vent*], TM, *op. cit*, p. 1023.

[13] R. Caillois, à la suite des travaux du naturaliste anglais Henry Lee suscités par le succès de la pieuvre, recense 1920 suçoirs au lieu des 400 comptés par Hugo. *Op. cit*., p. 987.

[14] TM, p. 650.

[15] Mais cette matérialité réduite aux « linéaments » est estompée : « La surprenante lumière édénique qui venait de dessous l'eau, à la fois pénombre marine et rayonnement paradisiaque, estompait tous les linéaments dans une sorte de diffusion visionnaire ». TM,p. 857.

[16] Rappelons qu'Apocalypse, du grec *apo-kalups-is*, signifie étymologiquement action de découvrir, révéler, d'où « révélation », « dévoilement ».

[17] Pierre Laforgue parle à juste titre d'« implosion du système de la représentation », « Réalité, possible et chimère dans *Les Travailleurs de la mer*, in *Hugo et la chimère*, Université Stendhal, *Recherches et travaux*, n° 62, Ellug, 2003, p.55.

[18] TM, Reliquat, *La Mer et le Vent*, *op. cit*., p. 1030.

[19] TM, variante, p.1587.

[20] Cf. « Où les esprits graves apprendront quelle est la plus impertinente des métaphores », chapitre de la « Légende du beau Pécopin » qui donne l'origine de cette métaphore, *Le Rhin*, *Voyages*, p. 200.

[21] Voir Françoise Chenet, « De Hugo à Claude Simon, les avatars d'une métaphore impertinente : la bouche anus», in *Le Discours des organes* (actes de la journée d'études organisée le 3 juin 2005 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, février 2006, www.ecritures-modernite.cnrs.fr/discours, pdf, p. 14-25

[22] TM, pp. 932-940.

[23] Voir l'article de Claude Millet, « L'amour dans *Les Travailleurs de la mer* », Groupe Hugo 17 juin 2000, http://groupugo.div.jussieu.fr

[24] Christine Buci-Glucksmann voit dans l'esthétique baroque un « matérialisme » : « Une archéologie de l'ombre. Foucault et Lacan », in *L'Écrit du temps. Voir dire*, n° 17, éditions de Minuit, 1988, p. 31.
[25] TM, p. 936.
[26] TM, p. 933.
[27] Voir Laurent Jenny, *La Terreur et les signes, Poétiques de la rupture*, Gallimard, 1982, p. 103.
[28] WS, *op. cit.*, p. 321.
[29] Portefeuille critique 1839-1843, CFdL, Massin, *op. cit.*, p. 1121.
[30] Voir Georges Métivier, *Dictionnaire Franco-Normand ou Recueil des mots particuliers du dialecte de Guernesey, faisant valoir leurs relations romanes, celtiques et tudesques* (1870). Il rapproche *pievre* du néerlandais *pier* et du bas-breton *prev* dont *peurve* serait la métathèse. Hugo connaît personnellement Métivier et ses travaux qu'il tient en grande estime.
[31] Hugo note que pour lui « U est la voyelle noire » mais combinée à l'I, elle mêle « l'idée d'obscurité et l'idée de lumière », *Océan*, *op. cit.*, p. 210-211.
[32] Voir Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 101.
[33] *Post-scriptum…*, *Critique*, p. 703.
[34] Voir la réception de l'œuvre dans le dossier réuni par Gustave Simon pour l'édition des *Travailleurs de la mer*, Ollendorf, 1911 et sur lequel s'appuie R. Caillois dans son essai, *La Pieuvre, op. cit*. Voir les pp. 974-979 qu'il consacre à l'apport de Hugo et à l'extraordinaire succès des *Travailleurs de la mer*.
[35] J.-J. Liath, *La Pieuvre parisienne*, Librairie centrale, Paris, 1866, p. 9-10.
[36] Marc Le Prévost, « *Les Travailleuses de la mer et les Travailleuses de l'amour* », Bruxelles, 1867, p. 124.
[37] L'« invention » de la pieuvre a pour matrice la « loque sale » qui la définit et l'inscrit à l'intersection d'un double champ sémantique : celui de la salacité bien connue du poulpe (voir R. Caillois, *op. cit*. pp. 1019-1023) et celui de la condamnation chrétienne de la chair qui rejette la sexualité, et le sexe féminin plus particulièrement, dans l'ordure et l'assimile à la lubricité la plus débridée. Dans cette perspective, le palais de l'abîme est une *maison close* …
[38] Significativement, il lui enlève son « bec de perroquet » pour le remplacer par cette « bouche anus » très problématique. Voir note (4) d'Yves Gohin, *TM*, *op. cit.*, p. 1586.
[39] Voir Jean-Yves Cousteau et Philippe Diolé, *Pieuvres. La fin d'un malentendu*, Flammarion,1973.
[40] Lettre non datée, fin mars début avril ? L'article de P. Véron est du 30 avril. Correspondances, *op. cit.*, p. 779.
[41] TM, p. 802. Autre occurrence : « elle chose tout son travâ» ,TM, *L'Archipel de la Manche*, p. 590.
[42] *Le Capital* de Marx, publié en 1867, est donc contemporain des *Travailleurs de la mer*. Influence de la pieuvre hugolienne ? il compare le capital à un vampire qui « ne s'anime qu'en suçant le travail vivant et sa vie est d'autant plus allègre qu'il en pompe davantage »…
[43] Voir David Charles, « Hugo, le travail et la misère » dans Patrice Marcilloux (dir.), *Le Travail en représentations. Actes du 127e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques* (Nancy, 15-20 avr. 2002), Paris, CTHS, p. 529-543.
[44] Cf. l'injonction de la dernière Voix du « Seuil du gouffre » : « Esprit fais ton sillon, homme, fais ta besogne ». *Dieu, le Seuil du gouffre*, *Poésie* IV, p. 620.
[45] « Je travaille » *Toute la lyre*, V, 15, *Poésie IV*, p. 351.

[46] « Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant extérieure à l'autre, la forme étant le fond, rendu visible », *Le Goût, Critique*, p. 575.
[47] « *Forma*, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme et surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai. *Utilité du Beau*, *Critique*, pp. 581-583.
[48] *Dieu, L'océan d'en haut*, *Poésie* IV, p. 636.
[49] *Dieu, L'océan d'en haut*, *Poésie* IV, p. 645.
[50] Voir Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo,* ARACHNÈ-ANANKÈ, A. Colin, pp. 157-181.
[51] TM, p. 934-937. On ne sait pourquoi, ici, Hugo reprend le mot poulpe.
[52] *Dieu*, *L'océan d'en haut*, VIII, *Poésie* IV, p. 700
[53] Voir pour cette histoire complexe, Alain Besançon, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, « Folio essais », 1994.
[54] L'opposition se double de celle qui opposerait, à l'origine de l'interdit mosaïque, Dieu, le Père, à la Mère archaïque, idolâtrée dans les divers cultes païens d'Isis, Deméter, etc. L'image et l'imagination sont du côté de la mère et de la matière, le logos et l'abstraction sont masculins. Voir Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Gallimard, 1992, pp. 78-82.
[55] Il serait plus juste de parler d'apophatisme (du grec *apophasis*, négation) pour désigner une démarche qui n'est pas propre au platonisme et à la théologie chrétienne, qui s'en inspire, mais découle de toute réflexion sur les conditions d'exercice du discours humain comme celle de Wittgenstein, par exemple.
[56] Alain Besançon résumant la pensée de Denys l'Aréopagite, ou Pseudo Denys, et de ses héritiers, dont celle-ci, intéressante pour notre propos, qui prône la dissemblance entre les images et leurs modèles, de telle sorte que « basses et insuffisantes », « nul ne les confonde avec les essences célestes et supracélestes ». Elles échappent ainsi au risque de l'idolâtrie et règlent le problème de l'iconoclasme. Dans cette perspective, faire de la pieuvre le double négatif de Dieu, c'est bien produire une image répulsive par un écart maximal. *Op. cit.*, p. 288-289.
[57] W.S *Critique,* p. 278.
[58] W.S., *op. cit.*, p. 417.
[59] Jacques Audiberti : « Mais *Dieu* existe. Et aussi *La fin de Satan*. Dans le bloc de ces deux ouvrages retentit la recette où nous acheminent *Les châtiments*, évangile policier, et *La légende*, épopée de spectres suppliciés. Ce testament collecte les diverses coulées de l'œuvre tout entière, absorbant les larmes du père et les humeurs de l'amant dans une lave rythmique anesthésiée par sa propre densité », *Le Poète*, Fata Morgana, 2001, p. 41.
[60] Acceptez, ô mon Dieu, mon travail pour prière », cité par Jean-Bertrand Barrère, *Victor Hugo*, « Les écrivains devant Dieu », Desclée de Brouwer, 1965, p. 56.
[61] Voir Paul Bénichou, « Victor Hugo et le Dieu caché », *Hugo le fabuleux*, Colloque de Cerisy, Seghers, 1985, p. 149.
[62] *Les Contemplations*, cité par Paul Bénichou, *ibid*, p. 160.
[63] Pour le commentaire de ce dessin largement reproduit, voir Pierre Georgel, *Dessins de Victor Hugo pour les Travailleurs de la mer*, préface de Roger Pierrot, Paris, Herscher, 1885. Le dessin correspond au chapitre « Le Monstre » dans lequel il a été inséré.
[64] TM, p. 931.
[65] La Pieuvre, vers 1865- 1866, Plume, pinceau, encre brune et lavis sur papier crème encarté dans un feuillet (417 X 300 mm). « Le fond est en partie obtenu par une

tache d'encre,visible par transparence, qui se trouve au verso » , P. Georgel, *op. cit.*, p. 100.
[66]
[67]Je remercie Pierre Larcher (IREMAM), professeur en linguistique arabe à l'université d'Aix-Marseille, pour ses précieux commentaires. On peut voir effectivement HW (l'arabe pratique la *scripsio defectiva*, ne notant pas le voyelles brèves), c'est-à-dire *huwa* pronom personnel de 3e personne du masculin singulier (« lui »), sans que ce soit cependant évident pour un arabisant, la jambe du W se prolongeant en tentacule.
On notera par ailleurs que le V n'existant pas en arabe, se transcrit par W tandis que le français ignore le W qui, dit le dictionnaire de Napoléon Landais (1839), « n'appartient point à l'alphabet français ».
[68] Pierre Georgel me précise que Hugo possédait « un autographe persan » envoyé par le peintre Jules Laurens au mois de mai 1855 et qui pouvait au moins lui servir de modèle. Voir Pierre Georgel, « Le romantisme des années 1860 : correspondance Victor Hugo - Philippe Burty », *Revue de l'art*, 1973, p. 62.
[69] *Les Orientales*, « LUI », XL, *Poésie* I, p. 533.
[70] Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. 1, Fayard, 2001, p. 359.
[71] Ernest Fouinet ou le groupe des orientalistes qui fréquentent l'Arsenal de Nodier vers 1828 pourraient être les informateurs de Hugo. Sur Ernest Fouinet et Hugo, voir la conférence de Pierre Larcher, « Autour des *Orientales*. Victor Hugo, Ernest Fouinet et la poésie arabe archaïque », dont le résumé est en ligne : http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00711334.
[72] Jean Baptiste Verany (*Mollusques méditerranéens observés, décrits, figurés et chromolithographiés d'après le vivant, [...]. Première partie. Céphalopodes de la Méditerranée*, Gênes, Imprimerie des Sourds-muets, 1851).
[73] Brigitte Rollier, « V » comme Victor, ou « V » comme Verany? », Revue de la BNF 3/2009 (n° 33), p. 56-57. Je dois cette information à Delphine Gleizes (Lyon II) que je remercie. [DOI : 10.3917/rbnf.033.0056. URL : https://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-de-france-2009-3-page-56.htm]
[74] « Ici je renverse un huit, et je vous dis : vous n'irez pas plus loin ; c'est l'infini.», *Océan*, p. 136. Curieusement, ce signe se retrouve dans l'un des tentacules inférieurs du dessin de Vérany…
[75] Voir Pierre Georgel, « Histoire d'un "peintre malgré lui", Victor Hugo ses dessins et les autres », in *O.C.,* éd. Massin, Cfdl, t. XVIII (2), 1969, p. 27.
[76] Voir Péguy : « Il faut lui rendre cette justice, non seulement à Jérimadeth mais à Hugo, que de tous les noms hébreux qui se présentaient [...], il n'y en avait certainement aucun qui rendît à ce point [...] ; par sa configuration, surtout par sa graphie, qui était une vraie géo-graphie ; cette h notamment qu'il y avait à la fin, les deux jambages, les deux tours de Notre-Dame, et qui déjà inauguraient si solennellement le nom même de Hugo ». Charles Péguy, *Victor-Marie, Comte Hugo*, *Œuvres en prose*, Gallimard, Pléiade, 1957, p. 727.
[77] À l'image de la nature, le poète, est « l'éternel bi-frons », d'où les antithèses : « *Totus in antithesi* », dit-il de Shakespeare. W.S., *Critique*, p. 346.
[78] TM, p. 942.
[79] TM, p. 942.
[80] TM, p. 936, voir *supra*.
[81] Correspondance, *op. cit.*, p. 785.
[82] TM, p. 941.
[83] Voir *William Shakespeare*, « L'Art et la Science », *op. cit.*, p. 292.
[84] *Le Rhin, op. cit.*, p. 118

[85] Voir la polémique entre le critique du *National,* François Génin, et Henri Descamps, porte-plume de Hugo : « M. G. reproche à M. Victor Hugo d'avoir inventé une chauve-souris, celle qui porte écrit dans son ventre ouvert : *Melancholia*. M. G. ne sait où trouver cette chauve-souris, et il supplie le grand poète de lui en attraper une pour le muséum du Jardin-des-Plantes. Ce n'est pas dans un musée d'histoire naturelle, c'est dans un musée de peinture que M. G. trouvera cette chauve-souris. Qu'il ouvre l'œuvre d'Albert Dürer, et dans une planche qui est peut-être le chef-d'œuvre du fameux peintre, à côté de la célèbre femme assise, il verra les ailes toutes grandes étendues, dans un ciel sombre, cette chauve-souris qui porte écrit dans son ventre ouvert *Melancholia*. Seulement ce n'est pas la chauve-souris qui sera attrapée, ce sera M. G. » (article signé Henri Descamps, *Le Messager des Chambres* du 4 mars 1842).
[86] Voir lettre de Hugo à Paul Meurice datée du 4 avril : « Vous êtes *un alter ego*, vous êtes un moi-même », Correspondances, *op. cit*., p. 780.
[87] W.S., *Critique*, p. 261.
[88] *Les Misérables*, *Roman* II, p. 409.
[89] *Ibid*., p. 411.
[90] *William Shakespeare*, *Critique,* p. 322.
[91] Voir en particulier la lettre de François-Victor d'avril 1866 qui après avoir fait un compte rendu de la réception enthousiaste des TM passe à ses comptes personnels. Frances Vernor Guille, *François-Victor Hugo et son œuvre*, Nizet, 1950, p. 322-324.
[92] Baudelaire, [Note sur] *Les Travailleurs de la mer*. *O.C.*, t. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, p. 244.
[93] Lettre du 25 février 1866. Correspondances, *op. cit.*, p. 765.