

Des échos de Longus dans L'Homme qui rit de Victor Hugo

Ninon Minjoz

► **To cite this version:**

Ninon Minjoz. Des échos de Longus dans L'Homme qui rit de Victor Hugo. Littératures. 2014. dumas-01142842

HAL Id: dumas-01142842

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01142842>

Submitted on 16 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Ninon MINJOZ

Des échos de Longus dans *L'Homme qui rit* de Victor Hugo

Mémoire de Master 1 « Master Arts, Lettres, langues »

Mention : Lettres et civilisations
Spécialité : Poétique et Histoire de la littérature et des arts
Parcours : Poétique et Histoire littéraire

Sous la direction de Mesdames Marie-Françoise MAREIN et Hélène LAPLACE-CLAVERIE

Année universitaire 2013-2014

« Quand je pense que je vais oser parler de cela ! D'une telle œuvre, si surhumaine ! Je vous avoue
que j'ai une belle peur. »
Paul Meurice à Victor Hugo, au sujet de *L'Homme qui rit*.

« Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif.
C'est à lui que je dédie mes œuvres.
Qui que tu sois, si tu es pensif en lisant, c'est à toi que je dédie mes œuvres. »
Victor Hugo, projet de dédicace de *L'Homme qui rit*.

Avant-propos

Il me semble que «[l'entreprise que je forme] n'eut jamais d'exemple »¹; du moins, sur un tel sujet. En effet, plutôt que sur l'étude d'un axe précis dans une œuvre ou chez un auteur, comme il est d'usage, mon travail repose sur une impression de lecture. Il consiste donc à rechercher et à mettre en évidence ce que l'on pourrait voir comme des échos de Longus dans *L'Homme qui rit*, idée qui peut être déroutante de prime abord. Dès lors, un problème de méthode se dessine : la recherche bibliographique - bien qu'extrêmement enrichissante et florissante sur chacune des deux œuvres - peinera à trouver sa place matérielle à l'intérieur de mon mémoire, en tant que citations. Elle la trouvera, mais cette place sera moins conséquente que de coutume. En revanche, les considérations des auteurs (se résumant au préambule chez Longus, plus largement développées chez Hugo) au sujet de leurs œuvres respectives se révéleront très utiles dans une telle entreprise. La méthode que je m'appête à utiliser s'offrira donc en pâture à la critique, en ce qu'elle a d'atypique, mais j'espère qu'elle trouvera ici son fondement.

Le sujet impose également de respecter une certaine distance par rapport aux « preuves » avancées. Je ne prétends pas offrir le feu aux hommes, seulement proposer un éclairage différent de ceux traditionnellement offerts quant à *L'Homme qui rit*. Ce mémoire s'écrira au conditionnel. Ce travail se proposera donc de rassembler des « preuves » que Hugo a pensé Gwynplaine tel un « Daphnis des ténèbres » et Dea, telle une « Chloé de l'ombre »².

1 ROUSSEAU, *Confessions*

2 HUGO, *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre V (I, p.359)

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier mes deux directrices de recherche, Madame Marie-Françoise Marein et Madame Hélène Laplace-Claverie, qui se sont laissées convaincre par un projet si atypique, et dont le soutien m'a été précieux.

Je souhaite ensuite remercier les professeurs qui ont marqué ma scolarité, Madame Elsa Bertrand, Monsieur Jean-Pierre Brethes, puis plus tard Madame Brigitte Daries, Madame Mailys Morel, Monsieur Agasse qui a fini par me manquer et encore une fois Madame Marie-Françoise Marein.

J'aimerais finir en remerciant mon père, Monsieur Jean-Paul Minjoz, dont les lumières m'éclairent chaque jour.

Introduction

De prime abord, il semble que les *Pastorales* (Ier-IIème s. après J.-C.) de Longus et *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo sont deux œuvres éloignées ; éloignées dans le temps et également dans l'imaginaire collectif. Longus, dont nous ne savons quasiment rien et dont l'œuvre a pourtant traversé les siècles, et Victor Hugo, poète et romancier reconnu dont chaque étape de la vie a été largement diffusée et étudiée, ne semblent pas non plus présenter de points communs. Alors comment songer à mettre en parallèle ces deux œuvres aux atmosphères si différentes, presque opposées ? Tout d'abord, je dirais que cela repose sur une impression, l'impression de voir en l'histoire de Gwynplaine et Dea ce qui aurait pu arriver à Daphnis et Chloé s'ils avaient vécu ailleurs, dans un autre temps. N'oublions pas, à force d'étudier des textes de manière mécanique et systématique, de nous laisser porter par la littérature. D'emblée, je laisse la parole à Victor Hugo :

Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. Toute œuvre digne de lui être offerte a, comme la vie et comme la création, plusieurs aspects et ouvre plusieurs perspectives sans pour cela cesser d'être une.

L'unité se compose d'infini.

Ce roman, cette histoire, ce drame, *L'Homme qui rit*, s'il était ce que l'auteur l'a voulu faire, et s'il valait la peine d'être étudié, présenterait, à ceux qui aiment à méditer sur l'horizon mystérieux d'un livre, plus d'un point de vue.³

C'est donc sur l'invitation de Victor Hugo que je décidai que l'heure de la méditation avait sonné. Mais, pour être crédible à vos yeux, je me devais de rassembler des preuves. L'évidence dicte alors de s'assurer que Victor Hugo connaît Longus, et qu'il l'a bien lu. *L'Homme qui rit* ayant été rédigé en exil – sur l'île de Guernesey – je consultai le catalogue numérique de la bibliothèque de Hauteville House (demeure de Victor Hugo) et, ô miracle, deux éditions⁴ des *Pastorales* y figurent ! C'est un bon début. Malheureusement, pour ouvrir une enquête, nous avons besoin de plusieurs éléments concordants. Je n'oserai jamais pousser le vice jusqu'à prêter à Victor Hugo des intentions qui le feraient se retourner dans sa tombe ! Cherchons. Enfin, au fil des pages, il me semble qu'il me donne sa bénédiction en décrivant Gwynplaine comme un « Daphnis des ténèbres » et Dea comme une « Chloé de l'ombre »⁵. Bénédiction qui me permet maintenant d'élargir mon champ de vision et de remarquer qu'à l'heure où Victor Hugo écrit, plusieurs auteurs se sont déjà inspirés des *Pastorales* de Longus. Ainsi, par exemple, Bernardin de Saint-Pierre, avec *Paul et Virginie*, œuvre

3 HUGO, *Œuvres complètes*, t. XIV, CFL, p. 387 sq.

4 Voir annexe 1

5 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre V, (I, p. 359)

datant de 1787. *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) de Jean-Jacques Rousseau présente également des similitudes avec *Daphnis et Chloé*. Plus généralement, la tradition bucolique, ayant traversé les siècles, connaît un nouvel essor à cette même époque ; l'œuvre d'André Chénier en témoigne. Le genre de l'oaristys (entretien tendre) est ainsi remis au goût du jour, le terme d'oaristys faisant son apparition chez Chénier. Enfin, ne soyons pas insensible à la dimension bucolique dont sont empreints certains des poèmes⁶ des *Contemplations* de Victor Hugo.

Par ailleurs, comment ne pas être saisi par le fait que l'histoire de Daphnis et de Chloé est le symbole de l'idéal auquel les romantiques aspirent, c'est-à-dire un amour pur, réciproque et par-dessus tout heureux ? Le lien est dorénavant établi.

Nous aborderons *L'Homme qui rit* en tant que représentation moderne et romantique de l'ἵστορία ἔρωτος décrite par Longus dans ses *Pastorales*, bien qu'englobant par ailleurs diverses dimensions. Nous commencerons par constater à quel point ces œuvres appartiennent à des univers éloignés, mais en sondant ces deux œuvres, nous remarquerons que des échos d'un monde ancien semblent surplomber *L'Homme qui rit* ; nous finirons donc par étudier le passage d'un conte de fées à un « Drame de l'Âme ».

6 Voir annexe 3

PREMIÈRE PARTIE

—

DES UNIVERS ÉLOIGNÉS

Chapitre 1 : Des projets d'écriture différents

La volonté de représenter un enchantement

Tout d'abord, il convient de s'intéresser à ce à quoi les auteurs aspirent lors de la conception de leur œuvre, c'est-à-dire, à ce qu'ils projettent de réaliser. Les préambules ou autres préfaces se révèlent alors être des outils aussi utiles qu'efficaces, en ce qu'ils ont pour tâche d'informer le lecteur sur l'essence de l'œuvre. Cependant, entendons-nous bien sur une distinction fondamentale ; une préface écrite par quelque tiers savant – quoique toujours utile pour appréhender une œuvre – ne peut prétendre rendre compte des intentions de l'auteur au moment de prendre la plume : ces intentions n'appartiennent qu'à l'auteur et il n'appartient qu'à l'auteur de nous en faire part, partiellement, totalement, ou pas du tout. Par chance, ou par hasard, les deux auteurs qui nous intéressent ont ressenti le besoin, ou l'envie, de communiquer directement avec le lecteur. Ainsi, Longus, au moyen d'un préambule concis, plante non seulement le décor de son œuvre, mais il répond en plus aux questions « Où ? Quand ? Comment ? Quoi ? Dans quel but ? Pour qui ? Pourquoi ? ». Intéressons-nous donc sérieusement à ce préambule, véritable ekphrasis.

1 Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνας γραφήν, ἱστορίαν ἔρωτος. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολὺδένδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν· ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἦσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνας θεαταί. 2 Γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή. Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ· 3 καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνας τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει. 4 Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φεύζεται, μέχρις ἂν κάλλος ἦ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. Ἡμῖν δ' ὁ θεὸς μαράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

1 À Lesbos, où je chassais dans un bois consacré aux Nymphes, je vis un spectacle, le plus beau que j'aie vu : peinture de tableau, histoire d'amour. Sans doute il était beau ce bois, avec des arbres nombreux, des fleurs et des ruisseaux : une source y nourrissait tout, fleurs et arbres, mais la peinture était encore plus précieuse, offrant à la fois un art prodigieux et une aventure amoureuse. Aussi

beaucoup de gens, même de l'étranger, venaient-ils, attirés par la renommée, pour prier les Nymphes et pour contempler le tableau. 2 Il représentait des femmes accouchant, d'autres emmaillotant, des enfants abandonnés, des bêtes les nourrissant, des bergers les recueillant, des jeunes gens échangeant leurs promesses, une descente de pirates, une invasion d'ennemis. J'y vis beaucoup d'autres choses et toutes d'amour : je les admirai et l'envie me vint de transposer par écrit cette peinture. 3 Je me mis en quête d'une personne pour m'expliquer le tableau, et puis je composai quatre livres, offrande à l'Amour, aux Nymphes et à Pan, mais également bien précieux pour tous les hommes : il guérira le malade, il consolera le malheureux, il rappellera des souvenirs à celui qui connut l'amour, il instruira celui qui l'ignore encore. 4 Car absolument personne n'a échappé ou n'échappera à l'amour, tant qu'il y aura de la beauté et des yeux pour la voir. Quant à moi, que la divinité me permette de garder la sagesse, tout en racontant les passions d'autrui.¹

Nous pourrions saisir dans ce préambule trois mouvements : le premier serait composé des paragraphes 1 et 2 et répondrait aux questions « quand ? », « où ? », « comment ? » et « quoi ? », le troisième paragraphe constituerait le deuxième mouvement et répondrait aux questions « dans quel but ? » et « pour qui ? », tandis que le dernier mouvement, composé du quatrième paragraphe, serait une réponse à la question « pourquoi ? ».

Nous avons donc connaissance, grâce au premier mouvement, de l'élément déclencheur de l'écriture chez le poète : la vision d'un tableau enchanteur dans un lieu non moins enchanteur fait naître en lui l'envie de reproduire ce spectacle, qualifié par le superlatif « κάλλιστον ». Dès lors, le ton est donné. Dans le deuxième paragraphe, sont accumulés pêle-mêle certains éléments de l'intrigue, éléments peints que l'auteur veut retranscrire et qui forment une atmosphère bucolique. Même la mention de pirates et d'ennemis ne suffira pas à ternir l'aura lumineuse qui entoure d'ores et déjà l'œuvre. Le deuxième mouvement affirme la valeur d'une telle œuvre pour chaque homme et le troisième en explique la raison par le biais de ce qui sonne comme une sentence : la beauté perçue engendre l'amour, amour tout-puissant qui peut s'abattre sur n'importe qui ; l'auteur lui-même n'en est pas à l'abri, la dernière phrase en témoigne. Ces deux éléments (beauté, amour) se présentent dès à présent comme constituants premiers de l'œuvre, comme en témoigne, par exemple, la répétition du radical « ἔρωσ » cinq fois en seulement quelques lignes. Remarquons également son apparition dès la deuxième ligne, dans l'expression « ἱστορία ἔρωτος », qui qualifie l'intrigue principale. Le ton émerveillé de l'auteur tout au long de ce préambule annonce une œuvre à l'atmosphère réjouissante, et ne laisse présager que le meilleur : une histoire d'amour dans un paysage idyllique.

1 *Pastorales*, traduction de Jean-René Vieillefond, préambule

La volonté de représenter le « Drame de l'Âme »

A présent, intéressons-nous à la préface de *L'Homme qui rit*, rédigée en 1869 à Hauteville House. C'est en des termes encore plus laconiques que Hugo nous dévoile son projet initial, puisque sa préface se compose de deux paragraphes, eux-mêmes constitués de quelques lignes seulement.

De l'Angleterre tout est grand, même ce qui n'est pas bon, même l'oligarchie. Le patriciat anglais, c'est le patriciat, dans le sens absolu du mot. Pas de féodalité plus illustre, plus terrible et plus vivace. Disons-le, cette féodalité a été utile à ses heures. C'est en Angleterre que ce phénomène, la Seigneurie, veut être étudié, de même que c'est en France qu'il faut étudier ce phénomène, la Royauté.

Le vrai titre de ce livre serait *l'Aristocratie*. Un autre livre, qui suivra, pourra être intitulé *la Monarchie*. Et ces deux livres, s'il est donné à l'auteur d'achever ce travail, en précéderont et en amèneront un autre qui sera intitulé : *Quatrevingt-treize*.²

Ainsi, de même que Longus, Hugo nous renseigne sur l'essence de son roman en portant à notre connaissance le lieu de l'action (l'Angleterre) et également le sujet auquel il souhaite s'intéresser : la haute sphère du peuple anglais. Il justifie d'ailleurs son choix : pour étudier l'aristocratie, l'Angleterre s'impose d'elle-même, selon lui. Aucun point commun donc avec les *Pastorales* ; pas d'histoire d'amour ni de décor bucolique à l'horizon. Le ton, de même que le sujet traité par Hugo, est sérieux, grave, à mille lieues de l'univers enchanteur de Longus. Le deuxième paragraphe nous révèle un élément important : *L'Homme qui rit* a été pensé comme le premier roman d'une série de trois aux titres plutôt évocateurs quant à leur portée politique, ce qui représente une nouvelle fois un écart énorme avec Longus, dont la politique n'est absolument pas le propos. Une telle préface ne semble pas servir notre sujet, et les choses empirent lorsque nous étudions les projets de préface et les notes préparatoires à l'écriture de *L'Homme qui rit*.

Dans l'intention de l'auteur, ce livre est un drame. Le Drame de l'Âme. D'une part ce monstre, la matière, la chair, la fange, l'écume, le dénuement, la faim, la soif, l'opulence, la puissance, la force, l'infirmité, la mutilation, l'esclavage, l'affront, la chaîne, le supplice, la souffrance, la jouissance, la pesanteur, la gravitation, l'évolution sociale et humaine : de l'autre, ce lutteur, l'Esprit.

Ce livre est aussi une histoire. Le poète dramatique sans l'historien et sans le philosophe n'existe pas. [...]³

Ici, nous comprenons que l'un des personnages de Hugo va vivre un véritable dilemme, l'expression

² Ce projet ne sera qu'en partie réalisé, *Quatrevingt-treize* a été publié, *la Monarchie* ne verra jamais le jour.

³ HUGO, *Œuvres complètes*, t. XIV, CFL, p. 387 sq.

« Drame de l'Âme » en témoigne. Isolée et formant une phrase à elle seule, cette formule acquiert d'autant plus de force, de violence. Perspectives sombres annoncées : une longue accumulation de maux (quinze), maux auxquels sont associés des termes antithétiques (seulement quatre) : le combat de l'esprit du personnage se dessine sous nos yeux. La prépondérance de concepts ou de réalités négatives sur les concepts ou réalités positives laisse présager un roman à l'univers majoritairement sombre. Seuls les termes « pesanteur » et « gravitation » sont neutres et semblent annoncer quelques moments de répit pour le personnage pris dans ces filets. Quant à la dernière phrase, elle nous incite à être attentifs aux différentes dimensions perceptibles dans cette œuvre, à savoir, les dimensions historique, philosophique, dramatique et poétique, pour ne citer qu'elles. Des échos de Longus ? Longus qui a pour seule volonté de partager le bonheur que lui a insufflé la vision d'un tableau ? Le doute est plus que raisonnable.

Le monstre fait, par caprice royal et de main humaine, est un fait, le plus effrayant peut-être de ceux qui caractérisent le vieux monde. L'histoire l'effleure et l'indique à peine. Il nous a paru utile de mettre ce côté du passé en pleine lumière avant de donner au public le livre qui suivra celui-ci :

Quatrevingt-treize. [...]

L'histoire amasse lentement le dossier de tout ce vieux crime qu'on appelle la monarchie. De ce crime l'aristocratie a été tantôt juge, tantôt complice. Complice, elle doit être condamnée. Juge, elle doit être appréciée.

Déclaration d'amour à l'Angleterre.

Mais la vérité veut être dite.

Un fait terrible du bon plaisir royal a été longtemps laissé dans l'ombre. Un fait de mutilation qui commence chez le pape et ne finit pas chez le sultan. L'auteur a éclairé ce fait. Il est nécessaire que tout ce qui, soit en France, soit en Angleterre, a amené 93, soit approfondi.

Ce devoir, l'auteur a voulu le remplir.⁴

Au cours du premier paragraphe, le projet de Hugo se précise ; son dessein final est de s'intéresser à l'année 1793, c'est-à-dire à l'époque de la Terreur. Les dimensions historique et politique sont ici mises en exergue. *L'Homme qui rit* apparaît donc comme un roman préparatoire à celui qu'il a réellement en tête, et l'écart ne cesse de se creuser entre Hugo et Longus. De plus, la mention d'un « monstre », de surcroît d'un monstre créé par l'homme (et sur ordre du roi), est aux antipodes de l'idylle insulaire dépeinte par Longus dans son préambule. Ce « monstre » dénote un monde dur, injuste et sanguinaire, monde dans lequel nous aurions bien du mal à imaginer les personnages de Longus évoluer. Les paragraphes suivants développent l'idée du premier : Hugo veut lever le voile de la vérité, et ce au moyen de plusieurs étapes.

4 *Ibid.*

Ainsi, à tous ces égards – le lieu de l'action, le sujet principal de l'intrigue, l'atmosphère, les intentions et les préoccupations des auteurs – avant que de plonger dans les œuvres proprement dites, les *Pastorales* et *L'Homme qui rit* ne semblent rien avoir en commun. Cette tendance semble s'affirmer lorsque nous commençons la lecture de ces œuvres.

Chapitre 2 : Des œuvres aux atmosphères opposées

Dans le temps

Lorsque nous entreprenons de répondre aux questions primaires et basiques, à savoir « Où et quand se déroule l'action ? », nous constatons qu'encore une fois les deux œuvres semblent prendre des directions différentes.

Tout d'abord, chez Longus, nous remarquons l'absence de repère temporel précis. En effet, aucune référence absolue (temporelle) ne surgit dans le texte, ce qui tend à placer les personnages hors du temps, à les élever en mythe. Nous comprenons néanmoins que l'action se déroule dans l'Antiquité grecque, à une époque sûrement antérieure à celle de Longus. En revanche, chez Hugo, la première péripétie – l'abandon d'un enfant – survient au cours de « ce mois de janvier 1690 »⁵. Une nouvelle référence (« 1705 »⁶) tend également à ancrer le récit dans le réel. Les différentes apparitions dans le texte de la reine Anne représentent encore d'autres ancrages temporels.. Il n'y a rien d'étonnant à cela, et le contraire eût été aberrant, lorsque nous avons à l'esprit la dimension historique que Hugo veut donner à son œuvre. Non seulement, les deux œuvres font référence à des époques plus qu'éloignées qui ne semblent rien avoir en commun, mais elles se démarquent encore par leurs atmosphères différentes, liées à ce traitement des références. Ainsi les *Pastorales* s'apparentent à un conte de fées (à l'atmosphère merveilleuse donc), que l'on verrait très bien commencer par l'expression consacrée « il était une fois », tandis que *L'Homme qui rit* est profondément ancré dans le réel. Avec toute la bonne volonté du monde, nous ne voyons toujours pas comment il serait possible de rapprocher ces deux œuvres.

5 *L'Homme qui rit*, Partie I, Livre I, chapitre I (I, p. 85)

6 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, chapitre II (I, p. 345)

Dans l'espace

D'un point de vue spatial, comme nous l'avait annoncé préambule dans un cas, préface dans l'autre, chaque œuvre a sa propre situation géographique : les *Pastorales* se déroulent sur l'île de Lesbos, tandis que *L'Homme qui rit* trouve son cadre en Angleterre. C'est un autre élément de divergence à ajouter à notre liste, mais essayons de préciser les choses. Voici comment commencent les *Pastorales* :

Πόλις ἐστὶ τῆς Λέσβου Μιτυλήνη, μεγάλη καὶ καλή· διείληπται γὰρ εὐρίποις ὑπηρεούσης τῆς θαλάσσης, καὶ κεκόσμηται γεφύραις ξεστοῦ καὶ λευκοῦ λίθου. Νομίσεις οὐ πόλιν ὄραν ἀλλὰ νῆσον. Ἀλλὰ ἦν ταύτης τῆς πόλεως Μιτυλήνης ὅσον ἀπὸ σταδίων διακοσίων ἀγρὸς ἀνδρὸς εὐδαίμονος, κτῆμα κάλλιστον· ὄρη θηροτρόφα, πεδία πυροφόρα, γήλοφοι κλημάτων, νομαὶ ποιμνίων· καὶ ἡ θάλασσα προσέκλυζεν ἐπ' ἠϊόνος ἐκτεταμένης ψάμμου μαλθακῆς.⁷

Mytilène est une ville de Lesbos aussi grande que belle, coupée de canaux où s'engage la mer, ornée de ponts en pierre blanche et polie : on croirait voir, non pas une ville, mais une île. A quelque deux cents stades de cette ville de Mytilène se trouvait le domaine d'un homme fortuné. Magnifique propriété : collines giboyeuses, plaines à blé, coteaux pour les vignes, pâturages pour le bétail. Et la mer brisait sur une vaste plage de sable fin.

Nous apprenons ici que l'action se déroule plus précisément à Mytilène. En quelques mots à peine, l'auteur en peint le cadre attrayant : un paysage insulaire, une ville qualifiée de « μεγάλη καὶ καλή ». Encore une fois et dès l'ouverture de l'œuvre, la beauté a une place primordiale. La mention des ponts en pierre blanche laisse également dans notre esprit l'impression d'un décor de carte postale. Finalement, l'auteur opère un changement de direction : c'est plus loin que Mytilène que l'action va prendre place, dans un domaine qualifié par le superlatif « κάλλιστον » ; nous retrouvons encore une fois la notion de beauté. L'énumération qui décrit ce domaine en fait un portrait plus que désirable : en effet, il semble doté de tout ce dont l'homme a besoin pour vivre. De plus, même si l'action ne se déroule pas à Mytilène, la mer est toujours présente. Le fait de déplacer l'action à la campagne, même si la ville paraît plus qu'agréable, permet alors à Longus de donner à ses personnages, avant même que de les mentionner, un mode de vie proche de la nature, loin des tentations de la ville. Nous remarquons par ailleurs que si Longus dépeint une histoire hors du temps, il la situe géographiquement de manière précise. Nous nous attendons dès lors à voir les personnages évoluer tout au long de l'œuvre dans ce décor paradisiaque, dont l'œuvre semble

⁷ *Pastorales*, I, 1, 1-2

empreinte dès le préambule.

Dans le cas de *L'Homme qui rit*, les titres des chapitres représentent un outil utile quant à l'étude du traitement de l'espace dans l'œuvre. Nous en comptons six qui font référence à des lieux : « La pointe sud de Portland », « La pointe nord de Portland », « Inferi », « Mauvais lieu », « Le paradis retrouvé ici-bas », « Non. Là-haut » (les deux derniers se succédant directement dans l'œuvre). La seule lecture de ces titres mis bout à bout laisse une impression étrange ; pour commencer, il est fait mention de deux lieux géographiques précis sur le territoire anglais, puis nous descendons droit aux enfers pour atterrir dans un « mauvais lieu » qui semble nous amener au paradis sur terre (quel soulagement !). Malheureusement, le paradis a finalement élu domicile « au ciel ». Bien que le terme de « paradis » soit positif, l'expression « là-haut » est un oiseau de mauvais augure : elle annonce la mort d'un ou plusieurs personnages. Le message est clair : nous remarquons que si nous pouvons descendre aux enfers en étant bel et bien sur terre, le paradis, lui, n'est accessible qu'après la mort, il n'existe pas « ici-bas ». Ainsi donc, chez Hugo, avant même que de commencer la lecture proprement dite de l'œuvre, nous voyons un paysage angoissant se dessiner. Voici maintenant la description que fait l'auteur de Portland :

Revenons à Portland, âpre montagne de la mer.

La presqu'île de Portland, vue en plan géométral, offre l'aspect d'une tête d'oiseau dont le bec est tourné vers l'océan et l'occiput vers Weymouth ; l'isthme est le cou.

Portland, au grand dommage de sa sauvagerie, existe aujourd'hui pour l'industrie. Les côtes de Portland ont été découvertes par les carriers et les plâtriers vers le milieu du XVIII^e siècle. Depuis cette époque, avec la roche de Portland, on fait du ciment dit romain, exploitation utile qui enrichit le pays et défigure la baie. Il y a deux cents ans, ces côtes étaient ruinées comme une falaise, aujourd'hui elles sont ruinées comme une carrière ; la pioche mord petitement, et le flot grandement ; de là une diminution de beauté. Au gaspillage magnifique de l'océan a succédé la coupe réglée de l'homme. Cette coupe réglée a supprimé la crique où était amarrée l'ourque biscayenne. [...]

La crique, murée de tous les côtés par des escarpements plus hauts qu'elle n'était large, était de minute en minute plus envahie par le soir ; la brume trouble, propre au crépuscule, s'y épaississait ; c'était comme une crue d'obscurité au fond d'un puits ; la sortie de la crique sur la mer, couloir étroit, dessinait dans cet intérieur presque nocturne où le flot remuait, une fissure blanchâtre. [...]

On distinguait vaguement dans les reliefs de la falaise la torsion d'un sentier. Une fille qui laisse pendre et traîner son lacet sur un dossier de fauteuil dessine, sans s'en douter, à peu près tous les sentiers de falaises et de montagnes. Le sentier de cette crique, plein de nœuds et de coudes, presque à pic, et meilleur pour les chèvres que pour les hommes, aboutissait à la plate-forme où était la planche. Les sentiers de falaise sont habituellement d'une déclivité peu tentante ; ils s'offrent moins comme une route que comme une chute ; ils croulent plutôt qu'ils ne descendent. Celui-ci, ramification vraisemblable de

quelque chemin dans la plaine, était désagréable à regarder, tant il était vertical. On le voyait d'en bas gagner en zigzag les assises hautes de la falaise d'où il débouchait à travers des effondrements sur le plateau supérieur par une entaille au rocher. C'est par ce sentier qu'avaient dû venir les passagers que cette barque attendait dans cette crique.⁸

D'emblée, nous avons affaire à un paysage peu engageant ; l'apposition de « âpre montagne de la mer » au nom Portland dès le début de la description en dit long. Le deuxième paragraphe dépeint le lieu à la manière d'une photo de satellite, et exactement comme nous parlons de « la botte » de l'Italie, il semble que nous pouvons parler de « l'oiseau » de Portland. Il est question, dans le troisième paragraphe, de l'influence néfaste de l'homme sur le paysage, en l'occurrence à cause de la production de « roche de Portland », roche qui devient ensuite ciment. Cette production a engendré « une diminution de beauté » et la baie est désormais « défigur[ée] ». L'auteur a néanmoins conscience de la dégradation naturelle de la roche due à l'océan, mais il la considère comme un « gaspillage magnifique », en opposition à la « coupe réglée de l'homme » qui va jusqu'à supprimer certaines parties du paysage. L'écart se creuse encore avec le décor des *Pastorales* : la pierre blanche et polie chez Longus est « roche » chez Hugo, et la beauté du paysage n'est évoquée que dans le but de mentionner son déclin. Le quatrième paragraphe contribue à instaurer une atmosphère sombre, voire dangereuse et angoissante. Le lieu apparaît oppressant : la crique est « murée [...] par des escarpements » et l'obscurité semble voiler le lieu. Le seul espoir de lumière est tout de suite atténué par le suffixe -âtre du mot « blanchâtre ». Quant à la mer, elle est mauvaise. Le « flot remuant » est bien loin de « bris[er] sur une plage de sable fin » ! Grâce au cinquième paragraphe, nous effectuons une avancée dans le territoire ; plus précisément, l'auteur décrit un sentier. Dès la première phrase, le terme « torsion » ne présage rien de bon, tant il évoque la douleur. Les « nœuds » et les « coudes » que le chemin « à pic » dessine en dressent un portrait sans équivoque : il s'agit là d'un itinéraire plus que difficile à emprunter. De surcroît, il est « désagréable à regarder ». La beauté est encore une fois évoquée par le biais de son absence et les « effondrements » et « l'entaille au rocher » achèvent la représentation angoissante de ce lieu dans lequel des personnages déjà présents évoluent.

Nous constatons donc que même si chaque intrigue se déroule sur une île, ces deux décors n'ont rien en commun. Dans un cas, il s'agit d'un paysage idéalisé, dans l'autre, la réalité a rattrapé le paysage. Les éléments fondateurs du paysage sont pourtant les mêmes (la mer, la pierre, le territoire). Seulement, Longus se trouve sur le versant idyllique du coteau, tandis que Hugo se situe sur le versant sombre du coteau. Fondamentalement, les éléments dont les deux auteurs traitent sont identiques, mais l'état de ces éléments est différent. Chaque auteur décrit une facette différente de la

8 *L'Homme qui rit*, Partie I, Livre I, Chapitre I (I, p. 88 sq)

même chose, ce qui contribue à éloigner les deux œuvres, puisque dès lors, de chacune se dégage une atmosphère différente.

Nous venons de constater à quel point ces deux œuvres peuvent sembler éloignées, à travers les projets initiaux respectifs des auteurs et à travers le cadre spatio-temporel de chacune, à travers donc les esquisses de ces œuvres. Mais traiter des mêmes choses différemment ne constituerait pas d'ores et déjà l'écho d'un monde ancien ?

DEUXIÈME PARTIE

—

DES ÉCHOS D'UN MONDE ANCIEN

Chapitre 3 : A travers la trame narrative

Des diégèses similaires

A la lecture de ces deux œuvres, il apparaît finalement que les personnages centraux sont à chaque fois un couple de jeunes amants. Rien d'étonnant pour Longus, puisque c'est leur histoire qu'il comptait représenter. Mais chez Hugo, rien ne le laissait présager, ainsi que nous l'avons montré précédemment. Mais les similitudes ne s'arrêtent pas là. En effet, dans les deux cas, il s'agit de jeunes enfants abandonnés, puis recueillis, qui grandissent ensemble et qui expérimentent l'amour pour la première fois. De plus, nous découvrirons que Gwynplaine est en fait lord, comme nous découvrirons que Daphnis et Chloé sont d'origine noble.

Nous laissons volontairement de côté tous les autres axes de *L'Homme qui rit*, qui ne constituent pas notre propos. Ainsi, des couples similaires vont évoluer chacun dans un univers différent, comme en témoignent, par exemple, les conditions d'abandon des enfants, dans chacune des deux œuvres. Encore une fois, le fond est similaire, mais la forme n'est pas la même.

Des catégories de personnages identiques

Les amants

Ainsi que nous venons de l'affirmer, les personnages principaux dans chaque œuvre sont de jeunes amants. D'abord abandonnés, puis recueillis, c'est ensemble qu'ils grandissent dans une sorte d'isolement de l'extérieur, et ils tombent amoureux. Les jeunes filles sont légèrement plus jeunes que les jeunes hommes. Chez Longus, ils se nomment Daphnis et Chloé, chez Hugo, Gwynplaine et Dea.

La différence majeure entre Daphnis et Gwynplaine réside dans le physique. Daphnis, à la « chevelure brune et abondante »⁹ et au « corps hâlé par le soleil »¹⁰, représente le parfait Adonis. Tout au long de l'œuvre, Longus n'aura de cesse d'insister sur sa beauté « dont il n'y avait pas la pareille, même en ville »¹¹. Gwynplaine, lui, est l'être difforme fait de main humaine. Outre un

9 *Pastorales*, I, 13, 2

10 *Ibid.*

11 *Pastorales*, IV, 12, 2

visage mutilé, il a les cheveux « jaunes »¹², « laineux et bourrus au toucher »¹³, résultat d'une « peinture des cheveux, apparemment corrosive »¹⁴ qu'on lui a infligée. Si les deux personnages sont en tous points différents en apparence, nous verrons plus tard qu'ils se ressemblent par leur personnalité.

Viennent à présent Chloé et Dea. La chevelure de Chloé est « blonde »¹⁵, ses yeux « aussi grands que ceux d'une vache »¹⁶ et son visage « vraiment plus blanc que le lait des chèvres »¹⁷. Dea est une « grande créature de seize ans, pâle avec des cheveux bruns, mince, frêle, presque tremblante de délicatesse et donnant la peur de la briser, admirablement belle, les yeux pleins de lumière, aveugle »¹⁸. Si l'une est blonde et l'autre brune, nous ne saurions dire laquelle est la plus belle. Ce qui les différencie, c'est que l'une voit, l'autre non. Par ailleurs, seule Dea se révélera être d'humble origine ; Daphnis, Chloé et Gwynplaine sont d'origine noble. Ainsi, nous remarquons que même si tous les personnages que nous venons de citer appartiennent à la même catégorie, ils ne se ressemblent pas physiquement. Leurs comportements, eux similaires, seront étudiés plus tard.

Les protecteurs

Une autre catégorie de personnages est commune à ces deux œuvres, il s'agit de celle de protecteurs des amants. Chez Longus, ils sont présents dès le préambule : ce sont Pan, Eros et les Nymphes qui veilleront personnellement à la sécurité de nos amants, grâce à leurs interventions diverses au fil du récit. L'aura qui entoure Daphnis et Chloé est divine. Hélas ! Gwynplaine et Dea n'auront pas eu autant de chance. Le personnage assumant le rôle de protecteur dans *L'Homme qui rit* est Ursus et malgré la bienveillance dont il fait preuve au fil de l'œuvre, au premier abord, il ne semble pas très engageant. Son seul nom est évocateur. C'est un homme « très pauvre et très âpre »¹⁹, « sagace, invraisemblable, et curieux, et enclins aux explications singulières, que nous appelons fables »²⁰, menant une « vie errante »²¹, ayant pour seul compagnon un loup (avant qu'il ne recueille les deux enfants). Il vit dans une sorte de roulotte grâce à laquelle il voyage, prodiguant des herbes médicinales, s'apostrophant lui-même à la manière de Socrate et jouant avec « un joli

12 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre I (I, p. 343)

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Pastorales*, I, 17, 3

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre II (I, p. 345)

19 *Ibid.*, Chapitre préliminaire I (I, p. 54)

20 *Ibid.*, (I, p. 51)

21 *Ibid.*, (I, p. 54)

talent »²² de la « muse de blé, une petite flûte de ce temps-là »²³, cette dernière occupation ne manquant pas de nous rappeler Pan et la tradition bucolique. Même si nous en doutons à la fin de l'œuvre, Hugo le présente d'abord comme profondément misanthrope :

Sa grande affaire était de haïr le genre humain. Il était implacable dans cette haine. Ayant tiré à clair ceci que la vie humaine est une chose affreuse, ayant remarqué la superposition des fléaux, les rois sur le peuple, la guerre sur les rois, la peste sur la guerre, la famine sur la peste, la bêtise sur le tout, ayant constaté une certaine quantité de châtement dans le seul fait d'exister, ayant reconnu que la mort est une délivrance, quand on lui amenait un malade, il le guérissait. Il avait des cordiaux et des breuvages pour prolonger la vie des vieillards. Il remettait les culs-de-jatte sur leurs pieds, et leur jetait ce sarcasme : -Te voilà sur tes pattes. Puisse-tu marcher longtemps dans la vallée de larmes ! Quand il voyait un pauvre mourant de faim, il lui donnait tous les liards qu'il avait sur lui en grommelant : - Vis, misérable ! Mange ! Dure longtemps ! Ce n'est pas moi qui abrègerai ton bain. - Après quoi, il se frottait les mains, et disait : - Je fais aux hommes tout le mal que je peux.²⁴

Nous constatons donc qu'à une exception près, Ursus n'a rien en commun avec le trio de divinités précédemment cité, si ce n'est le rôle qu'il assume au sein de l'œuvre.

L'enseignant

Entendons-nous bien sur ce point, nous traitons de l'éducation sentimentale des amants. En effet, certains personnages ont pour rôle, au moyen de leurs discours, d'enseigner l'amour aux jeunes. C'est le cas de Philéas dans les *Pastorales*. Il s'agit d'un vieux berger, excellent à la syrinx et ayant jadis connu l'amour auprès d'Amaryllis. C'est à lui qu'Eros révèle ses desseins au sujet de Daphnis et de Chloé, et c'est à partir de ce moment que Philéas est investi du rôle d'enseignant bienveillant. Ursus revêt ce rôle dans *L'Homme qui rit*, faisant à Gwynplaine « la théorie de l'amour »²⁵. Théorie bien différente de celle de Philéas, puisqu'elle apparente l'amour à un « feu » :

-L'amour, sais-tu comment le bon Dieu allume ce feu-là ? Il met la femme en bas, le diable entre eux ; l'homme sur le diable. Une allumette, c'est-à-dire un regard, et voilà que tout flambe.²⁶

Cette fois-ci encore, ce sont des personnages tout à fait différents et aux idées tout à fait différentes qui assument un rôle identique dans chaque œuvre.

22 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre VI (I, p. 362)

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, Partie I, Chapitre préliminaire I (I, p. 68)

25 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre VI (I, p. 360)

26 *Ibid.*

L'initiatrice au sexe

Nous comptons dans chaque œuvre un personnage qui aura pour rôle d'initier les jeunes hommes au sexe. Il s'agit de Lycénion dans les *Pastorales* et de Josiane dans *L'Homme qui rit*. La seule différence qui les sépare est que dans un cas (les *Pastorales*), l'acte sexuel a bien lieu et dans l'autre, il n'a pas lieu. Mais selon Pierre Laforgue, « cela n'empêche pas Josiane de jouer le rôle, sexuellement, de l'initiatrice »²⁷ et nous allons également dans ce sens. Cette fois-ci, tout rapproche nos deux personnages : elles sont originaires de la ville et n'acceptent de jouer ce rôle que dans le but d'assouvir leur propre satisfaction personnelle.

Le frère retrouvé

Dans chacune de ces œuvres, suite à la découverte de la vraie identité de Daphnis et de Gwynplaine, chacun a le plaisir de se découvrir également une famille en la personne d'un frère. En effet, Daphnis se révèle être le fils du propriétaire du domaine dans lequel il était simple berger ; Gwynplaine, lui, est lord Clancharlie, pair d'Angleterre. Le frère de Daphnis est Astylos, le (demi-)frère de Gwynplaine est lord David. Voici comment se déroulent les retrouvailles pour Daphnis :

Ἔτι λεγούσης αὐτῆς καὶ τοῦ Διονυσοφάνου τὰ γνωρίσματα φιλοῦντος καὶ ὑπὸ περιττῆς ἡδονῆς δακρύνοντος ὁ Ἄστυλος συνεῖς ὡς ἀδελφός ἐστι, ρίψας θοιμάτιον ἔθει κατὰ τοῦ παραδείσου, πρῶτος τὸν Δάφνιν φιλῆσαι θέλων. Ἴδὼν δὲ αὐτὸν ὁ Δάφνις θέοντα μετὰ πολλῶν καὶ βοῶντα « Δάφνι », νομίσας ὅτι συλλαβεῖν αὐτὸν βουλόμενος τρέχει, ρίψας τὴν πήραν καὶ τὴν σύριγγα πρὸς τὴν θάλασσαν ἐφέρετο ρίψων ἑαυτὸν ἀπὸ τῆς μεγάλης πέτρας. Καὶ ἴσως ἄν, τὸ καινότερον, εὕρεθεις ἀπωλώλει Δάφνις, εἰ μὴ συνεῖς ὁ Ἄστυλος ἐβόα πάλιν· « στήθι, Δάφνι, μηδὲν φοβηθῆς· ἀδελφός εἰμί σου, καὶ γονεῖς οἱ μέχρι νῦν δεσπότες. Νῦν ἡμῖν Λάμων τὴν αἶγα εἶπε καὶ τὰ γνωρίσματα ἔδειξεν· ὄρα δὲ ἐπιστραφεῖς πῶς ἴασι φαιδροὶ καὶ γελῶντες. Ἄλλ' ἐμὲ πρῶτον φίλησον· ὄμνυμι δὲ τὰς Νύμφας ὡς οὐ ψεύδομαι ».²⁸

Elle parlait encore, et Dionysophanès couvrait de baisers les objets de reconnaissance, en pleurant de trop de joie, quand Astylos, comprenant que c'est son frère, jette son manteau et court dans le parc pour être le premier à embrasser Daphnis. Mais Daphnis, le voyant courir avec tout un groupe en criant : « Daphnis ! », pense qu'il se précipite pour se saisir de lui ; alors il jette sa besace et la syrinx, et se dirige vers la mer pour se jeter du haut du grand rocher. Ainsi, chose inouïe, Daphnis aurait été perdu à peine trouvé, si Astylos, comprenant la méprise, ne s'était remis à crier : « Arrête, Daphnis, ne crains rien : je suis ton frère et ceux qui ont été, jusqu'à présent, tes

27 LAFORGUE, Pierre, *Hugo more erotico*,

28 *Pastorales*, IV, 22, 1-4

mâtres sont tes parents. Lamon vient de nous parler de la chèvre et de nous montrer les objets de reconnaissance ; retourne-toi et vois comme ils marchent en riant, tout joyeux qu'ils sont. Mais embrasse-moi le premier. Je te jure, au nom des Nymphes, que je ne mens pas ».

Nous remarquons donc que malgré l'innocence de berger de Daphnis (que nous étudierons plus tard), les retrouvailles sont heureuses grâce à la bienveillance de ses parents et surtout à celle de son frère, qui l'accueille à bras ouverts, au propre comme au figuré. Ces retrouvailles sont dignes d'un conte de fées et s'inscrivent parfaitement dans la lignée de l'œuvre. Pour Gwynplaine, les retrouvailles surviennent après son discours enflammé (et moqué) à la chambre des lords :

En dedans de la porte, sous le réverbère du vestibule, il y avait un groupe tumultueux et un orage de gestes et de voix. Gwynplaine, dans la pénombre, approcha.

C'était une querelle. D'un côté il y avait dix ou douze jeunes lords voulant sortir, de l'autre un homme, le chapeau sur la tête comme eux, droit et le front haut, et leur barrant le passage.

Qui était cet homme ? Tom-Jim-Jack.

Quelques-uns de ces lords étaient encore en robe de pair ; d'autres avaient quitté l'habit de parlement et étaient en habit de ville.

Tom-Jim-Jack avait un chapeau à plumes, non blanches, comme les pairs, mais vertes et frisées d'orange ; il était brodé et galonné de la tête aux pieds, avec des flots de rubans et de dentelles aux manches et au cou, et il maniait fiévreusement de son poing gauche la poignée d'une épée qu'il portait en civadière, et dont le baudrier et le fourreau étaient passémentés d'ancres d'amiral.

C'était lui qui parlait, il apostrophait tous ces jeunes lords, et Gwynplaine entendit ceci :

– Je vous ai dit que vous étiez des lâches. Vous voulez que je retire mes paroles. Soit. Vous n'êtes pas des lâches. Vous êtes des idiots. Vous vous êtes mis tous contre un. Ce n'est pas couardise. Bon. Alors c'est ineptie. On vous a parlé, vous n'avez pas compris. Ici, les vieux sont sourds de l'oreille, et les jeunes, de l'intelligence. Je suis assez un des vôtres pour vous dire vos vérités. Ce nouveau venu est étrange, et il a débité un tas de folies, j'en conviens ; mais dans ces folies il y avait des choses vraies. C'était confus, indigeste, mal dit ; soit ; il a répété trop souvent savez-vous, savez-vous ; mais un homme qui était hier grimacier de la foire n'est pas forcé de parler comme Aristote et comme le docteur Gilbert Burnet, évêque de Sarum. [...] Ainsi je lui sais gré, à ce bon Dieu, s'il existe, d'avoir tiré du fond de cette existence basse ce pair d'Angleterre, et d'avoir rendu son héritage à cet héritier, et, sans m'inquiéter si cela arrange ou non mes affaires, je trouve beau de voir subitement le cloporte se changer en aigle et Gwynplaine en Clancharlie. [...] Quant à son rire, ce n'est pas sa faute. Vous avez ri de ce rire. On ne rit pas d'un malheur. Vous êtes des niais. Et des niais cruels. [...] Milords, j'ai le ferme dessein de tuer quelques-uns d'entre vous. Vous tous qui êtes ici, Thomas Tufton, comte de Thanet, Savage, comte Rivers, Charles Spencer, comte de Sunderland, Laurence Hyde, comte de Rochester, vous, barons, Gray de Rolleston, Cary Hunsdon, Escrick, Rockingham, toi, petit Carteret, toi Robert Darcy [...] Et je vous châtierai, milords. Je trouve mauvais que vous ayez bafoué lord Fermain Clancharlie. Il vaut mieux que vous. Comme

Clancharlie, il a la noblesse, que vous avez, et comme Gwynplaine, il a l'esprit, que vous n'avez pas. Je fais de sa cause ma cause, de son injure mon injure, et de vos ricanements ma colère. Nous verrons qui sortira de cette affaire vivant, car je vous provoque à outrance, entendez-vous bien ? Et à toute arme et de toute façon, et choisissez la mort qui vous plaira, et puisque vous êtes des manants en même temps que des gentilshommes, je proportionne le défi à vos qualités, et je vous offre toutes les manières qu'ont les hommes de se tuer, depuis l'épée comme les princes jusqu'à la boxe comme les goujats !

A ce jet furieux de paroles, tout le groupe hautain des jeunes lords répondit par un sourire.

– Convenu, dirent-ils. [...]

Gwynplaine sortit de l'ombre.

Il se dirigea vers celui qu'il avait nommé jusque-là Tom-Jim-Jack, et en qui maintenant il commençait à entrevoir autre chose.

– Je vous remercie, dit-il. Mais ceci me regarde.

Toutes les têtes se tournèrent.

Gwynplaine avança. Il se sentait poussé vers cet homme qu'il entendait appeler lord David, et qui était son défenseur, et plus encore peut-être. Lord David recula.

– Tiens ! dit lord David, c'est vous ! Cela se trouve bien. J'avais aussi un mot à vous dire. Vous avez tout à l'heure parlé d'une femme qui, après avoir aimé lord Linnaæus Clancharlie, a aimé le roi Charles II ?

– C'est vrai.

– Monsieur, vous avez insulté ma mère.

– Votre mère ? s'écria Gwynplaine. En ce cas, je le devinais, nous sommes...

– Frères, répondit lord David.

Et il donna un soufflet à Gwynplaine.

– Nous sommes frères, reprit-il. Ce qui fait que nous pouvons nous battre. On ne se bat qu'entre égaux. Qui est plus égal que notre frère ? Je vous enverrai mes parrains. Demain, nous nous couperons la gorge.²⁹

Nous constatons que même s'il s'agit ici du même fait, c'est-à-dire de retrouvailles entre frères, encore une fois, l'événement n'est pas traité de la même manière. Ainsi, cette scène représente un véritable choc pour Gwynplaine ; plus que pour Daphnis, pour qui il est rapidement dissipé. En effet, au sortir de son échec chez les pairs, il tombe sur Tom-Jim-Jack, marin qui, à une époque, venait fréquemment applaudir Gwynplaine à l'inn Tadcaster. Nous pouvons dire qu'à partir de ce moment-là, Gwynplaine tombe plusieurs fois des nues. D'abord, il comprend que Tom-Jim-Jack n'est pas réellement Tom-Jim-Jack : il s'agit en fait de lord David Dirry-Moir. Ensuite, il se rend compte de leur lien de parenté : ils ont la même mère. Enfin, sans avoir le temps de se réjouir, Gwynplaine est provoqué en duel par son demi-frère. Ni l'envie ni la jalousie ne sont à l'origine de

²⁹ *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre VIII, Chapitre VIII (II, p. 298 sq)

ce duel ; lord David, remplacé par le « vrai » lord Clancharlie, perd sa fortune et son nom, mais ce n'est pas ce qui motive sa volonté d'affronter le « nouveau venu ». Gwynplaine, lors de sa harangue enflammée, a en effet évoqué en termes peu tendres sa mère : « Oh ! Je hais Charles II ! Une femme que mon père avait aimée s'est donnée à ce roi, pendant que mon père mourait en exil, la prostituée ! »³⁰. Il s'avère que c'est aussi la mère de lord David qui, en honnête homme, n'hésite pas une seconde à défendre son honneur et provoque Gwynplaine en duel. Nous pouvons donc affirmer qu'Astylos et lord David font preuve de la même bienveillance envers leur frère retrouvé, seulement, dans le cas de *L'Homme qui rit*, Gwynplaine, par ses paroles, a rendu la bonne entente entre eux impossible. Nous pourrions le blâmer en affirmant que la faute lui incombe, mais comment jeter la pierre à un homme malmené et à qui l'on donne la parole pour la première fois, comme le souligne d'ailleurs lord David ? Ainsi, encore une fois, le motif évoqué par Longus et par Hugo est le même mais son traitement diffère dans chaque œuvre, suivant la direction pour l'une d'un enchantement, pour l'autre du « Drame de l'Âme ».

Ainsi que nous venons de le montrer, nous pouvons déceler des échos de Longus dans *L'Homme qui rit* au regard des différentes catégories de personnages présentes dans chacune des œuvres. Nous allons nous rendre compte qu'il en va de même quant à la peinture des sentiments amoureux.

Chapitre 4 : A travers la peinture des sentiments amoureux

Naissance et évolution

Ainsi que nous l'avons précédemment signalé, chacune de ces deux œuvres dépeint l'histoire de deux jeunes amants, expérimentant l'amour pour la première fois. Dès lors, une peinture des sentiments amoureux est présente dans chacune. En effet, chaque œuvre, à sa manière, narre une sorte de quête amoureuse et nous éclaire donc sur les circonstances de la naissance des sentiments. Chez Longus, Daphnis et Chloé tombent effectivement amoureux l'un de l'autre mais Chloé, la première, tombe sous le charme de Daphnis, alors qu'il se baigne dans la grotte des Nymphes, suite à l'incident des boucs :

Ἐδόκει δὲ τῇ Χλόῃ θεωμένη καλὸς ὁ Δάφνις, καὶ ὅτι πρῶτον αὐτῇ καλὸς ἐδόκει, τὸ λουτρὸν ἐνόμιζε τοῦ κάλλους αἴτιον. Καὶ τὰ νῶτα δὲ ἀπολουούσης ἡ σὰρξ καθυπέπιπτε μαλακῆ, ὥστε λαθοῦσα ἑαυτῆς ἤψατο πολλάκις, εἰ τρυφερώτερον εἶη πειρωμένη. Καὶ τότε μὲν – ἐπὶ δυσμαῖς γὰρ

30 *Ibid.*, Partie II, Livre VIII, Chapitre VII (II, p. 289)

ἦν ὁ ἥλιος – ἀπήλασαν τὰς ἀγέλας οἴκαδε καὶ ἐπεπόνθει Χλόη περιττὸν οὐδέν, ὅτι μὴ Δάφνιν ἐπεθύμει λουόμενον ιδέσθαι πάλιν.³¹

Chloé le contemplait car elle le trouvait beau. Et, comme c'était la première fois qu'elle le trouvait beau, elle pensait que cette beauté lui venait du bain. Elle lui lava le dos et sentit la douceur de sa chair : aussi, plusieurs fois, à la dérobée, elle toucha son propre corps pour voir s'il était aussi délicat. Et puis alors, car le soleil se couchait, ils ramenèrent leurs troupeaux à la maison et Chloé n'avait en tête que le désir de voir encore Daphnis au bain.

Nous remarquons qu'il faut seulement quelques lignes à Chloé pour tomber amoureuse. Nous remarquons encore que cet amour repose tout d'abord sur la vue ; Chloé est subjuguée par la beauté de Daphnis, mise en relief par l'omniprésence de l'adjectif « καλὸς » au long du passage. Puis, c'est grâce au toucher que les sentiments de Chloé envers Daphnis se confirment. Plus tard, c'est au tour de Daphnis de tomber amoureux, lorsqu'il reçoit un baiser de Chloé, prix du concours de beauté qu'il remporte face à Dorcon :

Οὐκέθ' ἡ Χλόη περιέμεινεν, ἀλλὰ τὰ μὲν ἴσθεισα τῷ ἐγκωμίῳ, τὰ δὲ πάλοι ποθοῦσα φιλῆσαι Δάφνιν, ἀναπηδήσασα αὐτὸν ἐφίλησεν, ἀδίδακτον μὲν καὶ ἄτεχνον, πάνυ δὲ ψυχὴν θερμᾶναι δυνάμενον. [...] Τότε πρῶτον καὶ τὴν κόμην αὐτῆς ἐθαύμασεν ὅτι ξανθὴ, καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅτι μεγάλοι καθάπερ βοός, καὶ τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος, ὥσπερ τότε πρῶτον ὀφθαλμοὺς κτησάμενος, τὸν δὲ πρότερον χρόνον πεπηρωμένος.³²

Chloé n'attendit pas davantage. Ravie de cet éloge et désirant depuis longtemps embrasser Daphnis, elle bondit et lui donna un baiser tout simple et gauche, mais bien capable d'enflammer une âme. [...] C'est alors que, pour la première fois, il s'aperçut avec admiration que sa chevelure était blonde et que ses yeux étaient aussi grands que ceux d'une vache et que son visage était vraiment plus blanc que le lait des chèvres : on aurait dit qu'il venait d'avoir des yeux et que jusqu'alors il avait été aveugle.

Le processus est donc le même pour Daphnis à ceci près que l'ordre dans lequel les sens sont sollicités n'est pas le même. En effet, c'est d'abord le baiser de Chloé qui fait naître chez Daphnis des sentiments amoureux. Puis, il la regarde et se rend compte de sa beauté. Ce sont donc les mêmes sens qui sont à l'origine de la naissance de leurs sentiments, dans un ordre différent. Remarquons également que ces deux passages se répondent de manière parallèle, et qu'ils occupent graphiquement autant de place l'un que l'autre, mettant ainsi en évidence la réciprocité parfaite des sentiments des deux jeunes amants. Mais ces sentiments nouveaux et inconnus ne tardent pas à leur

31 *Pastorales*, I, 13, 2-3

32 *Ibid.*, I, 17, 1-3

laisser un goût amer :

Ὅ τι μὲν οὖν ἔπασχεν οὐκ ἤδει, νέα κόρη καὶ ἐν ἀγροικία τεθραμμένη καὶ οὐδὲ ἄλλου λέγοντος ἀκούσασα τὸ τοῦ ἔρωτος ὄνομα· ἄση δὲ αὐτῆς εἶχε τὴν ψυχὴν, καὶ τῶν ὀφθαλμῶν οὐκ ἐκράτει καὶ πολλὰ ἐλάλει Δάφνιν· τροφῆς ἡμέλει, νύκτωρ ἠγρύπνει, τῆς ἀγέλης κατεφρόνει· νῦν ἐγάλα, νῦν ἔκλαεν· εἶτα ἐκάθευδεν, εἶτα ἀνεπήδα· ὠρχία τὸ πρόσωπον, ἐρυθήματι αὐθις ἐφλέγετο. Οὐδὲ βοὸς οἴστρω πληγείσης τοσαῦτα ἔργα.³³

Ce qu'elle éprouvait elle ne le savait pas, en petite fille élevée à la campagne, et n'ayant entendu personne prononcer le nom de l'amour. Une lassitude s'était emparée de son âme, et ses yeux refusaient de s'ouvrir : elle ne faisait que parler de Daphnis. Elle n'avait plus d'appétit, passait la nuit sans sommeil, délaissait son troupeau. Tantôt elle riait et tantôt elle pleurait, elle s'endormait pour se réveiller en sursaut. Son visage pâlissait pour s'enflammer aussitôt après. Une génisse piquée du taon n'est pas si tourmentée.

Il est important de noter que le mal de Chloé – la métaphore est filée tout au long de l'œuvre – prend sa source dans le fait qu'elle ignore absolument tout de l'amour. Ainsi Chloé souffre de divers symptômes tels que l'insomnie ou la perte d'appétit, et ignore quelle en est la raison. Seul Daphnis est présent dans son esprit. Voyons maintenant comment Daphnis appréhende les nouveaux sentiments dont il est la proie :

Οὔτε οὖν τροφὴν προσεφέρετο πλὴν ὅσον ἀπογεύσασθαι· καὶ ποτόν, εἴ ποτε ἐβιάσθη, μέχρι τοῦ ἄν διαβρέξαι τὸ στόμα προσεφέρετο. Σιωπηλὸς ἦν ὁ πρότερον τῶν ἀκρίδων λαλίστερος, ἀγρὸς ὁ περιττότερα τῶν αἰγῶν κινούμενος. Ἡμέλητο καὶ ἡ ἀγέλη· ἔρριπτο καὶ ἡ σὺριγξ· χλωρότερον τὸ πρόσωπον ἦν πῶας θερινῆς.³⁴

Il ne prenait de nourriture que pour y goûter ; quant à boire, si on l'y forçait, il prenait juste de quoi se mouiller la bouche. Il restait silencieux, lui qui auparavant babillait plus que les criquets, paresseux, lui qui s'agitait plus que les chèvres. Il négligeait même son troupeau et avait abandonné sa syrinx ; son visage était plus vert que l'herbe d'été.

Nous apprenons donc que Daphnis est atteint du même mal que Chloé, son changement de comportement est flagrant. Ainsi, encore une fois, nos deux amants sont sur la même longueur d'onde : ils ressentent la même chose l'un pour l'autre, et dépérissent également, ignorant le remède à leur mal. Signalons dès à présent que l'extrême innocence des deux personnages est la condition sine qua non de l'écriture de l'œuvre, l'œuvre narrante une sorte de quête vers une nouvelle

33 *Ibid.*, I, 13, 5-6

34 *Ibid.*, I, 17, 4

connaissance, s'achevant une fois la quête accomplie (la nuit de nocés). Pour rendre cela possible, Longus va jusqu'à gommer l'instinct naturel des deux amants. L'évolution des sentiments amoureux chez chacun des personnages est ensuite rythmée par l'alternance de scènes pastorales idylliques, innocentes voire naïves (l'épisode de la cigale et de l'hirondelle, par exemple), dans lesquelles chacun se repaît au maximum de la présence de l'autre sans assouvir pourtant son désir (ne sachant toujours comment s'y prendre), et de diverses épreuves de crise à surmonter telles que l'hiver ou encore les complots des gens de la ville à leur encontre, ou divers enlèvements. Malgré tout, ces étapes difficiles qui séparent les deux amants finissent toujours par les réunir dans la joie, et tendent à renforcer leurs sentiments, qui résistent à chacune. Puis c'est le mariage et de beaux enfants : une fin heureuse. A cet égard, notons que l'auteur bouleverse l'ordre chronologique attendu. En effet, il commence par évoquer les enfants de Daphnis et de Chloé, pour finalement revenir à la nuit de nocés et mettre un point final à l'œuvre :

[...] τότε δὲ νυκτὸς γενομένης πάντες αὐτοὺς παρέπεμπον εἰς τὸν θάλαμον, οἱ μὲν συρίττοντες, οἱ δὲ αὐλοῦντες, οἱ δὲ δᾶδας μεγάλας ἀνίσχοντες. Καὶ ἐπεὶ πλησίον ἦσαν τῶν θυρῶν, ἦδον σκληρᾶ καὶ ἀπηνεῖ τῇ φωνῇ, καθάπερ τριαίναις γῆν ἀναρρηγνύτες, οὐχ ὑμέναιον ᾄδοντες. Δάφνις δὲ καὶ Χλόη γυμνοὶ συγκατακλιθέντες περιέβαλλον ἀλλήλους καὶ κατεφίλουν, ἀγρυπνήσαντες τῆς νυκτὸς ὅσον οὐδὲ γλαῦκες· καὶ ἔδρασε τι Δάφνις ὧν αὐτὸν ἐπαίδευσε Λυκαίνιον, καὶ τότε Χλόη πρῶτον ἔμαθεν ὅτι τὰ ἐπὶ τῆς ὕλης γενόμενα ἦν ποιμένων παίγνια.³⁵

Pour l'instant, dès la nuit venue, tout le monde les escorta jusqu'à la chambre nuptiale, les uns en jouant de la syrinx, les autres en jouant de la clarinette, les autres en brandissant de grandes torches. Lorsqu'ils arrivèrent devant la porte, ils se mirent à chanter de leur voix rude et forte, comme si, au lieu de chanter un chant d'hyménée, ils brisaient la terre à coups de bêche. Daphnis et Chloé, couchés ensemble tout nus, s'étreignaient et s'embrassaient et, cette nuit-là, ils restèrent sans dormir encore plus que des chouettes. Daphnis mit en pratique ce que Lycénion lui avait appris et Chloé connut, alors pour la première fois, que ce qu'ils avaient fait dans le bois n'était que des amusettes de bergers.

Il se dégage ainsi l'impression d'une quête accomplie par les personnages : leurs sentiments sont nés, ont évolué pour leur permettre finalement d'assouvir leur désir lors de leur nuit de nocés, grâce à leur mariage. L'emploi de l'expression « πρῶτον ἔμαθεν » dans la dernière phrase de l'œuvre témoigne de la volonté de l'auteur de mettre en lumière ce chemin vers une nouvelle connaissance, parcouru tout au long de l'œuvre.

Dans *L'Homme qui rit* également, nous assistons à la naissance de sentiments amoureux chez

35 *Ibid.*, IV, 40, 1-3

Gwynplaine et Dea :

Dans l'idéal, la bonté, c'est le soleil ; et Gwynplaine éblouissait Dea.

Pour la foule, qui a trop de têtes pour avoir une pensée et trop d'yeux pour avoir un regard, pour la foule qui, surface elle-même, s'arrête aux surfaces, Gwynplaine était un clown, un bateleur, un saltimbanque, un grotesque, un peu plus et un peu moins qu'une bête. La foule ne connaissait que le visage.

Pour Dea, Gwynplaine était le sauveur qui l'avait ramassée dans la tombe et emportée dehors, le consolateur qui lui faisait la vie possible, le libérateur dont elle sentait la main dans la sienne en ce labyrinthe qui est la cécité ; Gwynplaine était le frère, l'ami, le guide, le soutien, le semblable d'en haut, l'époux ailé et rayonnant, et là où la multitude voyait le monstre, elle voyait l'archange.

C'est que Dea, aveugle, apercevait l'âme.³⁶

Gwynplaine, de son côté, était enivré de Dea. Il y a l'œil invisible, l'esprit, et l'œil visible, la prunelle. Lui, c'est avec l'œil visible qu'il la voyait. Dea avait l'éblouissement idéal, Gwynplaine avait l'éblouissement réel. Gwynplaine n'était pas laid, il était effrayant ; il avait devant lui son contraste. Autant il était terrible, autant Dea était suave. Il était l'horreur, elle était la grâce. Il y avait du rêve en Dea. Elle semblait un songe ayant un peu pris corps. Il y avait dans toute sa personne, dans sa structure éolienne, dans sa fine et souple taille inquiète comme le roseau, dans ses épaules peut-être visiblement ailées, dans les rondeurs discrètes de son contour indiquant le sexe, mais à l'âme plutôt qu'aux sens, dans sa blancheur qui était presque de la transparence, dans l'auguste occlusion sereine de son regard divinement fermé à la terre, dans l'innocence sacrée de son sourire, un voisinage exquis de l'ange, et elle était tout juste assez femme. [...]

Gwynplaine et Dea, c'était un couple, et ces deux cœurs pathétiques s'adoraient. Un nid, et deux oiseaux ; c'était là leur histoire. Ils avaient fait leur rentrée dans la loi universelle qui est de se plaire, de se chercher et de se trouver.³⁷

Nous constatons donc que, contrairement aux *Pastorales*, l'amour des amants semble être inscrit dans leur histoire : ce n'est pas à un moment précis qu'ils tombent amoureux, mais c'est à force de se côtoyer et de la bonté dont chacun fait preuve à l'égard de l'autre. Ainsi Dea voue une reconnaissance suprême à Gwynplaine pour l'avoir sauvée de la mort alors qu'ils n'étaient que des enfants, tandis que Gwynplaine est saisi par la beauté de Dea. Notons également que tous deux, grâce au regard de l'autre, sont embellis d'une aura angélique, voire divine. Jusqu'ici, rien ne semble pouvoir atteindre un couple aussi bien « assorti »³⁸. En effet, le malheur de Dea (la cécité) œuvre pour le bonheur du couple, puisqu'elle ne peut percevoir le visage de Gwynplaine, seulement son

36 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre III (I, p. 349 sq)

37 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre IV (I, p. 351 sq)

38 Le titre du chapitre est « Les amoureux assortis ».

âme. Voyons à présent comment Gwynplaine et Dea vivent leur amour au quotidien :

Parfois Gwynplaine s'adressait des reproches. Il se faisait de son bonheur un cas de conscience. Il s'imaginait que se laisser aimer par cette femme qui ne pouvait le voir, c'était la tromper. Que dirait-elle si ses yeux s'ouvraient tout à coup ? Comme ce qui l'attire la repousserait ! Comme elle reculerait devant son effroyable aimant ! Quel cri ! Quelles mains voilant son visage ! Quelle fuite ! Un pénible scrupule le harcelait. Il se disait que, monstre, il n'avait pas droit à l'amour. Hydre idolâtrée par l'astre, il était de son devoir d'éclairer cette étoile aveugle.

Une fois il dit à Dea :

– Tu sais que je suis très laid.

– Je sais que tu es sublime, répondit-elle.

Il reprit :

– Quand tu entends tout le monde rire, c'est de moi qu'on rit, parce que je suis horrible.

– Je t'aime, lui dit Dea.

Après un silence, elle ajouta :

– J'étais dans la mort, tu m'as remise dans la vie. Toi là, c'est le ciel à côté de moi. Donne-moi ta main, que je touche Dieu !

Leurs mains se cherchèrent et s'étreignirent, et ils ne dirent plus une parole, rendus silencieux par la plénitude de s'aimer. [...]

Et Gwynplaine avait cette joie d'avoir avoué et de n'être pas cru. Sa conscience était en repos, son amour aussi.

Ils étaient arrivés ainsi, elle à seize ans, lui à près de vingt-cinq.

Ils n'étaient pas, comme on dirait aujourd'hui, « plus avancés » que le premier jour. Moins ; puisque, l'on s'en souvient, ils avaient eu leur nuit de noces, elle âgée de neuf mois, lui de dix ans. Une sorte de sainte enfance continuait dans leur amour ; c'est ainsi qu'il arrive parfois que le rossignol attardé prolonge son chant de nuit jusque dans l'aurore.

Leurs caresses n'allaient guère au-delà des mains pressées, et parfois du bras nu, effleuré. Une volupté doucement bégayante leur suffisait. [...]

Dea ne comprenait point qu'on pût être mari et femme plus qu'ils ne l'étaient.

Au fond, ce contentement chimérique et virginal, ce naïf assouvissement de l'âme par l'âme, ce célibat pris pour mariage, ne déplaisait point à Ursus. [...]

Cependant Gwynplaine avait beau rêver et s'absorber le plus qu'il pouvait dans la contemplation de Dea et dans le for intérieur de son amour, il était homme. Les lois fatales ne s'éluent point. Il subissait, comme toute l'immense nature, les fermentations obscures voulues par le créateur. Cela parfois, quand il paraissait en public, lui faisait regarder les femmes qui étaient dans la foule ; mais il détournait tout de suite ce regard en contravention, et il se hâtait de rentrer, repentant, dans son âme.

Ajoutons que l'encouragement manquait. Sur le visage de toutes les femmes qu'il regardait il voyait l'aversion, l'antipathie, la répugnance, le rejet. Il était clair qu'aucune autre que Dea n'était

possible pour lui. Cela l'aidait à se repentir.³⁹

Nous remarquons donc que, contrairement aux *Pastorales*, les deux amants ne sont pas sur la même longueur d'onde. En effet, Dea seule incarne l'innocence extrême de Daphnis et Chloé, plus jeune et enfermée dans sa cécité. Elle semble se contenter de simples caresses et de la présence de Gwynplaine, ne « compren[ant] pas qu'on pût être mari et femme plus qu'ils ne l'étaient »⁴⁰. Gwynplaine, lui, est d'ores et déjà sujet au « Drame de l'Âme ». L'impression de tromper Dea et sa culpabilité le torturent incessamment, ainsi que le réveil de son désir sexuel de jeune homme, dont il a honte. Pourtant, bénéficiant de la présence de l'autre, ils sont « inexprimablement heureux »⁴¹ et vivent dans « la félicité idéale »⁴², ayant résolu « le mystérieux problème du bonheur »⁴³. Notons également que la « nuit de noces »⁴⁴ survient ici dès le début de l'œuvre, même s'il ne s'agit pas d'une nuit de noces à proprement parler : il s'agit de la première nuit que les personnages ont passée ensemble, enfants, lorsqu'ils furent recueillis par Ursus. Ainsi *L'Homme qui rit* ne dépeint pas, comme les *Pastorales*, le chemin vers le bonheur puisqu'à la moitié de l'œuvre, les deux amants sont bel et bien heureux ensemble ; *L'Homme qui rit* dépeint le « Drame de l'Âme », ce qui n'augure rien de bon quant à la tournure que les événements vont prendre. C'est l'enlèvement de Gwynplaine par le wapentake qui marque une rupture dans ce bonheur, puisque les amants sont dorénavant séparés. Dea aura alors à souffrir de l'absence de Gwynplaine, qui, lui, devra traverser maintes pénibles épreuves (Josiane, la chambre des Lords) pour rejoindre enfin sa « religion »⁴⁵, au moment où la vie la quitte lentement :

Tout à coup, Dea, se dégageant de l'embrassement de Gwynplaine, se souleva. Elle appuyait ses deux mains sur son cœur, comme pour l'empêcher de se déranger.

– Qu'est-ce que j'ai ? dit-elle. J'ai quelque chose. La joie, cela étouffe. Ce n'est rien. C'est bon. En reparaissant, ô mon Gwynplaine, tu m'as donné un coup. Un coup de bonheur. Tout le ciel qui vous entre dans le cœur, c'est un enivrement. Toi absent, je me sentais expirer. La vraie vie qui s'en allait, tu me l'as rendue. J'ai eu en moi comme un déchirement, le déchirement des ténèbres, et j'ai senti monter la vie, une vie ardente, une vie de fièvre et de délices. C'est extraordinaire, cette vie-là, que tu viens de me donner. Elle est si céleste qu'on souffre un peu. C'est comme si l'âme grandissait et avait de la peine à tenir dans notre corps. Cette vie des séraphins, cette plénitude, elle reflue jusqu'à ma tête, et me pénètre. J'ai comme un battement d'ailes dans la poitrine. Je me sens étrange, mais bien heureuse. Gwynplaine, tu m'as ressuscitée.

39 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre VII (I, p. 365 sq)

40 *Ibid.*, (I, p. 367)

41 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre V (I, p. 357)

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre VII (I, p. 367)

45 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre V (I, p. 357)

Elle rougit, puis pâlit, puis rougit encore, et tomba. [...]

Dea, ployée et de plus en plus pâle, pétrissait dans ses doigts convulsifs l'étoffe de sa robe. Elle eut un soupir inexprimablement pensif, et murmura :

– Je comprends ce que c'est. Je meurs.

Gwynplaine se leva terrible. Ursus soutint Dea.

– Mourir ! Toi mourir ! Non, cela ne sera pas. Tu ne peux pas mourir. Mourir à présent ! Mourir tout de suite ! C'est impossible. [...] Toi mourir ! Qu'est-ce que je t'ai fait ? D'y penser, ma raison s'en va. Nous sommes l'un à l'autre, nous nous aimons. Tu n'as pas de motif de t'en aller. Ce serait injuste. Ai-je commis des crimes ? Tu m'as pardonné d'ailleurs. Oh ! Tu ne veux pas que je devienne un désespéré, un scélérat, un furieux, un damné ! Dea ! Je t'en prie, je t'en conjure, je t'en supplie à mains jointes, ne meurs pas.

Et, crispant ses poings dans ses cheveux, agonisant d'épouvante, étouffé de pleurs, il se jeta à ses pieds. [...]

Dea lui répondit, d'une voix de moins en moins distincte, s'arrêtant presque à chaque mot :

– Hélas ! c'est inutile. Mon bien-aimé, je vois bien que tu fais ce que tu peux. Il y a une heure, je voulais mourir, à présent je ne voudrais plus. Gwynplaine, mon Gwynplaine adoré, comme nous avons été heureux ! Dieu t'avait mis dans ma vie, il me retire de la tienne. [...] Oh ! J'aurais pourtant bien voulu vivre encore. Quelle vie charmante nous avions dans notre pauvre cabane qui roulait ! On chantait. J'écoutais les battements de mains ! Comme c'était bon, n'être jamais séparés ! [...] Tout cela s'en va, et il n'y aura plus de chansons. Hélas ! ce n'est donc pas possible de vivre encore ! Tu penseras à moi, mon bien-aimé. [...]

Ses paroles haletaient, et s'éteignaient l'une après l'autre, comme si l'on eût soufflé dessus. On ne l'entendait presque plus.

– Gwynplaine, reprit-elle, n'est-ce pas ? tu penseras à moi. J'en aurai besoin, quand je serai morte.

Et elle ajouta :

– Oh ! Retenez-moi !

Puis, après un silence, elle dit :

– Viens me rejoindre le plus tôt que tu pourras. Je vais être bien malheureuse sans toi, même avec Dieu. Ne me laisse pas trop longtemps seule, mon doux Gwynplaine ! C'est ici qu'était le paradis. Là-haut, ce n'est que le ciel. Ah ! J'étouffe ! Mon bien-aimé, mon bien-aimé, mon bien-aimé !

– Grâce ! cria Gwynplaine.

– Adieu ! dit-elle.

– Grâce ! répéta Gwynplaine.

Et il colla sa bouche aux belles mains glacées de Dea.

Elle fut un moment comme si elle ne respirait plus.

Puis elle se haussa sur ses coudes, un profond éclair traversa ses yeux, et elle eut un ineffable sourire. Sa voix éclata, vivante.

– Lumière ! cria-t-elle. Je vois !

Et elle expira.⁴⁶

La mort de Dea est aussitôt suivie du suicide de Gwynplaine, qui ne peut supporter une telle cruauté du destin. *L'Homme qui rit* dépeint donc l'histoire du bonheur acquis, puis perdu, et enfin retrouvé (pour un très court instant). C'est là que réside la différence majeure avec les *Pastorales* qui, elles, narrent simplement l'atteinte du bonheur.

Ainsi nous venons d'affirmer que chacune de ces œuvres, à sa manière, est le lieu de la naissance et de l'évolution de sentiments amoureux. Étudions à présent les caractéristiques propres de ces sentiments.

Caractéristiques

Si les histoires vécues par chacun des couples ne sont pas identiques, nous constatons en revanche que les sentiments qu'ils ressentent sont absolument similaires. La première caractéristique évidente de ces sentiments est leur nouveauté, puisque dans les deux cas, il s'agit de la première expérience amoureuse. Seulement, comme nous l'avons précédemment évoqué, chez Longus, cette ignorance extrême de l'amour va jusqu'à gommer l'instinct naturel des êtres humains ; c'est pourquoi Daphnis et Chloé, souhaitant assouvir leur désir et ne sachant comment, « imit[ent] les boucs »⁴⁷, expérience qui les laisse bien désemparés, Daphnis s'apercevant que « pour faire l'amour, il en sait moins qu'un bélier »⁴⁸ – d'où l'importance et la légitimité des rôles joués par Philétas et Lycénion. Ce manque d'instinct relève certes de l'irréel mais il représente la condition sine qua non de la description de ce chemin vers une nouvelle connaissance, mentionné précédemment et dépeint par l'auteur. Chez Hugo, en revanche, nous l'avons dit, cette innocence extrême est l'apanage de Dea, enfermée dans la Green-Box et dans sa cécité (c'est ce qui accrédite son innocence). Gwynplaine, lui, est tout à fait conscient de ce qu'il doit entreprendre pour assouvir son désir sexuel, mais, sujet au « Drame de l'Âme », cela provoque en lui une véritable tempête intérieure ; il se sent coupable, nous l'avons vu, et honteux :

Ils avaient toujours eu la vie commune. Ils ne se connaissaient pas autrement ensemble. L'enfance de Dea avait coïncidé avec l'adolescence de Gwynplaine. Ils avaient grandi côte à côte. Ils avaient longtemps dormi dans le même lit, la cahute n'étant point une vaste chambre à coucher. Eux sur le coffre, Ursus sur le plancher ; voilà quel était l'arrangement. Puis un beau jour, Dea

46 *Ibid.*, Partie II, Conclusion, Chapitre IV (II, p. 350 sq.)

47 *Pastorales*, III, 14, 1-5

48 *Ibid.*

étant encore petite, Gwynplaine s'était vu grand, et c'est du côté de l'homme qu'avait commencé la honte. Il avait dit à Ursus : Je veux dormir à terre, moi aussi. Et, le soir venu, il s'était étendu près du vieillard, sur la peau d'ours. Alors Dea avait pleuré. Elle avait réclamé son camarade de lit. Mais Gwynplaine, devenu inquiet, car il commençait à aimer, avait tenu bon. A partir de ce moment, il s'était mis à coucher sur le plancher avec Ursus. L'été, dans les belles nuits, il couchait dehors, avec Homo. Dea avait treize ans qu'elle n'était pas encore résignée. Souvent le soir elle disait : Gwynplaine, viens près de moi ; cela me fera dormir. Un homme à côté d'elle était un besoin du sommeil de l'innocence. La nudité, c'est de se voir nu ; aussi ignorait-elle la nudité. Ingénuité d'Arcadie ou d'Otaïti. Dea sauvage faisait Gwynplaine farouche. Il arrivait parfois à Dea, étant déjà presque jeune fille, de se peigner ses longs cheveux, assise sur son lit, sa chemise défaits et à demi tombante, laissant voir la statue féminine ébauchée et un vague commencement d'Ève, et d'appeler Gwynplaine. Gwynplaine rougissait, baissait les yeux, ne savait que devenir devant cette chair naïve, balbutiait, détournait la tête, avait peur, et s'en allait, et ce Daphnis des ténèbres prenait la fuite devant cette Chloé de l'ombre.

Telle était cette idylle éclosée dans une tragédie.

Ursus leur disait :

– Veilles brutes ! Adorez-vous.⁴⁹

Ce qui caractérise ensuite les sentiments amoureux de nos deux couples de manière frappante, c'est leur pureté. En effet, dans les *Pastorales*, nous apprenons dès le livre II qu'Eros est lui-même le « berger »⁵⁰ des deux jeunes amants. A ce titre, leur amour bénéficie d'une aura divine tendant à en souligner la pureté. Les diverses actions salvatrices de Pan et des Nymphes vont également dans ce sens. La virginité de Chloé jusqu'à la nuit de noces est également un élément qui met en relief la pureté de ses sentiments (la question est d'ailleurs soulevée au moment de l'arrangement du mariage). Et même si Daphnis, lui, connaît sa première expérience sexuelle avec Lycénion, on ne lui en tient aucune rigueur car c'est grâce à ce qu'elle lui a appris que la connaissance est atteinte lors de sa nuit de noces avec Chloé. Le décalage dans le vocabulaire utilisé par l'auteur pour décrire d'une part, les sentiments de Daphnis et de Chloé, d'autre part, ceux des autres personnages, met également en évidence la pureté des sentiments des deux jeunes amants par rapport à ceux des autres. Ainsi Dorcon « s'était amouraché de Chloé »⁵¹ et c'est pour sa satisfaction personnelle que Lycénion « eut envie de faire [de Daphnis] son amant »⁵². Citons encore la perversité des sentiments de Gnathon à l'égard de Daphnis. Nous observons le même phénomène dans *L'Homme qui rit* : tandis que Josiane et lord David « ne s'aimaient pas, [mais] se plaisaient »⁵³, Gwynplaine et Dea

49 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre V (I, p. 358-359)

50 *Pastorales*, II, 5, 4

51 *Ibid.*, I, 15, 1

52 *Ibid.*, III, 15, 2

53 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre I, Chapitre III (I, p. 264)

« étaient dans un paradis, ils s'aimaient »⁵⁴, « ces heureux habitaient l'idéal »⁵⁵. En effet, « pas de pureté comparable à ces amours ! »⁵⁶. Pureté qui contraste fortement avec les pulsions d'une Josiane, qui se décrit elle-même comme « l'Ève du gouffre »⁵⁷, et qui adresse à Gwynplaine ce message :

« Tu es horrible, et je suis belle. Tu es histrion, et je suis duchesse. Je suis la première, et tu es le dernier. Je veux de toi. Je t'aime. Viens. »⁵⁸

Notons ici que l'expression « je t'aime » vient après « je veux de toi », ce qui dénote de la part de Josiane le besoin d'assouvir sa satisfaction personnelle avant tout. Nous comprenons également que son attirance pour Gwynplaine trouve son origine dans de vils instincts qu'elle développera plus longuement lors de sa rencontre avec lui. Le fait qu'elle dédaigne Gwynplaine ayant appris qu'il était lord Clancharlie (et donc son promis) souligne également sa perversité. Soyons par ailleurs attentifs au parallèle que Hugo instaure entre l'amour de Gwynplaine et Dea et la religion, tout au long de l'œuvre, et qui représente l'aura divine qui les entoure. Ainsi, s'ils n'ont pas la chance d'être protégés par des dieux, ils semblent parfois eux-mêmes être des dieux et la pureté de leur amour, qui a des origines nobles et bienveillantes, est affirmée.

Enfin, la force des sentiments des deux couples est une caractéristique marquante ; ils vivent une véritable passion. Passion à double tranchant dans les deux cas. Dans celui de Daphnis et Chloé, l'ignorance du « mal d'amour »⁵⁹ qui les accable et de son « remède »⁶⁰ se mue en souffrance physique. La métaphore de la maladie est d'ailleurs filée tout au long de l'œuvre et ils semblent dépérir, comme nous l'avons précédemment montré. Les nombreuses séparations que les amants doivent affronter au cours du récit engendrent également de nombreuses souffrances. Les sentiments de Daphnis et de Chloé sont tellement puissants qu'ils les poussent à ne pas envisager la vie l'un sans l'autre. Ainsi Chloé, apprenant la naissance noble de Daphnis et le voyant déjà s'éloigner, s'écrie, dans un grand élan tragique : « Adieu ! Quant à moi, je ne veux plus vivre »⁶¹. Et la richesse de Daphnis ne représente finalement que peu de choses quand il croit avoir perdu Chloé : « Comme j'étais plus heureux, étant esclave ! Alors, je voyais Chloé, alors... »⁶². Les deux jeunes amants sont prêts à payer leur amour au prix de la mort ou de la servitude, si cela leur permet d'être ensemble, ce

54 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre II (I, p. 347)

55 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre V (I, p. 358)

56 *Ibid.*, (I, p. 357)

57 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre IV (II, p. 217)

58 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre IX (II, p. 62)

59 *Pastorales*, I, 22, 3

60 *Ibid.*

61 *Ibid.*, IV 27, 2

62 *Ibid.*, IV, 28, 3

qui témoigne de sentiments amoureux particulièrement forts. Cette idée est poussée à son paroxysme chez Hugo ; en effet, certes Dea avait la santé fragile, mais il semble que c'est bien la perte de Gwynplaine qui lui assène le coup fatal, comme Dea elle-même l'affirme : « J'étais avec Gwynplaine, c'était simple, je vivais. Maintenant Gwynplaine n'y est plus, je meurs »⁶³. Ursus en est également conscient : « Car Dea en mourra. Quand elle ne verra plus Gwynplaine »⁶⁴. Si l'absence de Gwynplaine engendre la mort de Dea, l'absence de Dea auprès de Gwynplaine est à l'origine de sa perte de la volonté de vivre, comme en témoignent ces élucubrations : « Que devenir sans Dea ? Que faire de tout ce qui était lui ? Rien de lui ne vivait sans elle »⁶⁵, ou encore « Dea de moins, c'est tout de moins ! »⁶⁶. Ainsi, les sentiments de Gwynplaine pour Dea n'ont pas d'incidence sur sa santé physique, mais sur son bien-être mental, ce qui le pousse à décider de mourir, car « qui a perdu son âme n'a plus pour la retrouver qu'un lieu, la mort »⁶⁷. Le mal d'amour évoqué par Longus est ainsi mené à son comble par Hugo, à travers la mort des deux amants.

Ainsi donc, nous venons de montrer que la peinture des sentiments amoureux est une dimension commune à ces deux œuvres, bien que les histoires respectivement narrées soient différentes. En revanche, les caractéristiques propres des sentiments dépeints par chacun des auteurs sont absolument identiques et constituent des échos d'une œuvre à l'autre, au même titre que la nature.

Chapitre 5 : A travers l'omniprésence de la nature

Les saisons

La première occurrence frappante de la nature dans chacune de ces deux œuvres réside dans la mention des saisons, saisons qui encadrent les œuvres et qui peuvent avoir un impact sur les sentiments des personnages. Ainsi les *Pastorales* s'ouvrent sur le printemps, tandis que *L'Homme qui rit* s'ouvre sur l'hiver, ce qui tend à éloigner les deux œuvres quant à leur univers, et à les rapprocher quant au traitement du motif commun des saisons. Nous constatons que les saisons chaudes que sont le printemps et l'été sont des périodes propices au développement des sentiments amoureux et à l'émergence du désir :

Ἐξέκαε δὲ αὐτοῦς καὶ ἡ ὥρα τοῦ ἔτους. Ἦρος ἦν ἤδη τέλος καὶ θεροῦς ἀρχή, καὶ πάντα ἐν ἀκμῇ.

63 *L'Homme qui rit*, Partie II, Conclusion, Chapitre II (II, p. 340)

64 *Ibid.*, Partie II, Livre VI, Chapitre I (II, p. 160)

65 *Ibid.*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 325)

66 *Ibid.*, (II, p. 327)

67 *Ibid.*

δένδρα ἐν καρποῖς, πεδία ἐν ληϊοῖς. Ἦδεῖα μὲν τεττίγων ἠγή, γλυκεῖα δὲ ὀπώρας ὀδμή, τερπνὴ δὲ πομνίων βληχρή. Εἶκασεν ἄν τις καὶ τοὺς ποταμοὺς ἄδειν ἠρέμα ῥέοντα καὶ τοὺς ἀνέμους συρίττειν ταῖς πίτυσιν ἐμπνέοντα καὶ τὰ μῆλα ἐρῶντα πίπτειν χαμαὶ καὶ τὸν ἥλιον φιλόκαλον ὄντα πάντας ἀποδύειν. Ὁ μὲν δὴ Δάφνις θαλμόμενος τούτοις ἄπασιν εἰς τοὺς ποταμοὺς ἐνέβαινε, καὶ ποτε μὲν ἐλούετο, ποτὲ δὲ καὶ τῶν ἰχθύων τοὺς ἐνδινεύοντα ἐθήρα· πολλάκις δὲ καὶ ἔπινεν, ὥς τὸ ἔνδοθεν καῦμα σβέσων.⁶⁸

L'époque de l'année les enflammait également. C'était déjà la fin du printemps et le début de l'été : toute la végétation resplendissait de vigueur, avec les arbres couverts de fruits et les plaines de moissons. Charmant était le bruit des cigales, suave l'odeur des fruits, plaisant le bêlement des moutons. On aurait dit qu'à leur tour les rivières chantaient en coulant doucement, que les vents jouaient de la syrinx en soufflant dans les pins, que les pommes se laissaient choir à terre sous l'effet de l'amour, que le soleil, friand de beauté, déshabillait tout le monde. Daphnis, qu'échauffait toute cette ambiance, entraînait dans les rivières, tantôt pour s'y baigner, tantôt pour y pêcher les poissons frétilants. Souvent aussi il y buvait, pensant éteindre la fièvre qu'il ressentait en lui.

Ce phénomène est également perceptible dans *L'Homme qui rit* :

Trop de paradis, l'amour en arrive à ne pas vouloir cela. Il lui faut la peau fiévreuse, la vie émue, le baiser électrique et irréparable, les cheveux dénoués, l'étreinte ayant un but. Le sidéral gêne. L'éthéré pèse. L'excès de ciel dans l'amour, c'est l'excès de combustible dans le feu ; la flamme en souffre. Dea saisissable et saisie, la vertigineuse approche qui mêle en deux êtres l'inconnu de la création. Gwynplaine, éperdu, avait ce cauchemar exquis. Une femme ! Il entendait en lui ce profond cri de la nature. Comme un Pygmalion de rêve modelant une Galatée de l'azur, il faisait témérement, au fond de son âme, des retouches à ce contour chaste de Dea ; contour trop céleste et pas assez édénique ; car l'éden, c'est Eve ; et Eve est une femelle, une mère charnelle, une nourrice terrestre, le ventre sacré des générations, la mamelle du lait inépuisable, la berceuse du monde nouveau-né ; et le sein exclut les ailes. Pourtant, dans les mirages de Gwynplaine, Dea jusqu'alors avait été au-dessus de la chair. En ce moment, égaré, il essayait dans sa pensée de l'y faire redescendre, et il tirait ce fil, le sexe, qui tient toute jeune fille liée à la terre. Pas un seul de ces oiseaux n'est lâché. Dea, pas plus qu'une autre, n'était hors la loi, et Gwynplaine, tout en ne l'avouant qu'à demi, avait une vague volonté qu'elle s'y soumit. Il avait cette volonté malgré lui, et dans une rechute continuelle. Il se figurait Dea humaine. Il en était à concevoir une idée inouïe : Dea, créature, non plus seulement d'extase, mais de volupté ; Dea la tête sur l'oreiller. Il avait honte de cet empiètement visionnaire ; c'était comme un effort de profanation ; il résistait à cette obsession ; il s'en détournait, puis il y revenait ; il lui semblait commettre un attentat à la pudeur. Dea était pour lui un nuage. Frémissant, il écartait ce nuage comme s'il eût soulevé une chemise. On était en avril.⁶⁹

68 *Pastorales*, I, 23, 1-2

69 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre III, Chapitre IX (II, p. 58-59)

Nous assistons également, dans chacune de ces deux œuvres, à la description d'un hiver particulièrement dur. Dans les deux cas, l'hiver est synonyme de souffrance ; chez Longus, parce qu'il sépare les amants, chez Hugo, parce qu'il constitue une véritable force naturelle qu'il faut affronter pour avoir la vie sauve. Remarquons également que dans *L'Homme qui rit*, c'est l'hiver qui réunit pour la première fois les deux amants ; point de discordance qui sonne comme un écho de Longus. Intéressons-nous premièrement au traitement de l'hiver par Longus :

Γίνεται δὲ χειμῶν Δάφνιδι καὶ Χλόη τοῦ πολέμου μικρότερος· ἐξαίφνης γὰρ περιπεσοῦσα χιῶν πολλὴ πάσας μὲν ἀπέκλεισε τὰς ὁδοὺς, πάντας δὲ κατέκλεισε τοὺς γεωργοὺς. Λάβροι μὲν οἱ χεῖμαρροι κατέρρεον, ἐπεπήγει δὲ κρύσταλλος· τὰ δένδρα ἐώκει κατακλωμένοις· ἡ γῆ πᾶσα ἀφανῆς ἦν ὅτι μὴ περὶ πηγᾶς που καὶ ῥεύματα. [...]

Ἀναγκαίως οὖν οἰκουρίας ἐπεχούσης ἅπαντας οἱ μὲν ἄλλοι γεωργοὶ καὶ νομεῖς ἔχαιρον πόνων τε ἀπήλλαγμα μὲν πρὸς ὀλίγον καὶ τροφὰς ἐώθινὰς ἐσθίοντες καὶ καθεύδοντες μακρὸν ὕπνον, ὥστε αὐτοῖς τὸν χειμῶνα δοκεῖν καὶ θέρους καὶ μετοπώρου καὶ ἦρος αὐτοῦ γλυκύτερον. Χλόη δὲ καὶ Δάφνις ἐν μνήμῃ γενόμενοι τῶν καταλειφθέντων τερπνῶν, ὡς ἐφίλουν, ὡς περιέβαλλον, ὡς ἅμα τὴν τροφήν προσεφέροντο, νύκτας τε ἀγρύπνους διῆγον καὶ λυπηρὰς καὶ τὴν εἰαρινὴν ὥραν ἀνέμενον ἐκ θανάτου παλιγγενεσίαν. Ἐλῦπει δὲ αὐτοὺς ἡ πῆρα τις ἐλθοῦσα εἰς χεῖρας, ἐξ ἧς ἦσθιον, ἡ γαυλὸς ὀφθείς, ἐξ οὗ συνέπιον, ἡ σῦριγξ ἀμελῶς ἐρριμένη, δῶρον ἐρωτικὸν γεγενημένη. Ἡὔχοντο δὲ ταῖς Νύμφαις καὶ τῷ Πανὶ καὶ τούτων αὐτοὺς ἐκλύσασθαι τῶν κακῶν καὶ δεῖξαι ποτε αὐτοῖς καὶ ταῖς ἀγέλαις ἦλιον· ἅμα τε εὐχόμενοι τέχνην ἐζήτουν, δι' ἧς ἀλλήλους θέασοντα.⁷⁰

Survient alors un hiver qui fut pour Daphnis et Chloé plus pénible que la guerre. Brusquement une abondante neige tomba sur la région, bloquant tous les chemins et cloîtrant tous les paysans. Les torrents se mirent à déborder dans leur course, puis la glace se forma. Les arbres semblaient devoir se briser ; le sol disparaissait complètement, sauf aux alentours des sources et des ruisseaux. [...]

Comme le séjour forcé à la maison s'imposait à tous, les autres, laboureurs et bergers, se réjouissaient d'être libérés pour quelque temps de leurs tâches, de prendre un repas de bon matin, puis de faire un long somme, en sorte que l'hiver leur paraissait plus agréable que l'été, l'automne, et même le printemps. Au contraire, pour Chloé et pour Daphnis qui n'oubliaient pas leurs plaisirs abandonnés : baisers, étreintes, repas qu'ils apportaient et qu'ils partageaient, c'étaient des nuits sans sommeil et pleines de souffrance qu'ils passaient, et ils attendaient le moment du printemps comme la résurrection après la mort. Ils avaient du chagrin s'ils trouvaient sous leur main une besace pour leur manger ou s'ils voyaient une écuelle dans laquelle ils buvaient ensemble, ou bien une syrinx négligemment abandonnée et qui avait été un cadeau d'amour. Ils priaient alors les Nymphes et Pan de les délivrer de ces souffrances et de leur montrer enfin le soleil, à eux et à leurs troupeaux. Et pendant leurs prières ils songeaient au moyen de se revoir.

70 *Pastorales*, III, 3, 1-4

Nous constatons que plutôt que d'insister sur les transformations du paysage liées à la saison, Longus insiste sur les maux qu'elle engendre pour les deux jeunes amants. Ainsi, la rudesse de l'hiver est rapidement atténuée par le repos que l'hiver offre aux paysans. Daphnis trouvera finalement un subterfuge qui lui permettra de profiter de la présence de Chloé, de sorte que « l'hiver ne [sera] pas pour eux totalement sans amour »⁷¹. C'est donc sur une note optimiste que l'hiver va laisser place au printemps. D'abord présenté comme une saison négative, l'hiver devient progressivement un concept positif, puisqu'il offre du repos et que, finalement, il ne sépare pas les amants mais leur permet de se réunir dans de nouvelles joies. Intéressons-nous à présent à l'hiver hugolien, au cours duquel Gwynplaine est abandonné et sauve Dea :

Une bise opiniâtre du nord souffla sans discontinuer sur le continent européen, et plus rudement encore sur l'Angleterre, pendant tout le mois de décembre 1689 et tout le mois de janvier 1690. De là le froid calamiteux qui a fait noter cet hiver comme « mémorable aux pauvres » sur les marges de la vieille bible de la chapelle presbytérienne des Non Jurors de Londres. Grâce à la solidité utile de l'antique parchemin monarchique employé aux registres officiels, de longues listes d'indigents trouvés morts de famine et de nudité sont encore lisibles aujourd'hui dans beaucoup de répertoires locaux, particulièrement dans les pouillés de la Clink liberty Court du bourg de Southwark, de la Pie powder Court, ce qui veut dire Cour des pieds poudreux, et de la White Chapel Court, tenue au village de Stapney par le bailli du seigneur. La Tamise prit, ce qui n'arrive pas une fois par siècle, la glace s'y formant difficilement à cause de la secousse de la mer. Les chariots roulèrent sur la rivière gelée ; il y eut sur la Tamise foire avec tentes, et combats d'ours et de taureaux ; on y rôtit un bœuf entier sur la glace. Cette épaisseur de glace dura deux mois. La pénible année 1690 dépassa en rigueur même les hivers célèbres du commencement du XVIIe siècle, si minutieusement observés par le docteur Gédéon Delaun, lequel a été honoré par la ville de Londres d'un buste avec piédouche en qualité d'apothicaire du roi Jacques Ier.

Un soir, vers la fin d'une des plus glaciales journées de ce mois de janvier 1690, il se passait dans une des nombreuses anses inhospitalières du golfe de Portland quelque chose d'inusité qui faisait crier et tournoyer à l'entrée de cette anse les mouettes et les oies de mer, n'osant rentrer.⁷²

Il y avait dans l'air une imminence d'orage. L'enfant ne s'en rendait pas compte, mais un marin eût tremblé. C'était cette minute d'anxiété préalable où il semble que les éléments vont devenir des personnes, et qu'on va assister à la transfiguration mystérieuse du vent en aiglon. La mer va être océan, les forces vont se révéler volontés, ce qu'on prend pour une chose est une âme. On va le voir. De là l'horreur. L'âme de l'homme redoute cette confrontation avec l'âme de la nature.

Un chaos allait faire son entrée. Le vent, froissant le brouillard, et échafaudant les nuées derrière, posait le décor de ce drame terrible de la vague et de l'hiver qu'on appelle une tempête de neige.⁷³

71 *Ibid.*, III, 11, 3

72 *L'Homme qui rit*, Partie I, Livre I, Chapitre I (I, p. 85 sq.)

73 *Ibid.*, Partie I, Livre I, Chapitre III (I, p. 100)

Comme il hésitait entre un instinct qui le poussait à fuir et un instinct qui lui disait de rester, il aperçut dans la neige, à ses pieds, à quelques pas devant lui, une sorte d'ondulation de la dimension d'un corps humain, une petite éminence basse, longue et étroite, pareille au renflement d'une fosse, une ressemblance de sépulture dans un cimetière qui serait blanc.

En même temps, la voix cria.

C'est de là-dessous qu'elle sortait.

L'enfant se baissa, s'accroupit devant l'ondulation, et de ses deux mains en commença le déblaiement.

Il vit se modeler, sous la neige qu'il écartait, une forme, et tout à coup, sous ses mains, dans le creux qu'il avait fait, apparut une face pâle.

Ce n'était point cette face qui criait. Elle avait les yeux fermés et la bouche ouverte, mais pleine de neige.

Elle était immobile. Elle ne bougea pas sous la main de l'enfant. L'enfant, qui avait l'onglée aux doigts, tressaillit en touchant le froid de ce visage. C'était la tête d'une femme. Les cheveux épars étaient mêlés à la neige. Cette femme était morte.

L'enfant se remit à écarter la neige. Le cou de la morte se dégagea, puis le haut du torse, dont on voyait la chair sous des haillons.

Soudainement il sentit sous son tâtonnement un mouvement faible. C'était quelque chose de petit qui était enseveli, et qui remuait. L'enfant ôta vivement la neige, et découvrit un misérable corps d'avorton, chétif, blême de froid, encore vivant, nu sur le sein nu de la morte.

C'était une petite fille.

Elle était emmaillottée, mais de pas assez de guenilles, et, en se débattant, elle était sortie de ses loques. Sous elle ses pauvres membres maigres, et son haleine au-dessus d'elle, avaient un peu fait fondre la neige. Une nourrice lui eût donné cinq ou six mois, mais elle avait un an peut-être, car la croissance dans la misère subit de navrantes réductions qui vont parfois jusqu'au rachitisme. Quand son visage fut à l'air, elle poussa un cri, continuation de son sanglot de détresse. Pour que la mère n'eût pas entendu ce sanglot, il fallait qu'elle fût bien profondément morte.

L'enfant prit la petite dans ses bras.

La mère roidie était sinistre. Une irradiation spectrale sortait de cette figure. La bouche béante et sans souffle semblait commencer dans la langue indistincte de l'ombre la réponse aux questions faites aux morts dans l'invisible. La réverbération blafarde des plaines glacées était sur ce visage. On voyait le front, jeune sous les cheveux bruns, le froncement presque indigné des sourcils, les narines serrées, les paupières closes, les cils collés par le givre, et, du coin des yeux au coin des lèvres, le pli profond des pleurs. La neige éclairait la morte. L'hiver et le tombeau ne se nuisent pas. Le cadavre est le glaçon de l'homme. La nudité des seins était pathétique. Ils avaient servi ; ils avaient la sublime flétrissure de la vie donnée par l'être à qui la vie manque, et la majesté maternelle y remplaçait la pureté virginale. A la pointe d'une des mamelles il y avait une perle blanche. C'était une goutte de lait, gelée.

Disons-le tout de suite, dans ces plaines où le garçon perdu passait à son tour, une mendiante

allaitant son nourrisson, et cherchant elle aussi un gîte, s'était, il y avait peu d'heures, égarée. Transie, elle était tombée sous la tempête, et n'avait pu se relever. L'avalanche l'avait couverte. Elle avait, le plus qu'elle avait pu, serré sa fille contre elle, et elle avait expiré.

La petite fille avait essayé de téter ce marbre.

Sombre confiance voulue par la nature, car il semble que le dernier allaitement soit possible à une mère, même après le dernier soupir.

Mais la bouche de l'enfant n'avait pu trouver le sein, où la goutte de lait, volée par la mort, s'était glacée, et, sous la neige, le nourrisson, plus accoutumé au berceau qu'à la tombe, avait crié.

Le petit abandonné avait entendu la petite agonisante.

Il l'avait déterrée.

Il l'avait prise dans ses bras.⁷⁴

Il apparaît donc que l'hiver dont il est question est caractérisé par des conditions extrêmes : un froid glacial et meurtrier. Comme si ce n'était pas assez, l'action prend place lors d'une des pires journées de cet hiver assassin. La dimension tragique est ainsi exacerbée et la dimension pathétique est assurée par le motif dépeint, l'abandon d'un enfant. La tempête de neige opère dans la même continuité ; l'enfant, encore plus vulnérable que l'homme, et de surcroît inconscient du danger, se trouve confronté à une force supérieure contre laquelle il doit lutter pour sauver sa vie, qui ne fait que commencer. Notons encore le lien étroit qui semble instauré entre hiver et mort ; citons à cet égard la mention des retrouvés morts de froid (la mère de Dea en faisant partie), ou encore la rencontre de l'enfant avec « l'arbre d'invention humaine »⁷⁵, c'est-à-dire avec un cadavre en putréfaction enchaîné et se balançant au gré des vents. Cette idée est d'ailleurs largement développée dans la citation 74, le tapis de neige étant apparenté à un cimetière et les deux réalités – mort et hiver – étant étroitement mêlées tout au long du passage. Ainsi, encore une fois, Hugo semble pousser le motif dépeint par Longus à son comble, tout en l'ancrant dans le réel. Et si le doux hiver que connaissent Daphnis et Chloé semble dorénavant lointain, l'arrivée de la Green-Box à Londres sonne comme une allusion :

La Green-Box, on vient de la reconnaître, était arrivée à Londres. Elle s'était établie à Southwark. Ursus avait été attiré par le bowling-green, lequel avait cela d'excellent, que la foire n'y chômait jamais, pas même en hiver.⁷⁶

N'omettons pas de préciser que malgré tout ce que nous venons d'affirmer, Dea meurt au printemps, époque d'éveil de la nature (positive) après un long sommeil. Une telle association⁷⁷ est

74 *Ibid.*, Partie I, Livre III, Chapitre II (I, p. 209 sq.)

75 *Ibid.*, Partie I, Livre I, Chapitre V (I, p. 104)

76 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre III (II, p. 17)

77 Mourir au printemps : voir annexe 4

inconcevable chez Longus, le printemps et l'été étant synonymes et gages de temps heureux. Mais cette association permet à Hugo de conférer une saveur aigre-douce à la scène et d'en mettre en relief la dimension dramatique :

– Par exemple, eh bien, l'an passé, au printemps de l'an passé, on était ensemble, on était heureux, il y a à présent bien de la différence. Je ne me souviens plus dans quelle petite ville nous étions. Il y avait des arbres, j'entendais chanter des fauvettes. Nous sommes venus à Londres. Cela a changé.⁷⁸

Remarquons seulement que par les paroles de Dea, nous retrouvons la thèse chère aux anciens (dont Longus) selon laquelle la ville est la capitale des vices, tandis que la campagne est celle des vertus.

Ainsi donc, nous venons de montrer que c'est au gré des saisons que les personnages de chacune des deux œuvres évoluent, mais la nature s'exprime également sous d'autres formes.

L'espace naturel

Ainsi que nous l'avons précédemment évoqué, la nature, quoique différente, est omniprésente dans chaque œuvre. Dans les *Pastorales*, il s'agit d'un paysage méditerranéen, agréable, un *locus amoenus*. Chez Hugo, l'action se déroulant sur une île de l'Atlantique, le climat est moins doux, la mer plus agitée, et le paysage désolé. Nous ne reviendrons pas là-dessus. Remarquons tout de même, chez Longus, la mise en abyme du jardin de Lamon, véritable *locus amoenus* à l'intérieur du *locus amoenus* que représente l'île de Lesbos. Quant à *L'Homme qui rit*, soyons attentifs à la courte description que fait Josiane à Gwynplaine des jardins de son palais :

[...] C'est ici un palais à moi. Tu verras mes jardins. Il y a des sources sous les feuilles, des grottes où l'on peut s'embrasser, et de très beaux groupes de marbre qui sont du cavalier Bernin. Et des fleurs ! Il y en a trop. Au printemps, c'est un incendie de roses. [...] ⁷⁹

Le lecteur pensif que nous sommes aura évidemment présente à l'esprit la grotte des Nymphes où Chloé a été abandonnée, et d'où jaillit une source :

[...] Ἐκ πηγῆς ἀναβλύζον ὕδωρ ρεῖθρον ἐποίει χεόμενον, ὥστε καὶ λειμὸν πάνυ γλαφυρὸς ἐκτέτατο πρὸ τοῦ ἄντρου, πολλῆς καὶ μαλακῆς πόας ὑπὸ τῆς νοτίδος τρεφομένης. [...] ⁸⁰

78 *Ibid.*, Partie II, Conclusion, Chapitre II (II, p. 340)

79 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre IV (II, p. 220)

80 *Pastorales*, I, 4, 3

[...] D'une source une eau jaillissante faisait courir un ruisseau : aussi une riante prairie s'étendait-elle devant la grotte où l'humidité nourrissait un abondant et tendre gazon. [...]

La nature se présente donc sous la forme de la flore dans chacune de ces deux œuvres, ainsi que, nous allons le voir, sous la forme de la faune.

Les animaux

La nature, dans chacune de ces œuvres, se présente également sous la forme d'animaux qui, comme l'a souligné M. Bowie⁸¹ dans le cas des *Pastorales*, se répartissent en trois catégories : ils sont acteurs au sein du récit, ou utilisés à des fins comparatives (si la personnification d'animaux est incluse dans celle-ci, je ne trouve rien à redire), ou bien imaginés par les personnages. Effectivement, nous comptons foule d'animaux acteurs dans les *Pastorales* ; c'est ainsi que Daphnis est nourri par une chèvre après son abandon, Chloé par une brebis, c'est ainsi que des « boucs surexcités »⁸² sont à l'origine du bain de Daphnis dans la grotte des Nymphes (et donc de la naissance des sentiments amoureux de Chloé), c'est ainsi qu'une cigale et une hirondelle rapprochent les deux amants. Citons encore les vaches de Dorcon, qui provoquent le naufrage du navire des pirates qui avaient enlevé Daphnis, ou les chèvres qui rongent l'attache du bateau, provoquant ainsi une guerre, ou encore le sauvetage de Chloé par un dauphin, ses moutons et les chèvres de Daphnis. Nous comptons également foule de comparaisons animales, et le prétendu rêve de Lycénion rentre dans la dernière catégorie. D'ailleurs, Lycénion est un nom évocateur. Notons également que les animaux peuvent, par ailleurs, être sacrifiés ou offerts en présents. L'omniprésence des animaux dans les *Pastorales* n'est pas étonnante puisque Daphnis et Chloé sont bergers : nous nous attendons dès lors à les voir évoluer accompagnés de leurs troupeaux. Au-delà, les deux jeunes amants représentent le parangon du berger : ils s'occupent de leurs troupeaux à merveille et semblent connectés avec la nature entière qui les environne. Ne nous étonnons donc plus de rencontrer dans le texte de nombreuses personnifications d'animaux, qui mettent en relief la bienveillance dont ils font preuve à l'égard de leurs maîtres. Pour n'en citer que quelques exemples, les vaches de Dorcon « mèn[ent] le deuil pour la mort [du] vacher »⁸³, les troupeaux de Daphnis et

81 BOWIE, Ewen, Les animaux dans le *Daphnis et Chloé* de Longus

82 *Pastorales*, I, 12, 1-6

83 *Ibid.*, I, 31, 3

Chloé « regret[ent] de ne plus [les] voir »⁸⁴, les abeilles « bourdonn[ent] sans cesse comme des pleureuses »⁸⁵, les chèvres « obéissent [à Daphnis] comme si elle étaient amoureuses de lui »⁸⁶, puis viennent « paître à proximité, comme si elles prenaient part également à la fête »⁸⁷ lors du mariage. Plus étonnant, ces trois catégories peuvent également s'appliquer chez Hugo, bien que les animaux soient moins présents. Ainsi Homo, le loup apprivoisé d'Ursus (encore un nom évocateur décidément), devient l'animal acteur lorsqu'il conduit Gwynplaine jusqu'à Dea pour leurs funestes retrouvailles. Les animaux imaginés surviennent dans le rêve de Dea (« j'ai rêvé que nous étions des bêtes et que nous avions des ailes »⁸⁸). Et de même que nous assistons au phénomène de personnification d'animaux dans les *Pastorales*, nous y assistons également dans *L'Homme qui rit*, avec le loup Homo (son seul nom en constitue une). Ainsi, c'était un loup « suffisamment civilisé »⁸⁹, qui « approuvait [quand] Ursus pérorait »⁹⁰, qui « faisait poliment la quête »⁹¹, et « lettré »⁹² de surcroît. Mais ce qui est réellement frappant à la lecture de *L'Homme qui rit*, c'est l'impression de voir évoluer sous nos yeux les animaux (dangereux ou vulnérables) qui peuplent la jungle qu'est la société. En effet, la tendance est ici inversée et ce sont les êtres humains qui deviennent des animaux sous la plume de Hugo. Le seul nom d'Ursus représente une animalisation de l'homme, au même titre que le nom d'Homo précédemment représentait la personnification d'un animal. C'est d'ailleurs d'une part par la parole de ce prétendu misanthrope que la jungle est dépeinte ; et d'autre part, par celle du narrateur. Ainsi Ursus se qualifie lui-même de « triple baudet »⁹³, « [d']ours »⁹⁴, et considère qu'il « abo[ie] »⁹⁵. Le narrateur lui, lui attribue « l'intrépidité d'une mouche »⁹⁶ et fait référence à lui dans le titre d'un chapitre en la qualité de « souris »⁹⁷. Les lords, quant à eux, sont qualifiés « [d']aigles »⁹⁸ par le narrateur et de « bêtes »⁹⁹ par David. Puis c'est au tour de Josiane dont les cheveux ont « des frissons de crinière »¹⁰⁰, dont l'attaque est qualifiée de « féline »¹⁰¹ et dont le baiser est apparenté à la morsure d'apparaître sous la plume de

84 *Ibid.*, I, 32, 3

85 *Ibid.*, IV, 8, 2

86 *Ibid.*, IV, 17, 7

87 *Ibid.*, IV, 38, 4

88 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre IV, Chapitre II (II, p. 74)

89 *Ibid.*, Partie I, Chapitre préliminaire I (I, p. 49 sq.)

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, Partie II, Livre VI, Chapitre II (II, p. 169)

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

96 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre IV (II, p. 84)

97 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre VI (II, p. 32)

98 *Ibid.*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 323)

99 *Ibid.*, Partie II, Livre VIII, Chapitre VIII (II, p. 300)

100 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre IV (II, p. 221)

101 *Ibid.*

Hugo tour à tour sous les traits d'une « panthère, pouvant être chatte »¹⁰², d'un « lion »¹⁰³, d'un « aigle »¹⁰⁴, ou encore d'une « tigresse »¹⁰⁵. Elle-même se résume en ces termes, s'adressant à Gwynplaine : « louve pour tous, chienne pour toi »¹⁰⁶. Le titre du deuxième chapitre de la conclusion la présente comme « l'aigle »¹⁰⁷, et Dea comme « la colombe »¹⁰⁸. Cette dernière est d'ailleurs constamment assimilée à un oiseau bienveillant et vulnérable, ce qui ne manque pas de trancher avec le caractère de fauve de Josiane. Ainsi ses discussions avec Gwynplaine sont dépeintes en ces termes par le narrateur : « babil d'amoureux, caquetage de moineaux »¹⁰⁹. Ursus, qui ne manque pas d'humour caustique, les voit comme « le crapaud et la taupe »¹¹⁰, lui « dont l'état est de regarder les amoureux se becqueter »¹¹¹. Ursus, en tant que solitaire endurci vivant avec un loup, est le personnage qui a le plus tendance à animaliser les êtres humains, comme en témoignent ses apostrophes à Gwynplaine : « allons, carcasse »¹¹², « allons, marcassin, empiffre-toi ! »¹¹³, « mange, brochet, mange, requin »¹¹⁴, « engloutis ma pâture, boa »¹¹⁵, « garde ton astre, araignée »¹¹⁶, « multiplie, animal »¹¹⁷, ou encore « veille sur ton abominable gueule »¹¹⁸. Notons également qu'Ursus évoque « les pattes de derrière ou de devant »¹¹⁹ de Gwynplaine, ainsi que son propre « gosier plaintif »¹²⁰. Nous remarquons ensuite que par le biais de la parole du narrateur, Gwynplaine apparaît tantôt comme « un épervier s'abattant dans une cage de chardonnerets et leur becquetant leur mangeoire »¹²¹, tantôt comme « la larve rampant dans la vase »¹²², et tantôt comme un « oiseau blessé »¹²³. Notons également « sa marche de bête farouche enfermée »¹²⁴, dans la chambre de son palais, tandis que lui-même se considère comme « une proie »¹²⁵. Le fait que Gwynplaine soit assimilé à des animaux aussi divers que variés dénote la complexité de son

102 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre VII (II, p. 43)
103 *Ibid.*, Partie II, Livre V, Chapitre III (II, p. 139)
104 *Ibid.*, Partie II, Conclusion, Chapitre II (II, p. 335)
105 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre IV, (II, p. 213)
106 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre IV (II, p. 218)
107 *Ibid.*, Partie II, Conclusion, Chapitre II (II, p. 335)
108 *Ibid.*
109 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre II (II, p. 74)
110 *Ibid.*, Partie II, Livre VI, Chapitre I (II, p. 159)
111 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre II (II, p. 75)
112 *Ibid.*, Partie I, Livre III, Chapitre V (I, p. 225 sq.)
113 *Ibid.*
114 *Ibid.*
115 *Ibid.*
116 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre XI (I, p. 388 sq.)
117 *Ibid.*
118 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre V (II, p. 28)
119 *Ibid.*, Partie I, Livre III, Chapitre V (I, p. 225 sq.)
120 *Ibid.*
121 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre III (II, p. 19)
122 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre I (II, p. 67)
123 *Ibid.*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 312)
124 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre I (II, p. 198)
125 *Ibid.*

personnage et du « Drame de l'Âme » qui l'envahit au long de l'œuvre. Pour David, Gwynplaine représente « le cloporte [qui se] chang[e] en aigle »¹²⁶. Les moqueries des lords à l'égard de Gwynplaine ne tendent pas à le dépeindre en des termes métaphoriques, mais bel et bien à le ridiculiser et à le diminuer. Les expressions suivantes en rendent compte : « Mais rit-il bien, cet animal-là ! »¹²⁷, « nous revoici au temps où les animaux péroraient »¹²⁸, « écoutons l'âne de Balaam »¹²⁹, ou encore « à la niche, Gwynplaine ! »¹³⁰. Mais le personnage le plus largement dépeint par ce phénomène d'animalisation est le personnage ô combien intéressant de Barkilphedro, l'instigateur vicieux de tant de maux. Sous la plume de Hugo, au fil des pages, il apparaît comme un véritable nuisible, comme un insecte malin dont il faut se débarrasser. Nous apprenons à son sujet qu'il a « le talent du termite, savoir faire une trouée de bas en haut »¹³¹, talent qui lui vaut du succès puisque « la percée était faite ; le termite avait réussi »¹³². Un passage significatif lui confère également des attributs reptiliens :

Par exemple, la condition de cette puissance, c'est la petitesse. Si vous voulez rester fort, restez chétif. Soyez le néant. Le serpent au repos, couché en rond, figure à la fois l'infini et le zéro.

Une de ces fortunes vipérines était échue à Barkilphedro.

Il s'était glissé où il voulait.

Les bêtes plates entrent partout. Louis XIV avait des punaises dans son lit et des jésuites dans sa politique.¹³³

Barkilphedro est la « mouche sombre de l'abîme »¹³⁴ qui flatte la reine Anne « par la piqûre à autrui »¹³⁵, il est « l'animal domestique indispensable »¹³⁶. Hélas, « toutes les taupes ne sont pas prises par le taupier »¹³⁷ et personne n'aura jamais vent de ses actions, même si chacun en paie les conséquences. Voici encore un aperçu de sa technique :

[...] Etre très petit et s'attaquer à quelqu'un de très grand est une action d'éclat. C'est beau d'être la puce d'un lion.

L'altière bête se sent piquée et dépense son énorme colère contre l'atome. Un tigre rencontré

126 *Ibid.*, Partie II, Livre VIII, Chapitre VIII (II, p. 300)

127 *Ibid.*, Partie II, Livre VIII, Chapitre VII (II, p. 286 sq.)

128 *Ibid.*

129 *Ibid.*

130 *Ibid.*

131 *Ibid.*, Partie II, Livre I, Chapitre VI (I, p. 291)

132 *Ibid.*, Partie II, Livre I, Chapitre VII (I, p. 300)

133 *Ibid.*, Partie II, Livre I, Chapitre VIII (I, p. 304)

134 *Ibid.*

135 *Ibid.*, Partie II, Livre I, Chapitre IX (I, p. 306)

136 *Ibid.*, (I, p.307)

137 *Ibid.*, (I, p.309)

l'ennuierait moins. Et voilà les rôles changés. Le lion humilié a dans sa chair le dard de l'insecte, et la puce peut dire : j'ai en moi du sang de lion.¹³⁸

Cette idée est également reprise plus tard lorsque le narrateur affirme que « les tigres ont des poux »¹³⁹. Barkilphedro se range donc dans la catégorie des « féroces insectes désintéressés qui piquent sachant qu'ils mourront de la piqûre »¹⁴⁰. Sa présence n'inspire également pas confiance, comme le souligne ce passage : « Ursus eut l'impression du froid d'un reptile sur sa peau. C'était Barkilphedro qui venait de parler »¹⁴¹. La manière dont Barkilphedro se conçoit lui-même est encore plus frappante :

C'est ainsi qu'un jour à Hampton-Court, dans le jardin, étant derrière la duchesse, qui était derrière la reine, il entendit Anne, se conformant lourdement à la mode, émettre des sentences.

- Les bêtes sont heureuses, disait la reine, elles ne risquent pas d'aller en enfer.
- Elles y sont, répondit Josiane.

Cette réponse, qui substituait brusquement la philosophie à la religion, déplut. Si par hasard c'était profond, Anne se sentait choquée.

- Ma chère, dit-elle à Josiane, nous parlons de l'enfer comme deux sottes. Demandons à Barkilphedro ce qu'il en est. Il doit savoir ces choses-là.
- Comme diable ? demanda Josiane.
- Comme bête, répondit Barkilphedro.

Et il salua.¹⁴²

Nous constatons donc que son caractère pernicieux fait sa fierté et qu'il le revendique. Plus généralement enfin, le genre humain est défini par Ursus comme « des taupes qu'on écrase »¹⁴³, tandis que le narrateur l'évoque ainsi : « ce lion, le peuple »¹⁴⁴. Ces deux expressions mettent en évidence l'esprit révolutionnaire de Hugo, tout en soulignant le scepticisme d'Ursus. Nous constatons que ce phénomène d'animalisation largement employé par Hugo nous permet de connaître intimement les personnages. Les comparaisons animales, elles aussi présentes dans l'œuvre, tendent plutôt à déterminer les comportements des personnages lors de moments précis. A cet égard nous pouvons citer des exemples tels que : « Gwynplaine sentit son honnêteté comme

138 *Ibid.*, Partie II, Livre I, Chapitre X (I, p. 320)

139 *Ibid.*, Partie II, Livre VI, Chapitre V (II, p. 191)

140 *Ibid.*, Partie II, Livre V, Chapitre II (II, p. 134)

141 *Ibid.*, Partie II, Livre VI, Chapitre V (II, p. 190)

142 *Ibid.*, Partie II, Livre I, Chapitre XI (I, p. 323)

143 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre XI (I, p. 391)

144 *Ibid.*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 322)

l'aigle sent ses ailes »¹⁴⁵, « Ursus [...] comme le chevreuil au guet, était en éveil de tous les côtés »¹⁴⁶, « un homme s'assomme par l'imprévu comme un bœuf par le merlin »¹⁴⁷, « puis elle s'étira et bâilla comme une tigresse au soleil levant »¹⁴⁸, ou encore « Oh ! où étaient la Green-Box, la pauvreté, la joie, la douce vie errante ensemble comme des hirondelles ? »¹⁴⁹.

Ainsi donc nous venons de montrer que la nature, en tant qu'espace naturel, en tant que force naturelle, et comprise comme faune, est omniprésente dans chacune de ces deux œuvres. Nous pouvons également percevoir des échos de Longus à travers la trame narrative et la peinture des sentiments amoureux, ce qui nous amène à nous demander comment Hugo réussit bel et bien à réaliser son projet initial – la peinture du « Drame de l'Âme » – projet initial qui, nous l'avons vu, se situe à mille lieues de celui de Longus.

145 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre II (II, p. 74)

146 *Ibid.*, Partie II, Livre III, Chapitre V (II, p. 30)

147 *Ibid.*, Partie II, Livre V, Chapitre III (II, p. 137)

148 *Ibid.*, Partie II, Livre VII, Chapitre IV (II, p. 213)

149 *Ibid.*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 326)

TROISIÈME PARTIE

-

DE LA TRANSFORMATION D'UN CONTE DE FÉES EN
« DRAME DE L'ÂME »

Chapitre 6 : Le rétablissement du réel

Nous voulons ici avertir notre lecteur ; cette partie, puisqu'elle traite le passage d'un univers à un autre, se concentrera plus particulièrement sur *L'Homme qui rit*. Toutefois nous pourrions avoir recours aux *Pastorales*, lorsque ce sera utile.

Dans les personnages

Malgré tous les échos de Longus que nous pouvons percevoir dans *L'Homme qui rit*, nous avons affaire à deux œuvres aux univers diamétralement opposés, ainsi que nous l'avons précédemment évoqué. La façon de Hugo de rétablir le réel à l'intérieur de son œuvre, notamment dans ses personnages, est ce qui lui permet de creuser un écart énorme avec les *Pastorales*, et ainsi de s'en démarquer. En effet, nous avons mentionné plus tôt l'extrême innocence – voire la naïveté – de Daphnis et de Chloé, qui les empêche d'assouvir leur désir sexuel et de se délivrer de leur mal. Une telle ignorance est absolument improbable puisqu'à aucun moment l'instinct naturel des êtres humains n'est pris en compte. *L'Homme qui rit* confère cette innocence à la seule Dea, mais contrairement à l'innocence de Daphnis et de Chloé, celle de Dea demeure crédible car elle est très jeune – seize ans à peine – et elle est aveugle, ce qui la coupe du monde extérieur. D'ailleurs, contrairement à ce que le film réalisé par Jean-Pierre Améris¹⁵⁰ voudrait nous faire croire, Dea n'a aucun contact à l'extérieur de la Green-Box, et encore moins un prétendant. Cela tend évidemment à préserver son innocence, qui est alors crédible à nos yeux. Gwynplaine, nous l'avons vu, en tant que sujet au « Drame de l'Âme » – lutte intérieure qui ne se limite pas à ce seul combat – est conscient de l'éveil de son désir sexuel, et honteux ne serait-ce qu'à l'idée d'y songer avec Dea. C'est la déification qu'il fait lui-même de Dea (au nom évocateur) qui l'en empêche et qui le pousse à s'imaginer dans les bras de Josiane, qui elle a l'avantage d'avoir concrètement vu son visage mutilé et de toujours le désirer. C'est aussi rétablir le réel que de faire assumer à Ursus les rôles de protecteur et d'enseignant. Ces rôles n'étant dès lors plus assurés par des dieux, la dimension merveilleuse, chimérique, s'envole aussi.

Ainsi le réel est rétabli dans les personnages eux-mêmes mais nous ne sommes pas sans savoir qu'il implique de proscrire non seulement l'irréel, mais également le merveilleux.

150 « L'Homme qui rit », réalisé par Jean-Pierre Améris, 2012

Proscription du merveilleux

Lorsque nous avons présente à l'esprit la dimension historique que Hugo veut insuffler à son œuvre et bien qu'il affirme ne pas composer un roman historique au sens strict, il est évident que l'une de ses priorités doit être la vraisemblance. La multitude de références spatiales et temporelles absolues se soumet à la vraisemblance. Ainsi tout événement merveilleux doit être gommé et doit avant tout paraître crédible et probable aux yeux du lecteur. Ainsi par exemple la scène du sauvetage de Chloé supervisé par Pan et par divers animaux dans les *Pastorales* est l'antithèse de ce que Hugo veut dépeindre :

Καὶ ταῦτα μὲν περιίσταται κύκλῳ τὴν Χλόην ὡσπερ χορός, σκιρτῶντα καὶ βληχόμενα καὶ ὅμοια χαίρουσιν· αἱ δὲ τῶν ἄλλων αἰπόλων αἴγες καὶ τὰ πρόβατα καὶ τὰ βουκόλια κατὰ χώραν ἔμενον ἐν κοίλῃ νηί, καθάπερ αὐτὰ τοῦ μέλους μὴ καλοῦντος. Θαύματι δὲ πάντων ἐχομένων καὶ τὸν Πᾶνα ἀνευφημούντων ὤφθη τούτων ἐν τοῖς στοιχείοις ἀμφοτέροις θαυμασιώτερα. Τῶν μὲν Μηθυμναίων, πρὶν ἀνασπᾶσαι τὰς ἀγκύρας, ἔπλεον αἱ νῆες καὶ τῆς ναυαρχίδος ἠγεῖτο δελφὶν πηδῶν ἐξ ἁλός· τῶν δὲ αἰγῶν καὶ τῶν προβάτων ἠγεῖτο σύριγγος ἤχος ἥδιστος, καὶ τὸν συρίττοντα ἔβλεπεν οὐδεὶς, ὥστε τὰ ποιμνία καὶ αἱ αἴγες προήεσαν ἅμα καὶ ἐνέμοντο τερπόμεναι τῷ μέλει.¹⁵¹

Ces bêtes se mettent à former cercle autour de Chloé, telles des choristes, tout en sautant et bêlant comme pour manifester leur joie. Au contraire les chèvres, les moutons et les vaches des autres bergers restaient à leur place dans la cale du navire, comme s'ils n'entendaient pas l'appel de cette musique. Tandis que tout le monde était saisi d'étonnement et chantait la gloire de Pan, on assista sur l'eau comme sur la terre à des prodiges plus étonnants encore. D'une part les Méthymniens, avant même d'avoir relevé les ancres, virent leurs bateaux reprendre leur course, alors qu'un dauphin, bondissant au-dessus de la mer, dirigeait le navire de commandement, et, d'autre part, les chèvres et les moutons étaient conduits par le son fort mélodieux d'une syrinx, sans qu'on puisse voir qui en jouait : si bien que moutons et chèvres avançaient tout en paissant sous le charme de cette musique.

Une telle scène hautement improbable et des mots tels que « prodige » employés dans cette acception ne trouvent évidemment pas leur place au sein de *L'Homme qui rit*. Si nous assimilons cette scène à celle du sauvetage de Gwynplaine par le loup Homo, nous nous rendons compte que le motif dépeint est similaire mais que nous ne sommes plus dans le domaine du merveilleux, mais bel et bien dans celui du raisonnable :

151 *Pastorales*, II, 29, 1-3

Gwynplaine, égaré et tragique, posa fermement sa main sur le parapet comme une solution, et regarda le fleuve.

C'était la troisième nuit qu'il ne dormait pas. Il avait la fièvre. Ses idées, qu'il croyait claires, étaient troubles. Il sentait un impérieux besoin de sommeil. Il demeura ainsi quelques instants penché sur cette eau ; l'ombre lui offrait le grand lit tranquille, l'infini des ténèbres. Tentation sinistre.

Il ôta son habit, le plia et le posa sur le parapet. Puis il déboutonna son gilet. Comme il allait l'ôter, sa main heurta dans la poche quelque chose. C'était le red-book que lui avait remis le librarian de la chambre des lords. Il retira ce carnet de cette poche, l'examina dans la lueur diffuse de la nuit, y vit un crayon, prit ce crayon, et écrivit sur la première page blanche qui s'ouvrit, ces deux lignes :

« Je m'en vais. Que mon frère David me remplace et soit heureux. »

Et il signa : FERMAIN CLANCHARLIE, pair d'Angleterre.

Puis il ôta le gilet et le posa sur l'habit. Il ôta son chapeau, et le posa sur le gilet. Il mit dans le chapeau le red-book ouvert à la page où il avait écrit. Il aperçut à terre une pierre, la prit et la mit dans le chapeau.

Cela fait, il regarda l'ombre infinie au-dessus de son front.

Puis sa tête s'abaissa lentement comme tirée par le fil invisible des gouffres.

Il y avait un trou dans les pierres du soubassement du parapet, il y mit un pied, de telle sorte que son genou dépassait le haut du parapet, et qu'il n'avait presque plus rien à faire pour l'enjamber.

Il croisa ses mains derrière son dos et se pencha.

– Soit, dit-il.

Et il fixa ses yeux sur l'eau profonde.

En ce moment, il sentit une langue qui lui léchait les mains.

Il tressaillit et se retourna.

C'était Homo qui était derrière lui.¹⁵²

Nous constatons que ce sauvetage n'a rien de rocambolesque et qu'il s'ancre parfaitement dans le réel dans la mesure où l'attachement du loup à l'égard de ses maîtres est maintes fois souligné dans l'œuvre, l'apparentant ainsi à un chien affectueux, fidèle et loyal.

Ainsi le rétablissement du réel passe également par l'effacement du merveilleux, ce qui nous amène à nous demander comment est assumée la fatalité au sein de *L'Homme qui rit*.

Une fatalité de source différente

152 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 327 sq.)

Les fils de la destinée ne peuvent évidemment donc plus être tirés par Eros, avec le concours de Pan et des Nymphes ; nous nous demandons alors qui porte la charge de ce rôle lourd. Il serait tentant de prendre Barkilphedro comme bouc émissaire puisqu'il est celui qui met ses ignobles desseins à exécution mais ce serait avoir une lecture superficielle de l'œuvre. Raisonsons donc. En effet, si Barkilphedro est celui qui sépare Gwynplaine et Dea, nous remarquons cependant que la mort de ces derniers ne lui incombe pas. Dea, à cause de son berceau de glace, a la santé plus que fragile et n'aurait sûrement pas vécu très longtemps, même avec Gwynplaine. Nous pouvons affirmer en revanche que Barkilphedro a accéléré le processus. Mais si Ursus, enivré du succès de la Green-Box, n'avait pas souhaité s'installer à Londres, Barkilphedro n'aurait jamais retrouvé Gwynplaine, même en ayant mis la main sur la fameuse bouteille contenant les confessions des *comprachicos*. Gwynplaine lui-même a sa part de responsabilité ; en effet, n'a-t-il pas été ébloui de découvrir sa réelle identité et n'a-t-il pas tardé à se remémorer son ancienne vie ? Certainement il aurait pu par tous les moyens tenter de revenir plus tôt, bien avant son échec et son humiliation à la chambre des lords. Il en est d'ailleurs conscient lorsqu'il retourne à l'inn Tadcaster et qu'il est désespéré devant l'absence de la Green-Box :

Il récapitula sa chute. Il se fit des demandes et des réponses. La douleur est un interrogatoire. Aucun juge n'est minutieux comme la conscience instruisant son propre procès.

Quelle quantité de remords y avait-il dans son désespoir ?

Il voulut s'en rendre compte et disséqua sa conscience ; vivisection douloureuse.

Son absence avait produit une catastrophe. Cette absence avait-elle dépendu de lui ? Dans tout ce qui venait de se passer, avait-il été libre ? Point. Il s'était senti captif. Ce qui l'avait arrêté et retenu, qu'était-ce ? Une prison ? Non. Qu'était-ce donc ? Une glu. Il avait été embourbé dans la grandeur.

A qui cela n'est-il pas arrivé, d'être libre en apparence, et de se sentir les ailes empêtrées ?

Il y avait eu quelque chose comme un panneau tendu. Ce qui est d'abord tentation finit par être captivité.

Toutefois, et sur ce point sa conscience le pressait, ce qui s'était offert, l'avait-il simplement subi ? Non. Il l'avait accepté.

Qu'il lui eût fait violence et surprise dans une certaine mesure, cela était vrai ; mais lui, de son côté, dans une certaine mesure, s'était laissé faire. S'être laissé enlever, ce n'était pas sa faute ; s'être laissé enivrer, ç'avait été sa défaillance. Il y avait eu un moment, moment décisif, où la question avait été posée ; ce Barkilphedro l'avait mis en face d'un dilemme, et avait nettement donné à Gwynplaine l'occasion de résoudre son sort d'un mot. Gwynplaine pouvait dire non. Il avait dit oui.

De ce oui, prononcé dans l'étourdissement, tout avait découlé. Gwynplaine le comprenait. Arrière-goût amer du consentement.

Cependant, car il se débattait, était-ce donc un si grand tort de rentrer dans son droit, dans son patrimoine, dans son héritage, dans sa maison, et, patricien, dans le rang de ses aïeux, et, orphelin, dans le nom de son père ? Qu'avait-il accepté ? Une restitution. Faite par qui ? Par la providence.

Alors il sentait une révolte. Acceptation stupide ! [...] ¹⁵³

Nous voilà face à face avec le « Drame de l'Âme », sorte de dilemme plus qu'épineux puisqu'il impose de choisir entre deux choses auxquelles Gwynplaine a, théoriquement, droit. Il apparaît très vite que la seule qui n'a aucune prise sur les événements, c'est Dea, encore une fois épargnée par son isolement de l'extérieur. Ainsi nous constatons que la fatalité n'est pas assumée par un personnage en particulier. En effet, il semblerait plutôt qu'elle soit déterminée par une succession de décisions et d'actions réalisées par différents personnages, Dea mise à part. Cette vision du destin est tout ce qu'il y a de plus rationnel, et garde par ailleurs un caractère implacable. N'omettons cependant pas d'évoquer l'heureux hasard qui a réuni Gwynplaine et Dea, et auquel Hugo donne le nom de « destinée » :

Ainsi vivaient l'un par l'autre ces infortunés, Dea appuyée, Gwynplaine accepté.

Cette orpheline avait cet orphelin. Cette infirme avait ce difforme.

Ces veuves s'épousaient.

Une ineffable action de grâces se dégageait de ces deux détresses. Elles remerciaient.

Qui ?

L'immensité obscure.

Remercier devant soi, c'est assez. L'action de grâces a des ailes et va où elle doit aller. Votre prière en sait plus long que vous. [...]

Gwynplaine et Dea étaient reconnaissants.

La difformité, c'est l'expulsion. La cécité, c'est le précipice. L'expulsion était adoptée ; le précipice était habitable.

Gwynplaine voyait descendre vers lui en pleine lumière, dans un arrangement de destinée qui ressemblait à la mise en perspective d'un songe, une blanche nuée de beauté ayant la forme d'une femme, une vision radieuse dans laquelle il y avait un cœur, et cette apparition, presque nuage et pourtant femme, l'étreignait, et cette vision l'embrassait, et ce cœur voulait bien de lui ; Gwynplaine n'était plus difforme, étant aimé ; une rose demandait la chenille en mariage, sentant dans cette chenille le papillon divin ; Gwynplaine, le rejeté, était choisi.

Avoir son nécessaire, tout est là. Gwynplaine avait le sien. Dea avait le sien.

L'abjection du défiguré, allégée et comme sublimée, se dilatait en ivresse, en ravissement, en croyance ; et une main venait au-devant de la sombre hésitation de l'aveugle dans la nuit.

C'était la pénétration de deux détresses dans l'idéal, celle-ci absorbant celle-là. Deux exclusions s'admettaient. Deux lacunes se combinaient pour se compléter. Ils se tenaient par ce qui leur

153 *Ibid.*, Partie II, Livre IX, Chapitre II (II, p. 314 sq.)

manquait. Par où l'un était pauvre, l'autre était riche. Le malheur de l'un faisait le trésor de l'autre. Si Dea n'eût pas été aveugle, eût-elle choisi Gwynplaine ? Si Gwynplaine n'eût pas été défiguré, eût-il préféré Dea ? Elle probablement n'eût pas plus voulu du difforme que lui de l'infirme. Quel bonheur pour Dea que Gwynplaine fût hideux ! Quelle chance pour Gwynplaine que Dea fût aveugle ! En dehors de leur appareillement providentiel, ils étaient impossibles. Un prodigieux besoin l'un de l'autre était au fond de leur amour. Gwynplaine sauvait Dea, Dea sauvait Gwynplaine. Rencontre de misères produisant l'adhérence. Embrassement d'engloutis dans le gouffre. Rien de plus étroit, rien de plus désespéré, rien de plus exquis. [...]

Ces deux exils aboutissaient à une patrie ; ces deux fatalités incurables, le stigmate de Gwynplaine, la cécité de Dea, opéraient leur jonction dans le contentement. Ils se suffisaient, ils n'imaginaient rien au-delà d'eux-mêmes ; se parler était un délice, s'approcher était une béatitude ; à force d'intuition réciproque, ils en étaient venus à l'unité de rêverie ; ils pensaient à deux la même pensée. Quand Gwynplaine marchait, Dea croyait entendre un pas d'apothéose. Ils se serraient l'un contre l'autre dans une sorte de clair-obscur sidéral plein de parfums, de lueurs, de musiques, d'architectures lumineuses, de songes ; ils s'appartenaient ; ils se savaient ensemble à jamais dans la même joie et dans la même extase ; et rien n'était étrange comme cette construction d'un éden par deux damnés.¹⁵⁴

[...] Et il triomphait de sa misère. Comment ? Par sa difformité. Par sa difformité, il était utile, secourable, victorieux, grand. Il n'avait qu'à se montrer, et l'argent venait. Il était le maître des foules ; il se constatait le souverain des populaces. Il pouvait tout pour Dea. Ses besoins, il y pourvoyait ; ses désirs, ses envies, ses fantaisies, dans la sphère limitée des souhaits possibles à un aveugle, il les contentait. Gwynplaine et Dea étaient, nous l'avons montré déjà, la providence l'un de l'autre. Il se sentait enlevé sur ses ailes, elle se sentait portée dans ses bras. Protéger qui vous aime, donner le nécessaire à qui vous donne les étoiles, il n'est rien de plus doux. Gwynplaine avait cette félicité suprême. Et il la devait à sa difformité. Cette difformité le faisait supérieur à tout. Par elle il gagnait sa vie, et la vie des autres ; par elle il avait l'indépendance, la liberté, la célébrité, la satisfaction intime, la fierté. Dans cette difformité il était inaccessible. Les fatalités ne pouvaient rien contre lui au-delà de ce coup où elles s'étaient épuisées, et qui lui avait tourné en triomphe. Ce fond du malheur était devenu un sommet élyséen. Gwynplaine était emprisonné dans sa difformité, mais avec Dea. C'était, nous l'avons dit, être au cachot dans le paradis. Il y avait entre eux et le monde des vivants une muraille. Tant mieux. Cette muraille les parquait, mais les défendait. Que pouvait-on contre Dea, que pouvait-on contre Gwynplaine, avec une telle fermeture de la vie autour d'eux ? Lui ôter le succès ? Impossible. Il eût fallu lui ôter sa face. Lui ôter l'amour ? Impossible. Dea ne le voyait point. L'aveuglement de Dea était divinement incurable. Quel inconvénient avait pour Gwynplaine sa difformité ? Aucun. Quel avantage avait-elle ? Tous. Il était aimé malgré cette horreur, et peut-être à cause d'elle. Infirmité et difformité s'étaient, d'instinct, rapprochées, et accouplées. Être aimé, est-ce que ce n'est pas tout ? Gwynplaine ne songeait à sa défiguration qu'avec reconnaissance. Il était béni dans ce stigmate. Il le sentait avec

154 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre V (I, p. 355 sq.)

joie imperdable et éternel. Quelle chance que ce bienfait fût irrémédiable ! Tant qu'il y aurait des carrefours, des champs de foire, des routes où aller devant soi, du peuple en bas, du ciel en haut, on serait sûr de vivre, Dea ne manquerait de rien, on aurait l'amour ! Gwynplaine n'eût pas changé de visage avec Apollon. Être monstre était pour lui la forme du bonheur.

Aussi disions-nous en commençant que la destinée l'avait comblé. Ce réprouvé était un préféré.¹⁵⁵

Ainsi apparaît-il que tous les maux infligés par la destinée à Gwynplaine et à Dea se sont combinés et ont formé une espèce rare de bonheur. D'une multitude de malheurs – la mutilation de Gwynplaine, son abandon, la mort de la mère de Dea, la cécité de Dea... – est né le bonheur suprême. Nous constatons que les événements que nous venons de citer se sont imposés aux personnages, qui n'ont eu d'autre choix que de les accepter. Ces faits résultent d'une suite d'événements étrangers à Gwynplaine et Dea et nous nous rendons compte que c'est au moment où Gwynplaine décide de sauver Dea, alors qu'il n'est encore qu'un enfant, qu'il commence à prendre en main son destin, du fait que la décision lui appartient.

Ainsi la fatalité, ou la providence¹⁵⁶, exactement comme dans la vie réelle, est déterminée dans l'œuvre par une suite infinie d'événements, sur lesquels les personnages peuvent avoir prise ou ne pas avoir prise ; car « à tout fait se rattache un engrenage »¹⁵⁷. La vraisemblance voulue par l'auteur impose un ancrage dans le réel, ce qui impose à son tour de proscrire le merveilleux, et donc une prise en charge de la destinée crédible : la fable des dieux protecteurs ne trouve pas sa place ici. Un autre élément permet également à Hugo de placer son œuvre à mille lieues des *Pastorales*, il s'agit de la dimension romantique perceptible dans *L'Homme qui rit*.

Chapitre 7 : La dimension romantique

Lorsque nous lisons la *Préface de Cromwell*, nous avons une idée précise de la poésie comme l'envisage Hugo. En effet, il considère que « le drame [vit] du réel » ; le poète doit donc peindre tout ce qui existe, que cela soit noble, ou pas. Il ne doit pas se contenter du « beau » car le réel n'est pas seulement composé de « beau » ; il « résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création ». Bien que *L'Homme qui rit* ne soit pas un drame romantique (théâtral), nous nous risquons à affirmer qu'il s'agit pourtant d'un drame *romantique* : un roman-drame à l'âme

155 *Ibid.*, Partie II, Livre II, Chapitre X (I, p. 383 sq.)

156 « Le hasard n'est autre chose qu'un déguisement. Rien ne trompe comme ce visage-là. Est-il la Providence ? Est-il la Fatalité ? », *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre V, Chapitre V (II, p. 151)

157 *Ibid.*, Partie II, Livre V, Chapitre II (II, p. 125)

romantique. Nous venons de voir à quel point le réel est une caractéristique marquante de ce texte. *L'Homme qui rit* est également le lieu où sublime et grotesque sont étroitement mêlés, et où « [sont croisés], en un mot, dans le même tableau, le drame de la vie et le drame de la conscience ». Plus particulièrement, le personnage de Gwynplaine regroupe ces contraires en lui-même ; tout au long de l'œuvre, il ne cesse de lutter contre « le drame de la vie ». Evoquons ici encore son abandon, duquel a résulté son combat contre l'hiver, et contre la mort. Son humiliation à la chambre des lords est également imputable à ce « drame de la vie ». De même, tout au long de l'œuvre, Gwynplaine mène des combats intérieurs, ainsi que nous l'allons voir, engendrés par le « drame de la conscience ». Il semblerait donc que le « Drame de l'Âme » que Hugo a pour dessein de peindre soit une « combinaison toute naturelle de deux types » : le « drame de la vie » et le « drame de la conscience ». Ainsi, à ces égards comme à d'autres, l'œuvre est parfaitement ancrée dans la conception romantique hugolienne et Gwynplaine représente, à ces égards comme à d'autres, le type du héros romantique hugolien.

D'un cadre idyllique à un univers sombre

Ainsi que nous l'avons précédemment évoqué, le cadre spatial de *L'Homme qui rit* n'a rien de commun avec celui des *Pastorales*. Par conséquent, l'atmosphère qui s'en dégage est également différente. Plus de paysages idylliques, plus de domaine flamboyant, mais des paysages de désolation que les éléments déchaînés surplombent. Les dessins de Hugo qui ornent les couvertures des deux tomes de mon édition sont plus qu'évocateurs¹⁵⁸, si par hasard nous étions passés outre cette constante dans l'œuvre. Plus encore, nous remarquons qu'au-delà du cadre spatial au sens de vaste décor, le cadre sociétal dépeint contraste également fortement avec celui des *Pastorales*. Les coutumes, bien qu'antiques, paraissent bien plus accueillantes chez Longus. Ainsi l'identité de Daphnis lui est restituée sur le serment de Lamon, son père adoptif, et sur la simple présentation des objets de reconnaissance dont il était paré lorsqu'il fut recueilli ; il en va de même pour Chloé. Puis il est de rigueur de célébrer un tel bonheur avec force fêtes et banquets. Hélas, pour Gwynplaine, l'étape de sa reconnaissance se révèle bien plus pénible. En effet, c'est enlevé par le wapentake et ses hommes qu'il est emmené jusqu'à la geôle de Southwark, le « mauvais lieu » qui donne son nom à l'un des chapitres et dont la première description, quoique très courte, laisse une impression sinistre :

158 Voir annexe 5

La pesante porte de chêne et de fer tourna sur des gonds, et une ouverture livide et froide s'offrit, pareille à une bouche d'ancre. Une voûte hideuse se prolongeait dans l'ombre.¹⁵⁹

« Cet édifice vermoulu et revêché »¹⁶⁰ à « la mine discourtoise »¹⁶¹ est donc le lieu où la destinée de Gwynplaine s'apprête à changer, ce qui n'augure rien de bon. Et lorsque l'auteur nous renseigne sur l'architecture de cette prison, les choses semblent encore empirer :

La prison de Southwark, aujourd'hui démolie, donnait sur deux rues, auxquelles, comme *gate*, elle avait autrefois servi de communication, et avait deux portes sur la grande rue, la porte d'apparat, destinée aux autorités, et, sur la ruelle, la porte de souffrance, destinée au reste des vivants. Et aux trépassés aussi ; car lorsqu'il mourait un prisonnier dans la geôle, c'était par là que le cadavre sortait. Une libération comme une autre.

La mort, c'est l'élargissement dans l'infini.

C'est par l'entrée de souffrance que Gwynplaine venait d'être introduit dans la prison.

La ruelle, nous l'avons dit, n'était autre chose qu'un petit chemin caillouté, serré entre deux murs se faisant face. Il y a en ce genre à Bruxelles le passage dit : *Rue d'une personne*. Les deux murs étaient inégaux ; le haut mur était la prison, le mur bas était le cimetière. Ce mur bas, clôture du pourrissoir mortuaire de la geôle, ne dépassait guère la stature d'un homme. Il était percé d'une porte, vis-à-vis le guichet de la geôle. Les morts n'avaient que la peine de traverser la rue. Il suffisait de longer le mur une vingtaine de pas pour entrer au cimetière. Sur la muraille haute était appliquée une échelle patibulaire, en face sur la muraille basse était sculptée une tête de mort. L'un de ces murs n'égayait pas l'autre.¹⁶²

Dès lors, ce n'est plus seulement le bâtiment qui est inquiétant, mais c'est également tout son environnement : la rue étroite et le cimetière. La mort semble errer dans cette rue. De surcroît, l'expression « la porte de souffrance » nous donne des sueurs froides ; c'est alors qu'une réelle angoisse nous envahit quant au sort de Gwynplaine – la froideur du procédé du wapentake ne nous ayant pour l'instant pas éclairés. Cette même angoisse envahit Gwynplaine lorsqu'il pénètre plus avant dans la prison :

Quand Gwynplaine entendit le guichet, grinçant de tous ses verrous, se refermer, il tressaillit. Il lui sembla que cette porte, qui venait de se clore, était la porte de communication de la lumière avec les ténèbres, donnant d'un côté sur le fourmillement terrestre, et de l'autre sur le monde mort, et que maintenant toutes les choses qu'éclaire le soleil étaient derrière lui, qu'il avait franchi la frontière de ce qui est la vie, et qu'il était dehors. Ce fut un profond serrement de cœur. Qu'allait-

159 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre IV, Chapitre IV (II, p. 88)

160 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre V (II, p. 89)

161 *Ibid.*

162 *Ibid.*, (II, p. 90 sq.)

on faire de lui ? Qu'est-ce que tout cela voulait dire ?

Où était-il ?

Il ne voyait rien autour de lui ; il se trouvait dans du noir. La porte en se fermant l'avait fait momentanément aveugle. Le vasistas était fermé comme la porte. Pas de soupirail, pas de lanterne. C'était une précaution des vieux temps. Il était défendu d'éclairer l'abord intérieur des geôles, afin que les nouveaux venus ne pussent faire aucune remarque.

Gwynplaine étendit les mains et toucha le mur à sa droite et à sa gauche ; il était dans un couloir. Peu à peu, ce jour de cave qui suinte on ne sait d'où et qui flotte dans les lieux obscurs, et auquel s'ajuste la dilatation des pupilles, lui fit distinguer çà et là un linéament, et le couloir s'ébaucha vaguement devant lui.¹⁶³

L'obscurité domine le lieu ainsi que le passage. L'atmosphère devient de plus en plus sinistre à mesure que Gwynplaine descend ce couloir « singulièrement lugubre »¹⁶⁴ où « l'air manqu[e] »¹⁶⁵, et atteint son paroxysme lorsque Gwynplaine arrive finalement dans une cave, pour le moins inquiétante, où l'attend une assemblée non moins inquiétante :

La cave était vaste, et, si c'était le fond d'un puits, c'était le fond d'un puits cyclopéen. [...]

La cave n'était pas dallée ni pavée. Elle avait pour sol la terre mouillée et froide des lieux profonds. [...]

Entre les quatre piliers, précisément au-dessous de la lanterne, à l'endroit où il y avait le plus de lumière, était appliquée à plat sur le sol une silhouette blanche et terrible.

C'était couché sur le dos. On voyait une tête dont les yeux étaient fermés, un corps dont le torse disparaissait sous on ne sait quel monceau informe, quatre membres se rattachant en croix de saint André et tirés vers les quatre piliers par quatre chaînes liées aux pieds et aux mains. Ces chaînes aboutissaient à un anneau de fer au bas de chaque colonne. Cette forme, immobilisée dans l'atroce posture de l'écartèlement, avait la lividité glacée du cadavre. C'était nu ; c'était un homme.

Gwynplaine, pétrifié, debout au haut de l'escalier, regardait.

Tout à coup il entendit un râle.

Ce cadavre était vivant.

Tout près de ce spectre, dans une des ogives du porche, des deux côtés d'un grand fauteuil à bras exhaussé par une large pierre plate, se tenaient droit deux hommes vêtus de longs suaires noirs, et dans le fauteuil un vieillard enveloppé d'une robe rouge était assis, blême, immobile, sinistre, un bouquet de roses à la main. [...]

A l'un des piliers était adossé, croisant les bras, un homme tout vêtu de cuir. C'était un valet de bourreau.

Ces hommes semblaient enchantés dans leur posture funèbre autour de l'homme enchaîné. Pas un ne remuait ni ne parlait.

163 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre VII (II, p. 96)

164 *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre VIII (II, p. 99)

165 *Ibid.*

Il y avait sur tout cela un calme monstrueux.

Ce que Gwynplaine voyait là, c'était une cave pénale. [...] ¹⁶⁶

S'ensuit alors un rituel des plus froids, au cours duquel l'homme enchaîné est longuement et solennellement sommé de « répondre au magistrat »¹⁶⁷, ce qu'il refuse de faire. Nous apprenons que la loi a été appliquée à son refus : l'homme a été enchaîné « aux quatre colonnes de la loi »¹⁶⁸, privé d'eau et de nourriture, et « une planche de fer [lui] a été appliquée sur le ventre, et l'on [lui] a mis sur le corps autant de pierres [qu'il pouvait] en porter. Et davantage »¹⁶⁹. D'autres procédés s'apparentant à de la torture sont énumérés. Tout au long de ce passage, nous n'avons toujours aucune idée de quoi il retourne, et malgré toutes les exhortations, et même les menaces du shériff, l'homme refuse toujours de parler. C'est alors que le shériff perd patience et que la scène finit par se dénouer :

- O misérable, parle ! La loi te supplie avant de t'exterminer. Tu veux sembler muet, songe à la tombe qui est muette ; tu veux paraître sourd, songe à la damnation qui est sourde. Pense à la mort qui est pire que toi. Réfléchis, tu vas être abandonné dans ce cachot. [...] à moins qu'il ne te convienne de râler sans rémission au fond de ce désespoir, grinçant, pleurant, blasphémant, sans un médecin pour apaiser tes plaies, sans un prêtre pour offrir le verre d'eau divin à ton âme ; oh ! À moins que tu ne veuilles sentir lentement éclore à tes lèvres l'écume affreuse du sépulcre, oh ! Je t'adjure et je te conjure, entends-moi ! Je t'appelle à ton propre secours, aie pitié de toi-même, fais ce qui t'est demandé, cède à la justice, obéis, tourne la tête, ouvre les yeux, et dis si tu reconnais cet homme !

Le patient ne tourna pas la tête et n'ouvrit pas les yeux. [...]

En même temps le wapentake se courba, saisit par les tempes entre ses deux mains la tête du patient, tourna cette tête inerte vers Gwynplaine, et de ses deux pouces et de ses deux index écarta les paupières fermées. Les yeux farouches de l'homme apparurent.

Le patient vit Gwynplaine.

Alors, soulevant lui-même sa tête et ouvrant ses paupières toutes grandes, il le regarda.

Il tressaillit autant qu'on peut tressaillir quand on a une montagne sur la poitrine, et il cria :

- C'est lui ! Oui ! C'est lui !

Et, terrible, il éclata de rire.

- C'est lui ! répéta-t-il.

Puis il laissa retomber sa tête sur le sol, et il referma les yeux. [...]

Gwynplaine perdit pied dans cette épouvante, et se débattit. Il se mit à balbutier des bégaiements incohérents, avec le trouble profond de l'innocence, et, frémissant, effaré, perdu, il jeta au hasard

166 *Ibid.*, (II, p. 100 sq.)

167 *Ibid.*, (II, p. 106)

168 *Ibid.*, (II, p. 107)

169 *Ibid.*

les premiers cris qui lui vinrent et toutes ces paroles de l'angoisse qui ont l'air de projectiles insensés.

- Ce n'est pas vrai. Ce n'est pas moi. Je ne connais pas cet homme. Il ne peut pas me connaître, puisque je ne le connais pas. J'ai ma représentation de ce soir qui m'attend. [...] Je suis l'Homme qui Rit. Il y a assez de monde qui sont venus me voir. Nous sommes dans le Tarrinzeau-field. Voilà quinze ans que je fais mon état honnêtement. J'ai vingt-cinq ans. Je loge à l'inn Tadcaster. Je m'appelle Gwynplaine. Faites-moi la grâce de me mettre hors d'ici, monsieur le juge. Il ne faut pas abuser de la petitesse des malheureux. Ayez compassion d'un homme qui n'a rien fait, et qui est sans protection et sans défense. Vous avez devant vous un pauvre saltimbanque.

- J'ai devant moi, dit le shériff, lord Fermain Clancharlie, baron Clancharlie et Hunkerville, marquis de Corleone en Sicile, pair d'Angleterre.

Et se levant, et montrant son fauteuil à Gwynplaine, le shériff ajouta :

- Milord, que votre seigneurie daigne s'asseoir.¹⁷⁰

Dire que le procédé est peu engageant serait un euphémisme. Gwynplaine est emmené dans une cave pénale comme un criminel, sans qu'on lui donne aucune explication, en présence d'un homme que les gens qui l'ont emmené torturent. La scène s'étale sur plus d'une quarantaine de pages, depuis l'enlèvement de Gwynplaine jusqu'aux explications qui lui sont finalement données – le « patient » est Hardquannone, l'auteur de la mutilation de Gwynplaine ; la bouteille contenant les confidences des *comprachicos* a été retrouvée, Gwynplaine a été identifié, le secret est découvert. Le rituel glacial des autorités, le lieu, le torturé, tout n'est qu'épouvante dans cette scène : le lecteur est aussi angoissé et abasourdi que Gwynplaine.

Ainsi, le cadre sombre et angoissant peut également être entendu dans un sens plus large : il enveloppe tout, depuis le décor jusqu'à la société-même. Les ténèbres sont si présentes qu'elles semblent même s'immiscer à l'intérieur des personnages.

Le chaos : des ténèbres autour et à l'intérieur

Le masque de Gwynplaine

Si pour l'instant nous nous étions focalisés sur le bonheur que représentait le masque de Gwynplaine dans sa relation avec Dea, n'oublions pas d'insister sur le fait qu'il s'agit avant tout d'un malheur. Cet enfant a été sciemment défiguré, lors d'une opération extrêmement douloureuse,

¹⁷⁰ *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre VIII (II, p. 110 sq.)

nommée *Bucca fissa usque ad aures*, consistant à « met[re] sur la face un rire éternel »¹⁷¹. Le roi s'en est débarrassé en le vendant et a trouvé dans cette horreur le moyen de le rendre méconnaissable. Il s'agit là d'un fait extrêmement grave, puisqu'il porte atteinte à l'intégrité physique de l'être humain ; c'est une réelle torture. Le motif est rendu encore plus pathétique car c'est un enfant vulnérable et sans défense qui a été torturé, et ce qui le rend insoutenable, c'est sûrement la raison pour laquelle cette opération a été inventée :

Un enfant destiné à être un joujou pour les hommes, cela a existé. (Cela existe encore aujourd'hui). Aux époques naïves et féroces, cela constitue une industrie spéciale. Le dix-septième siècle, dit grand siècle, fut une de ces époques. [...]

Pour que l'homme hochet réussisse, il faut le prendre de bonne heure. Le nain doit être commencé petit. On jouait de l'enfance. Mais un enfant droit, ce n'est pas bien amusant. Un bossu, c'est plus gai.

De là un art. Il y avait des éleveurs. On prenait un homme et l'on faisait un avorton ; on prenait un visage et l'on faisait un mufle. On tassait la croissance ; on pétrissait la physionomie. Cette production artificielle de cas tératologiques avait ses règles. C'était toute une science. Qu'on s' imagine une orthopédie en sens inverse. Là où Dieu a mis le regard, cet art mettait le strabisme. Là où Dieu a mis l'harmonie, on mettait la difformité. Là où Dieu a mis la perfection, on rétablissait l'ébauche. [...] Le bouffon de cour n'était pas autre chose qu'un essai de ramener l'homme au singe. Progrès en arrière. [...]

Dégrader l'homme mène à le déformer. On complétait la suppression d'état par la défiguration. Certains vivisecteurs de ces temps-là réussissaient très bien à effacer de la face humaine l'effigie divine. Le docteur Conquest, membre du collège d'Amen-Street et visiteur juré des boutiques de chimistes de Londres, a écrit un livre en latin sur cette chirurgie à rebours dont il donne les procédés. [...]

Cela faisait des êtres dont la loi d'existence était monstrueusement simple : permission de souffrir, ordre d'amuser.¹⁷²

Nous remarquons donc que l'injustice dont Gwynplaine a été victime fait de lui un héros difforme, une sorte d'anti-Daphnis, produit « par ordre du roi »¹⁷³. Nous n'insisterons pas sur son physique terrible, mais bel et bien sur les souffrances diverses et multiples qu'il implique. Ainsi le rire qu'on lui a figé sur le visage ne se contente pas de répugner les gens, mais il les enchante :

Quoi qu'il en fût, Gwynplaine était admirablement réussi. Gwynplaine était un don fait par la providence à la tristesse des hommes. Par quelle providence ? Y a-t-il une providence Démon comme il y a une providence Dieu ? Nous posons la question sans la résoudre.

171 *Ibid.*, Partie II, Livre V, Chapitre I (II, p. 116)

172 *Ibid.*, Chapitre préliminaire II (I, p. 70 sq.)

173 Titre de la deuxième partie de *L'Homme qui rit*

Gwynplaine était saltimbanque. Il se faisait voir en public. Pas d'effet comparable au sien. Il guérissait les hypocondries rien qu'en se montrant. Il était à éviter pour des gens en deuil, confus et forcés, s'ils l'apercevaient, de rire indécement. Un jour le bourreau vint, et Gwynplaine le fit rire. On voyait Gwynplaine, on se tenait les côtes ; il parlait, on se roulait à terre. Il était le pôle opposé du chagrin. Spleen était à un bout, et Gwynplaine à l'autre. [...]

C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas. Sa face riait, sa pensée non. L'espèce de visage inouï que le hasard ou une industrie bizarrement spéciale lui avait fait façonner, riait tout seul. Gwynplaine ne s'en mêlait pas. Le dehors ne dépendait pas du dedans. Ce rire qu'il n'avait point mis sur son front, sur ses joues, sur ses sourcils, sur sa bouche, il ne pouvait l'en ôter. On lui avait à jamais appliqué le rire sur le visage. C'était un rire automatique, et d'autant plus irrésistible qu'il était pétrifié. Personne ne se déroba à ce rictus. Deux convulsions de la bouche sont communicatives, le rire et le bâillement. Par la vertu de la mystérieuse opération probablement subie par Gwynplaine enfant, toutes les parties de son visage contribuaient à ce rictus, toute sa physionomie y aboutissait, comme une roue se concentre sur le moyeu ; toutes ses émotions, quelles qu'elles fussent, augmentaient cette étrange figure de joie, disons mieux, l'aggravaient. Un étonnement qu'il aurait eu, une souffrance qu'il aurait ressentie, une colère qui lui serait survenue, une pitié qu'il aurait éprouvée, n'eussent fait qu'accroître cette hilarité des muscles ; s'il eût pleuré, il eût ri ; et, quoi que fit Gwynplaine, quoi qu'il voulût, quoi qu'il pensât, dès qu'il levait la tête, la foule, si la foule était là, avait devant les yeux cette apparition, l'éclat de rire foudroyant.¹⁷⁴

Nous constatons donc que Gwynplaine est voué à subir, tout au long de sa vie, une constante humiliation, car il ne s'agit pas d'un rire bienveillant de la part de la foule, mais d'un rire moqueur. Au-delà de la torture physique, le masque de Gwynplaine implique également une torture mentale des plus vicieuses : pour tout le monde il est le rire, aussi sérieux et dévasté soit-il à l'intérieur. Le décalage qui peut exister entre apparence et réalité est ici poussé à son comble : le visage de Gwynplaine ne traduit pas son esprit. Nous ne pouvons qu'imaginer son mal-être, être prisonnier d'un visage qui le condamne à n'être jamais pris au sérieux. En dehors de la sphère de la Green-Box, ce décalage va jusqu'à s'immiscer entre lui et le commun des mortels, sorte de ségrégation définitive et implacable. Personnification humaine du concept d'inadéquation, Gwynplaine représente à cet égard et à bien d'autres, le type du héros romantique, destiné à être à jamais incompris et par conséquent, continuellement dévasté intérieurement. Son exhortation à la chambre des lords prouve l'immutabilité de ce fait :

En ce moment, Gwynplaine, pris d'une émotion poignante, sentit lui monter à la gorge les sanglots.

Ce qui fit, chose sinistre, qu'il éclata de rire.

174 *L'Homme qui rit*, Partie II, Livre II, Chapitre I (I, p. 340 sq.)

La contagion fut immédiate. Il y avait sur l'assemblée un nuage ; il pouvait crever en épouvante ; il creva en joie. Le rire, cette démente épanouie, prit toute la chambre. Les cénacles d'hommes souverains ne demandent pas mieux que de bouffonner. Ils se vengent ainsi de leur sérieux.

Un rire de rois ressemble à un rire de dieux ; cela a toujours une pointe cruelle. Les lords se mirent à jouer. Le ricanement aiguïsa le rire. On battit des mains autour de celui qui parlait, et on l'outragea. Un pêle-mêle d'interjections joyeuses l'assaillit, grêle gaie et meurtrissante.

– Bravo, Gwynplaine ! - Bravo, l'Homme qui Rit ! – Bravo, le museau de la Green-Box ! – Bravo, la hure du Tarrinzeau-field ! – Tu viens nous donner une représentation. C'est bon ! Bavarde ! – en voilà un qui m'amuse ! [...]

Il considéra un moment ces hommes qui riaient.

– Alors, cria-t-il, vous insultez la misère. Silence, pairs d'Angleterre ! Juges, écoutez la plaidoirie. [...] Hélas ! En bas, quel tourment ! Le genre humain est au cachot. Que de damnés, qui sont des innocents ! Le jour manque, l'air manque, la vertu manque ; on n'espère pas ; et, ce qui est redoutable, on attend. Rendez-vous compte de ces détresses. Il y a des êtres qui vivent dans la mort. Il y a des petites filles qui commencent à huit ans par la prostitution et qui finissent à vingt ans par la vieillesse. Quant aux sévérités pénales, elles sont épouvantables. [...] Êtes-vous égoïstes ? Sauvez les autres. La perte du navire n'est indifférente à aucun passager. Il n'y a pas de naufrage de ceux-ci sans qu'il y ait engloutissement de ceux-là. Oh ! Sachez-le, l'abîme est pour tous.

Le rire redoubla, irrésistible. Du reste, pour égayer une assemblée, il suffisait de ce que les paroles avaient d'extravagant.

Être comique au-dehors, et tragique au-dedans, pas de souffrance plus humiliante, pas de colère plus profonde. Gwynplaine avait cela en lui. Ses paroles voulaient agir dans un sens, son visage agissait dans l'autre ; situation affreuse. [...] ¹⁷⁵

Ainsi Gwynplaine porte sa destinée en lui, et n'a aucun moyen de s'en défaire, même lorsque les clefs de la chambre des lords lui sont offertes. Cette fatale impuissance le conduit à essayer plus d'une tempête en son for intérieur, mais d'autres tempêtes encore trouvent leur origine ailleurs.

Tempête de neige et tempête intérieure

Nous l'avons vu, Gwynplaine est le personnage sujet au « Drame de l'Âme » dans l'œuvre, ce qui signifie qu'il est perpétuellement soumis à une sorte de lutte de sa conscience. Ainsi par exemple les pensées inavouables qu'il nourrit à l'égard de Dea. Mais certaines de ses luttes sont encore plus dévastatrices ; commençons par évoquer le chapitre intitulé « La tentation de Saint Gwynplaine »¹⁷⁶ qui relate l'ébranlement dont il est victime à la réception du message de Josiane. Notons dès à

¹⁷⁵ *Ibid.*, Partie II, Livre VIII, Chapitre VII (II, p. 286 sq.)

¹⁷⁶ *Ibid.*, Partie II, Livre IV, Chapitre I (I, p. 65 sq.)

présent que ce parallèle religieux est entretenu tout au long de la relation que Gwynplaine et Josiane entretiennent, témoignant ainsi de l'impact de cet événement sur Gwynplaine. Le message de Josiane le conduit à passer par plusieurs états successifs qui vont de la joie la plus intense à l'angoisse la plus tenace :

Le pétilllement de l'incendie commençant éclatait en lui de toutes parts. C'était cette étrange inconnue ! La même qui l'avait tant troublé ! Et ses premières pensées tumultueuses sur cette femme reparaissaient, comme chauffées à tout ce feu sombre. [...] A son insu, la profonde gravure de la rêverie avait mordu très avant. Maintenant un certain mal était fait. Et toute cette rêverie, désormais peut-être irréparable, il la reprenait avec emportement.

Quoi ! On voulait de lui ! Quoi ! La princesse descendait de son trône, l'idole de son autel, la statue de son piédestal, le fantôme de sa nuée ! Quoi ! Du fond de l'impossible, la chimère arrivait ! Quoi ! Cette déité du plafond, quoi ! Cette irradiation, quoi ! Cette néréide toute mouillée de pierreries, quoi ! Cette beauté inabordable et suprême, du haut de son escarpement de rayons, elle se penchait vers Gwynplaine ! [...] Elle n'était pas ignorante de l'horreur incarnée en Gwynplaine. Elle avait vu ce masque qui était le visage de Gwynplaine ! Et ce masque ne la faisait pas reculer. Gwynplaine était aimé quoique !

Chose qui dépassait tous les songes, il était aimé parce que ! Loin de faire reculer la déesse, ce masque l'attirait ! Gwynplaine était plus qu'aimé, il était désiré. Il était mieux qu'accepté, il était choisi. Lui, choisi ! [...]

Gwynplaine était flatté dans sa vanité de monstre. C'était comme être difforme qu'il était aimé. Lui aussi, autant et peut-être plus que les Jupiters et les Apollons, il était l'exception. Il se sentait surhumain, et tellement monstre qu'il était dieu. Éblouissement épouvantable. [...]

Jamais la perfidie du hasard n'avait mieux pris ses mesures, et n'avait fait arriver plus à point une tentation. Gwynplaine, remué par le printemps et par la montée de la sève universelle, était en train de faire le rêve de la chair. Le vieil homme insubmersible dont aucun de nous ne triomphe, s'éveillait en cet éphèbe attardé, resté adolescent à vingt-quatre ans. C'est à ce moment-là, c'est à la minute la plus trouble de cette crise, que l'offre lui était faite, et que se dressait devant lui, éblouissante, la gorge nue du sphinx. La jeunesse est un plan incliné. Gwynplaine penchait, on le poussait. Qui ? La saison. Qui ? La nuit. Qui ? Cette femme. S'il n'y avait pas le mois d'avril, on serait bien plus vertueux. Les buissons en fleurs, tas de complices ! L'amour est le voleur, le printemps est le receleur.

Gwynplaine était bouleversé.

Il y a une certaine fumée du mal qui précède la faute, et qui n'est pas respirable à la conscience. L'honnêteté tentée a la nausée obscure de l'enfer. Ce qui s'entrouvre dégage une exhalaison qui avertit les forts et étourdit les faibles. Gwynplaine avait ce mystérieux malaise.

Des dilemmes, à la fois fugaces et opiniâtres, flottaient devant lui. La faute, obstinée à s'offrir, prenait forme. Le lendemain, minuit, le pont de Londres, le page ! Irait-il ? Oui ! criait la chair. Non ! criait l'âme. [...]

Ce qui est sûr, c'est qu'il se sentait poussé par-derrière vers l'inconnu.

Et il frémissait. Et il entrevoyait un bord d'écroulement. Et il se rejetait en arrière, ressaisi de tous les côtés par l'effroi. Il fermait les yeux. Il faisait effort pour se nier à lui-même cette aventure, et pour se remettre à douter de sa raison. Évidemment, c'était le mieux. Ce qu'il avait de plus sage à faire, c'était de se croire fou.

Fièvre fatale. Tout homme surpris par l'imprévu a eu dans sa vie de ces pulsations tragiques. L'observateur écoute toujours avec anxiété le retentissement des sombres coups de bélier du destin contre une conscience. [...]

L'esprit peut subir des invasions. L'âme a ses vandales, les mauvaises pensées, qui viennent dévaster notre vertu. Mille idées en sens inverse se précipitaient sur Gwynplaine l'une après l'autre, quelquefois toutes ensemble. Puis il se faisait en lui des silences. Alors il prenait sa tête entre ses mains, dans une sorte d'attention lugubre, pareille à la contemplation d'un paysage de nuit. [...]

Une heure passa ainsi. Enfin, las, se figurant que le lit c'est le sommeil, il posa sa tête sur son oreiller, sans se déshabiller, et il fit à l'obscurité la concession de fermer les yeux ; mais l'orage d'émotions qui l'assaillait n'avait pas discontinué un instant. L'insomnie est un sévère de la nuit sur l'homme. Gwynplaine souffrait beaucoup. [...] Tous les mots lui revenaient dans une sorte de chaos. Sous de certains souffles violents du dedans de l'âme, la pensée est un liquide. Elle entre en convulsions, elle se soulève, et il en sort quelque chose de semblable au rugissement sourd de la vague. Flux, reflux, secousses, tournolements, hésitations du flot devant l'écueil, grêles et pluies, nuages avec des trouées où sont des lueurs, arrachements misérables d'une écume inutile, folles ascensions tout de suite écroulées, immenses efforts perdus, apparition du naufrage de toutes parts, ombre et dispersion, tout cela, qui est dans l'abîme, est dans l'homme. Gwynplaine était en proie à cette tourmente.

Au plus fort de cette angoisse, les paupières toujours fermées, il entendit une voix exquise qui disait : - Est-ce que tu dors, Gwynplaine ? - [...] C'était elle, c'était Dea ; et tout à coup il sentit au plus profond de son être l'indéfinissable évanouissement de la tempête et la sublime descente du bien sur le mal ; le prodige du regard d'en haut s'opéra, la douce aveugle lumineuse, sans autre effort que sa présence, dissipa toute l'ombre en lui, le rideau de nuage s'écarta de cet esprit comme tiré par une main invisible, et Gwynplaine, enchantement céleste, eut dans la conscience une rentrée d'azur. Il redevint subitement, par la vertu de cet ange, le grand et bon Gwynplaine innocent. L'âme, comme la création, a de ces confrontations mystérieuses ; tous deux se taisaient, elle la clarté, lui le gouffre, elle divine, lui apaisé ; et au-dessus du cœur orageux de Gwynplaine, Dea splendissait avec on ne sait quel inexprimable effet d'étoile de la mer.¹⁷⁷

Le discours indirect libre des deuxième et troisième paragraphes traduit l'excitation qui envahit tout d'abord Gwynplaine, ce jeune homme que nous savons tiraillé par l'éveil de son désir sexuel et qui y renonce involontairement, à cause de son masque. Une femme qui l'a vu et qui le désire représente son rêve, peut-être inconscient, le plus ultime. De plus, c'est le printemps, propice à l'émergence du

177 *Ibid.*

désir (nous avons ici une pensée pour Longus). Le dilemme qui se présente à Gwynplaine est énoncé en termes clairs : il s'agit de la lutte de la « chair » contre « l'âme » et c'est en sa vanité qu'il est atteint. L'oxymore « feu obscur » met en relief le vice de la situation. Sa jeunesse et son inexpérience sont autant de faits qui l'accablent et qui laissent penser que Gwynplaine va céder à la tentation. C'est alors l'épouvante qui l'envahit et qui le laisse totalement dévasté, exactement comme un navire affrontant une tempête ; les chances de survie sont minces. Heureusement Dea, telle le phare guidant les navires égarés, ramène Gwynplaine à ses esprits et met fin à la lutte intérieure dont il est victime. Nous pouvons dire que c'est grâce à elle que Gwynplaine a plié, mais n'a pas rompu. Hélas, ce n'est pas la seule « tourmente » qu'il aura à affronter au cours de l'œuvre, et sa reconnaissance constitue également une étape difficile à surmonter. Cette fois, il s'agit de la lutte de la « grandeur morale »¹⁷⁸ contre la « grandeur matérielle » :

Funèbre rentrée de l'ombre dans une âme. Ainsi s'opérait, en ce Gwynplaine qui avait été un héros, et qui, disons-le, n'avait peut-être pas cessé de l'être, le remplacement de la grandeur morale par la grandeur matérielle. Transition lugubre. Effraction d'une vertu par une troupe de démons qui passe. Surprise faite au côté faible de l'homme. Toutes les choses inférieures qu'on appelle supérieures, les ambitions, les volontés louches de l'instinct, les passions, les convoitises, chassées loin de Gwynplaine par l'assainissement du malheur, reprenaient tumultueusement possession de ce généreux cœur. Et à quoi cela avait-il tenu ? À la trouvaille d'un parchemin dans une épave charriée par la mer. Le viol d'une conscience par un hasard, cela se voit.

Gwynplaine buvait à pleine gorgée l'orgueil, ce qui lui faisait l'âme obscure. Tel est ce vin tragique. [...]

Après la lettre de la duchesse, Gwynplaine s'était redressé. Il y avait en lui de profondes attaches qui avaient résisté. Mais les bourrasques, après avoir épuisé le vent d'un côté de l'horizon recommencent de l'autre, et la destinée, comme la nature, a ses acharnements. Le premier coup ébranle, le second déracine.

Hélas ! Comment tombent les chênes ? [...]

Ainsi [...] celui qui, pygmée par la stature, avait été colosse par l'âme ; ce Gwynplaine qui avait vaincu l'immense vent de l'abîme sous sa double forme, tempête et misère, chancelait sous ce souffle, une vanité !

Ainsi, quand elle a épuisé les détresses, les dénuements, les orages, les rugissements, les catastrophes, les agonies, sur un homme resté debout, la Fatalité se met à sourire, et l'homme, brusquement devenu ivre, trébuche.

Le sourire de la Fatalité. S' imagine-t-on rien de plus terrible ? C'est la dernière ressource de l'impitoyable essayeur d'âmes qui éprouve les hommes. Le tigre qui est dans le destin fait parfois patte de velours. Préparation redoutable. Douceur hideuse du monstre. [...]

Gwynplaine avait dans le cerveau le tourbillonnement vertigineux d'une foule de nouveautés,

178 *Ibid.*, Partie II, Livre V, Chapitre V (II, p. 150)

tout le clair-obscur de la métamorphose, on ne sait quelles confrontations étranges, le choc du passé contre l'avenir, deux Gwynplaines, lui-même double ; en arrière, un enfant en guenilles, sorti de la nuit, rôdant, grelottant, affamé, faisant rire ; en avant, un seigneur éclatant, fastueux, superbe, éblouissant Londres. [...]

Et tout en faisant ces constructions dans son esprit, lucide et trouble à la fois, il avait des mouvements de délire, des accablements dans le premier fauteuil venu, des sortes d'assoupissements, des sursauts. Il allait, venait, regardait le plafond, examinait les couronnes, étudiait vaguement les hiéroglyphes du blason, palpait le velours du mur, remuait les chaises, retournait les parchemins, lisait les noms, épelait les titres, Buxton, Homble, Gumdraith, Hunkerville, Clancharlie, comparait les cires et les cachets, tâtait les tresses de soie des sceaux royaux, s'approchait de la fenêtre, écoutait le jaillissement de la fontaine, constatait les statues, comptait avec une patience de somnambule les colonnes de marbre, et disait : Cela est.

Et il touchait son habit de satin, et il s'interrogeait :

– Est-ce que c'est moi ? Oui.

Il était en pleine tempête intérieure.

Dans cette tourmente, sentit-il sa défaillance et sa fatigue ? But-il, mangea-t-il, dormit-il ? S'il le fit, ce fut sans le savoir. Dans de certaines situations violentes, les instincts se satisfont comme bon leur semble sans que la pensée s'en mêle. D'ailleurs sa pensée était moins une pensée qu'une fumée. Au moment où le flamboiement noir de l'éruption se dégorge à travers son puits plein de tourbillons, le cratère a-t-il conscience des troupeaux qui paissent l'herbe au pied de sa montagne ?

Les heures passèrent.

L'aube parut et fit le jour. Un rayon blanc pénétra dans la chambre et en même temps dans l'esprit de Gwynplaine.

– Et Dea ! lui dit la clarté.¹⁷⁹

Cette fois-ci encore, c'est en sa vanité que Gwynplaine est atteint ; de simple saltimbanque, il passe au statut de lord, pair d'Angleterre. Comment ne pas être ébloui par tout ce qui lui appartient désormais ? Précisons tout de même qu'au-delà de sa propre vanité, Gwynplaine voit en sa reconnaissance le moyen de faire changer les choses, de prendre la parole à la chambre des lords pour défendre les faibles. Gwynplaine est certes ébloui, mais il est par-dessus tout abasourdi. Le ton du passage est grave, et de mauvais augure puisque ce « sourire de la Fatalité » est assimilé à un piège. Ici encore, la foule d'émotions et de doutes qui assaille Gwynplaine est apparentée à une « tempête intérieure », ce qui témoigne de la force et de la violence de ce dont il est victime. Hugo va jusqu'à mentionner un volcan en éruption, ce qui représente un phénomène encore plus violent et sinistre puisqu'il détruit toute vie alentour. Mais il se présente d'abord sous la forme d'une explosion de lumière, exactement comme le « sourire de la Fatalité » ; ce parallèle se révèle extrêmement habile. Il est intéressant de remarquer que, bien que Daphnis ait des préoccupations bien plus

179 *Ibid.*

légères au moment de sa reconnaissance, il a pourtant la même réaction que Gwynplaine : en effet, tous deux, pendant un moment, en viennent à oublier leur promesse.

Ainsi après avoir affronté une tempête de neige meurtrière étant enfant, Gwynplaine doit en essuyer encore, sous la forme d'événements qui se présentent à lui. Même s'il s'agit de turpitudes intérieures, elles se révèlent tout aussi dévastatrices et violentes, sa conscience étant mise à rude épreuve plus d'une fois. Le « Drame de l'Âme » contraste fortement avec l'univers bienveillant des *Pastorales*, au même titre que la fin malheureuse.

La fin malheureuse

Bien évidemment, ce qui caractérise un conte de fées, c'est, entre autres, son dénouement heureux. Ici il n'en est pas question puisque Hugo traite le « Drame de l'Âme ». Après tous ces coups bas de la destinée, après tous ces avertissements de l'auteur, Gwynplaine et Dea connaissent une fin des plus pathétiques ; c'est la conséquence du « Drame de l'Âme » qui s'est opéré en Gwynplaine tout au long de l'œuvre. Nous l'avons vu précédemment, après s'être enfui de la chambre des lords, après avoir découvert le bowling-green désert et après avoir été sauvé par Homo, Gwynplaine retrouve finalement Dea, pour assister à sa mort. Mais voici la conclusion de l'œuvre :

Et elle expira.

Elle retomba étendue et immobile sur le matelas.

- Morte ! dit Ursus.

Et le pauvre vieux bonhomme, comme s'écroulant sous le désespoir, prosterna sa tête chauve et enfouit son visage sanglotant dans les plis de la robe aux pieds de Dea. Il demeura là, évanoui.

Alors Gwynplaine fut effrayant.

Il se dressa debout, leva le front, et considéra au-dessus de sa tête l'immense nuit.

Puis, vu de personne, regardé pourtant peut-être dans ces ténèbres par quelqu'un d'invisible, il étendit les bras vers la profondeur d'en haut, et dit :

- Je viens.

Et il se mit à marcher, dans la direction du bord, sur le pont du navire, comme si une vision l'attirait.

A quelques pas c'était l'abîme.

Il marchait lentement, il ne regardait pas ses pieds.

Il avait le sourire que Dea venait d'avoir.

Il allait droit devant lui. Il semblait voir quelque chose. Il avait dans la prunelle une lueur qui était comme la réverbération d'une âme aperçue au loin.

Il cria : - Oui !

A chaque pas il se rapprochait du bord.

Il marchait tout d'une pièce, les bras levés, la tête renversée en arrière, l'œil fixe, avec un mouvement de fantôme.

Il avançait sans hâte et sans hésitation, avec une précision fatale, comme s'il n'eût pas eu tout près le gouffre béant et la tombe ouverte.

Il murmurait : - Sois tranquille. Je te suis. Je distingue très bien le signe que tu me fais.

Il ne quittait pas des yeux un point du ciel, au plus haut de l'ombre, il souriait.

Le ciel était absolument noir, il n'y avait plus d'étoiles, mais évidemment il en voyait une.

Il traversa le tillac.

Après quelques pas rigides et sinistres, il parvint à l'extrême bord.

- J'arrive, dit-il, Dea, me voilà.

Et il continua de marcher. Il n'y avait pas de parapet. Le vide était devant lui. Il y mit le pied.

Il tomba.

La nuit était épaisse et sourde, l'eau était profonde. Il s'engloutit. Ce fut une disparition calme et sombre. Personne ne vit ni n'entendit rien. Le navire continua de voguer et le fleuve de couler.

Peu après le navire entra dans l'océan.

Quand Ursus revint à lui, il ne vit plus Gwynplaine, et il aperçut près du bord Homo qui hurlait dans l'ombre en regardant la mer.¹⁸⁰

Précisons d'emblée que la première partie de l'œuvre porte le même titre que la conclusion, à savoir « La mer et la nuit ». Ces deux réalités encadrent donc l'œuvre d'obscurité et sont à chaque fois associées à des événements plus que malheureux, tragiques. Nous remarquons que le comportement de Gwynplaine avant son suicide contraste fortement avec celui des passages précédemment cités ; ici c'est le calme qui le caractérise, un calme olympien. Il n'est pas victime d'une tempête intérieure à cet instant, il a le comportement de celui qui sait et qui n'est victime d'aucun dilemme. Et exactement comme quand il a résisté aux avances de Josiane, il semble être guidé par Dea, encore une fois assimilée à une « étoile ». La multitude de paragraphes extrêmement courts qui constituent ce passage traduit le calme de Gwynplaine, calme qui n'est brisé que lorsqu'il disparaît, par Homo, qui hurle à la mort. Le loup prouve encore une fois sa fidélité et son amour envers ses maîtres, et son intervention confère à la fin un caractère encore plus poignant. Notons que la mer et la nuit sont réunies dans la toute dernière proposition de l'œuvre : « et il aperçut près du bord Homo qui hurlait dans l'ombre en regardant la mer » ; la dimension pathétique est poussée à son comble. Le suicide de l'amant dont la chère et tendre vient de mourir constitue un motif des plus romantiques : s'ils ne peuvent être ensemble, qu'ils soient ensemble dans la mort. Cela montre également que Gwynplaine est incapable de vivre sans Dea, exactement comme Daphnis et Chloé lorsqu'ils croient être séparés

180 *Ibid.*, Partie II, Conclusion, Chapitre IV (II, p. 355 sq.)

à jamais : ils invoquent la mort. Ainsi nous avons l'impression qu'avec le suicide de Gwynplaine, Hugo concrétise cet écho d'un monde ancien.

Ainsi ce qui achève de creuser un fossé remarquable entre les deux œuvres que nous étudions, c'est le traitement du motif des retrouvailles finales de nos amants. Dans un cas, ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ; dans l'autre, ils se retrouvèrent dans la mort. Là est peut-être la raison pour laquelle on ne penserait pas à rapprocher ces deux histoires, celle d'un amour idéalisé et heureux et celle d'un amour idéal et malheureux.

CONCLUSION

Ainsi donc nous avons pu apprécier, à travers notre étude, à quel point les deux œuvres que sont les *Pastorales* et *L'Homme qui rit*, quoique totalement différentes, semblent pourtant se faire écho, à certains égards. En effet, si les projets initiaux des auteurs ne présentent aucun point commun, nous avons l'impression que Hugo a Longus présent à l'esprit lorsqu'il compose *L'Homme qui rit*. Certes de ces œuvres se dégagent des atmosphères diamétralement opposées – d'un côté un conte de fées, de l'autre un roman sombre ; mais si nous passons outre le cadre spatio-temporel et les projets des auteurs, nous voyons peu à peu se dessiner des motifs similaires, tels que la peinture des sentiments amoureux, l'omniprésence de la nature sous diverses formes ou encore dans les catégories de personnages. Ainsi le couple que forment Gwynplaine et Dea semble tout droit sorti des *Pastorales* et, hélas, placé du côté obscur de la force – si vous me pardonnez l'expression d'une génération qui dépeint exactement ma pensée. Plus frappant encore, si nous les prenons séparément : Dea pourrait être elle-même une allusion à Longus, en ce qu'elle incarne, pour des motifs que nous avons évoqués, l'innocence extrême de Daphnis et Chloé. Gwynplaine, quant à lui, représente en quelque sorte l'anti-Daphnis ; un jeune homme qui a les mêmes événements à appréhender, qui a les mêmes réactions face à eux, mais qui a été et qui par conséquent sera toujours victime d'une terrible injustice. Et si jamais nous n'avons pas été assez pensifs en lisant, Hugo semble nous avoir laissé des indices plus explicites disséminés dans le texte, sous la forme d'allusions aux *Pastorales*.

Cette étude n'a cessé de me remémorer ces deux vers de Jim Morrison, extraits d'une chanson lui ayant été inspirée par le *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline :

Some are born to sweet delight
Some are born to the endless night¹⁸¹

Ainsi nous assimilons volontiers Daphnis au premier de ces vers, et Gwynplaine au second. Il me semble que, de même qu'un écrivain français a inspiré un poète américain, il me semble qu'il est possible qu'un poète grec ait inspiré un écrivain (et poète) français, au moins à certains égards – ce ne serait d'ailleurs pas la première fois. C'est ce qui me fait dire que le conseil de Victor Hugo est bon à prendre : n'ayons pas peur de laisser notre esprit traverser les frontières spatiales, temporelles ou génériques, si cela nous permet d'avoir une vision enrichie de chaque œuvre que, pensifs, nous lisons ou écoutons.

181 End of the night, The Doors – voir annexe 6

BIBLIOGRAPHIE

I-LONGUS

1-Œuvres

LONGUS, *Pastorales: Daphnis et Chloé*, éd. Jean-René Vieillefond, Paris, France, Les Belles Lettres, 1987, 166 p.

Le choix de cette édition, bien que mûrement réfléchi, s'est imposé de lui-même. En effet, pour l'helléniste que je suis, la possibilité de se référer au texte grec permet de s'en rapprocher et n'est donc pas négligeable. Il s'agit également de l'édition la plus tardive de ce texte, ce qui constitue un atout majeur : toutes les leçons précédentes ont donc été consultées par Jean-René Vieillefond, qui ne manque pas de nous expliquer ses conclusions en nous exposant les problèmes. Ses notes complémentaires sont abondantes et riches, donnant ainsi au lecteur une profusion de perspectives et d'utiles informations. Jean-René Vieillefond a également doté son édition d'une introduction non moins négligeable; elle représente matériellement la moitié de l'édition. Ici il nous raconte l'histoire des manuscrits, des éditions et des traductions, là il s'intéresse à celui que l'on nomme Longus (son influence, ses sources, son identité), puis il nous renseigne sur le roman grec avant d'aborder quelques études thématiques de l'œuvre. Autant de pages qui s'offrent à qui voudra l'étudier et qui, après une première lecture du texte, constituent un départ enrichissant dans cette étude. Cette introduction m'a également été très utile pour commencer à établir une bibliographie.

THÉOCRITE, *Idylles*, trad. Philippe-Ernest Legrand, Paris, France, Les Belles Lettres, 2009, 254 p.

VIRGILE, *Œuvres*, Paris, France, Les Belles-Lettres, 1925,

2-Critique

a) Monographies

HUNTER, Richard Lawrence, *A Study of Daphnis & Chloe*, Cambridge, Royaume-Uni, Etats-Unis, Australie, 1983, 136 p.

MITTELSTADT, Michael C., *Longus and the Greek love romance*, Stanford University, 1964.

M. Mittelstadt a porté beaucoup d'intérêt au roman de Longus au fil de ses nombreux travaux sur l'œuvre; il devient dès lors un chercheur incontournable dans l'étude de Daphnis et Chloé. Dans cet ouvrage, il s'attelle à inscrire l'œuvre de Longus dans la tradition du roman grec, tout en mettant en évidence les innovations de Longus. Bien qu'anglophone, M. Mittelstadt présente un ouvrage très accessible aux francophones : l'écriture de M. Mittelstadt n'est pas un étalage de ses connaissances, au contraire, elle tend à souligner l'admiration de M. Mittelstadt pour Longus et sa volonté de nous la faire partager, en termes simples.

REARDON, Bryan P., *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.-C.*, Paris, France, Les Belles lettres, 1971, 460 p.

WOLFF, Étienne, *Le roman grec et latin*, Paris, France, Ellipses, 1997, 118 p.

b) Articles

ALAUX, Jean et LÉTOUBLON, Françoise, « La grotte et la source : paysage naturel et artifice dans “Daphnis et Chloé” et “Leucippé et Clitophon” », in *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2005, p. 57-74.

BILLAULT, Alain, « La nature dans Daphnis et Chloé », *Revue des études grecques*, vol. 109 / 2, 1996, p. 506-526.

BOWIE, Ewen L., « Le discours direct dans le “Daphnis et Chloé” de Longus », in *Discours et débats dans l'ancien roman*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2006, p. 27-39.

BOWIE, Ewen L., « Les animaux dans le “Daphnis et Chloé” de Longus », in *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2005, p. 75-85.

BOWIE, Ewen L., « Vertus de la campagne, vices de la cité dans “Daphnis et Chloé” de Longus », in *Passions, vertus et vices dans l'ancien roman*, de Boccard, 2009, p. 13-22.

CHEYNS, André, « Le dieu Pan et l'expression de la violence dans “Daphnis et Chloé” », in *Personnages du roman grec*, Maison de l'Orient méditerranéen, 2001, p. 165-180.

CRESCI, L. R., « Il romanzo di Longo Sofista e la tradizione bucolica », *Atene e Roma*, vol. 26, 1981, p. 1-25.

CUEVA, Edmund Paul, « Longus and Thucydides : a new interpretation », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, vol. 39 / 4, 1999, p. 429-440.

CUSSET, Christophe, « Discours divins et débats intérieurs dans les “Pastorales” de Longus », in *Discours et débats dans l'ancien roman*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2006, p. 231-248.

CUSSET, Christophe, « Fonctions du décor bucolique dans les “Pastorales” de Longus », in *Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2005, p. 163-178.

LITTLEWOOD, A. R., « Romantic Paradises : The Rôle of the Garden in the Byzantine Romance », *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 5, 1979, p. 77-95.

MASON, Hugh John, « Longus and the topography of Lesbos », *Transactions of the American Philological Association*, vol. 109, 1979, p. 149-163.

MASON, Hugh John, « Romance in a limestone landscape », *Classical Philology*, vol. 90 / 3, 1995, p. 263-266.

MASON, Hugh John, « Winter on Lesbos : imagination and reality », *Mouseion*, vol. 3 / 3, 2003, p. 285-293.

MITTELSTADT, Michael C., « Love, Eros and poetic art in Longus », in *Fons perennis. Saggi critici di filologia classica raccolti in onore di Vittorio d'Agostino*, a cura della Amministr. della

RSC, 1971, p. 305-332.

MITTELSTADT, M. C., « Bucolic-lyric motifs and dramatic narrative in Longus' Daphnis and Chloe », *Rheinisches Museum*, vol. 113, 1970, p. 211-227.

MITTELSTADT, M. C., « Longus, Daphnis and Chloe and Roman narrative painting », *Latomus*, vol. 26, 1967, p. 752-761.

MITTELSTADT, M. C., « Longus, Daphnis and Chloe and the pastoral tradition », *Classica et mediaevalia*, vol. 27, 1966, p. 162-177.

ROHDE, G., « Longus und die Bukolik », *Rheinisches Museum*, 1937, p. 23-49.

SCARCELLA, A. M., « La tecnica dell'imitazione in Longo Sofista », *Giornale italiano di filologia*, vol. 23 / 1, 1971, p. 34-59.

SCHOENBERGER, O., « Spiegelung eines alten Verses? », *Rheinisches Museum*, vol. 119, 1976, p. 95-96.

VELLA, Horatio C. R., « Some novel aspects in Homer's Odyssey and Longus », *Studi italiani di filologia classica*, vol. 9, 1991, p. 148-162.

ZEITLIN, Froma I., « The poetics of erōs: nature, art, and imitation in Longus' Daphnis and Chloe », in *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*, Princeton Univ. Pr., 1990, p. 417-464.

II-HUGO

1-Œuvres

HUGO, Victor, *Carnets intimes: 1870-1871*, éd. Henri Guillemin, Paris, France, Gallimard, 1953.

HUGO, Victor, *L'homme qui rit*, Tome I, Paris, France, Flammarion, 1929, 440 p.

HUGO, Victor, *L'homme qui rit*, Tome 2, Paris, France, Flammarion, 1929, 408 p.

HUGO, Victor, *L'homme qui rit (Nouvelle éd. illustrée) / Victor Hugo ; fig. de Rochegrosse et D. Vierge*, E. Hugues, Paris, 1886.

HUGO, Victor, *La préface de Cromwell*, introduction, texte et notes par Maurice Souriau, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, Paris, 1897.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Albin Michel, Paris, 1880.

HUGO, Victor, *Souvenirs personnels, 1848-1851*, éd. Henri Guillemin, Paris, France, Gallimard, 1952.

HUGO, Victor et MEURICE, Paul, *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice. Préface de*

Jules Claretie, E. Fasquelle, Paris, 1909.

Cette correspondance représente une immense chance d'approcher L'homme qui rit de plus près : depuis son île de Guernesey, Hugo envoie les épreuves de l'œuvre à son ami Paul Meurice, le chargeant de s'occuper de sa publication auprès de son éditeur, source de nombreux désaccords entre les deux partis. L'on retrouve Gwynplaine combattant la misère lors de sa harangue : Hugo, sensible à la réception de son œuvre par le plus grand nombre, lutte fébrilement pour une publication bon marché, même si cela doit être au détriment du profit financier. Ces lettres nous dévoilent les rouages de l'édition à cette époque, véritables stratégies marketing contre lesquelles Hugo s'élève. Il est également intéressant de lire Hugo répondre aux questions de Paul Meurice quant à certains passages de L'homme qui rit : ici il trouve sa remarque très juste et modifie son texte, là il justifie son écriture, ce qui prouve d'une part son humilité littéraire et de l'autre la précision de son idée quant à l'œuvre qu'il veut engendrer.

HUGO, Victor Producteur d'un fonds et HUGO, Victor-Marie Auteur du texte, *Fonds Victor Hugo. I -- ŒUVRES. L'Homme qui rit.*, 1801.

2-Critique

a) Monographies

BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Hugo : l'homme et l'œuvre. Nouvelle édition*, Paris, France, Hatier, 1963, 256 p.

Il m'a semblé important de lire une biographie de Victor Hugo. En effet, de nombreux critiques n'ont pas manqué de relever une once d'autobiographie présente dans L'homme qui rit dans le personnage de Lord Clancharlie, en exil. Dès lors, il était impératif de se renseigner précisément sur les opinions politiques de Hugo, sur son exil, la façon dont il l'a vécu puisque c'est à Guernesey qu'il compose L'homme qui rit. J.-B. Barrère a beaucoup travaillé sur Hugo et sa biographie étant l'une des moins conséquentes - ce qui ne fait pas d'elle une biographie non exhaustive - représente un bon compromis. Evidemment, cela ne m'a pas empêchée d'en consulter d'autres, que je ne reporterai pas ici.

BARRÈRE, Jean-Bertrand, *Victor Hugo à l'œuvre: le poète en exil et en voyage*, Paris, France, C. Klincksieck, 1966, 328 p.

BAUDOIN, Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Genève, France, Suisse, 1943, 254 p., (« Action et pensée / publ. sous la dir. de Charles Baudouin et Jean Desplanque. - Genève : Ed. du Mont-Blanc, 1942-., 7).

BERTRAND, Éric, *Étude sur Victor Hugo, « L'homme qui rit »*, Paris, France, Ellipses, 2003, 89 p., (« Résonances »).

GOHIN, Yves, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Paris, France, Lettres modernes, 1968, 53 p., (« Archives des lettres modernes», 6).

GUILLEMIN, Henri, *Hugo et la sexualité*, Paris, France, Gallimard, 1985, 145 p.

GUILLEMIN, Henri, *L'Humour de Victor Hugo*, Neuchâtel, Suisse, La Baconnière, 1950, 116 p., (« Bibliothèque Elzévirienne, Histoire, politique, science. - Neuchâtel : La Baconnière, 1944 »).

GUILLEMIN, Henri, *Victor Hugo par lui-même*, Paris, France, Éd. du Seuil, 1951, 190 p., (« Écrivains de toujours (Paris), », 1).

LAFORGUE, Pierre, *Hugo more erotico : l'amour, le sexe, le désir*, Saint-Pierre-du-Mont (Landes), France, Eurédit, 2002, 230 p.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent, *XIX siècle: les grands auteurs français du programme*, Paris, France, Belgique, Bordas, 1962, 576 p.

PIROUÉ, Georges et GUILLEMIN, Henri, *Victor Hugo romancier : ou les dessus de l'inconnu*, Paris, France, Denoël, 1964, 247 p.

b) Articles

BUTOR, Michel, "Victor Hugo romancier" , in *Répertoire II*, Editions de minuit, Paris, France, 1964, p. 215-242.

FIZAINE, Jean-Claude, «L'Homme qui rit ou La Parole-monstre de Victor Hugo. Colloque de la Société des Etudes Romantiques », *Romantisme*, vol. 18 / 60, 1988, p. 124-125.

PACALY, Josette, « Une lecture psychanalytique de *L'homme qui rit* », *Littérature*, vol. 62 / 2, 1986, p. 25-47.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, « L'érotique hugolienne dans *L'Homme qui rit* », *Romantisme*, vol. 29 / 103, 1999, p. 19-29.

PRAT, Marie-Hélène, « Aspects de la phrase hugolienne dans *L'homme qui rit* », *L'Information Grammaticale*, vol. 23 / 1, 1984, p. 24-29.

RIFFATERRE, Michaël, "La vision hallucinatoire chez Victor Hugo", *MLN*, vol. 78/ 3, 1963, p. 225-241.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « Note sur quelques-uns des titres de *L'homme qui rit* », *L'Information Grammaticale*, vol. 25 / 1, 1985, p. 28-31.

WEBER, Jean-Paul, "Hugo", in *Genèse de l'oeuvre poétique*, Gallimard, France, 1960, p. 91-184.

c) Mémoires universitaires

BRÉMARD, Claude, *La Rhétorique du grotesque dans « L'Homme qui rit » de Victor Hugo*, 1981, 116 p.

LECOLLIER, Josette, *L'Imagination de Victor Hugo dans l'« Homme qui rit »*, Grenoble, France, 1961, 168 p.

MAMODJEE OMARJEE, Leila et CHELEBOURG, Christian, *La nuit dans « L'homme qui rit » (1869) de Victor Hugo*, France, Réunion, 2002, 110 p.

POTY, Max, *L'homme qui rit planète Hugo: essai sur la démarche hugolienne dans L'homme qui*

rit, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1975, 113 p.

3-Sitographie

« Groupe Hugo : Groupe de travail universitaire sur Victor Hugo (Paris 7) » [En ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/Default_Bibliographies.htm]. Consulté le 8 novembre 2013.

« Guernesey : Hauteville House - Paris.fr » [En ligne : http://www.paris.fr/pratique/musees-expos/maisons-de-victor-hugo/guernesey-hauteville-house/rub_5852_stand_77553_port_12988]. Consulté le 8 novembre 2013.

« Guernsey, Channel Islands - Guernsey Holidays - VisitGuernsey » [En ligne : <http://www.visitguernsey.com/>]. Consulté le 8 novembre 2013.

« Hauteville House » [En ligne : <http://hautevillehouse.com/>]. Consulté le 8 novembre 2013.

« JSTOR: Revue d'Histoire littéraire de la France, 21e Année, No. 3/4 (1914), pp. 503-518 » [En ligne : <http://www.jstor.org/discover/10.2307/40517296uid=3738016&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=2110277755983>]. Consulté le 15 octobre 2013.

« Les Livres de Hauteville House » [En ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%C3%A8que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/00-Sommaire.htm]. Consulté le 8 novembre 2013.

« Société des Amis de Victor Hugo » [En ligne : <http://www.victorhugo.asso.fr/>]. Consulté le 8 novembre 2013.

Annexe 1 : Les livres de Hauteville House

Longuécand (F.)

1846 *Espérance, poésies*

Saint Malo : E. Caruel, 1846, in-8° de 198 pp.

Réf. : RENNES BM : 31476/1 FB

Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House [2^e étage * I-1] - assez mauvais état, peu coupé - Hommage de l'auteur
Z Chenay L 08-36/03 — " Ecalles 297-39 — " Journet A145b

1855 *Le Miroir, fables*

Paris : Garnier, 1855, in-8° de 192 pp.

Réf. : RENNES BM : 31474 FB

Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House [Look out * K-4] - broché, coupé
"A.M. V.H. Hommage respectueux de l'auteur. F. Longuécand"
Chenay M 10-27/25 — Z Chenay L 12-53/16 — " Ecalles 297-40 — " Ecalles A145c

Longus [\[33\]](#)

1863 *Les Pastorales de Longus, Daphné et Chloé, traduction Amyot, complétée par P.-L. Courier ...
Préface par Amaury Duval. Composition de Léopold Burthe*

Paris : J. Hetzel, 1863, in-fol. de VIII-80 pp., fig.

Réf. : BN : RES-Y2-12

Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House [Disparu : mentionné dans l'Inventaire "local" de J. Chenay]
Z Chenay L 16-75/02 — * Journet B085e

1865 *Daphné et Chloé, traduction complète [par Jacques Amyot] revue et corrigée par P.-L. Courier. Suivi
de la Lettre à M. Renouard sur une tache faite au manuscrit de Florence*

Paris : Dubuisson et Marpon, "Bibliothèque nationale", 1865, in-32 de XI-187 pp.

Réf. : BF : 1866.01.20, n° 461 — BN : Y2-49447

Bibliothèque de Victor Hugo à Hauteville-House [Disparu : mentionné dans les Inventaires de J. Chenay]
Chenay M 01-02/31 — Z Chenay L 09-37/12 — Berret LdS4-792 — * Journet B039h et B085f

Louvet (Arthur) [\[34\]](#)

1861 *Le Théâtre en 1861, à propos des Funérailles de l'honneur [drame par Auguste Vacquerie]*

Paris : Marnon. (impr. A. Bourdilliat). 1861. in-8° de 16 pp.

« Les Livres de Hauteville House »

[En ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/Biblioth%C3%A8que_Hugo/Les_livres_de_Hauteville-House/00-Sommaire.htm]

Consulté le 8 novembre 2013.

Annexe 2 : Le personnage de Daphnis à travers les textes et à travers les siècles

- *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Pierre Grimal, p. 117 :

« Daphnis est un demi-dieu sicilien, appartenant au cycle bucolique. Il était fils d'Hermès, le dieu des troupeaux, et d'une nymphe. Il était né dans les hautes vallées siciliennes, dans un bosquet de laurier consacré aux Nymphes, et son nom lui était venu de là. Il avait été élevé par les Nymphes, et elles lui avaient appris l'art du berger. De très grande beauté, Daphnis était aimé par beaucoup de nymphes et de mortelles, ainsi que par des dieux. Pan, en particulier, lui avait appris la musique. Pendant que ses bœufs paissaient, Daphnis jouait de la syrinx. Il chantait aussi des chansons bucoliques, genre qu'il avait inventé. Mais, au milieu de sa jeunesse, Daphnis mourut. La cause de sa mort fut l'amour que lui portait une nymphe, appelée Nomia, la Bergère, et qu'il partageait. Uni à elle, il lui avait promis de lui rester toujours fidèle. Et il tint sa promesse jusqu'au jour où la fille d'un roi de Sicile s'arrangea pour l'enivrer et s'unir à lui. De colère, Nomia le priva de la vue. Parfois, on dit qu'elle alla jusqu'à le tuer. Le plus souvent, on raconte que Daphnis, aveugle, chantait des chansons de deuil, et qu'il finit, dans sa douleur, par se jeter du haut d'un rocher, ou par être transformé en rocher, ou encore par être enlevé au ciel par son père Hermès. Une source gardait attaché son souvenir, et, chaque année, on offrait des sacrifices en son honneur.

Selon une autre version, Daphnis aimait une nymphe appelée Pimpléa, ou Thalie, qui fut enlevée par des pirates. Il partit à sa recherche et la trouva en Phrygie, esclave du roi Lityersès. En essayant de la délivrer, il faillit partager le sort que Lityersès réservait à ses hôtes ; mais Héraclès survint à temps pour le sauver. Il tua le roi et donna son royaume à Daphnis et Pimpléa. [...] »

- *Idylles*, Théocrite :

Daphnis apparaît dans plusieurs idylles de Théocrite (315-250 av. J.-C.) en tant que simple berger et chanteur bucolique au grand talent. Ce n'est plus un demi-dieu, mais il conserve sa beauté.

« Daphnis chante l'amour de Galatée pour Polyphème ; Daméas, l'indifférence du cyclope. [...] »

Mon cher Aratus, Daméas et Daphnis avaient réuni leurs troupeaux dans le même pâturage ; l'un était enfant encore, et les joues de l'autre se couvraient déjà d'un léger duvet. Assis auprès d'une source, au milieu d'un beau jour d'été, ils chantèrent. Daphnis, auteur du défi, commença. Daphnis chante : [...]

Ainsi chanta Daméas ; il embrassa Daphnis et lui donna sa flûte ; Daphnis donna son hautbois à Daméas. Alors les deux jeunes bergers jouèrent des airs mélodieux, et soudain les génisses bondirent sur la tendre verdure... Cependant aucun n'avait été vainqueur : ils étaient tous deux invincibles. » - Idylle VI

« [...] Ainsi chantèrent les deux bergers et le chevrier leur adressa ces paroles : "Ô Daphnis, que j'aime tes chansons ! Que ta voix est harmonieuse ! Il est plus agréable de t'entendre chanter que de savourer le miel le plus doux. Reçois ces flûtes, tu es vainqueur. Si tu veux me donner des leçons de ton art, je réunirai nos chèvres pour les surveiller moi-même, et, en récompense de tes soins, je t'offre cette chèvre écornée qui tous les jours remplit un grand vase de son lait délicieux." A ces mots, le jeune berger fut si joyeux de sa victoire qu'on le vit, frappant des mains, sauter comme un jeune faon qui bondit auprès de sa mère, tandis que son rival, honteux de sa défaite, se livra à son amère douleur. Telle au soir de l'hyménée, une vierge timide souffre, gémit et verse des pleurs. Dès lors Daphnis tint le premier rang parmi les pasteurs, et, quoique jeune encore, il partagea la couche de la Nymphe Naïs. » - Idylle VIII

« [...] LA BERGERE – Que dirai-je à mon père ? Oui que lui dirai-je ?
 DAPHNIS – Il approuvera ton hymen quand il saura mon nom.
 LA BERGERE – Dis-le moi ton nom : le nom de l'objet aimé est toujours agréable.
 DAPHNIS – Daphnis, fils de Lycidas et de Noméa. [...]
 LA BERGERE – Montre-moi tes bois ; où est ta bergerie ?
 DAPHNIS – Viens et tu verras mes hauts cyprès toujours verts.
 LA BERGERE – Paissez, mes chèvres ; je vais voir les champs de mon berger.
 DAPHNIS – Paissez, mes troupeaux ; je vais montrer mes bois à ma bergère.
 LA BERGERE – Que fais-tu donc ? Pourquoi cette main sous mon voile ?
 DAPHNIS – Je veux voir ces pommes arrondies.
 LA BERGERE – Ô Pan ! Je suis toute troublée ! Retire donc ta main !
 DAPHNIS – Rassure-toi, ma jolie bergère ; pourquoi trembler ? Tu es trop timide.
 LA BERGERE – Tu me jettes sur la terre humide ! [...] » - Idylle XXVII

Nous retrouvons également le personnage de Daphnis dans des inscriptions. En voici un exemple :

« Le blond Daphnis, qui modulait sur sa flûte des airs champêtres, a offert au dieu Pan une flûte sonore, une houlette, un javelot, la peau d'un faon et la panetière où jadis il portait les fruits de son jardin. » - II – Sur Daphnis

Source traduction : [En ligne : <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/theocrite/oeuvre.htm#VI>].
 Consulté le 23 janvier 2014.

● *Bucoliques*, Virgile :

Chez Virgile (70-19 av. J.-C.), Daphnis n'apparaît plus en tant qu'acteur ; il est la référence des jeunes bergers. L'églogue V lui est d'ailleurs consacrée :

« [5, 20] Une mort cruelle avait ravi Daphnis à la lumière ; les nymphes le pleuraient : coudriers, claires ondes, vous fûtes témoins de leur douleur, lorsque, tenant embrassé le misérable corps de son fils, une mère désolée accusait la rigueur et des dieux et des astres. Dans ces jours, ô Daphnis, aucun berger ne mena ses bœufs, au sortir des pâtis,

[5, 25] se désaltérer dans les fraîches rivières; ses troupeaux ne goûtèrent même pas de l'eau des fleuves, ne touchèrent pas à l'herbe des prés. Les lions même de la Libye, ô Daphnis, ont gémi de ta mort ; les sauvages monts, les forêts nous le redisent encore. C'est Daphnis qui nous apprit à atteler au char les tigres d'Arménie ;

[5, 30] Daphnis qui nous apprit à conduire les chœurs de Bacchus, à enlacer de pampres gracieux de souples baguettes. Comme la vigne est la parure des arbres, les raisins de la vigne ; comme le taureau est l'orgueil du troupeau, les moissons l'ornement des grasses campagnes ; de même, ô Daphnis, tu l'étais de nos bergeries. Depuis que les destins t'ont enlevé,

[5, 35] Palès elle-même, Apollon aussi a quitté nos champs. Souvent dans ces sillons à qui nous avons confié des grains superbes, il ne croît plus que la triste ivraie et toutes les herbes stériles ; à la place de la douce violette, du narcisse pourpré, s'élèvent le chardon, et la ronce aux épines aiguës. »

Source traduction : « Itinera Electronica: Du texte à l'hypertexte »
 [En ligne : http://agoraclasse.fltr.ucl.ac.be/concordances/virg_bucoliques/lecture/5.htm].
 Consulté le 23 janvier 2014.

● *Métamorphoses*, Ovide :

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, Ovide (43-17 av. J.-C.) n'accorde pas à la métamorphose de Daphnis beaucoup d'intérêt dans son œuvre, témoignant ainsi de sa vaste diffusion. Il s'agit ici du Daphnis mythologique.

« Je passe les amours trop connues de Daphnis,
Berger du mont Ida qu'une nymphe jalouse,
Si forte est l'ire des amants, changea en roc, » - IV, v. 276-278

Source traduction : Olivier Sers, Les Belles Lettres, 2009

● *Pastorales*, Longus :

C'est par Longus (I-II s. après J.-C.) que Daphnis est pour la première fois associé à Chloé. Il devient un enfant de noble naissance abandonné par ses parents, et qui devient un beau berger maîtrisant la syrinx. L'œuvre finira par découvrir son identité (et celle de Chloé) et par les unir par le mariage.

« Sa chevelure était brune et abondante, son corps hâlé par le soleil. »

« Les chèvres elles-mêmes lui obéissent comme si elles étaient amoureuses de lui. »

Source traduction : Jean-René Vieillefond, Les Belles Lettres, 2010

● « Daphnis et Chloé », Rousseau :

« Dans un nouveau parentage,
Te souviendras-tu de moi ?
Ah ! Je te laisse pour gage
Mon serment, mon cœur, ma foi.

Me reviendras-tu fidelle ?
Seras-tu toujours mon Berger ?
Quelque destin qui m'appelle,
Mon cœur ne saurait changer.

Ah ! Sois-moi toujours fidelle !
Je serai toujours ton berger. »

● « L'oaristys imitée de la XXVIIe idylle de Théocrite », André Chénier :

« [...] NAÏS

Mon père...

DAPHNIS

Oh ! S'il n'est plus que lui qui te retienne,
Il approuvera tout dès qu'il saura mon nom.

NAÏS

Quelquefois il suffit que le nom seul prévienne :
Quel est ton nom ?

DAPHNIS

Daphnis, mon père est Palémon. [...]

NAÏS

Montre-les moi ces bois qui seront mon partage.

DAPHNIS

Viens ; c'est à ces cyprès de leurs fleurs couronnés.

NAÏS

Restez, chères brebis ; restez sous cet ombrage.

DAPHNIS

Taureaux, paisez en paix ; à celle qui m'engage
Je vais montrer les biens qui lui sont destinés.

NAÏS

Satyre, que fais-tu ? Quoi ! ta main ose encore...

DAPHNIS

Eh ! Laisse-moi toucher ces fruits délicieux... [...] »

Annexe 3 : des poèmes de Victor Hugo à inspiration bucolique

- *Contemplations* :

XIX

Vieille chanson du jeune temps.

Je ne songeais pas à Rose ;
Rose au bois vint avec moi ;
Nous parlions de quelque chose,
Mais je ne sais plus de quoi.

J'étais froid comme les marbres ;
Je marchais à pas distraits ;
Je parlais des fleurs, des arbres ;
Son œil semblait dire : « Après ? »

La rosée offrait ses perles,
Le taillis ses parasols ;
J'allais ; j'écoutais les merles,
Et Rose les rossignols.

Moi, seize ans, et l'air morose ;
Elle vingt, ses yeux brillaient.
Les rossignols chantaient Rose,
Et les merles me sifflaient.

Rose, droite sur ses hanches,
Leva son beau bras tremblant
Pour prendre une mûre aux branches ;
Je ne vis pas son bras blanc.

Une eau courait, fraîche et creuse
Sur les mousses de velours ;
Et la nature amoureuse
Dormait dans les grands bois sourds.

Rose défit sa chaussure,
Et mit, d'un air ingénu,
Son petit pied dans l'eau pure ;
Je ne vis pas son pied nu.

Je ne savais que lui dire ;
Je la suivais dans le bois,
La voyant parfois sourire
Et soupirer quelquefois.

Je ne vis qu'elle était belle

Qu'en sortant des grands bois sourds.
« Soit, n'y pensons plus ! », dit-elle.
Depuis j'y pense toujours.

XXI

Elle était déchaussée, elle était décoiffée,
Assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants ;
Moi qui passais par là, je crus voir une fée,
Et je lui dis : veux-tu t'en venir dans les champs ?

Elle me regarda de ce regard suprême
Qui reste à la beauté quand nous en triomphons,
Et je lui dis : veux-tu, c'est le mois où l'on aime,
Veux-tu nous en aller sous les arbres profonds ?

Elle essuya ses pieds à l'herbe de la rive ;
Elle me regarda pour la seconde fois,
Et la belle folâtre alors devint pensive.
Oh ! Comme les oiseaux chantaient au fond des bois !

Comme l'eau caressait doucement le rivage !
Je vis venir à moi, dans les grands roseaux verts,
La belle fille heureuse, effarée et sauvage,
Ses cheveux dans ses yeux, et riant au travers.

Annexe 4 : Mourir au printemps

Mourir au printemps. Sentir la vie nous quitter alors même qu'elle semble envahir l'univers. Cela semble être la représentation réelle d'un oxymore littéraire. Dans le domaine de la musique, citons Jacques Brel et Terry Jacks.

• Le moribond, Jacques Brel

Adieu l'Émile je t'aimais bien
Adieu l'Émile je t'aimais bien, tu sais
On a chanté les mêmes vins
On a chanté les mêmes filles
On a chanté les mêmes chagrins
Adieu l'Émile je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps, tu sais
Mais j'pars aux fleurs la paix dans l'âme
Car vu qu't'es bon comme du pain blanc
Je sais qu'tu prendras soin d'ma femme
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
J'veux qu'on s'amuse comme des fous
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
Quand c'est qu'on m'mettra dans l'trou

Adieu Curé je t'aimais bien
Adieu Curé je t'aimais bien, tu sais
On n'était pas du même bord
On n'était pas du même chemin
Mais on cherchait le même port
Adieu Curé je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps, tu sais
Mais j'pars aux fleurs la paix dans l'âme
Car vu que t'étais son confident
Je sais qu'tu prendras soin d'ma femme
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
J'veux qu'on s'amuse comme des fous
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
Quand c'est qu'on m'mettra dans l'trou

Adieu l'Antoine je t'aimais pas bien
Adieu l'Antoine je t'aimais pas bien, tu sais
J'en crève de crever aujourd'hui
Alors que toi tu es bien vivant
Et même plus solide que l'ennui

Adieu l'Antoine je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps, tu sais
Mais j'pars aux fleurs la paix dans l'âme
Car vu que t'étais son amant
Je sais qu'tu prendras soin d'ma femme
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
J'veux qu'on s'amuse comme des fous
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
Quand c'est qu'on m'mettra dans l'trou

Adieu ma femme je t'aimais bien
Adieu ma femme je t'aimais bien, tu sais
Mais je prends l'train pour le bon Dieu
Je prends le train qui est avant l'tien
Mais on prend tous le train qu'on peut
Adieu ma femme, je vais mourir
C'est dur de mourir au printemps, tu sais
Mais j'pars aux fleurs les yeux fermés, ma femme
Car vu q'j'les ai fermés souvent
Je sais qu'tu prendras soin d'mon âme
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
J'veux qu'on s'amuse comme des fous
J'veux qu'on rie
J'veux qu'on danse
Quand c'est qu'on m'mettra dans l'trou

● Seasons in the sun, Terry Jacks (reprise plus tard par Nirvana)

Goodbye to you, my trusted friend
We've known each other since we were nine or ten
Together we climbed hills and trees
Learned of love and ABC's
Skinned our hearts and skinned our knees
Goodbye my friend, it's hard to die
When all the birds are singing in the sky
Now that the spring is in the air
Pretty girls are everywhere
Think of me and I'll be there
We had joy, we had fun
We had seasons in the sun
But the hills that we climbed
Were just seasons out of time
Goodbye Papa, please pray for me
I was the black sheep of the family
You tried to show me right from wrong
But too much wine and too much song
Wonder how I got along
Goodbye Papa, it's hard to die

When all the birds are singing in the sky
Now that the spring is in the air
Little children everywhere
When you see them I'll be there

We had joy, we had fun We had seasons in the sun
But the wine and the song
Like the seasons have all gone

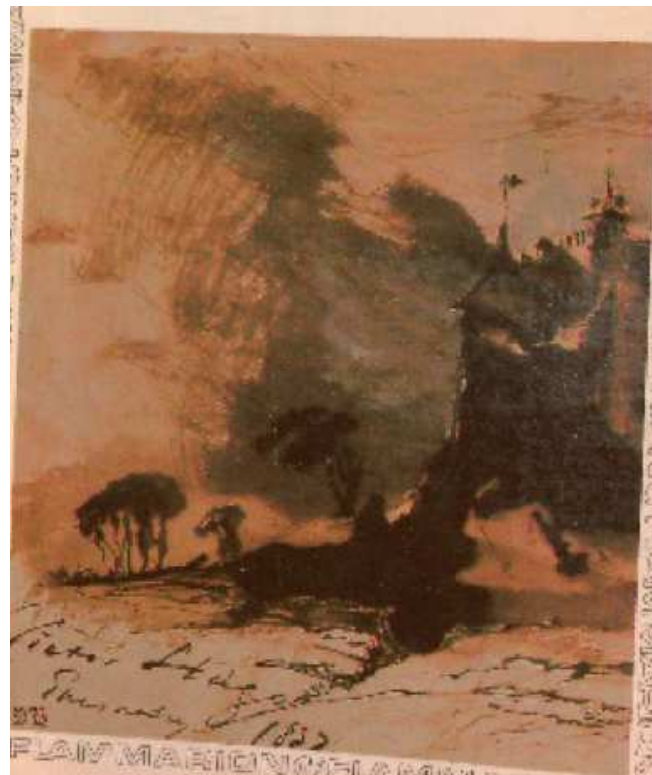
Goodbye Michelle, my little one
You gave me joy and helped me find the sun
Every time when I was down
You would always come around
And get my feet back on the ground Goodbye Michelle, it's hard to die
When all the birds are singing in the sky
Now that the spring is in the air
With the flowers everywhere
I wish that we could both be there

We had joy, we had fun
We had seasons in the sun
But the stars we could reach
Were just starfish on the beach
We had joy, we had fun
We had seasons in the sun
But the stars we could reach
Were just starfish on the beach
We had joy, we had fun
We had seasons in the sun
But the wine and the song
Like the seasons have all gone
All our lives we had fun
We had seasons in the sun
But the hills that we climbed
Were just seasons out of time

Annexe 5 : Les dessins de Victor Hugo



Burg en ruine, Musée Victor Hugo. Photo Bulloz



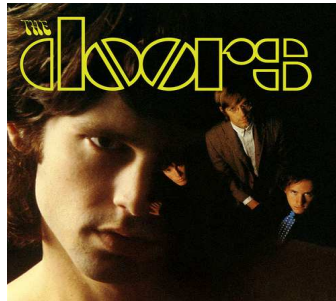
Paysage aux trois arbres, Musée Victor Hugo. Photo Bulloz.

Annexe 6 : End of the night

Take the highway to the end of the night
End of the night, end of the night
Take a journey to the bright midnight
End of the night, end of the night

Realms of bliss, realms of light
Some are born to sweet delight
Some are born to sweet delight
Some are born to the endless night
End of the night, end of the night
End of the night, end of the night

Realms of bliss, realms of light
Some are born to sweet delight
Some are born to sweet delight
Some are born to the endless night
End of the night, end of the night
End of the night, end of the night



End of the night
album : The Doors (1967) – Elektra records

En ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=nC-ksoMGwEQ>
Consulté le 19 mars 2014.

Table des matières

PARTIE 1

=

| | |
|---|-----------|
| <u>DES UNIVERS ÉLOIGNÉS</u> | <u>8</u> |
| <u>CHAPITRE 1 – DES PROJETS D'ÉCRITURE DIFFÉRENTS</u> | <u>9</u> |
| La volonté de représenter un enchantement | 9 |
| La volonté de représenter le « Drame de l'Âme » | 11 |
| <u>CHAPITRE 2 – DES ŒUVRES AUX ATMOSPHÈRES OPPOSÉES</u> | <u>13</u> |
| Dans le temps | 13 |
| Dans l'espace | 14 |

PARTIE 2

=

| | |
|---|-----------|
| <u>DES ÉCHOS D'UN MONDE ANCIEN</u> | <u>18</u> |
| <u>CHAPITRE 3 – À TRAVERS LA TRAME NARRATIVE</u> | <u>19</u> |
| Des diégèses similaires | 19 |
| Des catégories de personnages identiques | 19 |
| <u>CHAPITRE 4 – À TRAVERS LA PEINTURE DES SENTIMENTS AMOUREUX</u> | <u>25</u> |
| Naissance et évolution | 25 |
| Caractéristiques | 33 |
| <u>CHAPITRE 5 – À TRAVERS L'OMNIPRÉSENCE DE LA NATURE</u> | <u>36</u> |
| Les saisons | 36 |
| L'espace naturel | 42 |
| Les animaux | 43 |

PARTIE 3

=

| | |
|--|-----------|
| <u>DE LA TRANSFORMATION D'UN CONTE DE FÉES EN « DRAME DE L'ÂME »</u> | <u>49</u> |
| <u>CHAPITRE 6 – LE RÉTABLISSEMENT DU RÉEL.....</u> | <u>50</u> |
| Dans les personnages | 50 |
| Proscription du merveilleux | 51 |
| Une fatalité de source différente | 52 |
| <u>CHAPITRE 7 – LA DIMENSION ROMANTIQUE</u> | <u>56</u> |
| D'un cadre idyllique à un univers sombre | 57 |
| Le chaos : des ténèbres autour et à l'intérieur | 61 |
| La fin malheureuse | 69 |