

**Incarnation Cosmique de L'esprit du Mal et Imagination
Créatrice de Mythe dans "L'Homme Qui Rit" de Victor Hugo
Inass Aly Hassanein**

Abstract

This research aims to throw light on the goddess Wepset and her role in the ancient Egyptian religion. This is by tracing her name, iconography, origin and her presence in the Egyptian mythology. The researcher followed the presence of this goddess in the different ancient mythologies, namely, the Eye of Re and the Distant One. Then the researches passes by the role of Wepset in the books of the afterlife, particularly, the *Imy-Dwat*, the Book of Caverns, and the Book of Earth and in the different manuscripts concerned with the idea of punishing the evil ones, especially Apophis. The name of the goddess comes from the verb wps which means to burn. This is convenient to her role as a burning and fire-spitting goddess. The main task for the Distant Goddess is to defend her father, Re, against all enemies. This defense is reflected in the destruction by fire / flame the enemies in general (sbyw, xftyw, XAkW-ibw), or more particularly Apophis. In the New Kingdom guides to the afterlife, Wepset prepares the way for the resurrection of Re-Osiris by destroying his enemies. Wepset and her partner Nesret appear on the books of the afterlife and burning all enemies of Re and Osiris.

* cosmique n'est pas relatif à l'univers, mais à l'espace qui entoure l'homme, que ce soit un macrocosme ou un microcosme. C'est ce que nous allons démontrer dans l'introduction. Nous considérons comme Bachelard que : « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison.¹ [...] La maison [...] est vraiment un cosmos² ».

تجسيد المكان* للشر فى رواية" الرجل الضاحك" للكاتب فيكتور هوجو و خيال
اختلافى للأساطير

إيناس على حسنين

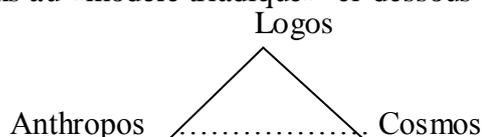
ملخص

لم تكتب رواية "الرجل الضاحك" لمتعة القارئ فحسب؛ فالقضايا التى تتناولها تدعو إلى التأمل العميق فى معنى الحياة و الشعور بتجزر الشر فى الكون . فمن خلال وصف الأماكن فى هذه الرواية ، فإن الكاتب هوجو يدل على أن الانسان يعيش فى عالم رهيب، مخيف، يُعذب فيه إلى ما لا نهاية. وقد أوضح الكاتب أن الانسان يتخلص من هذا العذاب فى السماء فقط ؛ أى لا راحة على الأرض. إن رواية "الرجل الضاحك" تتميز بتداخل الأساطير مع الأفكار و الصور البلاغية . و من ثم فإن خيال الكاتب يخلق علاقة بين المكان و الانسان ، وهو ما يتولد عنه فكرة شاملة عن مفهوم الشر فى الكون. ففى رواية "الرجل الضاحك"، وُصفت الأماكن على أنها تجسيد للشر. من خلال الوصف، تتجسد فكرة الشر عن طريق تكرار بعض الصور والأنماط. و تتميز هذه الرواية أيضاً بوجود شبكة تجمع كل الأفكار عن طريق الصور المتكررة مما أسفر عن أساطير جديدة ابتدعها خيال الكاتب

* المكان لا يقصد به بالضرورة العالم الذى نعيش فيه ولكن الذى يحيط بالانسان سواء كان العالم الكبير سواء عالم صغير. وهذا ما سنقوم بتوضيحه فى مقدمة البحث.

L'espace doit être considéré, dans *L'Homme qui rit*, au même titre que l'intrigue, les personnages, comme un élément constitutif du roman. Notre recherche s'ordonne dans cette perspective : l'espace romanesque considéré comme l'image d'une conception du monde. Combat, gouffre, communication sont des mots clés dans la description de l'espace chez Hugo. La communication s'opère entre cosmos et homme. Donc, la communication englobe les deux autres, en effet, c'est une relation triadique.

Afin de mettre en évidence la relation entre l'homme et l'espace, nous référons au «modèle triadique»³ ci-dessous :



D'après ce modèle, le logos «couvre toutes les manifestations de la fonction communicationnelle [...] quant au cosmos, il désigne l'ensemble de tout ce qui existe en dehors de l'humain et en particulier de la conscience»⁴ et l'anthropos c'est, en bref, l'homme. Il importe de souligner que le cosmos «ne comporte pas nécessairement l'idée d'univers»⁵. De plus, Bachelard considère la caverne même comme un cosmos, dans *La Terre et les rêveries du repos* : «la caverne est un cosmos»⁶ dit-il. L'homme communique, selon «le modèle triadique», avec l'espace qui l'entoure, que ce soit un microcosme ou un macrocosme.

Ayant «le sens de l'espace»⁷, Hugo ne décrit pas nécessairement les lieux, en fait, les rend sensibles; les lieux sont ressentis comme une incarnation du mal à travers des sèmes et des motifs, à travers également les sentiments qu'éprouvent les personnages vis-à-vis des lieux. En effet, dans la scène *Chaos vaincu*, Hugo ne décrit pas l'univers. Pourtant, par le biais des motifs et des schèmes récurrents, se dessine une image de l'univers. Notre romancier recourt à la topographie, de la presqu'île de Portland ainsi que du palais Corleone-lodge, pour compléter l'image de l'univers déjà esquissée. À ce propos, Roland Bourneuf affirme: «l'espace dans un roman est plus que la somme des lieux décrits, l'ensemble existe à l'état d'une virtualité que reconstitue l'analyse»⁸. Comment le lieu romanesque contribue-t-il à la représentation du mal? Afin de répondre à cette question nous analyserons deux sortes de lieux: le

lieu vaste ouvert, naturel et le lieu étroit fermé, de construction humaine.

Dans cette optique, cette étude nous orientera à déchiffrer le sens de l'espace chez Victor Hugo. Nous abordons, d'un côté, le cosmos dans le sens de l'univers à travers l'étude de *Chaos vaincu* ; une pièce de théâtre créée par Ursus, l'un des personnages du roman, dans « Les écueils de l'univers, *Chaos vaincu* ou mythe cosmogonique ». Le second axe intitulé « Les écueils de la terre : la presqu'île de Portland » contribue à compléter l'image de l'univers chez Hugo à travers la topographie⁹. Dans le dernier axe, « Les écueils du palais luxueux Corleone-lodge », nous nous intéressons davantage au microcosme à travers la description du palais Corleone-lodge. Il importe de souligner que nous avons emprunté dans les sous-titres, le terme « écueil », utilisé parfois par Hugo dans le roman pour désigner les lieux.

Les écueils de l'univers, *Chaos vaincu* ou Mythe cosmogonique :

Hugo intègre dans la narration le genre du théâtre; la scène en abyme ne constitue pas une rupture ou bien une interruption dans la narration. Ursus «avait fait spécialement pour Gwynplaine un interlude»¹⁰ intitulé *Chaos vaincu*. Cet interlude revêt une dimension mythique. Il nous semble que Hugo a recours à la scène théâtrale pour mimer le monde réel. N'oublions pas que le théâtre, est avant tout "mimésis" selon Aristote. Soulignons que la scène *Chaos vaincu* ainsi que celle de la presqu'île de Portland sont des hypotyposes ; rappelons que l'hypotypose se définit comme «une figure descriptive qui peint une scène de manière frappante»¹¹ ; elle la met « en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante»¹².

Tout d'abord, le titre «*Chaos vaincu*» est un indice paratextuel qui fait allusion au chaos primordial, le chaos antérieur à la venue d'Adam. Le titre est un indice qui, le plus souvent, oriente notre compréhension ; comme l'affirme Gérard Genette : « il y a dans le titre une part, [...] d'allusion transtextuelle, qui est une ébauche de contrat générique»¹³. En effet, il semble que Hugo ait voulu mimer le chaos primordial pour esquisser une image de l'univers où l'homme moderne vit. Plus bas, nous montrons que le narrateur dit explicitement que la scène est allégorique. À travers l'analyse, nous découvrons que Hugo a recours à cette scène en abyme en vue de décrire le chaos qui règne dans l'univers.

Le chaos se définit selon Le Dictionnaire des Symboles par le biais du vide, des ténèbres, de l'abîme :

Dans l'Antiquité gréco-romaine, le **chaos** est la personnification du **vide** primordial, antérieur à la création, au temps où l'ordre n'avait pas été imposé aux éléments du monde (GRID,88). Cette notion correspond au tohu-bohu de la genèse1, 2: la **terre** était vague et vide, **les ténèbres** couvraient **l'abîme**, **l'esprit de Dieu** planait sur les **eaux**. Tohu-bohu traduisent le désert et le vide; les ténèbres sur l'abîme ont également une valeur négative¹⁴

Il importe de souligner que chaos, obscurité-lumière, gouffre, combat, qui expriment l'état du chaos primordial, sont des éléments constitutifs, récurrents dans *L'Homme qui rit*, surtout dans la topographie. *Chaos vaincu* semble être un mythe cosmogonique puisqu'il raconte, en quelque sorte, la création de l'univers. Hugo modifie le mythe de la création de l'univers, créant un mythe cosmogonique hugolien. La cosmologie hugolienne commence par le chaos, tout comme l'univers. Elle est, de même, bâtie selon le même scénario qui préside à la création de l'univers:

1-Le chaos initial où règne l'obscurité:

Un effet de nuit. Au moment où la triveline s'écartait, la foule massée devant la Green-Box ne voyait que du noir. Dans ce noir se mouvaient à l'état reptile trois formes confuses, un loup, un ours et un homme. Le loup était le loup, Ursus était l'ours, Gwynplaine était l'homme. Le loup et l'ours représentaient les forces féroces de la nature, les faims inconscientes, l'obscurité sauvage, et tous deux se ruaient sur Gwynplaine, et c'était le chaos combattant l'homme. On ne distinguait la figure d'aucun. (...) D'ailleurs tout était ténèbres¹⁵

L'impression que nous laisse ce passage est de confusion, d'obscurité et de chaos, l'ordre pas encore imposé aux éléments de la nature. Nous sommes en présence d'un état chaotique, peuplé de formes indistinctes, qui seront par la suite précisées par le narrateur ; un loup, un ours et un homme. Il s'agit d'un combat entre les forces sauvages de la nature et l'homme. Cet état initial se caractérise par la

présence du champ lexical de l'obscurité: «nuit», «noir», «obscurité», «ténèbres». Nous constatons que l'homme, Gwynplaine, est aux prises avec ce que l'auteur nomme «l'obscurité sauvage». L'obscurité est toujours une figure du mal chez Hugo, Pour lui:

[...] tout ce qui fait de l'ombre a fait le mal¹⁶

Huguet affirme, de même, cette identification de l'obscurité et du mal, dans *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, disant que Hugo « n'arrive qu'à identifier la nuit et le mal »¹⁷.

En recourant aux adjectifs «féroces», «inconscientes», «sauvage», Hugo montre les caractéristiques de la nature. La nature est qualifiée, également, de sauvage à travers l'image des animaux sauvages, le loup et l'ours, qui représentent «les forces féroces de la nature, les faims inconscientes». Ces deux animaux, carnivores, symbolisent la sauvagerie. En plus, ils sont connus par leur force au combat; l'ours est même «l'emblème de la classe guerrière»¹⁸. D'ailleurs, «les faims inconscientes» impliquent l'idée de la dévoration. Les animaux, suivant leurs instincts, attaquent l'homme pour le dévorer. Le syntagme « c'était le chaos combattant l'homme » précise la fonction actantielle d'opposant du chaos par rapport à l'homme. Le chaos est donc toute force obscure maléfique et sauvage que l'homme doit combattre. En ce sens, le chaos peut être une force humaine ou inhumaine; dans le monde, chacun a son destin, ou plutôt a son combat.

2- l'agonie de l'homme face aux forces féroces:

L'ours grondait, le loup grinçait, l'homme criait. L'homme avait le dessous, les deux bêtes l'accablaient; il demandait aide et secours, il jetait dans l'inconnu un profond appel: Il râlait. On assistait à cette agonie de l'homme ébauche, encore à peine distinct des brutes; (...) Une minute de plus, les fauves triomphaient et le chaos allait résorber l'homme. Lutte, cris, hurlements et tout à coup silence¹⁹

Une transformation s'opère dans la scène. En plein obscurité les hurlements et les cris règnent. L'homme, dans l'abîme où le noir règne, appelle à l'aide. L'opposition entre le triomphe des bêtes et la chute de l'homme évoquent le motif du gouffre. L'image de la chute de l'homme dans un gouffre est évoquée par plusieurs indices; par le biais de l'adverbe «au-dessous», et le substantif «gouffre» dans «elle baissait les yeux au-dessous d'elle comme si elle eût vu un gouffre»²⁰. De même, le verbe «résorber», ainsi que le substantif «le

dessous» et l'adjectif «profond» confirment ce motif de la chute dans un gouffre. Un autre schème est évoqué ; celui de l'engloutissement qui est évoqué par le noir qui engloutit le lieu et les acteurs; l'homme, englouti par le noir, est englouti également par les forces de la nature qui l'accablent. Pour mettre l'accent sur l'image de l'homme qui commence à perdre le combat, Hugo évoque le motif de la mort à travers le verbe «râlait», le substantif «agonie». De même, le silence qui advient subitement annonce la mort de l'homme. Pour insister sur la dimension mythique de cette pièce théâtrale, le romancier a recours au syntagme «l'homme ébauche, encore à peine distinct des brutes». Ce syntagme, ainsi que le chaos comme nous l'avons déjà dit, nous révèle que l'homme est l'homme primitif, à peine, ou pas encore sorti de l'état de nature, et que la pièce est «mimésis» du mythe cosmogonique.

3- L'apparition du démiurge et la création de l'univers:

Un chant dans l'ombre. Un souffle avait passé on entendait une voix. Des musiques mystérieuses flottaient, accompagnant ce chant de l'invisible, et subitement, sans qu'on sût d'où ni comment, une blancheur surgissait. Cette blancheur était une lumière, cette lumière était une femme, cette femme était l'esprit. Dea, calme, candide, belle, formidable de sérénité et de douceur, apparaissait au centre d'un nimbe. Silhouette de clarté dans de l'aurore. La voix c'était elle.²¹

Après le silence, en plein obscurité, le chant brise l'ombre, créant la lumière. Le champ sémantique de la lumière traverse cette phase de la scène, à savoir: «une blancheur», «une lumière», «un nimbe», «clarté», «l'aurore». Nous ajoutons le substantif «ange», créé de lumière, d'après plusieurs traditions. Soulignons que le clair-obscur est très récurrent chez Hugo. L'obscurité, comme nous l'avons déjà souligné est l'une des figures du mal chez Hugo, à laquelle s'ajoute l'effet de mystère évoqué par tout ce qui n'est pas clair pour l'homme. Huguet écrit à ce propos: «dans cet esprit lumineux, l'ombre produit un malaise indicible et en même temps provoque une curiosité insatiable et impuissante. Le poète fait un immense effort pour pénétrer ce mystère et il n'arrive qu'à identifier la nuit et le mal»²². Dea, par le chant qui apaise les animaux féroces, est comparée implicitement à Orphée. Ce personnage mythique, ce musicien qui apaise les bêtes, charme les plantes ainsi que les vents, les fleuves.

Dans ce passage, la blancheur, la lumière, l'esprit sont des synonymes, qui désignent Dea. L'apparition de Dea rappelle l'apparition du démiurge; dieu créateur de l'univers dans diverses cosmogonies. Plusieurs indices montrent cette image de démiurge : le syntagme «Silhouette de clarté dans de l'aurore» ainsi que «apparaissait au centre d'un nimbe ». En effet, le halo lumineux n'entoure que les dieux et les prophètes, les messagers de Dieu.

Ajoutons que l'indice temporel « l'aurore » évoque l'idée de la résurrection, le début d'un nouveau jour, d'une nouvelle vie. L'aurore c'est la levée du soleil, c'est la mort de la nuit et la vie de la lumière du jour. Symboliquement, l'aurore «dans la tradition judéo chrétienne, est le signe de la puissance du Dieu céleste et l'annonce de sa victoire sur le monde des ténèbres, qui est celui des méchants. [...] L'aurore est une manifestation de l'au-delà tendant à suggérer d'une autre vie, après la mort. [...] Elle symbolise un mode d'existence lumineux et mystérieux à la fois »²³. En effet, Dea est présentée comme une déesse qui met de l'harmonie dans l'univers, elle chasse les ténèbres et installe la lumière par le chant. Gwynplaine, l'homme, après sa mort symbolique, retourne à la vie après l'arrivée de l'aurore; ce qui explique le titre *Chaos vaincu*. Cette formule se trouve dans la tragédie de Sénèque, *Hercule sur l'Oeta* : «Alcmène, la mère d'Hercule, s'écrie *Victum est Chaos* lorsque son fils lui apparaît après sa mort pour annoncer qu'il va être mis au rang des dieux»²⁴. Cette pièce oppose clairement le mal et le bien, précisant leurs éléments.

À plusieurs reprises, Hugo soulève des énigmes et retarde leur déchiffrement, nous ne connaissons la source de la voix qui apparaît brusquement dans la scène, qu'à la fin du paragraphe. Ce paragraphe commence par «Un chant dans l'ombre» et se termine par «la voix c'était elle», cette phrase qui clôt le paragraphe, dévoile l'énigme de la voix mystérieuse qui surgit au sein de l'obscurité, c'est ce que Barthes appelle code herméneutique²⁵. Rappelons la grille des cinq codes appliquée par Roland Barthes à la nouvelle *Sarrazine* de Balzac : code herméneutique, code sémique, code symbolique, code proairétique, enfin code culturel ou gnomique. Dea continue à chanter, disant que «le chant crée la lumière»²⁶, elle interpelle la nuit et lui ordonne de partir «Nuit ! Va t-en! L'aube chante hallali»²⁷. La nuit et l'aube personnifiées, évoquent maintes oppositions: l'obscurité/ la lumière, la mort/la vie, le désordre/ l'ordre, et, finalement, le mal/le bien. En effet, la nuit crée un état chaotique, un état de désordre, de mouvement, de bruit ; c'est l'heure

où les forces féroces s'emparent de l'homme. Cependant, l'aube présente un état d'ordre, de pureté, de calme, de chant doux angélique, et le début d'une vie nouvelle pour l'homme. Gwynplaine ne se dresse qu'à l'apparition de l'aurore, de la lumière.

4-Le début de la création après le chaos:

À cette apparition, l'homme, dressé dans un sursaut d'éblouissement, abattait ses deux poings sur les deux brutes terrassés. [...] À mesure qu'elle chantait, l'homme se levait de plus en plus, (...) ses deux genoux posés sur les deux bêtes immobiles et comme foudroyées. (...) elle lui posait la main sur le front. [...] Gwynplaine, toujours agenouillé dans l'obscurité sur l'ours et le loup vaincus, la tête sous la main de Dea. Et brusquement, dans cette ombre, un jet de lumière frappait Gwynplaine en pleine face. On voyait dans ces ténèbres le monstre épanoui ²⁸

Dans l'interlude on ne parle pas, on chante, le chant semble être une puissance plus forte même que la parole; «à mesure que [Dea] chantait, l'homme se levait de plus en plus». Le chant, identifié au bien, accable les féroces maléfiques; les deux adjectifs qualificatifs «immobiles» et «foudroyées» montrent l'effet du chant sur les bêtes pétrifiées. Gwynplaine répond à Dea par le chant, il lui répond d'«une voix navrée et ravie [...] c'était le chant humain répondant au chant sidéral»²⁹. L'opposition entre terre, ciel est montrée par les adjectifs «humain» et «sidéral». L'homme est encore sur la terre maléfique, Dea, l'invite à aller au ciel. Elle, déesse, dit à Gwynplaine: «Il faut aller au ciel, - et rire, toi qui pleurais»³⁰. L'opposition entre les deux verbes "rire", "pleurer" ainsi que le temps du verbe "pleurer" montrent le long supplice de l'homme sur terre; Dea l'invite à quitter la terre afin de se débarrasser du mal, de la souffrance exprimés par le verbe "pleurer".

En réalité, Dea n'est pas seulement la protectrice de Gwynplaine, elle est la déesse qui l'a créé, elle est la lumière qui le guide³¹. C'est elle qui le transforme d'un monstre, d'une hydre en âme comme le dit Hugo: «elle trouvait **une hydre** et faisait **une âme**». En recourant au syntagme «on comprenait quelque chose **au delà** de ce qu'on apercevait», Hugo affirme que *Chaos vaincu* est allégorique. D'après Jean Bessière, l'allégorie se définit comme :

une suite d'éléments descriptifs ou narratifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. La signification de l'allégorie est explicite et immédiatement accessible; cela suppose un lecteur qui dispose du savoir qui lui permet de lire ces correspondances³²

Dans *Éléments de littérature comparée*, le mot «allégorie» désigne «un mode d'expression qui consiste à représenter une idée abstraite, une notion morale par une image ou un récit»³³. Cette pièce est une «victoire de l'esprit sur la matière»³⁴, conformément à ce que se propose Hugo. Dans une ébauche de préface, il précise le 22 mai 1868: «[...] Si l'on demande à l'auteur de ce livre pourquoi il a écrit *L'Homme qui rit*, il répondra que, **philosophe il a voulu affirmer l'âme et la conscience**, qu'historien, il a voulu révéler les faits monarchiques peu connus et renseigner la démocratie, et que, poète, il a voulu faire un drame».³⁵

Par le truchement d'une scène théâtrale dont le sujet est ancré dans la mythologie ancienne, le romancier tente de montrer le combat de l'homme confronté aux drames de la destinée humaine: les forces dévastatrices, la fatalité, l'obscurité, le mal, la mort. Après la chute de l'homme dans l'abîme noir, le demiurge vient au secours de l'homme et fonde l'ordre et l'harmonie dans l'univers.

Cette scène décèle un Hugo transformateur du mythe cosmogonique. Dans *Palimpsestes*, Genette avance la notion d'«hypertextualité» définie comme étant «toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire»³⁶. De ce fait, nous pouvons déduire que Hugo reprend un sujet mythologique (hypotexte) qui est le mythe de la création de l'univers, il le réécrit et l'insère sous forme théâtrale. Il y a un rapport de transformation qui engendre une scène nouvelle, mais qui ne cache pas le mythe originel. Pour interpréter cet hypertexte, nous avons analysé le titre ainsi que les différentes étapes de la pièce.

Outre la dimension mythique du *Chaos vaincu*, il y a une dimension humaine. La tâche confiée par Victor Hugo à l'écrivain est d'être disponible pour faire triompher l'homme croulant sous le poids du vécu quotidien et des impondérables de la vie. L'écrivain devient «l'écho sonore», et le «mage» ou le guide doté d'une mission prophétique. Dans les trois espaces, objets de notre étude, l'homme, mis en scène aux prises avec son destin, mène un combat

monstrueux. À la fin de ces trois scènes, Hugo proclame le triomphe de l'homme qui était en proie aux tourments.

Les écueils de la terre : la presque île de Portland

Après été abandonné par les comprachicos³⁷, avec lesquels l'enfant avait vécu, Gwynplaine se trouve seul dans un lieu inconnu : la presque île de Portland. Avant d'entreprendre l'étude de cet épisode, nous devons signaler que la description s'y mêle à la narration. Hugo consacre deux livres, qui constituent un récit en soi, à cet épisode: le livre premier intitulé "La nuit moins noire que l'homme", et le livre troisième intitulé "L'enfant dans l'ombre". Dans ces deux livres Hugo décrit le lieu où se trouve Gwynplaine après la séparation avec les comprachicos. Le narrateur intervient; raconte les épreuves de l'enfant, qui traverse Portland du sud au nord arrivant au Chess-Hill dans la quête d'un abri, d'une habitation humaine.

Nous pouvons appliquer le « schéma canonique » du récit proposé par Greimas et Paul Larivaille à ces deux livres du roman: selon ce «schéma quinaire»³⁸, le récit est «une transformation d'un état à un autre état ». Ce schéma est basé sur cinq étapes:



État initial

Un soir de janvier 1690, exactement à la fin d'une journée glaciale, dans la presque île de Portland, au bord de la mer, se trouvent des personnages au nombre de huit. Ils ne sont pas tout à fait visibles à cause de l'obscurité, mais le narrateur affirme qu'ils sont pressés. Il y a des femmes et un enfant parmi eux.

Complication

Cette étape annonce un changement qui à son tour modifie l'état initial. Les comprachicos, avec lesquels l'enfant a passé son enfance, s'embarquent, le laissant tout seul dans ce lieu. Non seulement la séparation inattendue constitue la complication, mais encore la solitude dans un lieu inconnu, désert, dangereux, un lieu décrit comme un gouffre. L'obscurité, sans doute, accentue la complication.

Dynamique

Cette étape constitue l'ensemble des épreuves auxquels le personnage est confronté pour atteindre un but précis, à savoir la recherche d'une issue à la complication.

Résolution

Selon Vincent Jouve, « la résolution conclut la dynamique et l'incertitude »³⁹. Cette étape introduit le dénouement. L'enfant arrive à la cité de Melcomb-Regis où il a trouvé des maisons mais les gens étaient endormis.

État final

Recueilli par Ursus, l'enfant a enfin une maison et une famille. Il vit heureux avec Dea à l'abri de la cruauté de la vie.

Par le biais de ce schéma, nous entreprendrons l'analyse de l'île de Portland, décrit comme une incarnation cosmique de l'esprit du mal. L'état initial s'ouvre sur l'image d'une « bise opiniâtre »⁴⁰, une « mer calme »⁴¹, la « nuit [qui] monte »⁴². Normalement, nous disons la nuit tombe, par contre Hugo a dit l'inverse. Selon lui, « on devrait dire la nuit monte »⁴³; « car c'est de terre que vient l'obscurité »⁴⁴. Hugo identifie l'obscurité au mal, comme nous l'avons déjà montré. Ainsi, terre maléfique obscure, mer calme, vent fort sont les acteurs de cette scène.

L'angoisse est le sentiment qui est associé à l'obscurité chez Hugo. Il dit: « On commençait à sentir cette angoisse profonde et noire qu'on pourrait nommer l'anxiété du soleil absent ». L'emploi du pronom « on » donne une valeur générale; Hugo transmet des idées générales, comme s'il voulait dire que cette figure du soleil absent crée toujours une atmosphère d'angoisse. En effet, le crépuscule est le moment entre jour et nuit, entre mort et vie. Selon le *Dictionnaire des symboles*, le crépuscule « est une image spatiotemporelle: l'instant suspendu. L'espace et le temps vont chavirer à la fois dans l'autre monde et l'autre nuit. Mais cette mort de l'un est annonciatrice de l'autre: un nouvel espace et un nouveau temps succéderont aux anciens »⁴⁵. Le romancier esquisse un univers angoissant, entre la vie et la mort; un univers d'hommes et de fantômes, comme nous proposons de le démontrer. Ce monde est peuplé de créatures invisibles; les comprachicos sont désignés par les substantifs suivants: des « êtres »⁴⁶, « des silhouettes »⁴⁷, et l'enfant est désigné par « une ombre plus petite »⁴⁸. Edmond Huguet remarque que: « Victor Hugo se plaît surtout à donner la vie aux choses inanimées, à reconnaître dans les rochers des formes d'animaux ou des profils

humains, à faire des arbres, des maisons, des vaisseaux, des montagnes, autant de spectres effrayants au crépuscule »⁴⁹

L'étape de la complication commence lorsque «le navire quitta le rivage, et l'enfant resta à terre ».⁵⁰ La première réaction de l'enfant lors de la séparation avec les comprachicos, c'est l'immobilité; son âge constitue la première complication qu'il surmontera. La répétition de la négation «ne ...point», «ne...pas» montre la pétrification de l'enfant. Son immobilité est exprimée également par les adjectifs «immobile», «cloué», «fixe». L'espace est décrit comme un lieu dangereux, effrayant surtout pour un enfant. Ce qui le montre c'est l'usage du superlatif dans «la plus périlleuse de toutes les anses»⁵¹, aussi bien que le substantif «sa sauvagerie»⁵² qui montrent l'aspect dangereux de cet espace. Les sèmes de l'obscurité, du froid, de l'inconnu, du danger, du gouffre mettent en évidence le chaos et l'atmosphère angoissante qui règne dans ce lieu: «L'enfant était dans un désert, entre des profondeurs où il voyait monter la nuit et des profondeurs où il entendait gronder les vagues »⁵³. 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 »⁵⁴. La tête, comme Gilbert Durand l'affirme, «est en accord avec le schème verticalisant »⁵⁵. En effet, la tête appartient au "schème ascensionnel", tandis que le gouffre, appartient au schème de la chute. L'enfant se trouve donc dans un lieu antithétique, deux possibilités se dressent donc devant lui ; la chute dans le gouffre ou bien l'ascension qui mènera à son triomphe à la fin du combat.

Après un moment d'immobilité, brusquement, l'enfant se hâte «avec une agilité d'écureuil»⁵⁶ sans but, «espèce de fugitif devant la destinée»⁵⁷. Ce mouvement rapide montre que l'enfant paraît être conscient de son état d'être humain, comprend qu'il doit réagir pour affronter son sort. La presqu'île de Portland est un lieu dangereux qui a un caractère fantastique et où un chaos se prépare à s'installer : «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 aquilon. La mer va être océan, les forces vont se révéler volontés, [...]. Un chaos allait faire son entrée »⁵⁸. L'entrée de la tempête en scène semble être un signal d'une mission ; les éléments de la nature semblent se préparer à l'arrivée de la tempête. Remarquons que les mêmes images sont

presque toujours utilisées lorsqu'il s'agit de montrer les dangers qui menacent une société; l'écrivain, dans plusieurs de ses œuvres, évoque surtout le chaos, le désordre, l'obscurité dans lesquels est englouti notre univers, c'est également le cas de *Chaos vaincu*. Hugo recourt à des adverbes et à des pronoms pour donner une dimension humaine universelle à la scène : « On l'avait amené là et laissé là. On et là, ces deux énigmes représentaient toute sa destinée; on était le genre humain; là était l'univers ». ⁵⁹ Hugo aurait dû dire "on était les comprachicos", "là était la presque île de Portland". Cependant il donne une dimension universelle en disant que l'enfant est laissé par le genre humain dans l'univers. Hugo ne parle pas d'un lieu précis mais de l'univers comme le montrent ces mots: « [...] Si ce livre se rattache à quelque chose, c'est au côté éternel de l'homme, [...]. L'action [...] se passe surtout dans l'âme humaine » ⁶⁰.

Dans cette scène, les figures et les formes du mal sont multipliées. Le climat glacial, l'obscurité, le lieu désert inhumain, les vêtements déchirés de l'enfant, la neige, la tempête, la peur, la faim, la mort, l'abîme, l'inconnu sont des figures du mal auxquelles l'enfant a été exposé. De plus, l'enfant, seul, doit « marcher plusieurs lieues avant d'atteindre une habitation humaine » ⁶¹, sans argent, sans nourriture, sans souliers. En effet, l'enfant est exposé à plusieurs formes de mal. D'un côté, le mal humain causé par les comprachicos qui l'ont défiguré puis l'ont laissé dans ce lieu. D'un autre côté, un mal qu'on peut qualifier de « naturel », non intentionnel, causé par le lieu dangereux.

Dans le premier livre du roman, l'enfant est en combat avec les forces de la nature: terre, mer, ciel. Il est enfermé dans ce lieu, « derrière lui la mer, devant lui la terre, au-dessus de sa tête le ciel. Mais un ciel sans astres » ⁶². Comme nous l'avons déjà dit, l'enfant est dans un gouffre, englouti par l'obscurité. Le gouffre et l'obscurité sont exprimés à travers des sèmes et leurs opposés; la montée/la descente, le clair / l'obscur. Le clair/obscur est évoqué par l'image d'une terre blanchie par la neige, et noire comme le ciel à cause de l'obscurité, de même, la mer est blanchie par l'écume et noire à cause de l'obscurité. La terre est de couleur blanche comme la mer, se caractérise aussi par l'« absence de lumière comme au ciel » ⁶³. La presque-île de Portland est un espace, sans routes, désert où le silence règne. Ce lieu chaotique est comparé, explicitement, à « la tombe » ⁶⁴; le motif de la mort, affirmé implicitement plus haut, par le biais de l'image du soleil absent, est confirmé également par le sentiment de l'enfant; qui « se sentait mis hors de la vie » ⁶⁵. Ce motif est repris dans

cette phase de la scène à la place du gibet, où l'enfant rencontre un « fantôme ». Ce gibet est perçu par l'enfant comme un fantôme, et par Hugo comme un "arbre d'invention humaine", comme le mentionne le titre du chapitre éponyme.

C'était quelque chose comme un grand bras sortant de terre tout **droit**. À l'extrémité supérieure de ce bras, une sorte d'index, soutenu en dessous par le pouce, s'allongeait **horizontalement**. Ce bras, ce pouce et cet index dessinaient sur le ciel une équerre. Au point de jonction de cette espèce d'index et de cette espèce de pouce il y avait un fil auquel pendait on ne sait quoi de noir et d'informe. Ce fil, remué par le vent, faisait le bruit d'une chaîne⁶⁶

L'adjectif "droit" ainsi que l'adverbe " horizontalement" expriment l'horizontalité et la verticalité; de même la figure de l'équerre. La croisée verticale- horizontale semble être celle de la croix: «La croisée d'un axe vertical et d'un axe horizontal constitue l'épure symbolique de l'expérience humaine. La croix est l'archétype du partage [...]. Elle détermine un partage ontologique de l'être entre l'horizontalité de l'immanence et la verticalité de la transcendance»⁶⁷. Le titre de ce chapitre "arbre d'invention humaine" rappelle "l'Arbre Cosmique" qui soutient les trois régions cosmiques; ciel- terre- enfer:

La variante la plus répandue du symbolisme du Centre est l'Arbre Cosmique qui se trouve au milieu de l'Univers et qui soutient comme un axe les trois Mondes. [...] La mythologie germanique aussi bien que les religions "primitives" connaissent, sous différentes formes, cet Arbre Cosmique, dont les racines plongent jusqu'aux Enfers et les branches touchent le Ciel⁶⁸.

Le lieu où se trouve le gibet est donc un lieu, central, de communication du ciel et de la terre, dont la base se trouve aux enfers. Ainsi, ciel, terre, enfer communiquent dans ce lieu central. D'après Mircea Eliade, « tout microcosme, toute région habitée, a ce qu'on pourrait appeler un «Centre», c'est-à-dire un lieu sacré par excellence [...] chacun de ces «Centres» est considéré et même appelé littéralement le Centre du Monde»⁶⁹. Donc, le centre de ce lieu est le gibet sur lequel un homme est pendu. Cet Arbre Cosmique «est précisément la croix»⁷⁰. Mircea Eliade affirme: « Adam a été créé au centre de la terre, à l'endroit même où devait s'élever plus

tard la Croix de Jésus »⁷¹. Comme nous le savons, la croix symbolise le crucifié, le Christ, «elle est plus qu'une figure de Jésus-Christ, elle s'identifie à son histoire humaine»⁷². Ce gibet semble être aussi le signe de l'oppression sociale ; indice du mal social. Ce gibet est « autre façon, pour l'homme, de retoucher la création »⁷³; c'est une création humaine pour infliger la souffrance. En recourant à l'évocation de la croix sur laquelle le Christ a souffert ainsi qu'au syntagme « Il dénonçait la loi d'en bas à la loi d'en haut. Mis là par l'homme, il attendait Dieu »⁷⁴, Hugo dénonce implicitement la pendaison, en tant que forme de peine de mort. De plus, l'arbre, création naturelle divine, refuse de servir de gibet dans *Les Contemplations*:

-Arbre, veux-tu
Être gibet? – Silence, homme! Va-t'en, cognée!
J'appartiens à la vie, à la vie indignée!
Va-t'en, bourreau! Va-t'en, juge! Fuyez, démons!⁷⁵

En fait, nous assisterons à une scène de supplice du mort pendu. Cette scène met en évidence le caractère fantasmagorique du roman. Hugo continue dans cette scène à esquisser un univers angoissant de créatures invisibles; le mort est désigné par des substantifs comme : « masse »⁷⁶, « une condensation de noirceur »⁷⁷, « être expiré »⁷⁸, « espèce de bloc suspendu »⁷⁹, « fantôme »⁸⁰. Le motif de la mort est désigné explicitement par l'adjectif « sépulcral »⁸¹ et le substantif « la tombe »⁸².

Ce mort est décrit comme «une condensation de noirceur ayant un aspect; il y avait de la nuit dessus et de la nuit dedans»⁸³. Le romancier juge le mort coupable, puisqu'il dit qu'il a "de la nuit dedans". "Dedans" veut dire l'âme, la conscience alors que "dessus" signifie l'espace. Mais quel crime a commis ce mort? Hugo révèle son crime qui est d'avoir été un « contrebandier »⁸⁴. Cependant, Hugo n'a pas désigné le mort par le coupable mais par «le supplicié»⁸⁵, «le trépassé»⁸⁶. Ainsi, Hugo affirme la culpabilité du mort, en même temps qu'il dénonce explicitement la pendaison du criminel comme nous l'avons souligné. Pour lui, nul crime ne mérite ce genre de torture ; il semble que d'après lui, la pendaison est un crime plus atroce que d'être contrebandier.

Lorsque « le spectre eut l'air de comprendre »⁸⁷ que l'heure du supplice est venue, il commence à remuer comme s'il « avertissait l'enfant »⁸⁸. La tempête, est un élément qui annonce la préparation du supplice ; lorsque la tempête entre dans la scène, tout change, comme si elle était le signe du commencement d'une mission, les

autres éléments de la nature se préparent pour commencer la mission⁸⁹. Le cadavre pendu bouge, par le fait du vent, il monte à gauche puis retombe, remonte à droite et retombe «Va- et vient farouche [...] .On eût cru voir dans les ténèbres le balancier de l'horloge de l'éternité»⁹⁰ écrit Hugo. Le recours aux symboles nyctomorphes introduit l'idée de supplice auquel le mort sera exposé; le schème de l'agitation du mort semble être une projection de la peur et du refus du supplice. L'ombre se glisse du schème nyctomorphe au schème thériomorphe ; à la peur du noir s'ajoute la phobie du reptile : «L'ombre, ce reptile, se glissait en lui»⁹¹.

L'espace se transforme en espace chaotique; le mouvement anarchique, l'obscurité évoquent l'idée de la mort dévorante qui est associée à l'obscurité ; «les ténèbres sont toujours chaos et grincement des dents» ; «Saint Bernard compare le chaos aux ténèbres infernales»⁹², affirme Durand. L'arrivée des corbeaux et leur croassement accentuent la peur de l'enfant et du mort; d'après Bachelard, «le cri inhumain est lié à la bouche des cavernes, à la bouche d'ombre de la «à la bouche d'ombre de la terre »⁹³ . Le corbeau est une figure de mauvais augure dans plusieurs traditions ; «c'est l'oiseau noir des romantiques, planant au-dessus des champs de bataille pour se repaître de la chair des cadavres»⁹⁴ . La présence de cet oiseau noir dans un lieu est associée à la mort dès le premier meurtre sur terre. Dans cette scène, ces oiseaux semblent être les messagers du ciel ; «le corbeau est le messager d'en haut»⁹⁵ d'après Durand. Ces oiseaux noirs «obéissent à des commandements. [...] s'étaient groupés sur la potence. Pas un n'était sur le cadavre. Ils se parlaient entre eux (...)»⁹⁶. Les corbeaux, sont personnifiés ; discutent entre eux et se mettent d'accord sur un signal pour commencer la mission, ils «se turent. Un d'eux sauta sur le squelette. Ce fut un signal. Tous se précipitèrent, (...) puis toutes les plumes se refermèrent (...)»⁹⁷ et commencent à frapper le cadavre des coups de bec et d'ongle. Il s'agit d'un

« effrayant supplice continuant après la vie. Les oiseaux semblaient frénétiques. Les soupiraux de l'enfer doivent donner passage à des essaims pareils»⁹⁸. Il faut mettre en évidence deux supplices; l'un humain qui est la pendaison, l'autre inhumain. Il semble que Dieu veut racheter l'homme par le supplice. Bien que le corbeau soit une figure du noir et de mauvais augure à cause de sa couleur et de son croassement, dans cette séquence c'est un messager de la volonté

d'en haut pour purifier le mort ; « la pureté céleste est le caractère de l'envol »⁹⁹. Durand affirme que : « la parole est associée à la lumière, qui luit dans les ténèbres »¹⁰⁰; c'est pourquoi les corbeaux sont décrits comme « des ampoules noires »¹⁰¹. Le cadavre, « en colère »¹⁰² et « saisi de folie »¹⁰³, essaye de fuir le supplice. Il frappe dans tous côtés les becs et les griffes des corbeaux, « ses dents tâchaient de mordre »¹⁰⁴.

À cause du péché, le mort descend en enfer puisque « la souillure morale était le caractère de la chute »¹⁰⁵. La descente aux Enfers est montrée par le champ lexical de l'enfer: « les soupiraux de l'enfer », « des démons », « des dieux noirs », « en bas », « témoin noir ». À travers, également, le champ sémantique du noir: « la nuit », « les ténèbres », « l'obscurité », « obscur », « les sombres mains », celui de l'abîme: « gouffre », « ici-bas », « profondeurs », « abîme », « un trou », ainsi que celui de la mort: « le gibet », « la tombe », « le mort », « le tombeau », « le cadavre », « être expiré », « le trépassé », « le deuil », « le squelette », « le croassement des corbeaux ». De plus, « la mélancolie », « l'anxiété », « des larmes », « le cri », ainsi que les adjectifs qualificatifs « terrible », « horrible », « effaré », « effroyable », « effrayant » confirment l'image de la descente en enfer. Le mouvement rapide des corbeaux et du mort ainsi que les cris le confirment sans doute puisque « l'enfer est toujours imaginé par l'iconographie comme un lieu chaotique et agité »¹⁰⁶. Soulignons que dans cette scène, les trois symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes qui constituent les visages du temps dévastateur et de la mort, selon Durand, sont présents.

Toute cette scène constitue une hypotypose comme la scène de Chaos vaincu: « la description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes »¹⁰⁷

Le motif de la mort, répété plusieurs fois, réfère au symbolisme de la mort initiatique; la mort n'a pas le sens qu'on est tenté de lui donner généralement. Mircea Eliade dit: « La mort initiatique est un recommencement, elle n'est jamais une fin [...] un passage vers un autre mode d'être, épreuve indispensable pour se régénérer, c'est-à-dire pour commencer une vie nouvelle »¹⁰⁸. Dans ce lieu central, Gwynplaine fait ses premiers pas dans la vie. Gwynplaine renaît; quelques expressions le soulignent: « être commençant », ce « nouveau venu dans la vie renaît ». Après la rencontre avec le mort, un seul sentiment s'empare de Gwynplaine, à

savoir la peur. La description de son mouvement montre le changement de Gwynplaine; il court, il s'arrête puis il marche. Ce mouvement montre que « cette rencontre d'un mort l'avait fait un homme [...] il se sentit plus fort »¹⁰⁹; cela confirme l'idée de renaissance. L'enfant, laissé seul, découvre le monde pour apprendre, pour devenir plus fort, assume pleinement sa destinée d'homme. Dieu a choisi Gwynplaine afin d'accomplir une mission. Il plonge dans le gouffre de l'univers, subissant toutes sortes de maux pour connaître les secrets de la vie. C'est ce que Gwynplaine, jeune homme, dira dans la chambre des lords : « J'ai été jeté au gouffre. Dans quel but ? Pour que j'en visse le fond »¹¹⁰.

Le schème de l'avalage sera repris dans le nouveau lieu auquel Gwynplaine arrive; l'enfant traverse le plateau de Portland du sud au nord, arrivant au Chess-Hill. Le troisième livre intitulé « L'enfant dans l'ombre » continue la description du parcours de l'enfant combattant l'obscurité et l'océan. Au Chess-Hill, le brouillard constitue une nouvelle complication pour l'enfant. c'est la nature du lieu qui aggrave la complication: « il était, sans le savoir, sur un isthme, ayant des deux côtés l'Océan, et ne pouvant faire fausse route, dans cette brume, dans cette neige, et dans cette nuit, sans tomber, à droite dans l'eau profonde du golfe, à gauche dans la vague violente de la haute mer. Il marchait, ignorant, entre deux abîmes »¹¹¹. L' "isthme", par définition, une terre étroite entre deux mers, signifie donc un chemin étroit qui réunit deux étendues de terre. Ce substantif implique l'idée du passage étroit, sur lequel Gwynplaine doit marcher, sans tomber, pour arriver à la terre. Cette image de l'isthme est proche de la porte étroite citée par l'Évangile. En ce sens, le chemin chez Hugo est un parcours initiatique; l'homme passe d'un chemin pour arriver à un autre afin de recommencer une nouvelle vie avec de nouvelles épreuves. Symboliquement, le chemin désigne la recherche de la vérité, il est la voie pour accéder à la connaissance, à la réalité :

Dans toute tradition religieuse ou métaphysique, l'image du chemin est un symbole de la quête de l'Être. Il s'agit probablement d'une des images les plus sacrées — ce qu'exprime bien la parole du Christ : « Je suis le Chemin, la Vérité et la Vie » (Jean XIV, 6) ». [...] Le symbole du chemin constitue l'un des éléments de l'image archétype

que l'être humain se forme de lui-même. Il révèle l'essence humaine comme « être-en-recherche »¹¹²

Gwynplaine, dans cette scène, est encore enfant, ne sait pas qu'il est en quête du sens de la vie. Vérité qu'il concevra plus tard; en effet, il demeure des années dans le gouffre de l'univers pour connaître les secrets de la Nature, pour déchiffrer l'énigme de la vie et pour apprendre l'avenir, comme il dira à la chambre des lords: «Ce que Dieu a fait est bien. J'ai été jeté au gouffre. [...] Je suis un plongeur, et je rapporte la perle, la vérité »¹¹³. Cette idée est affirmée par Mircea Eliade: « on descend dans le ventre d'un géant ou d'un monstre pour apprendre la science, la sagesse »¹¹⁴. Signalons que ventre et gouffre appartiennent au même schème de l'avalage.

Gwynplaine passe d'un espace à un autre; en réalité, il passe « des ténèbres de l'ignorance » à la lumière de la connaissance; puisque «le chemin est d'abord une traversée de la nuit, des ténèbres de l'ignorance et du doute. Il signifie pour l'humain la conscience de son inachèvement, de la distance qui lui dérobe l'Être »¹¹⁵. Gwynplaine parle dans la chambre des lords parce qu'il sait « je parle parce que je sais »,¹¹⁶ dit-il. La description du lieu crée l'illusion que l'enfant marche sur le dos d'un monstre qui tente de l'avaler: «L'isthme de Portland, il y a deux cents ans, était un dos d'âne de sable avec une épine vertébrale de rocher »¹¹⁷. Le motif du gouffre ainsi que le schème de l'avalage sont dénotés à travers des substantifs : «abîmes », « la mâchoire multicuspidée d'un requin », « les deux gueules du gouffre ».

Le danger maintenant c'est de glisser dans l'abîme marin infernal ; la mer est assimilée au « Styx »¹¹⁸, un des fleuves des Enfers. La mer constitue ainsi, après qu'elle a vengé l'enfant dans le deuxième livre du roman, une présence dangereuse pour le petit ; «l'homme n'a aucune hospitalité à attendre de l'Océan »¹¹⁹. L'espace est décrit tantôt comme un gouffre, tantôt comme une tombe ; Gwynplaine «était à tâtons dans quelque chose qui était peut-être la tombe »¹²⁰. Le lieu est décrit également comme un labyrinthe : «l'enfant, enveloppé d'une étouffante spirale de neige, perdu sur cette levée étroite entre les deux gueules du gouffre, n'y voyant pas, parvint [...] à traverser l'isthme (...) »¹²¹.

L'enfant remonte « vis-à-vis Wyke-Regis »¹²²; il monte alors du gouffre marin infernal, dans lequel les comprachicos sont descendus. Le jeu du clair-obscur est toujours utilisé en décrivant le nouveau lieu : « il n'y eut plus qu'un drap blanc sur la terre et un drap noir sur le ciel »¹²³. Gwynplaine continue sa marche pour trouver une

habitation humaine. Il passe d'un lieu à un autre, perdu, cherchant le chemin de la sortie de ces lieux, décrits comme des labyrinthes. Plusieurs indices comparent le lieu à un labyrinthe: «**Une confusion de tanières** (...) laissant entre elles **les espacements exigus** d'une voirie tortue et maladroite, **ruelles et carrefours**(...). Il risquait de **tourner** et de **rôder** longtemps dans les **intersections** des ruelles»¹²⁴. Sortant de ce labyrinthe, Gwynplaine se retrouve dans un nouveau labyrinthe silencieux: «ces silences de fourmière paralysée dégagent du vertige»¹²⁵. La cité de Melcomb-Regis, où Gwynplaine a trouvé une habitation humaine, est noyée dans le silence du sommeil. Cette cité est perçue telle une cité des morts; la mort est connotée par des mots tels que: «sépulcrale»¹²⁶, «silhouette»¹²⁷. D'un lieu à autre, surmontant les dangers, Gwynplaine a pu arriver à l'objet de sa quête; à savoir l'abri. Cet abri est la cahute d'un philosophe, Ursus, avec lequel il passe son adolescence.

Hugo entreprend la description du palais Corleone-lodge, par les mêmes procédés. Hugo recourt aux mêmes motifs, aux mêmes images: combat, obscurité, égarement se répètent dans la topographie du palais Corleone-lodge, dans lequel Gwynplaine vivra après qu'il découvre qu'il est le fils d'un lord.

Les écueils du palais luxueux Corleone-lodge

Gwynplaine, séparé d'Ursus et de Déa avec lesquels il a passé son adolescence, se trouve dans un lieu neuf. Perdu et égaré, il ne sait où il est. Cette situation est vécue de prime abord comme un égarement au milieu d'un dédale. Ce sentiment d'égarement est prévu et normal comme Bachelard écrit: «**toujours les labyrinthes ont un léger mouvement qui prépare une nausée, un vertige, un malaise**»¹²⁸. Plusieurs indices comparent le palais à un labyrinthe: «ces lieux serpentants»¹²⁹, «des escaliers tournaient»¹³⁰, «une spirale de chambres»¹³¹, «forcé d'y errer»¹³², «c'était un labyrinthe»¹³³, «ce dédale»¹³⁴, «il se trouva dans **un corridor**. Il alla devant lui. **Un deuxième corridor** se présenta. Toutes les portes étaient ouvertes»¹³⁵. Il importe de souligner que le signifié "corridor" perd, dans cette *séquence* descriptive, son caractère de passage étroit. Il fait partie du champ sémantique du "labyrinthe", à travers l'image des corridors dont les ramifications s'ouvrent sans fin devant Gwynplaine. Ainsi, la signification révélée par l'image des corridors infinis est celle de la perte, de la chute de Gwynplaine, et non pas le

passage; Gwynplaine perd son chemin à cause de l'écheveau de corridors. Ces corridors n'aboutissent pas à la sortie, mais à la chambre de Josiane, cette chambre maléfique, qui sera la cause des chutes successives de Gwynplaine.

La comparaison du palais à un dédale est nette aussi à travers des métaphores marines « ramifications des coraux »¹³⁶, « madrépore »¹³⁷. Ces deux substantifs sont des « signes allégoriques »¹³⁸; ils renvoient à la ramification, mais aussi à une signification implicite, celle du gouffre marin. Selon *Le Dictionnaire des symboles*, le corail « arbre des eaux, participe du symbolisme de l'arbre (axe du monde) et de celui des eaux profondes (origine du monde) [...] sa couleur rouge l'apparente au sang [...] il serait né, selon une légende grecque, des gouttes de sang versées par la Méduse: ce serait la tête de la Méduse, tranchée par Persée, qui se serait transformée en corail [...] si l'on se rappelle que la tête de la Méduse avait la propriété de pétrifier ceux qui la regardaient »¹³⁹. En effet, à travers ces métaphores marines, le palais est décrit tel un gouffre marin maléfique, qui « avait l'air de ne pas vouloir lâcher »¹⁴⁰ Gwynplaine. Le schème de l'avalage ou de l'engloutissement est renforcé par l'adjectif "serpentant". Pourquoi le choix de cet adjectif, dérivé du substantif serpent, pour désigner la forme en zigzag du palais? Selon Gilbert Durand, le serpent est l'un des symboles de l'avalage¹⁴¹. Le motif du gouffre, qu'il soit un gouffre marin ou bien souterrain, est dénoté à travers plusieurs substantifs et verbes: « fond », « cavernes », « cachait », « ruche », « cave », « nids », « alvéoles », « cachettes », « trous ». Il importe de mettre en évidence que le gouffre signifié n'est pas un gouffre profond, mais c'est un gouffre qui sert à cacher ou à se cacher. De plus, les escaliers qui "descendaient" montrent qu'ils sont l'un des chemins qui mènent au gouffre. Normalement, les escaliers sont un moyen d'ascension. Pourtant, dans cette séquence, ils symbolisent la chute: « des escaliers tournaient, montaient, descendaient »¹⁴². L'image connotée est celle du tourbillon de la mer, qui tourne, attaque l'homme à la mer et le tire vers le gouffre marin. En effet, les escaliers provoquent la peur comme Julien Green le note: « l'idée de la peur semble liée d'une manière inexplicable à un escalier »¹⁴³.

Les sentiments qu'éprouve Gwynplaine se trouvant dans un palais à forme de spirale sont l'égarément, l'enfermement, l'angoisse. Ces sentiments sont dus à la forme spirale qui s'apparente au cercle ou à un système de cercles concentriques qu'on ne peut distinguer de la spirale elle-même, ce qui provoque l'égarément. Le mouvement

dans un lieu à forme spirale est centrifuge ou bien centripète: Bachelard ne dit il pas: «Dans cette spirale, que de dynamismes qui s'inversent, [l'homme est perdu]. [Il] ne sait plus tout de suite si l'on court au centre ou si l'on s'en évade»¹⁴⁴ ? En fait, Gwynplaine ne sait pas s'il s'approche du centre, de la sortie, ou bien s'il [revient] «sur ses pas»¹⁴⁵. La forme spirale du palais, les escaliers qui tournent, les corridors qui se présentent sans fin, les ramifications provoquent chez Gwynplaine un mouvement qui d'angoisse: «les images du labyrinthe relèvent de l'imagination du mouvement difficile, du mouvement angoissant»,¹⁴⁶ du mouvement hasardeux. Ce schème de « mouvement angoissant », agité, est affirmé par le truchement de la métaphore suivante qui compare Gwynplaine à un animal farouche enfermé qui cherche sa liberté:« [...] dans cette cage, il recommença sa marche de bête farouche enfermée»¹⁴⁷. Par le biais de cette métaphore, le mouvement de Gwynplaine est un mouvement anarchique, cette métaphore est révélatrice aussi des sentiments de Gwynplaine ; le sentiment qui domine paraît être l'angoisse étant donné que « le schème de l'agitation accélérée qu'est l'agitation fourmillante, grouillante ou chaotique, semble être une projection assimilatrice de l'angoisse»¹⁴⁸.

Il importe de faire le parallèle entre la réaction de Gwynplaine due à la nature des lieux dans la presqu'île de Portland et dans le palais. Tout d'abord le même scénario se répète : séparation avec l'environnement habituel qui constitue une rupture irrémédiable, entrée dans un lieu neuf, épreuves auxquelles est soumis le personnage

et enfin triomphe ou chute. Rappelons que séparé des comprachicos, avec lesquels il a passé son enfance, Gwynplaine assume son sort, seul sur terre, avec un savoir faire acquis : « Il n'y avait pas eu pour lui jusqu'à ce jour sur la terre d'autres hommes que ceux qui étaient en ce moment dans l'ourque. [...] Son enfance s'était passée parmi eux »¹⁴⁹. Ensuite, il vit heureux dans la cahute d'Ursus. Une autre fois séparé de Dea et d'Ursus, avec lesquels il a passé son adolescence, Gwynplaine est introduit dans le palais. Gwynplaine seul, halluciné, cherche sa voie d'un mouvement anarchique. Ce mouvement est dû à la forme spirale du palais. Comme nous l'avons souligné il marche « au hasard » de chambre en chambre comme une bête enfermée. En fait, dans les deux lieux, Gwynplaine est enfermé, égaré. Dans Portland, il descend dans un gouffre, monte, redescend,

remonte, à plusieurs reprises, enfin il monte puis arrive à l'objet de sa quête. Alors que le palais, à forme spirale, comme le tourbillon de la mer mène Gwynplaine à la chute dans le gouffre.

Le recours aux oxymores «des galetas riches et gais»¹⁵⁰, «des oubliettes dorées»¹⁵¹ affirment le caractère double du palais. Le substantif "galetas" implique les deux adjectifs misérable, pauvre qui s'opposent aux adjectifs qualificatifs «riches», «gais». Le caractère double du palais est exprimé aussi par une phrase simple «le luxe était approprié aux horreurs»¹⁵². Normalement, le luxe est approprié à la sécurité, à la joie et non pas aux horreurs.

Ces lieux aux allures de dédale «éveillaient des idées de jeux, d'yeux bandés, de mains à tâtons, de rires contenus, colin-maillard, cache-cache ; et en même temps faisaient songer aux Atrides, [...] aux sauvages chevaliers d'Elz, aux épées poursuivant un fuyard de chambre en chambre»¹⁵³. Ce dédale ludique est en même temps un lieu dangereux dans lequel «on commettait les crimes»¹⁵⁴. Cette dernière phrase est imprévisible surtout après la description intérieure du palais qui exprime le luxe du palais; «dorures, marbres, boiseries ciselées, soies d'Orient; avec des recoins pleins de précaution et d'obscurité, d'autres pleins de lumière»¹⁵⁵. Cependant le luxe associé à la volupté, au désir, est exprimé par le motif de l'Orient «soies d'Orient»¹⁵⁶, «sérail»¹⁵⁷. Comme à l'intérieur, tout est luxe à l'extérieur. À l'extérieur du palais Gwynplaine voit «tantôt des jardins, remplis des fraîcheurs du printemps et du matin, tantôt des façades avec d'autres statues, [...] parfois une rivière qui était la Tamise, parfois une grosse tour qui était Windsor»¹⁵⁸.

La forme du palais évoque un autre motif qui met en évidence la corruption des seigneurs, c'est le motif du droit chemin. Ce motif, implicite, apparaît par opposition au chemin tortueux révélé par des sèmes comme nous l'avons déjà montré. Évidemment ceux qui suivent les chemins détournés et tortueux sont les méchants alors que les bons suivent le droit chemin. Selon le Coran le chemin droit est toujours le chemin des hommes qui suivent les ordres de Dieu, c'est le chemin du bien contrairement au chemin tortueux qui est toujours le chemin du mal. Par le truchement de la description du palais, le romancier accuse les habitants de ce lieu où «on commettait les crimes». Hugo affirme que ce palais luxueux est un lieu de meurtre et de «rapt»¹⁵⁹; le meurtre est évoqué aussi par le recours à la synecdoque «Épées» qui est l'outil de meurtre et par l'évocation de la famille des Atrides¹⁶⁰. De plus, le romancier

énumère les sèmes de la caverne recourant au rythme saccadé «repositoires, nids, alvéoles, cachettes»¹⁶¹ À quoi ces sèmes de la caverne réfèrent-ils ? Ces formes voulus par les seigneurs, les habitants du palais, renvoient à la chute morale, voire au crime. L'idée de la chute morale est reprise, par la répétition du verbe «cachait» et du substantif «cachette», affirmant que ces détours, ces coins, ces trous du palais sont voulus par les seigneurs qui cherchent «toutes sortes de trous où se fourraient les petites des grands»¹⁶². L'oxymore «petites des grands» met en lumière les adjectifs petit, grand ; ce qui accentue la chute morale de l'esprit des grands. Le coin, lieu de sérénité, sert à cacher ou à se cacher ; comme l'affirme Bachelard: «tout coin dans une maison, toute encoignure dans une chambre, tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude»¹⁶³. Il ajoute: «le coin « vécu » refuse la vie, restreint la vie, cache la vie»¹⁶⁴. Pour les seigneurs «le coin est un refuge»¹⁶⁵, où ils cachent leurs secrets, ou plutôt leurs péchés, leurs crimes. Le romancier évoque aussi le substantif "nid". N'oublions pas que «le nid, pour l'oiseau, est sans doute une chaude et douce demeure. Il est une maison de vie : il continue de couvrir l'oiseau qui sort de l'œuf»¹⁶⁶. Bref, ce palais avec ces coins, ces cachettes, ces nids sont des lieux de sécurité pour les seigneurs.

Nous considérons le palais comme étant un microcosme du cosmos, c'est un lieu clair et obscur, bon et maléfique comme le cosmos. L'obscurité vient des coins, des fonds qui se trouvent dans le palais, de tout ce qui est caché par les seigneurs, de leurs péchés. Alors que la lumière provient de la splendeur, de l'élégance du palais. En d'autres termes, ce sont les seigneurs, commettant les péchés, qui ont introduit le mal dans leur univers puisque le mal est identifié à l'obscurité selon Hugo.

Ajoutons aussi que chaque personne le plus souvent s'identifie à l'espace dans lequel elle vit. La maison reflète la personnalité, les caractères de son propriétaire. Le vers suivant exprime la même idée:

Je suis l'espace où je suis¹⁶⁷

Quoi qu'il en soit les habitants du palais possèdent donc les mêmes caractères que le palais. Le palais est décrit comme une construction «suspecte»¹⁶⁸, maléfique, sinistre, obscure. Ces adjectifs qui qualifient le palais qualifient également les habitants de ce lieu. Le

palais est aussi comparé à un bois dans le titre du chapitre « ressemblance d'un palais avec un bois ». Selon *le Dictionnaire des symboles* : « chez les Anciens Grecs et Latins, les bois étaient consacrés à des divinités: ils symbolisent la demeure mystérieuse de dieu [...] chaque dieu a son bois sacré [...] La forêt, ou le bois sacré, est un centre de vie, une réserve de fraîcheur, d'eau et de chaleur associées, comme une sorte de matrice »¹⁶⁹. À travers cette signification du bois, comme nous l'avons dit plus haut, ce palais est le cosmos privé des grands où ils se sentent à l'aise et dans lequel ils se cachent et cachent leurs secrets.

Il importe d'établir le parallèle entre l'état des seigneurs, les habitants du palais, et l'état de Gwynplaine, le nouveau venu. Ce palais porte la notion de maison, une demeure sécurisée uniquement pour les seigneurs qui l'habitent. Contrairement aux seigneurs, Gwynplaine trouve le palais « horrible »¹⁷⁰ ; étranger à ce palais, il sent qu'il est en prison. En effet, Gwynplaine n'appartient pas aux grands comme il le dira dans la chambre des lords. Ce lieu n'est pas donc pour Gwynplaine une demeure, ce n'est pas une source de tranquillité, de refuge pour lui, comme il l'est pour les seigneurs. Dans le palais, Gwynplaine « inquiet »¹⁷¹ se sent un prisonnier qui cherche sa liberté. En effet, Dans *L'Homme qui rit*, Hugo met en évidence deux types de prison. Le premier type est la prison « réaliste » comme la cave pénale. Le second type est « métaphysique » comme le montre la topographie du palais Corleone-lodge. Delphine Gleizes remarque que, dans l'œuvre hugolienne, existe deux types de prison : « la prison que l'on pourrait qualifier de « réaliste », en tant qu'elle est historiquement datée, [...] la prison « métaphysique », empruntant, comme l'a souligné Victor Brombert, à son lointain modèle pascalien l'idée de l'univers cachot »¹⁷². Dans le palais, « toutes les portes étaient ouvertes »¹⁷³ ; Gwynplaine se déplace librement de couloir en couloir, de chambre en chambre. Cependant, Gwynplaine cherche à reconquérir sa liberté : « il se mit à marcher au hasard, de chambre en chambre, de couloir en couloir, cherchant la sortie »¹⁷⁴.

Le palais est personnifié, c'est une force « magique et malveillante » qui détient Gwynplaine de laquelle il essaye de fuir, mais cette force l'accable. De plus, le palais est comparé à « une glu de merveilles »¹⁷⁵, c'est pourquoi Gwynplaine « se sentait saisi et retenu »¹⁷⁶. Ce lieu est un acteur qui possède la volonté de nuire à Gwynplaine, la volonté « de ne pas le lâcher »¹⁷⁷: « Ce logis magique et malveillant, cet étrange palais, **tenace** comme une prison, était-il

un complot ? Gwynplaine subissait une sorte d'enchaînement. Des forces obscures le **garrottaient** mystérieusement. Une gravitation l'**enchaînait**. Sa volonté, soutirée s'en allait de lui. À quoi se retenir?»¹⁷⁸. Hugo a recours à l'adjectif «tenace», ainsi qu'aux verbes «garrottaient», «enchaînait», pour montrer la force du lieu qui happe Gwynplaine. Comme nous l'avons affirmé plus haut, Gwynplaine est retenu dans un gouffre. Cependant, il décide de sortir de ce gouffre. Il affirme: «je rejoindrai Dea. [...] .S' il y a un géant, un dogue d'enfer, une tarasque, pour barrer la porte dans ce palais, je l'exterminerai. Une armée, je la dévorerais»¹⁷⁹. En cherchant la sortie, Gwynplaine répète : «Dea! Dea! Comme on tient le fil qu'il ne faut pas laisser rompre et qui vous fera sortir»¹⁸⁰. Ce fil de Dea rappelle le fil d'Ariane. Comme Thésée, Gwynplaine est enfermé dans un labyrinthe. Ariane lui a remis un fil lui permettant de sortir du labyrinthe une fois le Minotaure vaincu. Si Thésée a vaincu le Minotaure, Gwynplaine est prêt à vaincre toute force maléfique pour échapper du palais. Grâce au fil qui est Dea, Gwynplaine réussira à la fois à échapper à ce palais et à Josiane. Gwynplaine est retenu dans un gouffre et il réussira à échapper de ce gouffre. Mais est ce qu'un gouffre marin? Souterrain? Infernal? Nous avons déjà montré que le gouffre marin est connoté par des métaphores marines, le souterrain est décelé à travers des sèmes comme trous, caves. Enfin, le gouffre infernal est dénoté par «un dogue d'enfer»¹⁸¹, «des bouches de chaleur cachées»¹⁸². Quoi qu'il en soit le palais est un gouffre maléfique et sinistre.

Malgré le luxe intérieur aussi bien qu'extérieur du palais, il est décrit comme étant une figure du mal qui évoque l'étouffement et l'égarément. Le caractère maléfique du palais est véhiculé par plusieurs moyens. Le recours aux adjectifs qualificatifs: «malveillant», «sauvages», «sinistre». Le recours au sème de l'obscurité et les sentiments qu'éprouve Gwynplaine comme l'angoisse, le vertige, l'étouffement confirment de même le caractère maléfique du palais. Soulignons aussi que le romancier, lui-même, décrit le palais comme étant «désert, silencieux, splendide, sinistre»¹⁸³. Le recours à ces adjectifs est justifié sauf le dernier. Le palais est désert et silencieux parce que Gwynplaine n'y voit personne jusqu'à cette séquence. Splendide à cause de son luxe. Mais quel rapport se trouve-t-il entre la splendeur du palais et son caractère sinistre? Quel malheur annonce ce palais? Est-ce le

meurtre comme il est mentionné plus haut? Dans ce palais commence le tourbillon de la chair. Gwynplaine a accepté le luxe, la grandeur, la richesse, acceptation jugée par le narrateur comme «acceptation stupide»¹⁸⁴. Barkilphedro a trompé Gwynplaine qui «pouvait dire non»¹⁸⁵. Sous l'effet des mots de Barkilphedro, Gwynplaine «avait dit oui. De ce oui, prononcé dans l'étourdissement, tout avait découlé»¹⁸⁶. À la fin du roman, le narrateur commente l'acceptation de Gwynplaine, affirmant que par cette acceptation, Gwynplaine a perdu la lumière de Dea. Le narrateur ajoute que Gwynplaine a perdu la douce vie errante avec sa pauvreté et ses joies. Dans ce palais «sinistre», Gwynplaine, rencontrera Josiane qui incarne «la chair», le fait de désirer cette «horrible femme, presque bête, presque déesse»¹⁸⁷; c'est le péché qui mènera à la chute de Gwynplaine : il «avait quitté le réel pour le chimérique, le vrai pour le faux, Dea pour Josiane, la liberté pour la puissance, le travail fier et pauvre pour l'opulence pleine de responsabilité obscure [...] »¹⁸⁸. Par ce choix, il commet le péché originel qui aboutira à sa chute; «il avait mordu dans le fruit d'or»¹⁸⁹. "Le fruit d'or" est une image du fruit de l'Arbre de la connaissance du bien et du mal. À la suite de ce péché originel, qui est l'acceptation de la fortune et du prestige social, vont découler les malheurs. Les malheurs de Gwynplaine se succéderont: désir de Josiane, chute à la Chambre des lords, perte définitive de Dea. Comme Adam, le péché consiste dans l'acte d'accepter "le fruit d'or " qui sera la cause de la chute, et après ce péché tout est irréversible malgré les tentatives de Gwynplaine pour racheter ce qu'il a perdu à la suite de cette acceptation. Le mythe de la chute est évoqué aussi par les titres des chapitres qui suivent la description du palais. Les chapitres intitulés «Ève» et «Satan». Comme Ève était la cause de la chute d'Adam, Josiane sera la cause de la chute de Gwynplaine.

Conclusion

Au terme de cette étude, nous constatons que le mal n'est pas uniquement le résultat de forces humaines, il peut également être le produit de la force cosmique. Nous constatons, des mots clés qui expriment la conception hugolienne du mal. Ces mots clés sont combat, gouffre, obscurité ou plutôt clair-obscur. Le mal inscrit au cœur de *L'Homme qui rit* ne trouve pas son sens dans l'unique fait de l'action, mais aussi et sans doute fondamentalement dans le déplacement géographique des êtres qu'il met en scène, et aussi la manière avec laquelle les lieux sont dépeints. En effet, narration et description à maintes reprises se mêlent pour donner une image concrète de mal. D'un lieu à l'autre, à travers des analogies possibles, l'on voit se dessiner une figure (concrète) de mal qui concrétise la conception (abstraite) de mal ?

Dans les trois scènes : *Chaos vaincu*, La presqu'île de Portland, le palais, Gwynplaine, grotesque et sublime, véritable personnage hugolien, entreprend inlassablement le combat pour le départ ; prêt à tout pour fuir le lieu. L'errance, le combat et la quête semblent être les éléments de la loi d'existence du personnage hugolien. Le cadre spatial se dresse en tant qu'obstacle, il est comparé soit à l'abîme chaotique, soit au labyrinthe, soit à la tombe ou bien encore à une prison dans laquelle l'homme est enfermé, cherchant dans ce cas sa liberté. Dans les trois scènes, l'homme est en combat avec l'espace, l'obscurité, affrontant sa destinée. Il en ressort que le combat, le supplice sont la destinée de l'homme sur terre. L'espace romanesque, qui joue la fonction actantielle d'opposant par rapport à l'homme, est l'image d'une conception du monde. Cette conception est résumée dans ces vers :

Et d'abord sache

Que le monde où tu vis est **un monde effrayant**

[...]

Ton soleil est lugubre et ta terre est horrible.

Vous habitez le seuil du **monde châtement**¹⁹⁰

Le monde, où vit l'homme, est féroce, horrible, maléfique; ses éléments sont en combat avec l'homme. Cela montre le destin de l'homme dans le monde; l'homme est en combat avec les forces de la nature. La « terre c'est la géhenne »¹⁹¹ selon Hugo.

Notes

- 1 Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1958, p.33.
- 2 *Ibid.*, p.32.
- 3 Dubois, Jacques, Edeline, Francis, Killnkenberg, Jean-Marie, Minguet, Philippe, *Rhétorique de la poésie*, Éditions Complexe, 1977. P.83
- 4 *Ibid.*, p.85.
- 5 *Ibid.*
- 6 Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Éditions Cérès, Tunis, 1996, p.207.
- 7 Bourneuf, Roland, «L'organisation de l'espace dans le roman», *Études littéraires*, vol.3, n° 1, 1970, p.91.
- 8 *Ibid.*, p.94.
- 9 La Topographie est « une description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, une montagne, une ville, un village, une maison, une grotte, etc. » [in Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977, p.423.]
- 10 Hugo, Victor, *L'Homme qui rit*, Gallimard, collection « Folio classique », 2002, p.383.
- 11 Pougeoise, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001, p.142.
- 12 *Les Figures du discours, op. cit.*, p.390.
- 13 Genette, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Éditions Seuil, 1982, p.45.
- 14 Gheerbrant, Alain et Chevalier, Jean, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Collection «Bouquins», 1997, pp.238-239. Nous soulignons.
- 15 *Op. cit.*, pp.383-384.
- 16 Hugo, Victor, *Les Contemplations*, «Ce que dit la Bouche d'ombre», Flammarion, 1995.
- 17 Huguet, Edmond, *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Librairie Hachette et Cie, 1905, p.286.
- 18 *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.829.
- 19 *Op.cit.* p.384.
- 20 *Ibid.*, p.385.

21 *Ibid.*, p.384.

22 *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*,
op.cit. , p.286.

23 *Dictionnaire des Symboles*, *op. cit.* , p.99.

24 In Hugo, Victor, Œuvres Complètes, *L'Homme qui rit*, Éditions Robert
Laffont, «Bouquins », vol. III, 1985, note 53, p. 1095.

25 in Barthes, Roland, *S/Z*, Éditions Du Seuil, 1970, pp. 24-.26.

26 *op.cit.*, p. 384.

27 *Ibid.*, p.385.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Infra*, p. 28. (En cherchant la sortie du palais, Gwynplaine répète :
«Dea! Dea! Comme on tient le fil qu'il ne faut pas laisser rompre et qui
vous fera sortir».

32 Bessière, Jean, *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, volume 32,
n°1, mars 2005.

33 De Grève, Claude, *Éléments de littérature comparée*, Hachette, 1995,
p.46.

34 *L'Homme qui rit*, *op.cit.*, p.389.

35 Cité par Granet, Michel, in «La Mise en abyme de l'aventure et de
l'écriture dans L'Homme qui rit», Éditions C.D.U. et Sedes réunis, 1985,
p.47. Nous soulignons.

36 *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, *op. cit.* , pp.11-12.

37 Comprachicos est un mot espagnol composé qui signifie « les achète-
petits », ils étaient à la mode en Espagne et à l'Angleterre au dix-septième
siècle. Ils pratiquaient le commerce des enfants pour en faire des monstres,
après les avoir défigurés.

38 Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, 2 éditions, Nathan,
2003, p.47.

39 Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Sedes, 1997, p.50.

40 *Op.cit.*, p.95.

- 41 *Ibid.* p.96.
42 *Ibid.*
43 *Ibid.*
44 *Ibid.*
45 *Op.cit.*, p.359.
46 *Op.cit.*, p.101.
47 *Ibid.*
48 *Ibid.*, p.102.
49 Huguet, Edmond, *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, volume I, Hachette, 1904, p.25.
50 *Op.cit.*, p.106.
51 *Ibid.*, p.96.
52 *Ibid.*, p.99.
53 *Ibid.*, p. 108.
54 *Ibid.*, p.99.
55- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Troisième édition, Bordas, 1970, p. 157.
56 *Op.cit.*, p.108.
57 *Ibid.*
58 *Ibid.*, p.111.
59 *Ibid.*, p. 114.
60 *Op.cit.*, Note 11, 1985, p.1080.
61 *Op.cit.*, p.107.
62 *Ibid.*, p.109
63 *Ibid.*, p.110
64 *Ibid.*, p.111.
65 *Ibid.*, 108.
66 *Ibid.*, p.115. Nous soulignons.
67 Delaunay, Alain « Vertical&Horizontal », **Encyclopædia Universalis** [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopédie/vertical-et-horizontal/>
68 Eliade, Mircea, *Images et Symboles*, Gallimard, 1952, P.55.
69 *Ibid.*, p.49.
70 *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.367.
71 *Images et symboles, op. cit.*, p.55.
72 *Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p.367.

73 *L'Homme qui rit*, *op.cit.*, note 23, p.1093.

74 *L'Homme qui rit*, *op.cit.*, p.119.

75 Hugo, Victor, *Les Contemplations*, «La nature», Flammarion, 1995.
« La Nature » est un poème écrit en plein affaire Tapner. Tapner, coupable d'assassinat, avait été condamné à mort. Hugo avait adressé une lettre *Aux habitants de Guernesey* pour empêcher l'exécution; en vain: le 10 février Tapner est pendu et le 11 Hugo proteste contre l'exécution par une lettre à lord Palmerston, ministre de l'Intérieur. [in Hugo, Victor, *Les Contemplations*, Flammarion , 1995, p.413].

76 *Op.cit.*, p.116.

77 *Ibid.*

78 *Ibid*

79 *Ibid*

80 *Ibid.*, p.119.

81 *Ibid.*

82 *Ibid.*

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*, p.121.

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*, p.123.

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*

89 *Supra*, p.14.

90 *Ibid.*

91 *Ibid.*

92 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.* , p.99.

93 *Ibid.*, p.91.

94 *Dictionnaire des symboles*, *op. cit.*, p.328.

95 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.* , p.146.

96 *L'Homme qui rit*, *op.cit.*, p.124

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*, p.125.

99 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.* p.147.

- 100 *Ibid.*, p.173.
101 *Ibid.*, p.124.
102 *Ibid.*
103 *Ibid.*
104 *Ibid.*, p.126.
105 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.* , p.147.
106 *Ibid.*, p.77.
107 Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1986, p.8.
108 Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Éditions Gallimard, collection «Folio/ Essais», 1957, p.274.
109 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.127.
110 *Ibid.*, p.691.
111 *L'Homme qui rit, op.cit.*, pp. 207- 208.
112 Alain DELAUNAY, « CHEMIN, symbolisme », **Encyclopædia Universalis** [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/chemin-symbolisme/>
113 *Op.cit.*, p.691.
114 *Mythes, rêves et mystères, op.cit.* , p.276.
115 « CHEMIN, symbolisme », **op.cit.** .
116 *Op cit*, p.691
117 *Op. cit.*, p.209.
118 *Ibid*, p.106
119 *Ibid.* .
120 *Ibid*, p. 211.
121 *Ibid.* . Nous soulignons.
122 *Ibid*, p.212.
123 *Ibid.*, p.213.
124 *Ibid.*, p.224. Nous soulignons.
125 *Ibid.*, p.225
- 127 Hugo a recours au signifiant « silhouette » à maintes reprises dans *L'Homme qui rit* pour désigner les morts.
128 *La Terre et les rêveries du repos, op. cit.* , p.215.

129 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.605.

130 *Ibid*

131 *Ibid.*

132 *Ibid.*, p.606.

133 *Ibid.*, p.607.

134 *Ibid.*

135 *Ibid.*, p.603.

136 *Ibid.*, p.605.

137 *Ibid.*

138 Durand distingue deux sortes de signe: «les signes arbitraires purement indicatifs qui renvoient à une réalité signifiée sinon présente du moins toujours présentable, et les signes allégoriques qui renvoient à une réalité signifiée difficilement présentable». [in Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique*, PUF, 1984, p. 10.]

139 *Op. cit.*, p.328.

140 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.607.

141 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p. 106.

142 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.605.

143 In *Images et symboles, op. cit.*, p.64.

144 *La poésie de l'espace, op. cit.*, p.193.

145 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.607.

146 *La Terre et les rêveries du repos, op.cit.*, p.189.

147 *Op.cit.*, p.602.

148 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, op. cit.*, p.77.

149 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.107.

150 *Ibid.*, p.604.

151 *Ibid.*, p.605.

152 *Ibid.*

153 *Ibid.*

154 *Ibid.*, p.604.

155 *Ibid.*

156 *Ibid.*

157 *Ibid.*, p.605.

- 158 *Ibid.*, pp.607-608.
159 *Ibid.* p.604.
160 Les Atrides étaient une famille, dans la mythologie grecque, maudite par les dieux, dont le destin fut marqué par le meurtre et l'inceste.
161 *Op.cit.*, p.607.
162 *Ibid.*
163 *La Poétique de l'espace, op. cit.* , p.163.
164 *Ibid.* p.164.
165 *Ibid.*
166 *Ibid.* , p.120.
167 Ar naud, Noël, *L'état d'ébauche* cité par Bachelard in *Poétique de l'espace*, p.164.
168 *L homme qui rit, op.cit.*, p.605.
169 *op.cit*, p.154.
170 *Op. cit.*, p.607.
171 *Ibid.*, p.607.
172 Gleizes, Delphine, « Les paradoxes de la cave pénale, De quelques représentations carcérales dans l'œuvre de Victor Hugo », *Romantisme*, volume 34, 2004 p.17.
173 *Ibid.* p.603.
174 *Ibid.*
175 *Ibid.*
176 *Ibid.*
177 *Ibid.*
178 *Ibid.* Nous soulignons.
179 *Ibid.*, .608.
180 *Ibid.*, p.607.
181 *L'Homme qui rit, op.cit.*, p.608.
182 *Ibid.*, 607.
183 *Ibid*, p.613.
184 *Ibid*,P.722.
185 *Ibid.*
186 *Ibid.*
187 *Ibid.*,734.

188 *Ibid.*, 731.

189 *Ibid.*

190 *Les Contemplations*, «Ce que dit la Bouche d'ombre», *op.cit.* . Nous soulignons.

191 Hugo, Victor, *La Légende des siècles*, dernière série, Éditions Robert Laffont, collection «Bouquins», 1985

Bibliographie

NB: - sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

- Nous avons eu recours à deux éditions ; Gallimard pour le corps du texte et Robert Laffont pour les notes.

I Corpus:

- Hugo, Victor, *L'Homme qui rit*, Éditions Gallimard, collection « Folio classique », 2002.

Autre édition :

- Hugo, Victor, Œuvres Complètes, Roman, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1985, vol. III : *L'Archipel de la Manche, Les Travailleurs de la mer, L'Homme qui rit, Quarante-Treize*.

II Œuvres de Victor Hugo consultées:

- *Les Contemplations*, Flammarion, 1995.
- *La Légende des Siècles*, Flammarion, 1979.
- *La Fin de Satan*, Gallimard, 1984.
- *Post- Scriptum de ma vie*, Editeur Calmann Lévy, Collection «œuvres posthumes», 1901.

III Ouvrages critiques relatifs à Victor Hugo:

- Albouy, Pierre**, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1983.
- **Barrère, Jean-Bertrand**, *La Fantaisie de Victor Hugo*, José Corti, 1949.
- **Baudoin, Charles.**, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Armand Colin, 1972.
- Huguet, Edmond**, *La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, Librairie Hachette et Cie, 1905.
- Renouvier, Charles**, *Victor Hugo, le philosophe*, Librairie Armand Colin, deuxième édition, 1912.
- **Villiers, Charles**, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Librairie philosophique J. Vrin, 1970.

IV Ouvrages généraux :

- Adam, Jean- Michel, et Petitjean, André**, *Le Texte descriptif*, Nathan, 1988.
- Albouy, Pierre**, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Armand Colin 2005.

- **Bachelard, Gaston**, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Éditions Cérès, Tunis, 1996.
- *La Terre et les rêveries du repos*, Éditions Cérès, Tunis, 1996.
- *La poétique de l'espace*, PUF, 1958.
- **Barthes, Roland**, *S/Z*, Éditions Du Seuil, 1970.
- **Dubois, Jacques, Edeline, Francis, Killnkenberg, Jean-Marie, Minguet, Philippe**, *Rhétorique de la poésie*, Editions Complexe, 1977.
- **Durand, Gilbert**, *L'Imagination symboliste*, Deuxième édition, P.U.F., 1968.
- *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Troisième édition, Bordas, 1970.
- **Eliade, Mircea**, *Images et Symboles*, Gallimard, 1952.
- *Mythes, rêves et mystères*, Éditions Gallimard, collection «Folio/Essais», 1957.
- **Fontanier, Pierre**, *Les Figures du discours*, Flammarion, 1977.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Éditions Seuil, 1982.
- **Hamon, Philippe**, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1986.
- **Mauron, Charles**, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, volume 1, librairie corti, éditions cérés, 1963.

V Dictionnaires et Encyclopédies:

- **Duval, Georges**, *Dictionnaire des métaphores de Victor Hugo*, Librairie Française, 1888.
- **Ferré, Jean**, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, J'ai lu, Collection «Aventure Secrète», 2010.
- **Gheerbrant, Alain et Chevalier, Jean**, *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Collection «Bouquins», 1997.
- Périgaut, Françoise, *Encyclopédie des Symboles*, Le Livre de poche, Collection «La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui», 1999.
- Pougeoise, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, 2001.
- Encyclopédie Universalis [en ligne].

VI Articles :

-**Adam, Jean-Michel et Durrer, Sylvie**, «Les avatars d'une forme textuelle: Le cas de la description», in Langue française, n° 79, 1988, pp.5-23.

- **Albouy, Pierre**, «Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, volume 19, 1967.

-**Bourneuf, Roland**, «*L'organisation de l'espace dans le roman*», Études littéraires, vol.3, n° 1, 1970.

-**Hamon, Philippe**, «Qu'est ce qu'une description ?», Poétique, n° 12, 1972.

Sites internet:

-[http:// www.universalis.fr/](http://www.universalis.fr/)

[http:// www.persee.fr/](http://www.persee.fr/)

<http://victorhugo.culture.fr/>

<http://gallica.bnf.fr/>

<http://www.fabula.org/>

<http://www.mythologica.fr/> grec/