



Fig. 1 : Victor Hugo, Codicille du 31 août 1881

(Archives nationales, Minutier central des notaires, étude XCXI)

[image en attente]

[image à mettre si possible en pleine page, en face de la première page de l'article]

## « Je donne tous mes manuscrits... » ou Les deux corps de l'écrivain

*Pierre-Marc de Biasi*

Est-ce un hasard si le corpus Hugo a donné lieu, plus tôt que beaucoup d'autres, à une constellation de travaux d'inspiration génétique ? C'est Roger Pierrot, alors directeur du département des Manuscrits de la BnF, qui en a le premier expliqué les raisons auprès du grand public, en 1985, lors de l'exposition qu'il avait intitulée « Soleil d'encre » et qui donnait à voir le fonds autographe, écrit et dessiné, dans toute sa richesse littéraire et plastique<sup>1</sup>. Si Hugo nous a laissé en héritage un fonds d'archives si exceptionnel, c'est de façon tout à fait délibérée et après avoir travaillé toute sa vie à sa préservation, sous la forme d'un codicille à son testament (fig. 1) qui instituait l'archive comme valeur en obligeant les générations futures à comprendre son legs matériel comme un véritable projet à la fois épistémologique, éthique et politique : « Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe<sup>2</sup>. » Les derniers mots de la prophétie restent à accomplir et l'entité européenne demeure problématique ; quelques pièces autographes et quelques dessins, encore dispersés, tardent à rejoindre leur vrai lieu ; mais pour le reste le pari essentiel a été tenu. Personne ne sait mieux que le conservateur et le généticien ce que cette phrase visionnaire de Victor Hugo a pu changer, en France, à l'histoire du patrimoine écrit et de la pensée critique. L'obligation historique de donner une place aux papiers du Poète s'est traduite, à la BnF, par l'apparition d'un nouveau concept, le « manuscrit moderne » (on ne conservait jusque-là que le manuscrit antique ou médiéval : antérieur au livre imprimé) et d'un nouveau cadre institutionnel, le département des Manuscrits modernes. La possibilité de renouveler le sens des textes à la lumière de leurs archives et de comprendre l'œuvre comme processus s'est soldée, un siècle plus tard, par la fondation d'une nouvelle théorie, la génétique du texte.

Et c'est pourquoi le codicille de 1881 est resté justement célèbre, comme une sorte de préambule ou de prolégomènes à toute génétique littéraire possible. C'est sa condition *sine qua non* : pas d'approche critique des processus d'écriture sans un fonds d'archives aussi complet que possible, et pas de manuscrits de travail sans la volonté personnelle de l'écrivain de les sauvegarder jour après jour ; mais pour commencer, et avant toute démarche ou tout protocole, pas de sauvegarde à la source sans une bonne raison, sans une idée de « derrière la tête », sans un véritable projet qui fonde l'entreprise en raison.

Voici ce que je voudrais essayer de mettre à jour ici : *l'idée*, au sens kantien du terme, l'ensemble flou des raisons et des projets, le faisceau des motivations et des rêves qui, en se

1. Roger Pierrot, Judith Petit et Marie-Laure Prévost, *Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo*, Paris, Paris Musées/Bibliothèque nationale, 1985.

2. Testament olographe de Victor Hugo, codicille du 31 août 1881 ; *ibid.*, p. 12 (reproduction) et 286 (transcription).

nouant, a fini par convaincre Hugo de la nécessité de conserver et de léguer ses manuscrits de travail. Pourquoi les sauvegarder ? Comment ? Pour qui ? Pour quoi faire ?

## Les deux yeux du poète

Revenons au codicille de 1881. On connaît l'audacieuse et solennelle formule par laquelle Victor Hugo parle de sa propre disparition à la fin du texte : « Je vais fermer l'œil terrestre ; mais l'œil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais<sup>3</sup>. » Un lecteur français qui a fait ses classes à l'époque où l'école républicaine pratiquait la « récitation » ne peut pas s'y tromper, c'est un clin d'œil du poète, une allusion directe à la fameuse « Conscience » de *La Légende des siècles* : « Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres, / Et qui le regardait dans l'ombre fixement. » Paternel et bienveillant pour les bons, vengeur et impitoyable pour les méchants, l'œil spirituel de Hugo ressemble à celui d'un Jugement Dernier qui n'en finirait pas d'instruire son verdict. Il s'agit bien d'une mise en garde de Hugo-Jéhovah à l'usage de tous les petits Caïn passés, présents et à venir : qu'ils se méfient, il les aura à l'œil, où qu'ils se cachent, et d'autant plus facilement qu'il se trouvera déjà là où les méchants pourraient, en désespoir de cause, chercher à lui échapper (« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn »). Dans le codicille, la formule conclusive sur « l'œil spirituel » et « l'œil terrestre » intervient quelques lignes après la célèbre déclaration de legs à la Bibliothèque nationale, mais elle suit immédiatement la mention d'un autre legs, attribué à Juliette Drouet. Lu dans sa continuité, le texte produit un rapprochement assez saisissant :

Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe.

Je laisse une fille malade, et deux petits-enfants. Que ma bénédiction soit sur tous.

Excepté les huit mille francs par an, nécessaires à ma fille, tout ce qui m'appartient appartient à mes deux petits-enfants. Je note ici, comme devant être réservées, la rente annuelle et viagère que je donne à leur mère, Alice, et que j'élève à douze mille francs ; et la rente annuelle et viagère que je donne à la courageuse femme qui, lors du coup d'État, a sauvé ma vie au péril de la sienne, et qui ensuite a sauvé la malle contenant mes manuscrits.

Je vais fermer l'œil terrestre ; mais l'œil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais.

Je repousse l'oraison de toutes les églises. Je demande une prière à toutes les âmes<sup>4</sup>.

Il m'a toujours semblé que, malgré sa nature technique et personnelle, ce document contenait un message universel et tout autre que circonstanciel, sur le sens nouveau que Victor Hugo voulait assigner à l'idée de transmission et de postérité, pour ses propres œuvres et, au-delà, pour toute la culture contemporaine.

3. *Ibid.* Une illusion d'optique a fait mettre dans quelques transcriptions, comme celle donnée dans ce catalogue, un *s* majuscule à l'adjectif *spirituel*, qui ne résiste pas à l'examen : il a la même graphie, exactement, que le *s* du participe passé *sauvé* trois et quatre lignes plus haut, ou encore que celui du verbe *sera* seize lignes plus haut – et nul n'a proposé de transcrire « tout ce qui Sera trouvé écrit ou dessiné par moi »...

4. *Ibid.* Nous avons rétabli les majuscules quand elles n'y sont pas en début de phrase (ce qui n'est jamais significatif chez Victor Hugo) et à *État*, un point (avant *Que ma bénédiction*) et un *e* (à l'adjectif *réservées*) omis dans la transcription du catalogue.

## Les deux corps de l'écrivain

Notons peut-être d'abord l'allusion directe au coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte et la force d'une répétition : « qui, lors du coup d'État, a sauvé ma vie [...], et qui ensuite a sauvé la malle contenant mes manuscrits. » D'un côté, il y a le corps immanent et biologique de Hugo, le corps porteur de l'œil terrestre et qui meurt maintenant. C'est celui qui était recherché par la police en 1851 et qui a bien failli être incarcéré, ou périr : c'est l'homme que Juliette a sauvé. Et puis il y a l'autre corps du poète, son double : le corps transcendant des « manuscrits », celui où doit se former la vigilance posthume de « l'œil spirituel », qui avait aussi été menacé physiquement de destruction par les violences policières et qui, comme l'autre, avait été sauvé par Juliette.

D'un côté, en bas, du côté de la terre : la dépouille mortelle, le corps, au sujet duquel il est prescrit, au début du codicille, qu'il devra être « porté au cimetière dans le corbillard des pauvres<sup>5</sup> », et dont l'œil terrestre sera éteint. Que le cimetière ait finalement été le Panthéon ne change rien à l'affaire. Ce corps-là tombera en poussière et sa matérialité finira par s'identifier à un pur symbole, le nom de « Victor Hugo », ce VH en perspective de fuite dont l'inscription obsédante dans l'imaginaire graphique de Hugo m'a d'ailleurs toujours semblé avoir quelque chose de funéraire. Même dans les cartes d'anniversaire ou de vœux les plus enjouées, où Hugo dessine et peint ses initiales à l'intention de ses amis, il y a là un côté « stèle », un geste d'outre-tombe : jouer au mort qui graverait lui-même la pierre de sa sépulture (fig. 2).



Fig. 2 : Carte de visite, 1<sup>er</sup> janvier 1857, envoyée à Pierre-Jules Hetzel  
(BnF, NAF 16964, f<sup>o</sup> 110)

Mais à côté de ce corps dont la précarité a peut-être toujours été une hantise pour Hugo, le testament semble poser l'hypothèse d'un double vivant : une sorte de corps second, capable de survivre au premier, et qui pourrait devenir inaltérable. Non pas une idée (comme la

5. *Ibid.*

« postérité ») mais bien une matérialité. Et le coup de génie est là. Hugo le médiologue l'a compris : la véritable survie se joue dans le monde réel, dans l'épaisseur et la durabilité des choses, mais à condition que ces choses durables puissent être valorisées et prises en charge par une administration humaine des biens symboliques. Tels pourraient être les manuscrits et dessins de l'écrivain : des archives composées de matérialités organisées (des papiers écrits à l'encre, réunis, classés, reliés) prises en charges par une organisation matérielle et sociale (l'institution de conservation, la Bibliothèque nationale de Paris, l'université, l'école, la recherche, etc.).

Et si ce pari est tenu, alors c'est l'équation de *Notre-Dame de Paris* qui peut s'inverser. Au « Ceci tuera cela » qui prophétisait la toute-puissance du livre imprimé (le texte de la presse de Gutenberg l'emportera sur le texte minéral de l'architecture), le codicille substitue un « Ceci ne tuera pas cela » : ceci (le texte imprimé de l'œuvre) ne tuera pas cela (le manuscrit autographe de l'écrivain), mais au contraire le donnera à explorer comme l'architecture vivante de ses origines : *ceci vivra de cela*.

Le manuscrit est bien un édifice, une cathédrale de signes, qui est du côté du passé du texte, mais aussi du côté du scribe, du passé de l'écriture. Comme le corps humain, le manuscrit est unique, rivé à la terre et au diktat de l'ici-maintenant, tandis que le livre typographié, reproduit par milliers d'exemplaires, est du côté des anges, des oiseaux, de ces foules de créatures aériennes si nombreuses qu'avec tant d'ailes, on peut en être certain, les textes traverseront l'espace et le temps.

Mais dans toute sa pesanteur archaïque, la liasse des manuscrits détient un secret qui ne se trouve plus dans aucun des livres : le secret de cette contiguïté particulière qui relie tous les textes (et tous les dessins) de l'auteur à l'identité d'une même main et à l'unité d'une seule volonté. Le fonds des manuscrits, c'est-à-dire le corps de l'œuvre *in statu nascendi* dans sa réalité physique première, c'est un tout, une totalité organique qui suppose que rien en elle ne manque ou ait été démembré. Préserver, rassembler, combler les lacunes, reconstituer l'ensemble intégral des autographes et des dessins (« tout ce qui sera trouvé... ») : telle est la complétude dont les conservateurs seront garants dans l'avenir.

## Critique de la postérité

Le codicille précise bien, sous forme d'injonction, que le corps manuscrit devra être conservé et rendu accessible « à la Bibliothèque nationale », conçue à la fois comme un vrai lieu de pérennité pour traverser le temps à l'abri des aléas, et comme un dispositif de rayonnement. C'est là que « l'œil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais » : une sorte de clone de l'écrivain, fait d'une matière presque aussi fragile que son corps biologique, un corps de papier, qui impliquera les soins les plus constants pour survivre, mais qui, moyennant ces soins, pourra assurer à l'œuvre elle-même une vitalité nouvelle.

On doit prendre au pied de la lettre cette identification du corps spirituel et du corpus autographe : c'est une dénégation radicale des faux-semblants qui caractérisent les discours stéréotypés sur l'immortalité des œuvres, un véritable défi à la doctrine même de la survivance littéraire et à toutes les religions. Hugo ne croit pas que les œuvres survivent d'elles-mêmes du fait de leur seule excellence.

Si l'œuvre a une âme, cette âme est rivée à un corps qui n'est pas le texte, mais le manuscrit en qui se conserve quelque chose du corps de l'écrivain lui-même : ce qui est

*de sa main*. Et c'est ainsi qu'à travers son nouveau regard sur l'autographique, Hugo esquisse une désymbolisation active de la notion même de postérité : pour peu qu'elle ait rejoint son vrai lieu, la malle aux manuscrits contient en elle tous les moyens réels d'instituer une autre forme – authentique et concrète – de survie ou même de résurrection permanente de l'œuvre.

Quant à ce qui se nomme *postérité*, Hugo a pu s'en faire, de son vivant, une idée plus claire que quiconque. La postérité, c'est la gloire et le passage au mythe, le culte de la personnalité, la statuaire, avec tous les abus, toutes les dérives et manipulations possibles, jusqu'au travestissement le plus caricatural de la pensée de l'auteur qui ne s'appartient plus : une *expropriation* de l'œuvre par ses adulateurs, souvent animés des meilleures intentions du monde, mais parfois aussi une dénaturation qui n'a d'autre motivation que la volonté d'en finir avec la toute-puissance de l'œuvre. Sur ce point, tout a été exposé, le pire comme le meilleur, dans le monumental catalogue de Pierre Georget *La Gloire de Victor Hugo*, publié en 1985 aussi. La postérité, c'est aussi l'institution scolaire, les manuels de littérature, la pédagogie et, à coup sûr, une kyrielle d'avaries pour les textes, au nombre desquelles le fameux diktat du « morceau choisi ». On sait ce que Victor Hugo en pensait : « Tout choix dans un esprit est un amoindrissement. L'eunuque est un homme dans lequel on a choisi<sup>6</sup>. »

À une postérité finalement oublieuse et castratrice, qui n'encense le grand écrivain que pour mieux le momifier, Hugo entend substituer les chances, pour son œuvre, d'une survie entièrement active sous la forme d'une sorte de double inaltérable de lui-même. Mais comprenons bien qu'il s'agit d'une entreprise sans précédent, d'un travail de longue patience et d'une création somme toute assez folle : réunir les membres épars d'un être qui n'existe que virtuellement, et qui ne s'animerait qu'après la mort de son auteur. C'est sur la fabrication de ce double autographique, de ce clone ou de ce golem de papier que je voudrais dire deux mots.

Dans l'histoire de la constitution des corpus manuscrits par les écrivains européens de la période moderne et contemporaine, le cas de Victor Hugo est exceptionnel et exemplaire : il est le premier en France à changer du tout au tout le rapport qu'un écrivain entretient avec ses propres papiers. Victor Hugo garde très tôt ses manuscrits. Il ne s'agit pas d'un comportement passif, mais d'un projet délibéré qui vise la construction d'un bien symbolique et s'en donne les moyens. À la différence de la plupart des écrivains de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il prend très vite la décision de ne plus offrir d'éditions truffées de ses œuvres, c'est-à-dire de rompre avec la coutume qui voulait que l'on joigne une ou deux pièces autographes, parfois plus, à l'envoi de la première édition pour quelques amis, quelques critiques influents ou certains destinataires particulièrement prestigieux. Cette coutume avait évidemment l'effet désastreux de disperser les pièces et de rendre le manuscrit irréversiblement lacunaire.

Victor Hugo en prend conscience dès le milieu des années 1820. Après *Odes et Ballades*, dont plusieurs feuillets ont encore été offerts, il décide de ne plus soustraire aucune pièce aux dossiers de ses manuscrits. À titre de comparaison, Gustave Flaubert, pourtant très attentif à la conservation de ses manuscrits, continue à truffer quelques-unes de ses premières éditions jusqu'à *Salammô*, c'est-à-dire jusqu'en 1862. À partir de 1826, Hugo qui n'a que

## La fabrique du corpus

6. Carnet, 9 juillet 1860 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, dir. Jean Massin, Paris, Club Français du Livre [désormais CFL], t. XII, 1969, p. 1529.

vingt-quatre ans mettra un soin scrupuleux à conserver tous les manuscrits de ses œuvres, d'un bout à l'autre de sa carrière, à commencer par celui de *Bug Jargal*. Principales exceptions connues, le manuscrit du premier roman *Han d'Islande*, celui de *L'Intervention*, une comédie de 1866 établie sur une copie de sa belle-sœur Julie Chenay (le manuscrit est porté disparu), *Peut-être un frère de Gavroche*, une pièce de 1868 dont cette fois le manuscrit et la copie ont disparu, ainsi que le manuscrit du poème *À Théophile Gautier*, écrit en 1872, que Hugo a exceptionnellement offert à la belle Judith, fille du poète.

Il veille très tôt à ne pas disperser ses manuscrits, mais il fait plus : il les classe dans des chemises très méthodiquement, et surtout les protège en les dupliquant. Les imprimeries au plomb du début du XIX<sup>e</sup> siècle n'étaient pas sans danger pour les manuscrits originaux qui en revenaient rarement en parfait état, avec quelquefois de vrais dommages : coups de crayon rouge et bleu des compositeurs, taches d'encre, froissures, déchirures, pages égarées. Par précaution, Hugo décide, vers le milieu des années 1830, de ne plus faire fabriquer ses textes à partir de son manuscrit autographe mais à partir d'une copie.

En 1831, le manuscrit autographe de *Notre-Dame de Paris* est encore confié directement à l'éditeur Gosselin pour la composition du texte tout comme, à la fin de la même année, le manuscrit des *Feuilles d'automne* qui reviendra de l'imprimerie avec les noms des protes chargés de la composition. Mais trois ans plus tard, en 1834, le manuscrit qui servira à l'impression de *Claude Gueux* et, l'année suivante, en 1835 celui des *Chants du crépuscule* seront dorénavant des copies réalisées sous le contrôle de l'écrivain par Juliette Drouet qui devient sa copiste attitrée et attentionnée. Ces copies seront toujours réalisées par des femmes : Juliette essentiellement de 1835 à 1860, puis à l'époque de l'achèvement des *Misérables* Julie Chenay et quelques Françaises nécessiteuses de Guernesey comme Victoire Gay. Après le retour de l'exil, d'autres copistes, presque toujours des femmes (sauf Richard Lesclide pour *La Légende des siècles* et, dans une moindre mesure, Gustave Rivet), poursuivront ce travail de duplication préliminaire qui permet de préserver les autographes originaux.

### « Conserver et léguer l'édifice lui-même »

On peut au passage faire une remarque chronologique sur cette décision de copie qui boucle le dispositif de protection par lequel Victor va pouvoir conserver et édifier son propre patrimoine écrit. La coïncidence est frappante. Cette décision date de 1834-1835, c'est-à-dire, à quelques mois près, du moment où Victor Hugo s'engage officiellement dans une lutte, complètement neuve à l'époque, pour la défense du patrimoine et la sauvegarde des monuments en péril par des interventions musclées au Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts. D'une certaine manière, en sauvegardant ses papiers puis en les léguant à l'État qui sera chargé de les protéger, de les valoriser et de les diffuser, il ne fait que procéder pour son propre édifice de manuscrits comme il a résolument agi, depuis le milieu des années 1830, lorsqu'il bataillait aux côtés de Victor Cousin, Mérimée, Du Sommerard et quelques autres, pour la sauvegarde et la conservation publique des manuscrits médiévaux d'ancien français, de la Sainte-Chapelle, du vocabulaire des métiers, de la grille du Palais-Royal, de Notre-Dame de Paris, etc.

Son principe est simple mais inouï pour l'époque : il faut préserver l'œuvre de toute mutilation en la respectant dans ses moindres détails et en la préservant matériellement dans son intégrité et son intégralité. Ce n'est pas seulement l'esprit de l'œuvre, sa forme ou sa

représentation qui appartiennent à l'histoire des siècles futurs et de la nation, c'est sa matérialité elle-même qu'il faut sauver : c'est elle qui est garante de l'unité du fond et de la forme qui constitue son sens. Conserver veut dire conserver la réalité de l'œuvre en s'interdisant, autant qu'il est possible, d'y ajouter ou d'en retrancher quoi que ce soit. Ce point de vue qui nous paraît aujourd'hui aller de soi, a fait l'effet d'une bombe : la théorie qui prévalait jusque-là était qu'en cas de grosses dégradations, l'œuvre, architecturale par exemple, devait faire l'objet, si la chose était possible, d'une reconstruction solide quitte à en changer la forme, et dans les autres cas, d'une démolition pure et simple, la mémoire de l'édifice étant alors conservée sous forme de relevés et de dessins.

Les greffiers chargés de consigner les séances du Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts nous ont laissé des minutes dont la tonalité marque bien l'étonnement de tous devant ces propositions :

M. Hugo croit qu'on démolit même quand on recommence, que surtout les restaurations détruisent, et qu'en conséquence il faudra tout à la fois faire des efforts pour cataloguer et des efforts pour conserver, afin de ne pas inventorier après décès.

[...]

M. Hugo fait observer qu'il ne suffit pas de publier les monuments bâtis, mais qu'il faut encore les conserver et léguer l'édifice lui-même plutôt que sa description. Or plusieurs de ces monuments menacent ruine et ont besoin de restauration, à ce point qu'on fait craindre la restauration de Notre-Dame de Paris<sup>7</sup>.

Protéger les œuvres dans leur matérialité même, ne pas se contenter de leur image, mais les conserver en totalité et sous leur forme originale et autographique pour préserver en elle la vie qui leur a donné naissance, c'est aussi très clairement le projet de Hugo pour ses propres manuscrits. Revenons à eux. Depuis 1834, le corpus fait l'objet des soins les plus attentifs de l'écrivain et, année après année, la masse des papiers s'est accrue dans des proportions impressionnantes. En 1851 quand survient le coup d'État, il faut déjà une grande malle pour les contenir, et le poids de cette malle, presque aussi lourde qu'un homme, est tel qu'il faut une charrette pour la déplacer.

La fameuse malle aux manuscrits qui va suivre Hugo sur les routes de l'exil contient désormais tous les originaux des textes publiés, des manuscrits de travail et toutes sortes de dossiers d'œuvres en cours, des projets, des liasses de notes provisionnelles. Ce que renferme la malle est bien le corps vivant de l'œuvre : une sorte de golem qui rassemble des textes écrits et les rédactions à venir, toute la production passée, présente et future de l'écrivain. On connaît les conditions dramatiques dans lesquelles Juliette Drouet, du 6 au 13 décembre 1851, est parvenue à faire transporter secrètement la précieuse malle à travers Paris pour la soustraire à la police, puis de Paris à Bruxelles pour la remettre à son grand homme. À cette date, la malle comporte aussi le manuscrit des *Misères*, dont Hugo ne reprendra la rédaction que neuf ans plus tard. Mais précisément, lorsque Hugo quittant Guernesey pour

**Protéger le corps  
du golem**

7. Extraits de deux interventions de Victor Hugo à la première puis à la sixième séance du Comité des monuments inédits de la littérature, de la philosophie, des sciences et des arts, 18 janvier 1835 et 25 mai 1836 (CFL, t. V, p. 1353 et 1356).

la Belgique, en mars 1861, décidera de soustraire à la malle les manuscrits de ce qui était devenu *Les Misérables*, ce sera avec les plus grandes précautions : en faisant confectionner un sac « *waterproof* » spécialement conçu pour tenir les autographes à l'abri de tout dommage en cas de naufrage...

Au cours des deux décennies d'exil, l'écrivain ne se borne pas à accroître le golem, il l'habille dignement. Entre 1868 et 1869, il fait relier dix-sept de ses manuscrits par un relieur de Guernesey, Turner : des reliures pleine peau, mais volontairement dépouillées, d'aspect très modeste. Grandes lettres rouges et filet noir, sans fers ni ors : des reliures démocratiques, comme il convient pour habiller le corps spirituel d'un écrivain républicain. Le contraire du bling-bling : le chic discret de la démocratie. On peut voir dans ce choix de pauvreté (toute relative), un geste symbolique du même type que celui qui consiste à demander le corbillard des pauvres pour son enterrement. Il y a un certain parallélisme entre cette entrée du corbillard des pauvres au Panthéon, et l'entrée de ces autographes pauvrement reliés dans le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

On pourrait multiplier les exemples prouvant que Hugo met tout en œuvre pour protéger son corpus manuscrit, avec une détermination et un scrupule qui ressemblent beaucoup aux égards qu'on pourrait avoir pour une personne que l'on voudrait mettre à l'abri du danger. La malle métallique, dont le contenu s'est considérablement développé pendant l'exil, ne l'accompagne pas à son retour en 1870 ; la situation politique en France est imprévisible. Par précaution Hugo l'enferme dans les coffres de la Banque de Guernesey avant de partir pour Bruxelles : elle contient les dix-sept volumes reliés par Turner, le manuscrit des *Travailleurs de la mer* et des masses de manuscrits restés à l'état de dossiers et de liasses. Il confie une seconde malle contenant d'autres autographes à sa belle-sœur Julie Chenay, qui reste à Guernesey surveiller sa maison.

Après 1878, lorsque les manuscrits seront pour l'essentiel à nouveau revenus à Paris, Hugo, dans son appartement de l'avenue d'Eylau, fera confectionner et installer, dans sa chambre même, une armoire de fer réservée à leur protection. Cette décision s'explique par les craintes qu'il avait eues au moment de la crise de mai 1877. Alors qu'on parlait beaucoup à Paris d'un risque sérieux de coup d'État militaire, il avait noté dans son carnet cette réflexion peut-être un peu théâtrale mais qui en dit tout de même assez long sur le sens qu'il accorde à ce fameux corpus manuscrit : « Je décide, en présence de ce qui me semble se préparer, que je mettrai en sûreté mes manuscrits. Je ferai le contraire pour ma personne, car la vie risquée complète le devoir rempli<sup>8</sup>. »

De toute évidence, on peut dire que le corpus des manuscrits ne constitue pas seulement pour Hugo un trésor symbolique, la preuve et la trace de son itinéraire intellectuel et artistique, il représente authentiquement une sorte de double de sa personne, un clone presque aussi réel et vital que sa propre existence physique.

Si c'est bien le cas, si le golem de papier a bien pris forme pour assurer la survie de l'œuvre et la protéger, que veut dire l'expression qui s'y attache : « l'œil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais » ? D'abord et avant tout « la vigilance », dans tous les sens du terme, et en

8. Note du 31 mai 1877 ; CFL, t. XV-XVI/2, p. 886.

premier lieu (dans l'ordre du temps) au sens de la « sentinelle » : le golem surveillera l'avenir typographique et éditorial de l'œuvre. Le corpus manuscrit intégralement préservé constituera une sorte de référent ou d'étalon : un dispositif de vérification et d'authentification contre toutes les altérations, utilisations frauduleuses ou amputations qui pourraient être exercées contre l'œuvre et la pensée de l'écrivain. Le clone et son œil grand ouvert sont d'abord un principe de contrôle. Il est le référent et le juge.

Mais ce n'est pas tout. La seconde fonction du corps manuscrit, c'est aussi positivement de continuer à faire vivre l'écrivain dans sa relation au public, comme s'il était toujours de ce monde et en train de créer, par l'édition et la diffusion posthume des œuvres inédites. L'œil spirituel reste grand ouvert sur le présent qu'il regarde droit dans les yeux en continuant, par-delà la mort, à lui adresser des messages. Le corpus des manuscrits est une réserve, une sorte de stock immense à travers lequel l'écrivain se donne cinquante ou cent ans d'avance. En principe jusqu'en l'année 2000 : c'est ce qu'annonçaient docilement les tables tournantes<sup>9</sup>. Mais les tables avaient peut-être la vue un peu courte. Car pour ce qui est de la correspondance, des brouillons, copeaux et autres tas de pierre, à ce que l'on dit, tout n'a pas encore été parfaitement ni intégralement publié... et nous voilà déjà en 2017.

De ce point de vue, le testament littéraire que Hugo rédige le 23 septembre 1875 puis, six ans plus tard, le célèbre codicille du 31 août 1881, constituent la conclusion logique de cette action engagée par l'écrivain depuis un demi-siècle : construire l'édifice symbolique d'une œuvre restituée dans son authenticité autographe, et la léguer intacte à la postérité, avec tous ses inédits, comme une provision de sens où l'on aura accès non seulement aux textes mais à l'écriture elle-même, au processus de l'œuvre à l'état naissant, y compris sous ses formes les plus fragmentaires. Il est tout à fait clair que cette préoccupation a été constante pour Hugo, et bien antérieurement à 1875. Le 28 décembre 1859, se sentant menacé de disparaître depuis le début de l'année, il avait rédigé cette note :

Pour mes enfants

Si je venais à mourir, comme c'est probable, avant d'avoir achevé ce que j'ai dans l'esprit, mes fils réuniraient tous les fragments sans titre déterminé que je laisserais, depuis les plus étendus jusqu'aux fragments d'une ligne ou d'un vers, les classeraient de leur mieux, et les publieraient sous le titre : Océan.

Ils feraient toujours à deux (jamais à un seul, la plus grande attention étant nécessaire), l'opération du dépouillement et du classement de mes papiers. Leur mère et leur sœur y assisteraient avec voix consultative.

S'ils avaient besoin de se départager, ils prieraient A. Vacquerie et P. Meurice de les assister.  
Hauteville-House, 28 décembre 1859.

V. H<sup>10</sup>.

On remarque que le texte de cette recommandation testamentaire contient le titre « Océan », qui sera confirmé en 1875, mais on remarque surtout que Hugo, s'en tenant à l'essentiel, ne parle ni des textes achevés ni des rédactions en cours, et ne donne ici de prescriptions que pour « les fragments sans titre déterminé » en insistant sur leur importance et sur l'exigence inouïe de les publier intégralement, sans aucune omission, y compris pour les lignes ou les

9. Voir le procès-verbal de la séance du 29 septembre 1854 ; CFL, t. IX, p. 1439.

10. CFL, t. X, p. 1533.

vers isolés qui pourraient être trouvés dans ses papiers. On remarque enfin l'insistance sur la nature philologique de ce travail et sur les délibérations qui doivent accompagner les tâches de dépouillement, de déchiffrement et de classement. Même si le personnel envisagé ici ne dépasse encore que de très peu le cercle familial, il y a bien injonction d'un collectif éditorial.

Seize ans plus tard, le testament littéraire de 1875 organise définitivement la publication posthume des *Œuvres complètes* et les manuscrits sont confiés à Paul Meurice, Auguste Vacquerie et Ernest Lefèvre dans le but prioritaire d'une publication qui, cette fois, est on ne peut plus claire :

Je les charge de publier mes manuscrits de la façon que voici :

Lesdits manuscrits peuvent être classés en trois catégories :

Premièrement, les œuvres tout à fait terminées ;

Deuxièmement, les œuvres commencées, terminées en partie, mais non achevées ;

Troisièmement, les ébauches, fragments, idées éparses, vers ou prose, semées çà et là, soit dans mes carnets, soit sur des feuilles volantes.

[...]

Je les prie de publier, avec des intervalles dont ils seront juges entre chaque publication :

D'abord, les œuvres terminées ;

Ensuite, les œuvres commencées et en partie achevées ;

Enfin, les fragments et idées éparses.

Cette dernière catégorie d'œuvres, se rattachant à l'ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre Océan<sup>11</sup>.

Hugo prévoit d'ailleurs explicitement pour *Océan* une édition critique de type philologique, sinon génétique, puisqu'il précise un peu plus loin que « la troisième catégorie [...] exigera des notes, des préfaces peut-être, beaucoup de temps et de travail<sup>12</sup> ».

Rien n'est laissé au hasard dans le remembrement complet du clone autographe, puisque le manuscrit épistolaire est également désigné comme relevant virtuellement de l'œuvre et dans ce cas de la responsabilité exclusive des exécuteurs testamentaires :

Indépendamment de ces trois catégories de publications, mes trois amis, dans le cas où l'on jugerait à propos de publier mes lettres après ma mort, sont expressément chargés par moi de cette publication, en vertu du principe que les lettres appartiennent, non à celui qui les a reçues, mais à celui qui les a écrites<sup>13</sup>.

Enfin, la conclusion du testament littéraire ne laisse aucun doute sur ce qui fait la priorité pour Hugo – une publication absolument intégrale de son œuvre, à la ligne près, comme il l'avait déjà précisé en 1859 : « Telles sont mes volontés expresses pour la publication de tous les manuscrits inédits, quels qu'ils soient, que je laisserai après ma mort<sup>14</sup>. »

Mais, pour Hugo, cette exigence radicale d'exhaustivité et les précautions de méthode qu'il met en place n'ont pas seulement pour but de s'assurer une survie éditoriale posthume, ni seulement de construire un dispositif de validation et de contrôle pour la qualité des éditions de son œuvre dans l'avenir. Il y a encore autre chose. Ce serait, si l'on veut, le troisième et dernier

11. Testament littéraire, 23 septembre 1875 ; CFL, t. XV-XVI/2, p. 961.

12. *Ibid.*, p. 962.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

sens de cet « œil spirituel » qui « restera ouvert, plus grand que jamais ». Le clone manuscrit de Victor Hugo n'est pas seulement une réserve de textes. C'est un dispositif d'écriture qui contient en lui-même intacte la totalité des énergies qui ont produit les textes. La malle aux manuscrits, protégée et rendue accessible par l'institution, n'est pas un cercueil contenant d'émouvants vestiges. C'est, dans l'esprit de Hugo, une « arche d'alliance » contenant des cyclones, avec en leur centre un œil grand ouvert : un pacte passé entre Dieu-Hugo et ce que sera son peuple élu après sa mort.



Fig. 3 : *Planète-œil*  
(BnF, NAF 13355, f° 106)

## Le jeune républicain de l'avenir

Cette alliance vaudra donc ce que nous en ferons. Hugo savait bien, pour des raisons qui relèvent de l'évidence, que le destin de ses autographes ne pourrait jamais avoir le retentissement de ses œuvres publiées, ne serait-ce qu'en raison du tout petit nombre des lecteurs qui peuvent avoir accès aux documents lorsqu'il s'agit de pièces uniques. Mais ça ne l'a pas empêché de considérer que l'aventure valait bien les efforts de toute une vie. Il était persuadé que, même destinés à une poignée de fidèles et d'exégètes, les autographes méritaient d'être jalousement protégés, légués et offerts à la connaissance de ces jeunes philologues républicains de l'avenir qui sauraient en faire leur profit, et le sien. C'est pour eux qu'il a patiemment façonné le golem à son image pendant toute sa vie. Son idée, son espoir, c'est qu'ils s'y ressourceront.

Accessibles à la Bibliothèque nationale, ces manuscrits composeront un monument de mémoire à entrées multiples (à la fois esthétique, poétique, narratif, philosophique, éthique et politique), dont la vocation sera d'agir sur le futur. En vertu des pouvoirs de la pensée sur la matière, Hugo forme la fiction d'un fonds qui serait le symbole toujours actif de sa créativité et de son combat, comme si le corpus des manuscrits devait pouvoir continuer à infléchir la marche des choses. Par exemple, en accompagnant la destinée des nations, en poursuivant la lutte pour une certaine idée du Droit (l'abolition de la peine de mort), pour l'accès de tous à l'école, pour la laïcité, pour le dialogue franco-allemand, pour la mise en commun de toutes les ressources scientifiques, artistiques et morales de l'Europe, pour l'émancipation des femmes, pour la solidarité et la fin de la misère.

« Dans connaître, il y a naître », note Hugo sur un de ses carnets, non loin de la page où il griffonne son testament de 1859. Tant pis si les philologues du futur sont peu nombreux. Ce n'est pas toujours le nombre qui fait la puissance et la vitalité de la pensée. Et quant à la vie de la pensée, quoi de plus aigu, de plus stimulant qu'un contact direct avec l'écriture ? Le manuscrit ressemble physiquement à ce que Goethe disait du génie : la principale vertu de sa pensée est d'éveiller la pensée. Car, et c'est encore un des traits de génie de Hugo de l'avoir imaginé, le manuscrit possède cette singularité de s'offrir comme l'espace d'une expérience – paranoïaque à coup sûr, mais salutairement paranoïaque – où le lecteur qui se plonge réellement dans la vie de l'écriture se met progressivement à devenir lui-même le sujet de cette écriture, comme si l'encre redevenait fluide sous ses yeux, comme si son œil de lecteur devenait l'œil même de l'écrivain au travail, et la pensée dont il reconstitue le processus, sa propre pensée en train de se former.

Fiction ou réalité, cet effet vertigineux du manuscrit, que Hugo avait entrevu contient un principe indissociablement magique et pédagogique. Ce que Victor Hugo nous a légué, c'est un dispositif spéculaire dans lequel il nous appartient d'apprendre à voir. La pensée de celui qui est mort y subsiste à l'état naissant. Elle se survit dans le mouvement même de sa plus haute vitalité et dans le moment où elle s'offre comme le champ d'une nouvelle expérience possible à la première personne. Le manuscrit est à la fois ce que l'on peut imaginer de plus personnel et de plus ouvert à l'autre : le lieu d'un face-à-face où chacun vient à la rencontre de l'autre, le moment d'une naissance et d'une résurrection : aussi bien pour l'écrivain disparu que pour le lecteur en qui il réapparaît. Michelet en avait eu la révélation aux Archives.

Pour des raisons propres à la genèse hugolienne – mais ceci est une tout autre question –, on sait que, tout immense qu'elle soit, la réserve des manuscrits de Hugo est lacunaire. Elle reste initialement ouverte sur une absence presque complète des processus initiaux de l'écriture, au point qu'elle semble construite autour d'un vide : faut-il voir un acte délibéré dans la disparition matérielle des tout premiers jets ? Peut-on poser l'hypothèse de leur inexistence même, l'écriture s'étant déclenchée par une genèse purement mentale dont l'origine est peut-être une vision ? Mais ce n'est pas tout. Des séquences génétiques intermédiaires semblent également manquer. Certaines rédactions, plus laborieuses que d'autres, ont-elles pu être éliminées pour ne pas ternir le prestige des rédactions les plus foudroyantes ? Difficile à dire mais c'est un fait, Hugo a détruit des liasses de manuscrits de travail. On le sait parce qu'il ne s'en cache pas dans ses carnets (il note de loin en loin qu'il brûle des manuscrits dans sa cheminée), mais aussi par l'existence de paquets de brouillons ficelés ayant échappé à l'autodafé, qui portaient de sa main la mention : « à brûler ». Hugo a sculpté par le feu le corps littéraire du golem : pourquoi ? Le champ de cette question est immense et reste ouvert aux recherches de demain. Quoi qu'il en soit, ce manque constitue forcément pour le lecteur un point aveugle, une sorte d'impensable originaire. Terminons par une supposition hasardeuse. S'il y a un manque dans l'œuvre autographe, n'est-il pas compensé par un formidable excès ? Je repense à toutes ces œuvres graphiques dont le codicille de 1881 revendique la conservation avec la même autorité et la même exigence que pour les manuscrits : « Je donne [...] tout ce qui sera trouvé *écrit ou dessiné* par moi... » Évidemment, à première vue, les dessins ne constituent en eux-mêmes aucune forme de suppléance possible à l'impensable que produit la lacune des manuscrits.

À première vue, seulement. Car peut-être s'agit-il là du message essentiel de l'œil. Une façon pour Hugo de nous mettre au défi de comprendre autrement l'écriture, de relancer l'interrogation génétique vers une tout autre façon de penser l'origine et la formation des représentations. Le texte de 1881 pose explicitement l'hypothèse que l'œuvre autographe est un tout cohérent comportant deux polarités : celle de l'écriture littéraire et celle de la représentation plastique. Mais alors, ne faudrait-il pas se demander sérieusement, systématiquement, comment cette double polarité renvoie bien dans la création hugolienne à l'unité d'une seule et même démarche ? Le golem de papier est double : comme Janus, il a deux visages et un seul corps.

L'événement plastique tel que le construit Hugo dans ses dessins contient peut-être le modèle même de cette structure originairement synthétique de la vision qui, au plan psychique, constitue le moment déclencheur de son écriture. L'œil du manuscrit n'est pas seulement une vigilance ou un miroir offert à notre désir de revivre le cyclone de l'écriture. C'est peut-être surtout un œil qui rêve. Et je crois qu'il rêve souvent de nous entraîner à poser d'une tout autre manière la question du sens, de nous forcer à explorer, comme disait Paul Klee, les raisons pour lesquelles « écrire et dessiner sont identiques en leur fond<sup>15</sup> » : lire, voir, penser, c'est saisir l'écriture aux prises avec sa figurabilité, l'image, figurative ou abstraite, aux prises avec sa narrativité, le jeu de bascule psychique incessant qui règle les échanges d'énergie entre fantasme verbal et fantasme visuel dans ce hiéroglyphe instable qu'est, en tout esprit humain, la représentation à l'état naissant.

15. Paul Klee, « Philosophie de la création », dans *Théorie de l'art moderne* [1964], trad. P.-H. Gonthier, Paris, Denoël, 1985, p. 58.

## Les deux visages du golem

**PIERRE-MARC DE BIASI** est directeur de recherche émérite au CNRS (ITEM), artiste plasticien et écrivain. Ses recherches portent sur l'œuvre et les archives de Flaubert, les processus de création, le papier, le lexique contemporain, l'érotisme, l'histoire de l'art et des idées. Derniers ouvrages parus : *Gustave Flaubert, une manière spéciale de vivre* (Poche, 2011, prix de la Critique de l'Académie française) et *La Génétique des textes* (CNRS Éditions, « Biblis », 2011), *La Fabrique du titre* (collectif, CNRS Éditions, 2012), « Éros aujourd'hui » (collectif, *Médium*, n° 46-47, 2016), *L'Œuvre comme processus* (collectif, CNRS Éditions, 2017).

pm.debiasi@wanadoo.fr – Site personnel : <http://www.pierre-marc-debiasi.com/>

## Résumés

### « Je donne tous mes manuscrits... »

**D**ans le fameux codicille de 1881 à son testament, Victor Hugo donne « tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné » par lui à la Bibliothèque nationale. Ce geste est fondateur au sens plein, puisqu'il aura pour conséquence directe la création du département des Manuscrits modernes, et pour conséquence indirecte l'existence même de la critique génétique. Mais il est aussi le fruit d'une longue évolution, qui fait de ses manuscrits, dans l'esprit de Victor Hugo, un trésor à préserver au même titre que les monuments historiques. Ce corpus disponible et protégé, appelé à lui survivre, forme pour ainsi dire la forme glorieuse de son corps biologique et périssable. S'il a si patiemment construit, contre vents et marées, l'édifice symbolique d'une œuvre restituée dans son authenticité autographe, c'est pour le léguer intact à la postérité, avec tous ses inédits, comme une provision de sens donnant accès non seulement aux textes mais à l'écriture même.

**A**nglais

**A**llemand

**E**spagnol

**P**ortugais

**I**talien