

« La vue à vol d’oiseau de l’homme » : usages génétiques de la carte et mise en récit dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo (1866)

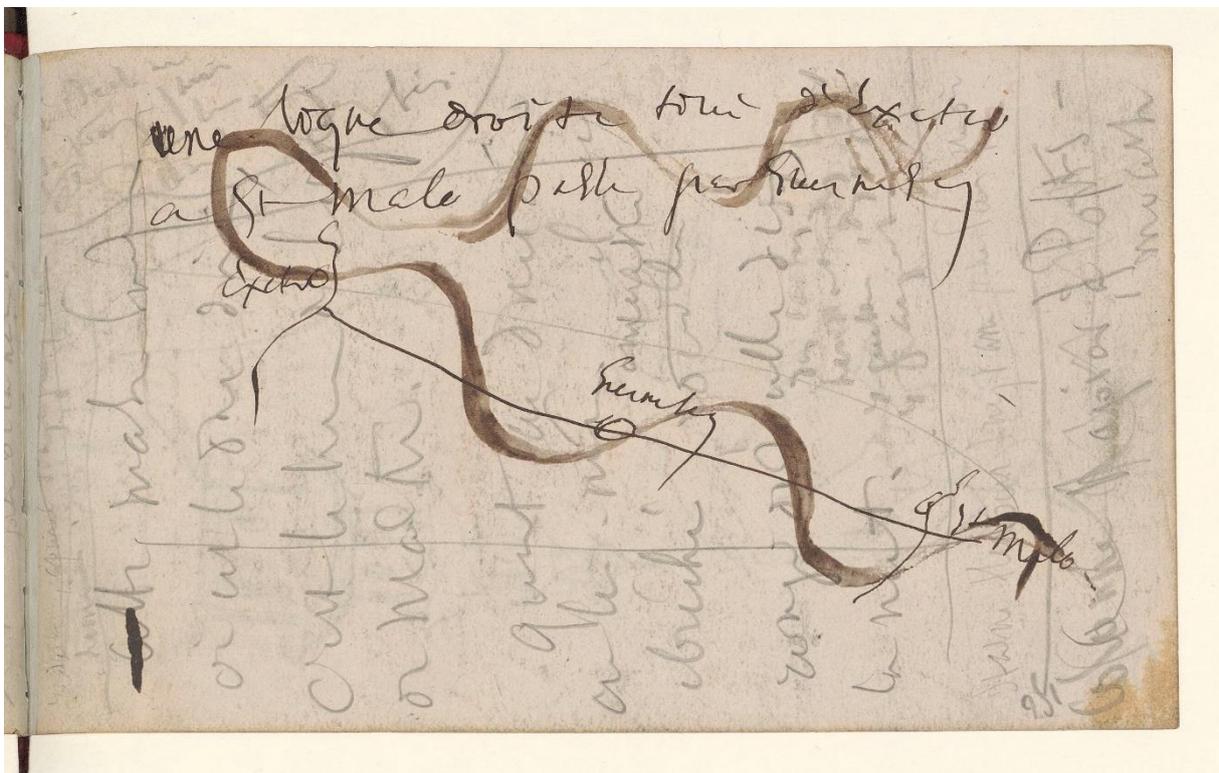
Delphine Gleizes

« Les vrais livres, écrit très justement Tanguy Viel, ont quelque chose de marin, ils sont conçus pour tenir la mer, la contredire même jusqu’à un certain point, à force de fendre les flots, traverser la vague et puis, si possible, avec souplesse retomber dans son creux, armés qu’ils sont de varangues invisibles qui tiennent la coque et l’empêchent de plier » (Viel, 2019, 7). Une appréciation qui semble taillée pour dialoguer avec l’œuvre de Hugo, lequel écrivait à Pierre-Jules Hetzel le 4 juillet 1861 à propos de la publication des *Misérables* :

C’est mon Léviathan que je vais lancer sur mer ; il a sept mâts, cinq cheminées, les roues ont cent pieds de diamètre, [...] cela ne pourra entrer dans aucun port et devra braver toutes les tempêtes, toujours en pleine mer (CFL, XII, 1122).

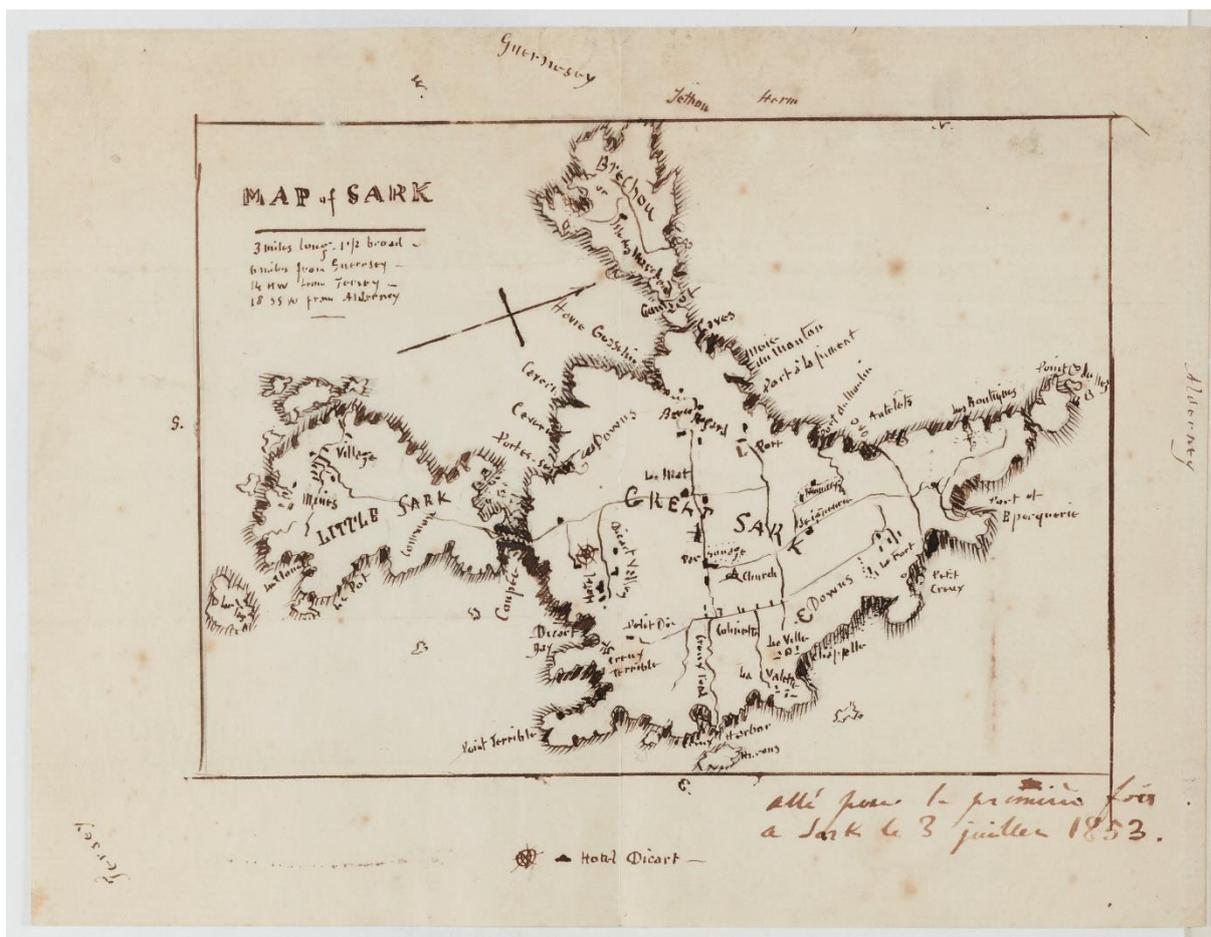
Sans aucun doute, le roman des *Travailleurs de la mer*, publié par Victor Hugo en 1866, est-il lui aussi de cette nature. La métaphore du bateau-livre lui est d’ailleurs sous-jacente et elle se révèle plus explicitement encore dans les brouillons et dessins qui jalonnent l’élaboration du roman (Gleizes, 2003, 37). Ce texte de l’exil, qui est une affaire d’océan, d’écueils et de navires, s’avère également marqué par une logique toute cartographique dont dépendent bien des péripéties. Lorsque Hugo imagine qu’un armateur, Mess Lethierry, propriétaire du premier bateau à vapeur de Guernesey, la Durande, assure de manière prospère la liaison régulière entre l’île et Saint-Malo, il exécute sur un carnet un rapide schéma (III. 1) en relevant qu’« une ligne droite tirée d’Exeter à St Malo passe par Guernesey ». Ainsi géométrisé, l’espace maritime devient le lieu de l’intrigue : Sieur Clubin, le malhonnête et dissimulateur capitaine du navire, pour tirer profit d’une escroquerie, va entreprendre de faire volontairement chavirer la Durande sur un écueil. Mais à la suite d’une méprise qu’un coup d’œil à une carte marine suffit à dissiper, au lieu d’un chapelet d’îlots à un mille de la côte, les Hanois, d’où il aurait pu aisément rejoindre le rivage de Guernesey à la nage, une fois son forfait accompli, c’est sur le terrible écueil des Douvres, qu’il fait échouer le bateau, en pleine mer, là où il perdra la vie. Le troisième protagoniste enfin, le marin Gilliatt, solitaire et marginal, vivant dans une petite maison à la périphérie du port de Saint-Sampson doit à sa connaissance

précise des hauts-fonds de la Manche le succès de son expédition : c'est lui qui, embarquant en pleine nuit sur son sommaire bateau de pêche, la Panse, va entreprendre le sauvetage de la machine à vapeur sur l'écueil des Douvres, héroïque épopée moderne qui occupe toute la partie centrale du récit. Ainsi résumé, le roman révèle aussi sa proximité avec le genre du récit d'aventures : il est le contemporain de Jules Verne dont le *Vingt mille lieues sous les mers* date de 1869. C'est un roman qui, par son action et son efficacité narrative, tient le cap, pour filer la métaphore de Tanguy Viel, mais qui en même temps dérouté son lecteur, au propre comme au figuré, le conduisant à un écueil isolé, point fantasmagique de l'action. C'est aussi un roman qui, au seuil de la modernité industrielle symbolisée par le bateau à vapeur, prend le congé d'une forme artisanale de *technè* (Charles, 1997) qu'incarne son personnage principal, le marin Gilliatt, qui se suicide en se laissant engloutir par les flots dans les dernières pages du récit.



III. 1 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 81v°

Cette *Odyssée* en apparence intemporelle résonne ainsi fortement avec le contexte politique et économique contemporain (Charles, 2003), ne serait-ce que parce que le roman se déroule dans l'espace insulaire qu'occupe l'exilé Hugo depuis 1851. Il y orchestre un face-à-face avec l'océan dont témoignent l'iconographie intime du poète – les photographies de son fils Charles notamment –, ainsi que ses dessins et ses carnets de notes.



III. 2 : Carte de l'île de Serk « Map of Sark » annotée par Victor Hugo « allé pour la première fois à Sark le 3 juillet 1853 », Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.21

Sans rentrer absolument dans le détail de la genèse de l'œuvre, il est néanmoins nécessaire de disposer de certains éléments de repérage afin d'appréhender le rôle que vont jouer les cartes dans le processus de création romanesque¹. Hugo a assez tôt l'idée d'un récit qui prendrait pour cadre le monde insulaire dans lequel il s'est réfugié. Se trouve significativement mentionnée sur une carte manuscrite de l'île de Serk, l'une des plus sauvages de l'archipel, une première visite en 1853 (III. 2). Quelques années plus tard, l'écrivain y retourne, déclarant à son fils projeter d'y prendre des notes « pour le roman futur », ce qui signale un projet déjà conscient, sinon totalement formalisé. Hugo séjourne sur l'île de Serk entre mai et juin 1859 : il amasse des matériaux dans un carnet (BnF, ms. n.a.f. 13450), partiellement retranscrit par Jean Bertrand Barrère (Barrère, 1965), et se livre à l'exploration de l'île conjointement à un travail de relevé topographique et de recueil documentaire. Une partie de ces « choses vues » sur l'île de Serk seront réactivées et dépayées en quelque sorte, dans le contexte guernesiais. Un second carnet (BnF, ms. n.a.f. 13460) est utilisé fin 1863-1864 : il contient un mélange de notes dont toutes ne sont pas destinées au projet romanesque en cours. Mais c'est sur ce carnet que sont réalisés des cartes de Guernesey ainsi qu'un recensement des balises qui entourent l'île et dont le rôle sera déterminant pour l'élaboration du roman. Enfin, dans un troisième carnet (BnF, ms. n.a.f. 13459) utilisé entre

¹ La présente contribution prend appui sur les résultats du projet de recherche Carto-Hugo mené dans l'UMR Litt&Art (<https://cartohugo.elan-numerique.fr/>).

mai 1864 et juillet 1865, Hugo rédige des parties de son roman et procède à des mises au point de scénarios pour lesquels, là encore, la carte intervient. Au rebours d'une vulgate qui considérerait l'espace cartographique comme le seul résultat d'une opération d'abstraction à partir des données du réel, le cas hugolien offre l'occasion de comprendre la façon dont, intégrée dans un processus génétique de création, la carte devient tout au contraire une chose incarnée, solidaire d'un corps – celui de l'écrivain. Elle est, ainsi que le notaient Deleuze et Guattari et à leur suite Jean-Marc Besse, de l'ordre de la performance². Une performance qui n'a pas pour unique objectif – même s'il demeure premier – d'activer le processus de création romanesque et de réglage scénaristique de l'intrigue. La carte apparaît alors comme l'instrument et le symptôme d'une déstabilisation de l'expérience sensible en même temps qu'elle reflète un engagement de l'écrivain, participant au travail sélectif de la mémoire, relayant et confortant des postures de résistance contre l'Empire.

I. Raconter : relevés et balises

Pourtant, outil d'intellection du monde, la carte relève bien de ce « basculement du regard » (Gervais, 2001) qui structure l'appréhension de l'espace au mitan du XIX^e siècle et qui s'affirme comme un trait structurant de l'esthétique et de la pensée hugoliennes. Il n'est que de citer le célèbre chapitre « Paris à vol d'oiseau » de *Notre-Dame de Paris* ou la description non moins célèbre de la bataille de Waterloo dans *Les Misérables* où l'écrivain identifie le plan des troupes au sol à la forme d'un A renversé. Ce sont des cas exemplaires de l'attention que Victor Hugo porte à ce qu'il appelle le « plan géométral » ou la vision zénithale et qu'il orchestre à plusieurs reprises dans *Les Travailleurs de la mer*. Dès le seuil du roman, dans son chapitre préliminaire, *L'Archipel de la Manche*, il consigne l'aspect général des îles anglo-normandes :

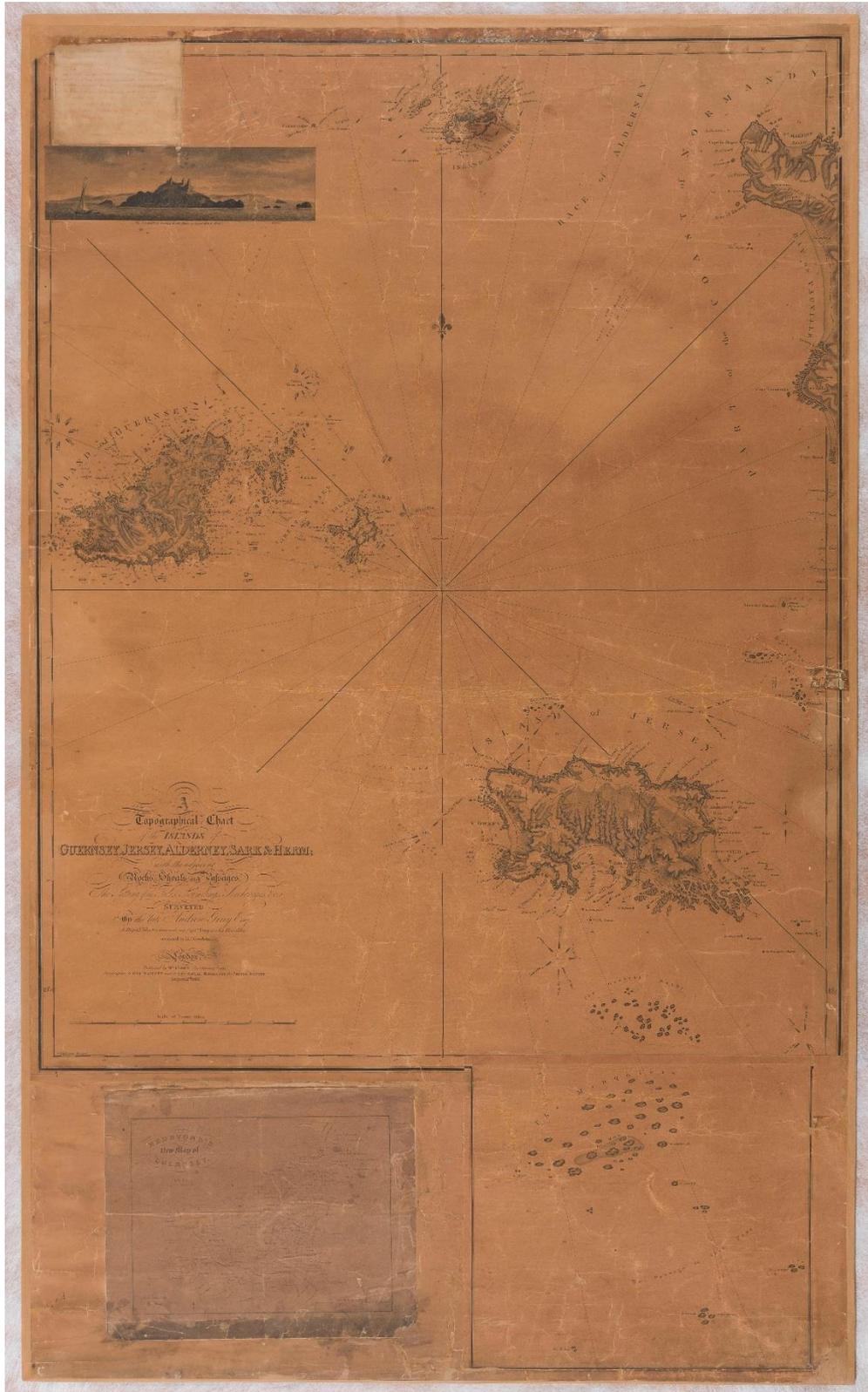
Quand on regarde sur une carte, ce qui est la vue à vol d'oiseau de l'homme, les Channel Islands, un segment de mer triangulaire se découpe entre ces trois points culminants, Aurigny, qui marque la pointe nord, Guernesey, qui marque la pointe ouest, Jersey, qui marque la pointe sud (Gohin, Pléiade, 583).

Plus loin dans le roman, Hugo fait plus que souligner sa dilection pour la cartographie. Il met en abyme sa propre source. Sur les murs de la chambre d'un des protagonistes, Mess Lethierry, se trouve « cloué l'archipel de la Manche, belle carte marine portant cette mention : *W. Faden, 5, Charing Cross. Geographer to His Majesty.* » (Gohin, Pléiade, 678). La chambre que décrit Hugo, note Yves Gohin (*ibid.*, 1424), est « en partie sa propre chambre à Hauteville-House » et la carte (III. 3) est celle que l'écrivain s'est procurée pour engager son travail romanesque³. Charles Hugo, le témoin anonyme de *Chez Victor Hugo par un passant*, en 1864, assimilait déjà le lieu de travail réduit de l'écrivain « à la cabine d'un capitaine » et soulignait l'intérêt pour la cartographie de son père : « quelques cartes de géographie » formant avec « de grands

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 20, cités par Jean-Marc Besse dans, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », in Isabelle Laboulais (dir.), *Les Usages des cartes (XVII^e-XIX^e siècle)*, p. 19-32 (en ligne : <https://books.openedition.org/pus/13318>, consulté le 25 août 2023).

³ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, texte établi, présenté et annoté par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 678, n° 2 et p. 619, n° 1 (abrégé en Gohin, Pléiade, n° de page). Yves Gohin note également (p. 1358) que le 21 mai 1864 Hugo va voir à Saint-Pierre-Port, au Cercle du Commerce, « La grande carte de Guernesey (Pour les Hanois) ». Le 23 mai, il va voir cet écueil des Hanois ; le lendemain, il commence à utiliser le carnet n.a.f. 13459.

tableaux de famille » et les « dessins du poète, encadrés dans des bordures de sapin verni »
« toute la décoration de la salle » de billard (*ibid.*, 30-33).



Ill. 3 : *Topographical Chart of the Islands Guernsey, Jersey, Alderney, Sark & Herm*,
Published by Wm. Faden, n° 5 Charing Cross, Geographer of His Majesty August 12th 1816,
Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 2014.0.115

Au-delà de cette appréhension de l'espace objectivé par la représentation cartographique, la vue « à vol d'oiseau », légitimée de surcroît par le décor de ce roman maritime, se formule de manière récurrente dans le roman. Hugo y a recours, par exemple, lorsqu'il donne un aperçu topographique des Douvres : « Tout l'écueil, vu à vol d'oiseau, offrait un chapelet serpentant de brisants ayant à un bout les Douvres et à l'autre bout l'Homme. » (Gohin, *Pléiade*, 823). Notation qui trouve un écho dans les dessins de l'écrivain pour le manuscrit, qui tantôt montrent un navire en perdition vue d'en haut (III. 4), tantôt saisit le vol plané d'un oiseau dans la tempête (III. 5), possible observateur de la scène. Cette prédilection pour la vue surplombante s'avère révélatrice d'une visée récapitulative, synthétique et de cette compétence panoptique que se reconnaît le poète, qu'on pense par exemple à l'ample cycle de la *Légende des Siècles* et au poème « La vision d'où est sorti ce livre ».



III. 4 : Victor Hugo, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, BnF, n.a.f 24745, f° 218

Plus concrètement encore, la carte et les méthodes d'appréhension du réel qui s'y rattachent deviennent un instrument de choix durant les phases de recherche documentaire et de mise en récit du roman. La carte, souligne Christian Jacob, a un pouvoir « [d]es plus étranges » qui est d'assurer « la bilocation du spectateur, qui est à la fois à l'*extérieur* de la carte, dans un lieu du monde réel, dans un environnement spatial familier, mais aussi à l'*intérieur* de l'image » dans laquelle il se projette par l'esprit (*ibid.*, 427-428).



III. 5 : Victor Hugo, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, BnF, n.a.f 24745, f° 369

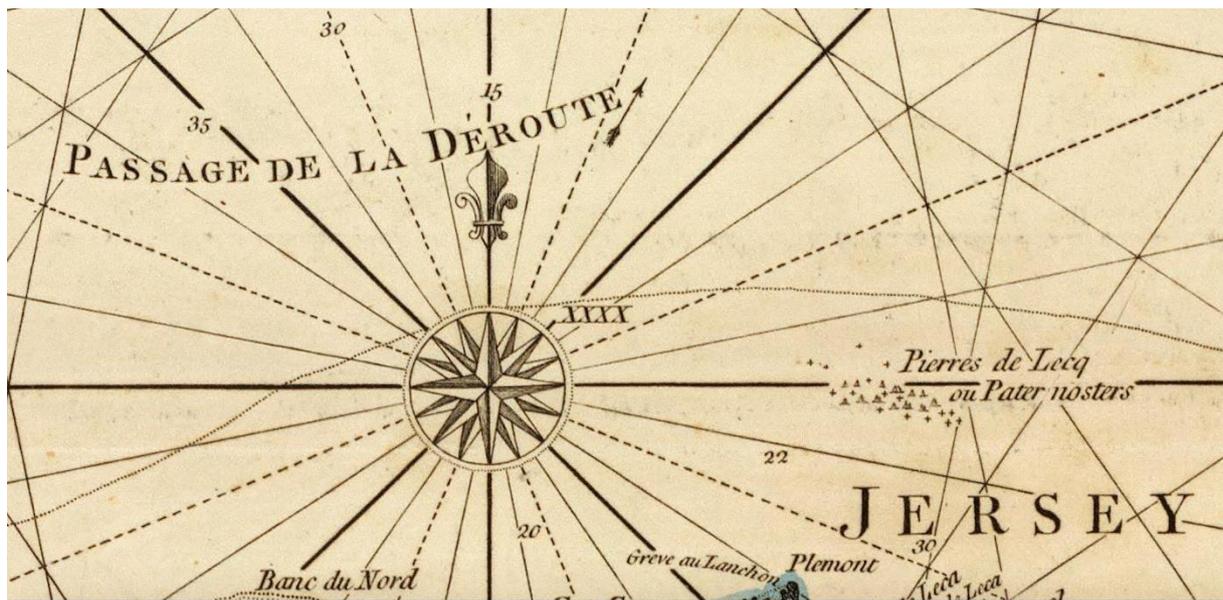
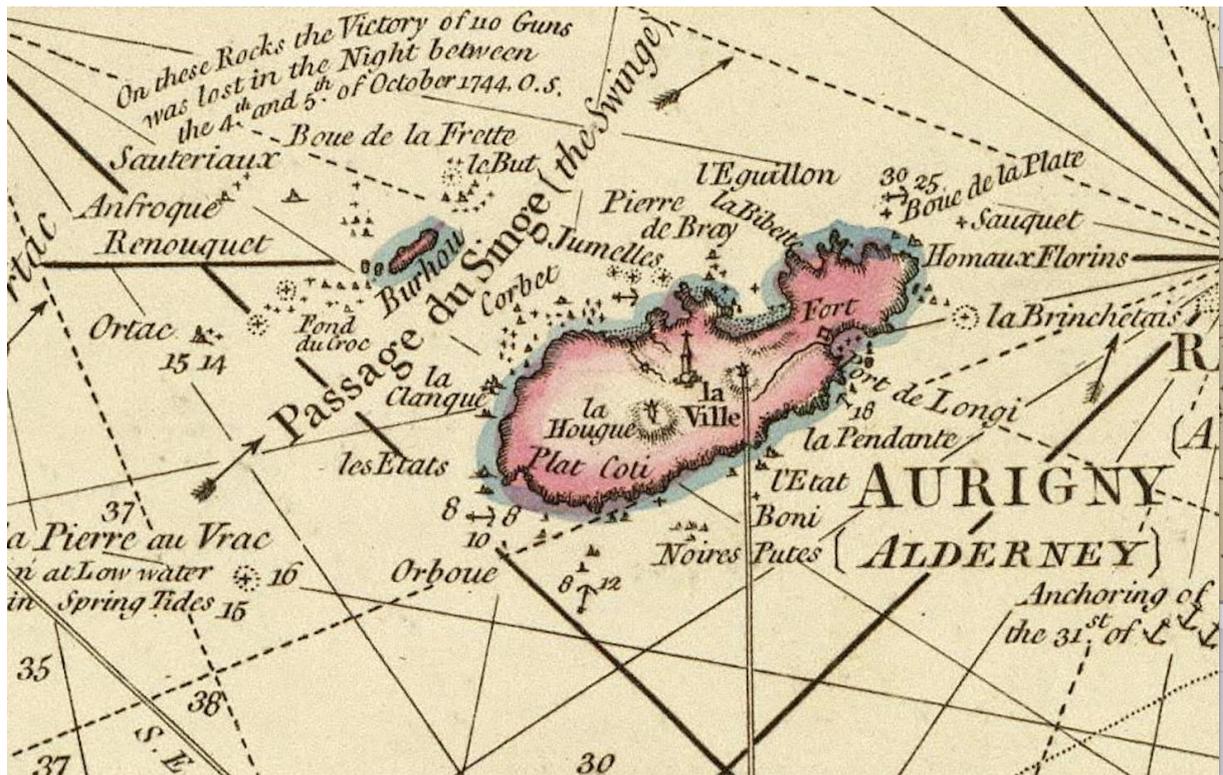
Un chapitre des *Travailleurs* en particulier, intitulé « Beaucoup d'étonnement sur la côte ouest », tire sa substance et son principe de ce trajet de la Panse de Gilliatt, son bateau de marin, indiqué sur la carte et que des observateurs successifs postés depuis la côte de Guernesey, aperçoivent tour à tour dans la nuit. La carte consigne donc un espace-temps – ici celui d'une trajectoire – qui se trouve ensuite reversé dans le roman et ventilé au fil des pages⁵. Franck Lestringant a postulé de façon générale que « l'Insulaire dispose en vrac des matériaux que le roman va réagencer suivant un ordre chronologique et linéaire. » (Lestringant, 2002). Il faudrait voir ici le processus symétrique par lequel des matériaux organisés spatialement se trouvent dispersés dans le récit. Cet espace-temps qui anime le texte romanesque est aussi, bien que de façon plus diffuse et discrète, celui des courants et des raz. Le sauvetage du navire à vapeur encastré dans l'écueil des Douvres est à cet égard tributaire du flux et du reflux des marées. Hugo les prend en considération pour fournir même quelques rebondissements à l'intrigue, la marée faisant office, selon les heures, d'adjuvant ou d'opposant aux opérations de treuillage de la machine.

Enfin, l'examen des cartes réalisées par Hugo montre que ces dernières ne servent pas seulement à visualiser l'espace romanesque – les trajectoires des personnages, les conditions spatiales de leurs déplacements notamment – mais qu'elles rendent palpable le travail de l'écriture : elles matérialisent une conscience des processus génétiques, des équilibres et des réglages qui s'y opèrent, des mécanismes de rétroaction qui s'y jouent. Ce sont les stratégies de l'écriture tout autant que la diégèse romanesque qui se trouvent ainsi cartographiées.

II. Imaginer : formes et toponymes

De même, l'observation de la carte de l'Archipel que s'est procurée l'écrivain permet d'identifier la façon dont Hugo se laisse inspirer par plusieurs logiques : la première, spatiale, joue, on vient de le voir, du potentiel des proximités entre les lieux, identifiant des parcours possibles ainsi que les ressorts dramatiques que recèlent certaines situations géographiques ; la seconde est formelle et poétique. L'imagination de Hugo traite alors la carte non comme la projection normalisée d'un espace mais comme un répertoire de formes suggestives, tant sur le plan graphique que linguistique.

⁵ Jean-Yves Tadié écrivait à propos de *L'île au trésor* de Stevenson que le roman était « la projection dans le temps d'un morceau de papier coloré », *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 115, cité par Franck Lestringant dans, *Bribes d'îles. La littérature en archipel de Benedetto Bordone à Nicolas Bouvier*, Paris, Garnier, 2020, p. 166.



III. 8 et III. 8 bis : A Chart of the Channel Islands, W. Faden, 1781 [détails]

En effet, Hugo – et c’est une constante dans son travail – est très stimulé par les noms propres, patronymes et toponymes. Les cartes lui en fournissent un abondant contingent. Les Moines, le Singe (prononciation guernesaise du *Swinge*, courant meurtrier au large d’Aurigny), le passage de la Déroute. Ces noms, mais aussi des notations imprimées sur la carte (III. 8) et qui servent aux navigateurs (flèches, dessins, légendes) deviennent autant de micro-récits fragmentaires, des pierres d’attente pour l’imagination romanesque. D’une légende l’autre, en quelque sorte. De certains toponymes naît véritablement l’action. Ainsi de cet écueil Pater-Noster (III. 8 bis), au nord de Jersey dont Hugo note dans le roman qu’il soutient la comparaison avec les Douvres en matière de péril et d’effroi : « Sur toute cette périlleuse mer

de la Manche, qui est la mer Égée de l'Occident, le rocher Douvres n'a d'égal en terreur que l'écueil Pater-Noster entre Guernesey et Serk. » (Gohin, *Pléiade*, 759)

Se cristallise alors autour de ce toponyme une association entre l'idée de danger (l'écueil sur lequel on fait naufrage) et l'idée de salut (par l'intercession d'une prière). Chapelet d'îles et chapelet de prières se conjoignent aussi bien dans *Les Travailleurs de la mer* que dans le roman qui lui succède immédiatement, *L'Homme qui rit*, et qui se trouve à certains égards dans une proximité génétique avec lui.

À la planéité de la carte s'associe dans ces romans la verticalité d'une quête spirituelle, une interrogation métaphysique que Hugo adresse à ce qu'il nomme l'*Inconnu*. Celui qui affichait un anti-cléricalisme républicain de plus en plus féroce affirmait néanmoins produire des « livres religieux » (c'est l'adjectif qu'il emploie à propos des *Misérables*, dans *Philosophie, Commencement d'un livre*, Bouquins, « Critique », 467). Face aux forces agissantes d'une fatalité (*Anankè*) qui s'exerce sur l'être humain, Hugo oppose le pari – quasi pascalien, de la prière, ultime ressource⁶ de celui à qui tout fait défaut. Gilliatt, proche de la mort, prie sur son écueil après une vaine lutte contre l'ouragan. Dans *L'Homme qui rit*, la scène inaugurale voit le naufrage des brigands, les *comprachicos*, dans la Manche, au large du rocher Ortach. Au moment de leur heure dernière et alors qu'ils se repentent des crimes qu'ils ont commis, ils récitent et déclinent dans une Babel de langues qui correspond au caractère cosmopolite de leur bande, précisément, le *Pater-Noster* avant de sombrer avec leur navire, la *Matutina*. La toponymie recèle dès lors tout un monde de scénarios possibles. Le lexique appelle le récit.

Ailleurs, Hugo imagine la « carte parlée » par deux vieux marins, fiers connaisseurs de la Manche et trop heureux de se défier mutuellement en une dispute de toponymes :

— Qu'est-ce que c'est que ça, les Minquiers ? continua l'américain.

Le malouin répondit :

— C'est des cailloux très mauvais.

— Il y a aussi les Grelets, fit le guernesiais.

— Parbleu, répliqua le malouin.

— Et les Chouas, ajouta le guernesiais.

Le malouin éclata de rire.

— À ce compte-là, dit-il, il y a aussi les Sauvages.

— Et les Moines, observa le guernesiais.

— Et le Canard, s'écria le malouin. [...]

— Il ne fait pas bon passer entre les Chouas et le Canard.

— Ça n'est possible qu'aux oiseaux. (Gohin, *Pléiade*, 769-770)

Lieux *dits* et plus encore « carte dialoguée » qui redistribue dans l'espace de l'échange parlé une toponymie autrement dispersée sur la carte. Mais qu'on ne s'y trompe pas : cet étalage de connaissances a pour Hugo une visée plus opacifiante qu'objectivante. Étrangement, il faudrait même considérer que plus le texte prend appui sur des toponymes dûment cartographiés et plus il s'affranchit de ce lien exclusif au réel. La relation de référentialité se réoriente. Non plus en direction d'un lieu pour lequel vaut le toponyme, mais en direction des images que favorisent ces échos lexicaux. Ici par exemple, Chouas⁷ et Canard

⁶ Hugo intitule le chapitre de *L'Homme qui rit* précisément « Ressource suprême » (XVIII).

⁷ D'autant que « chœ » en anglo-normand désigne un choucas, une petite corneille. Voir Henri Moisy, *Glossaire comparatif anglo-normand : donnant plus de 5,000 mots aujourd'hui bannis du français et qui sont communs au dialecte normand et à l'anglais*, Caen, H. Delesques, 1889, p. 184. <https://archive.org/details/glossairecompara00mois/page/n7/mode/1up> (consulté le 25 août 2023).

appellent les oiseaux qui se faufilent entre les mots et les connotations de leurs sonorités. Hugo écrit des rochers Douvres qu'ils sont un lieu déserté par l'humain. « Les oiseaux de mer sont là chez eux » (Gohin, *Pléiade*, 758), dit-il encore. Ces oiseaux de mer qui occuperont un rôle dans le scénario, disputant au marin Gilliatt ses modestes vivres et le condamnant à court terme à la faim. Ils sont eux aussi une incarnation intraitable de la fatalité des choses, l'*Anankè*⁸ et matérialisent le mystère d'un ordre supérieur. Hugo les figure encore dans ses dessins, comme, écrit-il, une auréole noire sur fond blanc autour de l'Homme⁹, nom désignant tout à la fois la partie de l'écueil et le personnage (BnF, ms. n.a.f. 13459, f° 73 v) (III. 9).



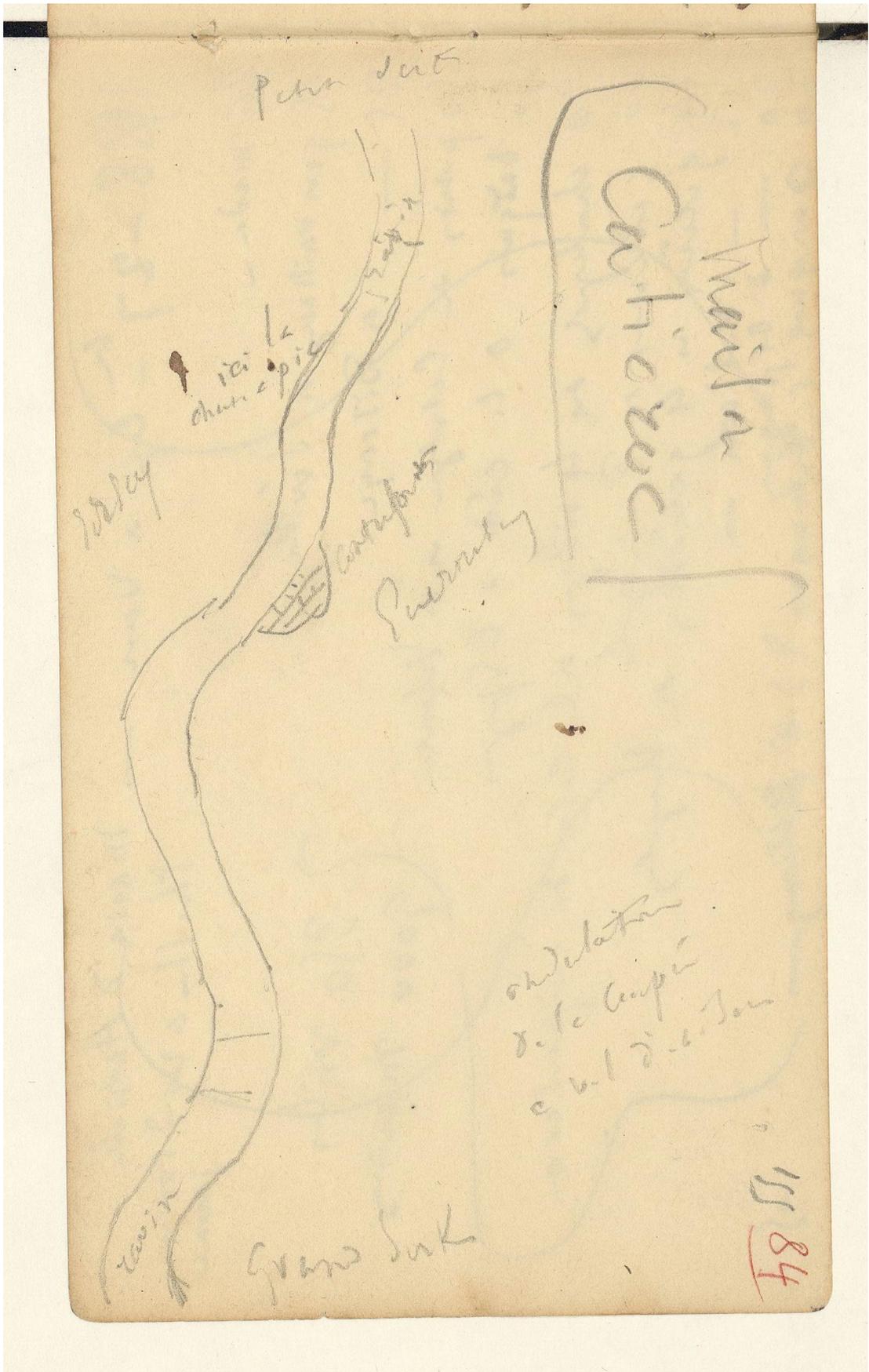
III. 9 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 73 v°

⁸ Le terme est celui que grave Claude Frolo sur le mur de sa cellule dans *Notre-Dame de Paris*. Dans la préface des *Travailleurs de la mer*, Hugo propose une mise en perspective de la notion : « Un triple anankè pèse sur nous, l'anankè des dogmes, l'anankè des lois, l'anankè des choses. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur a dénoncé le premier ; dans *Les Misérables*, il a signalé le second ; dans ce livre, il indique le troisième. À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain. » (Gohin, *Pléiade*, 621).

⁹ Homme, étymologiquement « holm », désigne l'îlot. Il s'agit d'un radical fort présent dans les toponymes de la Manche, souvent déformé en Hou, Houmet, Homme et que Hugo mobilise à de nombreuses reprises.

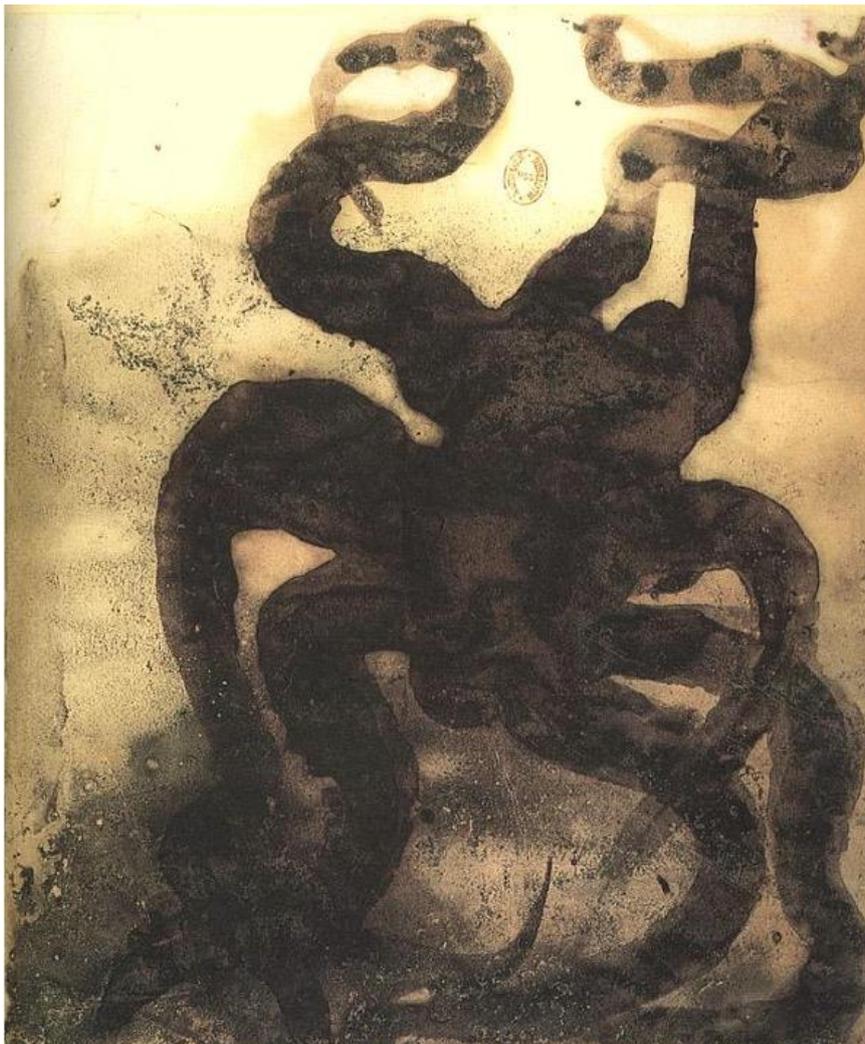


III. 10 : Victor Hugo, [Taches-planètes], Musée du Louvre, département des Arts graphiques, cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. RF 54787, r°



III. 11 : Victor Hugo, « Ondulation de la Coupée à vol d'oiseau », BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 84 v°

Si l'imaginaire se cristallise sur les toponymes, il se fixe aussi sur les formes suggestives de l'espace cartographié. Ainsi, dès le voyage sur l'île de Serk se met en place un univers tératologique qui naît de la contemplation de la carte (III. 2), en même temps que de la confrontation au paysage. L'île de Serk se transforme sous le regard du voyageur en une « immense hydre de Théràmène couchée sur le ventre et le mufle dans l'eau au milieu de la mer. » « Le grand Serk, note Hugo, [en] serait le corps, le petit Serk serait la tête » (BnF, ms. n.a.f. 13450, 37r°). La carte offre les possibilités plastiques de la tache (III. 10), dont on sait à quel point elle a été pour Hugo, comme pour certains de ses contemporains (Cozens, 1990 et 2005 ; Le Men, 2002-2003), l'objet d'un travail projectif et interprétatif. Dans sa continuité, le paysage lui-même se voit contaminé par ces rêveries monstrueuses tandis que l'écrivain exécute un plan (III. 11) intitulé « ondulation de la Coupée à vol d'oiseau » figurant une ligne aux allures de ténia ou de serpent. Cette correspondance, au cœur du carnet de notes, entre le texte, la carte et le dessin, engendre un vacillement de la représentation : les proportions et les échelles se trouvent bouleversées par ces hésitations qui font d'un isthme une hydre et d'un écueil un « monstre buvant » (BnF, ms. n.a.f. 13450, 33r°). Dès lors, Serk, fixe un imaginaire tératologique que Hugo va ensuite transposer dans son roman, tout en l'amplifiant : l'hydre de Serk, figurée par le terrain accidenté de l'île, se transformera en pieuvre géante (III. 12) dans le roman de 1866, tapie dans la grotte sous-marine de l'écueil des Douvres.



III. 12 : Victor Hugo, [Pieuvre], BnF, ms. n.a.f. 24807, f° 3

III. Déformer : obsessions et occultations

Ce dernier exemple permettait déjà de l'entrevoir : si la carte hugolienne offre un moyen de visualiser et de régler la marche scénaristique du récit, elle devient également champ de forces. L'espace s'y trouve en permanence soumis à des déformations, à d'inégales pondérations qui modifient les contours, distendent les intervalles, faussent les représentations. Trois facteurs entrent en ligne de compte pour expliquer ces transformations anamorphiques : l'attention ; l'expérience du corps ; le travail du temps et de la mémoire. L'intérêt que Victor Hugo porte en effet à certains détails leur assure une surreprésentation dans l'économie générale des carnets de notes. La récurrence de ces cartes¹⁰ apparaît comme l'indice d'une concentration attentionnelle : des lieux deviennent des points de fixation comme Plainmont et les Hanois, au sud-ouest de l'île, lieux cruciaux pour l'intrigue et sur lesquels les cartes se focalisent (**III. 13**). Dans le tracé à main levée, au rebours des cartes commerciales, une déformation des distances relatives entre les lieux trahit, là encore, l'accent que l'écrivain fait porter sur certains d'entre eux.

¹⁰ Ms. n.a.f. 13459, f° 9v°, 10v° et 11v°. Des précisions sont données par Yves Gohin, *Pléiade*, 1502, note 2.

Cela tient en second lieu à ce que la carte hugolienne est une carte vécue, et vécue par un corps. *Les Travailleurs*, roman maritime, est aussi, et paradoxalement, le roman d'un promeneur : Hugo lui-même. Fidèle à ses habitudes, il enquête, arpente, observe, consigne. Même les dessins ont des allures de relevés cartographiques comme ici (III. 14) sur Serk, où la main revient nerveusement sur le trait, la figure oscillant entre le plan et le relief¹¹. Ces romans conservent de ces déambulations une « charge cinétique » (Gleizes, Genesis) qui se trouve également saisie par la carte et le dessin. Une dynamique de mouvement qui s'empare du croquis et se répercute sur le récit. La carte s'incarne, devient indissociable d'un corps, se trouve solidaire d'une expérience. Carte sensible¹² avant la lettre. Hugo ne dit pas autre chose à propos de son personnage le marin Gilliatt, que cette incorporation cartographique :

Il semblait, à voir Gilliatt voguer sur les bas-fonds et à travers les récifs de l'archipel normand, qu'il eût sous la voûte du crâne une carte du fond de la mer. (Gohin, Pléiade, 644)

Parce que la carte est incarnée et que les accidents dont elle rend compte sont aussi ceux dont l'écrivain fait l'expérience, elle quitte le strict domaine de la planéité pour ouvrir la voie à une construction en trois dimensions. Du plan naît la maquette en quelque sorte, ou s'il faut risquer l'équivoque, naît le volume¹³. Ces opérations se réalisent dans l'espace génétique, sorte de tiers lieu qui n'est ni totalement inféodé à la réalité, ni totalement solidaire de la fiction et possède ses lois propres et son autonomie. Dans les feuillets contigus du carnet, le paysage surgit à la faveur de petites vues panoramiques qu'un observateur pourrait saisir s'il était posté virtuellement à certains points stratégiques de la carte. Telle perspective sur les récifs des Hanois (III. 15) s'aperçoit depuis L'Érée (III. 16). S'il est impossible de déterminer l'antériorité de tel feuillet sur tel autre, Hugo ayant tendance à négliger l'ordre physique des pages dans ses carnets, il n'en reste pas moins que la carte et le croquis panoramique se trouvent corrélés au sein des brouillons comme relevant, effectivement et virtuellement, de la même expérience de l'espace.

¹¹ Ces lignes ne sont cependant pas exactement des courbes de niveau, dont l'emploi n'est pas systématisé à l'époque. Les cartes commerciales utilisées par Hugo, par exemple, matérialisent les reliefs par des hachures et des ombres.

¹² Nous nous référons à la définition donnée par le Performascope : « La cartographie sensible est un outil méthodologique développé dans le champ de la géographie humaine afin de rendre compte des formes subjectives de perception de l'espace. Elle est pensée comme une alternative aux modalités de représentation objectivante de l'espace. Elle leur préfère une approche incarnée et située dans le corps de la personne qui les produit, et sa signification émerge d'une recherche plastique. », « Cartographie sensible », *Performascope : Lexique interdisciplinaire des performances et de la recherche-création*, Grenoble, Université Grenoble Alpes, 2021, [en ligne] : <http://performascope.univ-grenoble-alpes.fr/fr/detail/177603> (consulté le 25 août 2023). Ces propositions ne sont pas éloignées des analyses pionnières de Deleuze et Guattari qui proposaient d'envisager des « cartes de geste » et des « cartes de perception » (Deleuze et Guattari, 248).

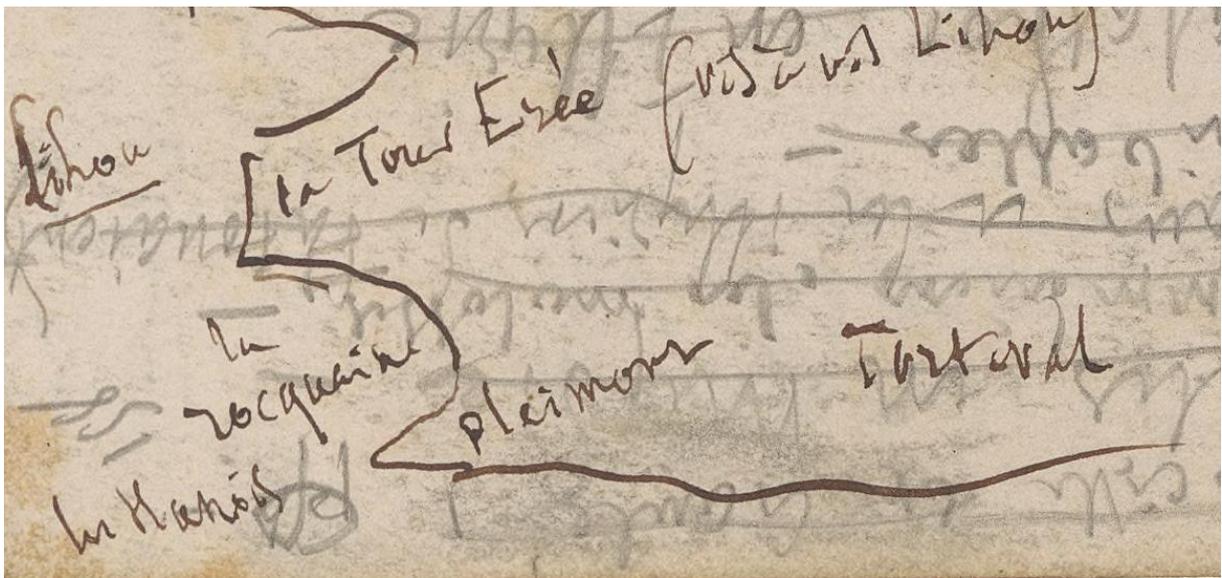
¹³ Il n'est pas anodin que Victor Hugo achète des « stéréoscopes de la Coupée et du Creux de Serk » (BnF, carnet n.a.f. 13456, f° 64 en date du 11 mars 1864, Gohin, Pléiade, 1357), manière de donner du relief aux visions qu'il a retenues de ses excursions.



III. 14 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 36



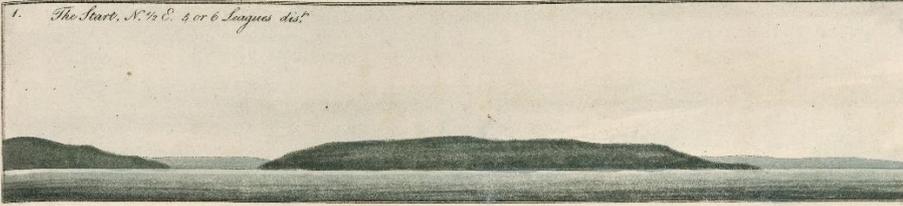
III. 15 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 10 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite]



III. 16 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v° [détail]

Plate 14.

1. The Start, N. $\frac{1}{2}$ E. 3 or 6 Leagues dist.



2. Baul Point, & the Start, E. N. E. 2 or 3 Miles dist.



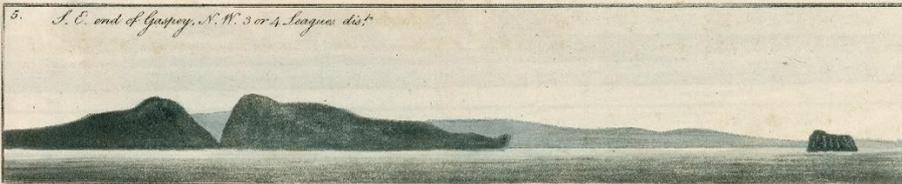
3. The Start, N. W. & W. 3 or 4 Leagues dist.



4. Baul Point, E. N. E. 1 Mile dist.



5. S. E. end of Gaspoy, N. W. 3 or 4 Leagues dist.



6. Guernsey, E. S. E. 4 or 5 Leagues dist.

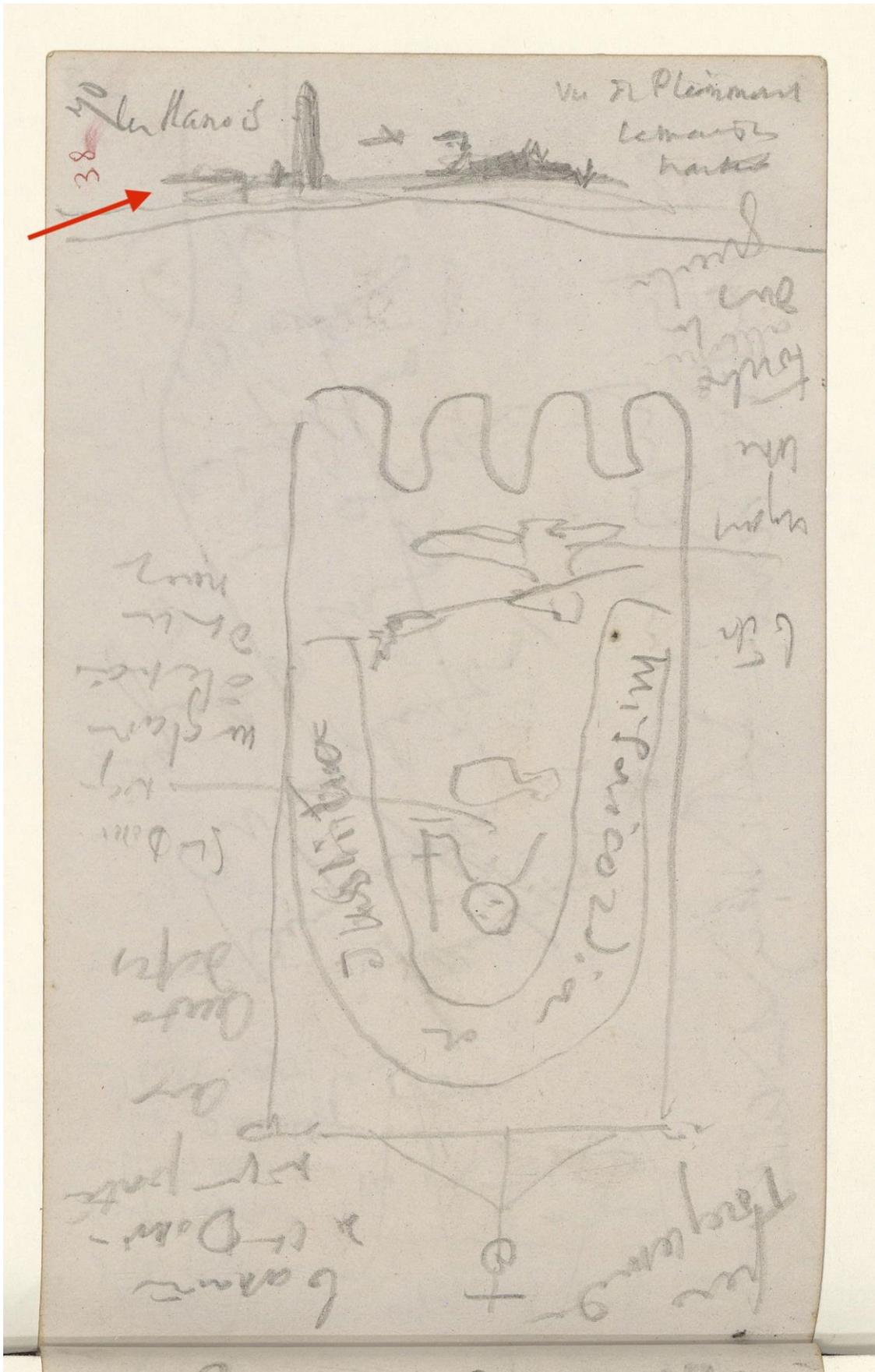


7. Hanois Point, N. W. & N. 5 or 6 Miles dist.

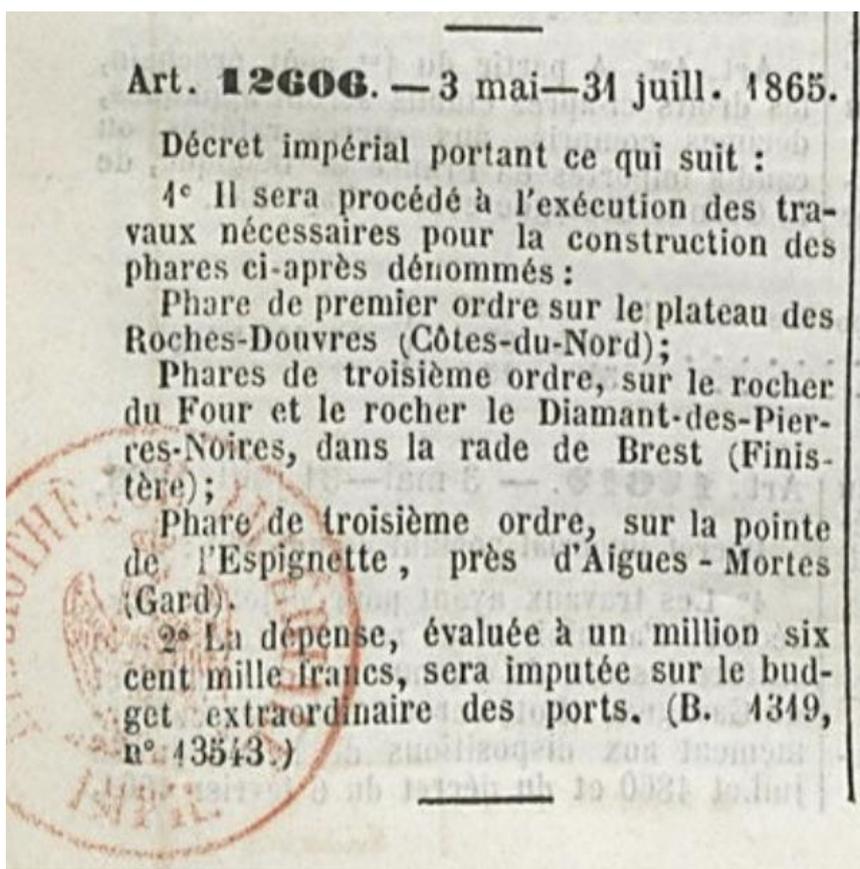


Engraved for J. T. Serres's Little Sea Torch, & published by him, London 1801.

III. 17 : The Little Sea Torch or True Guide for Coasting Pilots Translated from the French of Le Sieur Bougard, with corrections and additions, by J. T. Serres, 1801, London, published for the author, by J. Debett, Piccadilly



III. 20 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 38 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite]



III. 21 : Décret impérial portant sur la construction du phare des Roches-Douvres, *Recueil général des lois, décrets et arrêtés, 1865, p. 499*

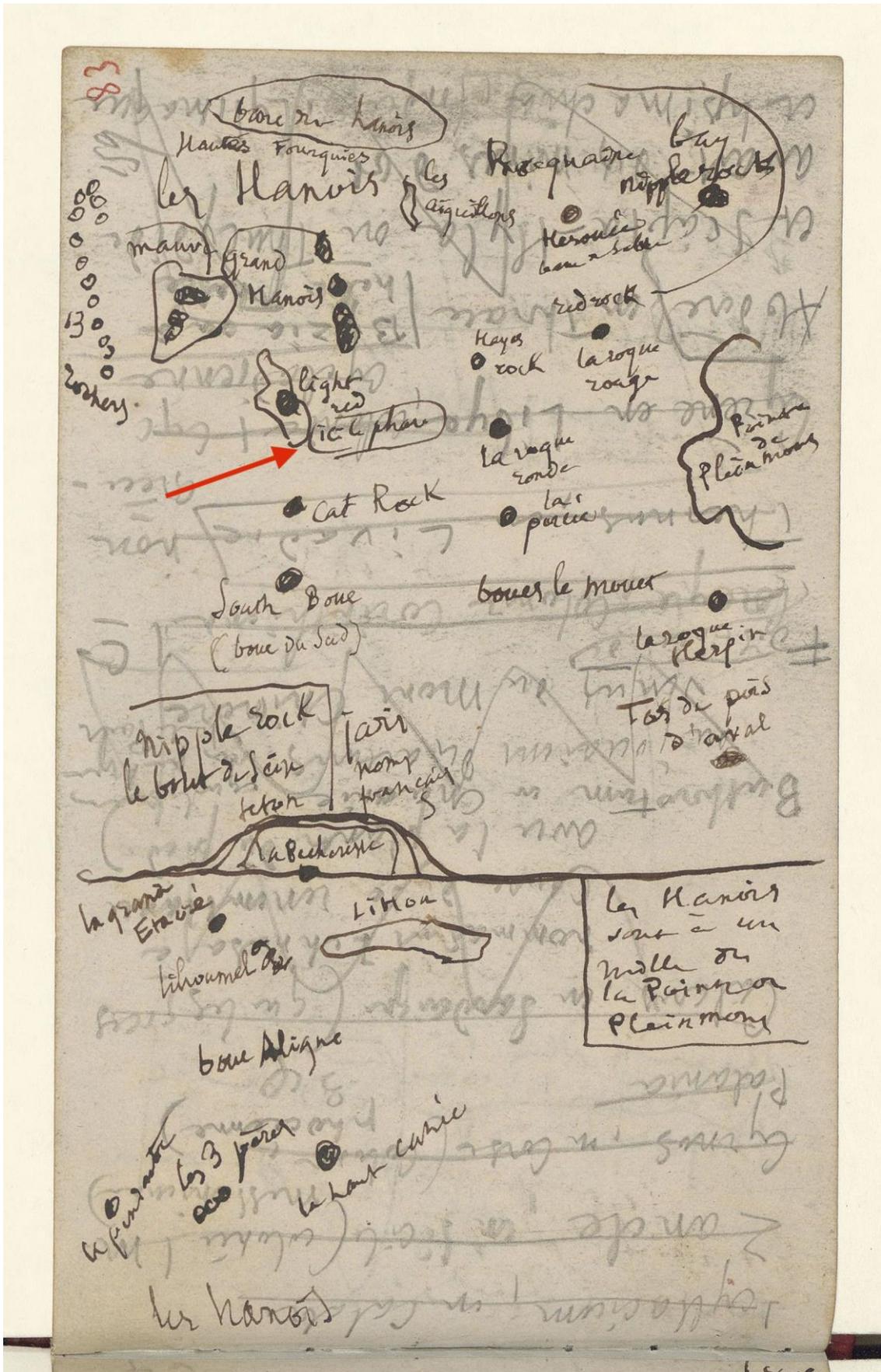
À l'inverse, les relevés cartographiques, loin d'objectiver la réalité contemporaine, vont permettre au romancier de circonscrire certains détails pour mieux les évacuer de son œuvre, ou pour être plus exacte, pour les y maintenir de manière quasi spectrale. Ainsi, alors qu'il consigne avec une remarquable précision les balises (III. 7) qui entourent l'île, Hugo, parce qu'il fait le choix de placer l'action de son roman dans les années 1820, soit quarante ans avant la rédaction de l'œuvre, laisse de côté ce qui est pourtant la grande affaire dans ces années 1860 : la construction des phares¹⁵ sur les écueils de l'archipel, signal emblématique de la modernité technique. Un premier phare est édifié sur les Hanois, à proximité de la côte guernesaise entre 1860 et 1862. Plus significativement encore, un second phare, véritable prouesse d'ingénieur, est en train d'être construit sur les Roches Douvres au moment où Hugo publie son œuvre¹⁶. Le décret impérial paraît en 1865¹⁷ (III. 21). Car il faut le souligner – c'est un point crucial pour l'exilé : les Roches Douvres, sinon dans la fiction, du moins dans la réalité, sont situées dans les Côtes-du-Nord. C'est donc le Second Empire tant honni par Victor Hugo... Le phare lui-même, conçu en 1866 et avant d'être remonté pièce à pièce sur l'écueil, participe au

¹⁵ Hugo s'intéresse pourtant vivement aux phares, que l'on pense au phare des Casquets ou d'Eddystone (présents dans ses dessins et romans de l'exil). Mais ce sont là des phares mythiques, baroques et fantasmatiques.

¹⁶ Le projet était déjà ancien : il remonte aux années 1830.

¹⁷ Voir toutes les précisions érudites données sur ce point par Yves Gohin dans son édition de la Pléiade, p. 1475-1478. Patrick Lecaplain, *Choses et mythes de la mer dans les Travailleurs de la mer* (mémoire dirigé par René Journet, 1966 et cité par Yves Gohin) a noté ces modifications topographiques en soulignant que Hugo avait situé les Douvres sensiblement plus à l'est que dans la réalité (Voir Guy Robert, *Chaos vaincu, Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo, II*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, notes du chapitre IV, note 6, p. 92).

rayonnement de l'Exposition universelle de 1867 ainsi qu'en témoignent les gravures d'époque (III. 24) et le tableau de Manet consacré au panorama de l'Exposition (III. 25). Dans son texte définitif, Hugo mentionne de manière faussement négligente ces deux phares. L'allusion à celui des Hanois intervient dans le roman au détour d'une phrase, lorsque Hugo écrit qu'« en 1862 on a placé [là] un phare » (Gohin, Pléiade, 721). « Il y a trois Hanois, note-t-il encore, le grand Hanois, le petit Hanois, et la Mauve. C'est sur le petit Hanois qu'est aujourd'hui le « Light Red » (Gohin, Pléiade, 722). Quant au second phare, s'il est mentionné, c'est pour tout aussitôt entreprendre de détromper le lecteur : Hugo prend soin en effet de distinguer « une roche Douvre » – « lieu funeste » – « sur laquelle on construit un phare en ce moment, écueil dangereux, mais qu'il ne faut point confondre » (Gohin, Pléiade, 758), nous dit-il, avec le lieu de fiction qu'il est en train de construire sous nos yeux. Les commentateurs ont souligné à la suite de l'écrivain la différence entre l'écueil des Douvres réel, situé beaucoup plus au large, constitué de plaques rocheuses assez plates et dont une partie seulement affleure au-dessus des vagues et le lieu forgé par Hugo s'imposant dans sa triple verticalité (la grande Douvre, la petite Douvre et l'Homme). L'écart est indéniable. Mais prendre Hugo au pied de la lettre lorsqu'il nous enjoint d'éviter la confusion, c'est ne pas considérer la valeur symbolique et politique de l'écueil, toutes choses que nous révèlent les manuscrits et les cartes de l'écrivain. Les carnets de Hugo portent en effet la trace de l'intérêt que Hugo témoigne pour les phares en cours de construction. Le premier, celui des Hanois, Hugo l'a sous les yeux à Guernesey. Sa silhouette surgit précisément sur les dessins panoramiques que Hugo réalise au cours de ces promenades exploratoires (III. 15 et III. 20). Ailleurs, au f° 83 du carnet n.a.f 13460, on voit apparaître la mention « ici le phare » (III. 22) sur une des cartes réalisées par l'écrivain. Marque d'une attention particulière, bien plus importante que la remarque cursive qui subsiste dans le roman. Le second phare, celui des Roches Douvres, n'est pas dessiné, ce qui est bien normal puisqu'il se trouve très au large des côtes françaises et hors de vue de Guernesey. Mais il n'en reste pas moins bien présent dans les brouillons, à la faveur d'une analogie formelle saisissante.



III. 22 : Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 83

À la verticalité de ces édifices contemporains, véritables prouesses techniques et balises de la modernité, Hugo substitue en effet une verticalité archaïque, celle des écueils eux-mêmes, qui deviennent sous la plume des forteresses de pierre :

L'écueil Douvres, pris dans son ensemble, n'était autre chose que l'émergement de deux gigantesques lames de granit se touchant presque et sortant verticalement, comme une crête, des cimes qui sont au fond de l'océan. (Gohin, Pléiade, 823-824)

Les feuillets manuscrits et les croquis manifestent ainsi cette opération de remplacement déterminante. Qu'il s'agisse d'un magistral lavis intégré au manuscrit définitif (III. 26), ou d'un copeau de travail (III. 23), les dessins, dont on voit en quoi ils sont redevables des croquis de la vision directe du phare des Hanois (III. 15 et III. 20), déclinent une verticalité qui n'est en rien présente sur les véritables Rochers Douvres, hauts fonds recouverts à marée haute dans une mer très agitée et causant, par leur invisibilité même, de terribles dommages aux navires qui croisent dans ces eaux. En somme, Hugo transforme la réalité d'un phare en une fiction de roche à la faveur d'une analogie formelle comme si l'écueil immémorial et le phare moderne étaient les deux faces indissociables d'une même réalité.



III. 24 : Le phare des Roches-Douvres à l'Exposition universelle de 1867, dessin de Ferdinand Delannoy, gravure de Charles Maurand, Musée Carnavalet, inv. G.24583

Les lames de granit qui forment l'écueil des Douvres dans le roman peuvent alors se lire comme une fossilisation de ce signal du progrès qu'est le phare. Hugo dénie à ce fragment d'Empire sa part de modernité pour le rendre à sa fonction originelle de « guet-apens¹⁸ ». C'est le titre de la première journée d'*Histoire d'un crime*, texte que Hugo consacre à la dénonciation du Coup d'État du 2 décembre ; c'est aussi la qualification de l'écueil des Hanois avant que ne soit construit le phare : désormais « le guet-apens a un flambeau à la main » (Gohin, *Pléiade*, 721).



Ill. 25 : Édouard Manet, *Panorama de l'Exposition universelle de 1867*, 1867, Oslo Nasjonalmuseet.

Autrement dit, ce n'est pas seulement le capitaine du navire, l'aigrefin Clubin qui dérouté le bateau à vapeur, la *Durande* d'un écueil (les Hanois) sur l'autre (Les Douvres). C'est encore Hugo qui fait de même par la translation et la transformation d'une chose vue (un phare sur un écueil) en une chose imaginée (la double lame de granit dangereuse qui se dresse sur un autre écueil). Ce qui est censé prévenir du naufrage se transforme en ce qui le cause inévitablement. Parce que l'exilé Hugo résiste à l'Empire, il escamote du roman la réalité contemporaine d'un phare, symbole du rayonnement politique et de l'ambition régulatrice de Napoléon III, pour n'en laisser que la trace fantomatique et menaçante, modalité de l'« effet Clementis » analysé par Daniel Ferrer¹⁹.

¹⁸ L'analogie entre l'écueil et le régime est très justement soulignée par David Charles (Charles, 1997) : « Le naufrage historique de la République dans l'écueil du Deux Décembre est réfléchi par le naufrage romanesque de la *Durande* dans l'écueil des deux Douvres. » Cette idée, note encore David Charles, « est avancée par D. Bancel dans la lettre qu'il envoie à Hugo le 16 avril 1866 : « La *Durande* échouée par Clubin, c'est la République française trahie par Bonaparte. Il l'avait, de même, égarée dans la brume avant de la tuer au deux décembre. Et vous, pareil à Gilliatt, héroïque et superbe, depuis quinze ans vous travaillez à sauver la machine du navire ; je veux dire le droit, la vérité, la liberté, la justice, l'honneur. » (CFL XIII, p. 784-785).

¹⁹ Daniel Ferrer s'inspire pour ses analyses du *Livre du rire et de l'oubli* de Kundera : le dirigeant communiste Gottwald harangue la foule. Clementis, proche du pouvoir, lui prête sa toque. Quelques années plus tard, accusé de trahison, il est exécuté et son visage disparaît des photographies officielles caviardées. Seule reste sa toque sur la tête de Gottwald. « La genèse, analyse Ferrer, comme l'histoire des pays totalitaires, prend la forme d'un perpétuel remaniement du passé en fonction de l'actualité. Ce mouvement rétroactif vient rencontrer un phénomène de rémanence des états passés, la mémoire



Ill. 26 : Victor Hugo, BnF, manuscrit des *Travailleurs de la mer*, n.a.f. 24745, f° 232

Ainsi, la carte hugolienne présente à bien des égards une forme de subjectivation de l'espace qui se trouve modifié par des tensions affectives et politiques. Tout autant, ce dont les carnets de travail de Hugo et ses cartes en particulier portent témoignage, c'est l'instabilité foncière du visible et du vivant, qui fait un retour intranquille dans les proses de l'exil et assimile l'archipel anglo-normand à un univers chaotique dominé par la « loi des tempêtes » (Bouquins, « Critique », 687). La reprise de cette obsession formelle s'accompagne alors d'un approfondissement de la méditation métaphysique. Conjoignant dans un même geste genèse du monde et genèse de l'œuvre, Hugo écrit qu'« un reste d'angoisse du chaos est dans la création » (Gohin, *Pléiade*, 571). À bien des égards la carte, anamorphose régie par des logiques haptiques, attentionnelles et créatives, loin d'être l'espace schématique d'une rationalisation triomphante du réel, se donne comme l'expression de cette latence.

du contexte, que nous pourrions baptiser coup du chapeau ou "effet Clementis" », « La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, Enjeux critiques, 1994, p. 106.

Ouvrages cités

- BARRÈRE, Jean Bertrand, « Un printemps sur l'île de Serk », in *Victor Hugo à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1965, p. 102-157.
- BESSE, Jean-Marc, « Cartographie et pensée visuelle. Réflexions sur la schématisation graphique », in Isabelle Laboulais (dir.), *Les Usages des cartes (xvii^e-xix^e siècle)*, p. 19-32. en ligne : <https://books.openedition.org/pus/13318> (consulté le 25 août 2023).
- CHARLES, David, *La Pensée technique de Victor Hugo*, Paris, PUF, 1997.
- CHARLES, David, « Hugo et la référence à l'actualité : l'exemple des *Travailleurs de la mer* », communication au Groupe Hugo, 15 mars 2003, en ligne : <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-03-15Charles.htm> (consulté le 25 août 2023).
- COZENS, Alexander, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, introduction par Jean-Claude Lebensztejn, Paris, éditions du Limon, 1990.
- , *Nouvelle méthode pour assister l'invention dans le dessin de compositions originales de paysages (A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape)*, Londres, Dixwell, 1785), trad. Patrice Oliete Loscos, suivi de *L'Accident érigé en méthode*, par Danielle Orhan, Paris, éd. Allia, 2005.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- FERRER, Daniel, « La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques », *Genesis*, n° 6, Enjeux critiques, 1994, p. 93-106, en ligne : https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_979 (consulté le 25 août 2023).
- GAUDON, Jean, « Souvenir de... », in P. Georgel et M. Blondel (dir.), *Victor Hugo et les images*, Dijon, Aux Amateurs de livre, 1989, p. 153-167.
- GEORGEL, Pierre, « La vision en silhouette », *L'Arc*, n° 56, 1976, p. 25-32.
- , *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer*, Herscher, 1985.
- GERVAIS, Thierry, « Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne, 1855-1914 », *Études photographiques*, n° 9, mai 2001, en ligne : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916> (consulté le 25 août 2023).
- GLEIZES, Delphine, « Genèse en archipel. La création à l'œuvre dans *Les Travailleurs de la mer* », in Hans Peter Lund (dir.), *L'Œuvre de Victor Hugo, entre fragments et œuvre totale*, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, coll. « Études romanes », n° 55, 2003, p. 31-55.
- , « Souvenir-Panorama : machines à voir et mémoire de soi au xix^e siècle », *Genesis*, 45 | 2017, p. 83-98, en ligne : <https://doi.org/10.4000/genesis.2915> (consulté le 25 août 2023).
- , « En marchant, en dessinant. L'inscription du corps en mouvement dans la pratique graphique de Victor Hugo », in A. Barre, D. Gleizes, O. Leplatre (dir.), *Récits en image de soi – Dispositifs*, actes du colloque de Lyon, *Textimage*, 2020, en ligne https://www.revetextimage.com/conferencier/10_recit_en_images_dispositifs/gleize_s1.html
- , édition numérique des *Travailleurs de la mer*, projet de recherche Carto-Hugo, UMR Litt&Art, en ligne : <https://cartohugo.elan-numerique.fr/> (consulté le 25 août 2023).
- [HUGO, Charles], *Chez Victor Hugo par un passant*, avec 12 eaux-fortes par M. Maxime Lalanne, Paris, Cadart et Luquet éditeurs, 1864.

- HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, éd. Jean Massin, Paris, Club français du Livre (abrégé en CFL suivi de la tomaisson), 1969.
- , *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, Paris, Robert Laffont, Bouquins, (abrégé en Bouquins suivi du volume), 1985.
- , *Les Travailleurs de la mer*, texte établi, présenté et annoté par Yves Gohin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975 (abrégé en Gohin, Pléiade).
- JACOB, Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, coll. « Histoire », 1992.
- LE MEN, Ségolène, « L'artiste et les hasards de la matière, de Cornelius à George Sand », *La Revue de l'art*, n° 137, 2002-2003, p. 19-29.
- LESTRINGANT Franck, *Le Livre des îles. Atlas et récits insulaires de la Genèse à Jules Verne*, Paris, Droz, 2002.
- , *Bribes d'îles. La littérature en archipel de Benedetto Bordone à Nicolas Bouvier*, Paris, Garnier, 2020, chap. « Des clous et des clones, de Mess Lethierry au "Robinson suisse" », p. 165-170.
- GUY, Robert, *Chaos vaincu, Quelques remarques sur l'œuvre de Victor Hugo, II*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.
- ROMAN, Myriam, « Les îles anglo-normandes : insularité et communauté dans *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo, 2002, en ligne : http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Textes_et_documents/Roman_Insularit%C3%A9_et_communaut%C3%A9.pdf (consulté le 25 août 2023).
- VIEL, Tanguy, *Icebergs*, Paris, éditions de Minuit, 2019.

Illustrations

- III. 1** Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f°81v°. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f164.item>
- III. 2** Carte de l'île de Serk « Map of Sark » annotée par Victor Hugo « allé pour la première fois à Sark le 3 juillet 1853 », Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.21. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/carte-de-l-ile-de-serk-map-of-sark-annotee-par-victor-hugo-alle-pour#infos-principales>
- III. 3** *Topographical Chart of the Islands Guernsey, Jersey, Alderney, Sark & Herm, Published by Wm. Faden*, n° 5 Charing Cross, Geographer of His Majesty August 12th 1816, Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 2014.0.115. <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/carte-des-iles-anglo-normandes-utilisee-par-victor-hugo-pour-les#infos-principales>
- III. 4** Victor Hugo, BnF, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, n.a.f 24745, f° 218. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8304677p.r=travailleurs%20travailleurs?rk=515024;0>
- III. 5** Victor Hugo, BnF, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, n.a.f 24745, f° 369. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b83046820.r=travailleurs%20travailleurs?rk=450646;0#>
- III. 6** Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v°. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f166.item>

III. 7 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 14.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f29.item>

III. 8 et III. 8 bis *A Chart of the Channel Islands*, W. Faden, 1781 [détails]

III. 9 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 73 v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f148.item>

III. 10 Victor Hugo, [Taches-planètes], Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. RF 54787, r°.

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020567992>

III. 11 Victor Hugo, « Ondulation de la Coupée à vol d'oiseau », BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 84v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033810m/f169.item>

III. 12 Victor Hugo, [Pieuvre], BnF, mss, n.a.f. 24807, f° 3.

<http://expositions.bnf.fr/hugo/grand/420.htm>

III. 13 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 10 v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f22.item>

III. 14 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13450, f° 36.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f22.item>

III. 15 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 10 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f21.item>

III. 16 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 82v° [détail].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f166.item>

III. 17 *The Little Sea Torch or True Guide for Coasting Pilots Translated from the French of Le Sieur Bougard, with corrections and additions, by J. T. Serres*, 1801, London, published for the author, by J. Debett, Piccadilly.

<https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~283645~90056161:Plate-14--7->

[Views?sort=pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials&qvq=q:pub title%3Dsea%20torch%20;sort:pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials%20pub list no initials;lc:RUMSEY~8~1&mi=22&trs=43](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~283645~90056161:Plate-14--7-Views?sort=pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort&qvq=q:pub%20title%3Dsea%20torch%20;sort:pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort%20pub%20list%20no%20initialsort;lc:RUMSEY~8~1&mi=22&trs=43)

III. 18 *A Chart of the Channel Islands*, W. Faden, 1781 [détail].

III. 19 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13459, f° 9v°.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033815v/f20.item>

III. 20 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 38 [détail : Plainmont, à gauche et Phare des Hanois, à droite].

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f77.item>

III. 21 Décret impérial portant sur la construction du phare des Roches-Douvres, *Recueil général des lois, décrets et arrêtés*, 1865, p. 499.

III. 22 Victor Hugo, BnF, Carnet n.a.f. 13460, f° 83.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53033813z/f167.item>

III. 23 Copeau pour *Les Travailleurs de la mer* avec croquis : « Clubin ne pouvait douter. C'était bien le rocher Douvres », ca. 1864-1865, Maison de Victor Hugo - Hauteville House, inv. 9819.1.10.

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/copeau-pour-les-travailleurs-de-la-mer-avec-croquis-clubin-ne-pouvait>

III. 24 Le phare des Roches-Douvres à l'Exposition universelle de 1867, dessin de Ferdinand Delannoy, gravure de Charles Maurand, Musée Carnavalet, inv. G.24583.

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/de/node/725037#infos-principales>

III. 25 Édouard Manet, *Panorama de l'Exposition universelle de 1867*, 1867, Oslo Nasjonalmuseet.

<https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.01293>

III. 26 Victor Hugo, Manuscrit des *Travailleurs de la mer*, BnF, n.a.f. 24745, f° 232.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8304679h>

Notice

Delphine Gleizes est membre du laboratoire Litt&Arts (UMR 5316) et professeure de littérature française à l'Université Grenoble-Alpes. Elle travaille sur Victor Hugo, auteur auquel elle a consacré de nombreux articles et publications. Elle a procuré, avec Myriam Roman, une édition de *L'Homme qui rit* (Livres de Poche, 2002) et co-organisé plusieurs colloques centrés sur la question de l'image – entendue dans ses multiples déclinaisons – chez Victor Hugo : *L'Œil de Victor Hugo*, Musée d'Orsay-Éditions des Cendres (2002) ; *L'Œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des ombres* (2005) ; *Représenter Victor Hugo. La légende d'un siècle* (2015).

Ses recherches portent plus généralement sur les rapports entre littérature, sciences et culture visuelle. Elle a publié notamment avec Denis Reynaud, *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)* (PUL, 2017) et avec Aurélie Barre et Olivier Leplatre *Récits en images de soi – Dispositifs* (Revue *Textimage*, 2020). Elle mène actuellement à l'UGA le projet Carto-Hugo (<https://cartohugo.elan-numerique.fr/>) consacré aux cartes réalisées par l'écrivain en synergie avec son travail d'écriture.