**[Titre] la taxonomie À l’Épreuve du chaos, Hippolyte Crosse, Victor Hugo et la Pieuvre**

**[En-tête] Victor Hugo et La Taxonomie**

Résumé

L’analyse de la réception des œuvres littéraires par les scientifiques est un champ encore émergeant de l’épistémocritique laquelle se concentre plutôt sur l’hybridation des savoirs. Pourtant, ce regard des savants sur la littérature permet de comprendre les dynamiques de pouvoir entre les différents champs du savoir. Dans un esprit novateur, cet article analyse donc les raisons pour lesquelles la pieuvre de Victor Hugo déclencha la colère du spécialiste des mollusques Hippolyte Crosse lequel publia dans le *Journal de Conchyliologie* un virulent pamphlet contre la description de l’animal par le romancier. À partir de l’analyse du texte de Crosse, il s’agira de montrer que ce ne sont pas tant les inexactitudes zoologiques qui exaspérèrent le savant que le pouvoir descriptif hugolien qui met à mal le savoir taxonomique. La pieuvre, figure du pur devenir et d’une forme de connaissance en mouvement, s’oppose au savoir, fixe, et ce faisant sape les fondements du travail taxonomique. L’analyse du céphalopode dans son rapport à la science permet une compréhension plus fine de l’épistémologie hugolienne, complexifiant les analyses symboliques et sexualisées du monstre.

*Les Travailleurs de la mer*, publié en 1866, se présente comme une réflexion sur les dynamiques de la création et de la (re)connaissance. Dans les premières pages du roman, le personnage principal, Gilliatt tombe amoureux de Déruchette alors qu’elle trace le nom de ce dernier sur une éphémère page de neige. Désirant obtenir la main de la jeune femme, il se lance dans une bataille épique contre les éléments afin d’extraire une machine à vapeur, propriété de l’oncle de cette dernière, d’une épave. Victorieux dans sa quête mais rejeté pour un autre homme, Gilliatt se laisse lentement engloutir par la marée alors que Déruchette disparait à l’horizon. La destinée du héros est ainsi le jeu des choses (nature), troisième *anankè* après les dogmes (religion) et les lois (société), pour être anéanti par ‘l’anankèsuprême, le cœur humain’.[[1]](#footnote-1) Dans le roman, écriture et Nature sont vouées à la désintégration pour mieux resurgir sous d’autres formes. Ce travail incessant du texte est fondé sur une dialectique d’effacement constructif où le mal participe au bien.[[2]](#footnote-2) Au centre du roman, un animal monstrueux figure ce travail destructeur du mal. Il s’agit de la pieuvre, mi-kraken, mi-chimère, contre laquelle Gilliatt mène un combat épique. Dès la publication du roman, ce corps à corps aquatique est abondamment commenté[[3]](#footnote-3) car l’animal, tout aussi effroyable que sensuel, saisit les lecteurs.[[4]](#footnote-4) L’immense retentissement que provoqua la pieuvre ne laissa pas les zoologistes indifférents et, à la suite de la publication des *Travailleurs de la mer*, un éminent malacologue, Hippolyte Crosse publia dans le *Journal de Conchyliologie* un virulent pamphlet contre la description de l’animal par le romancier.[[5]](#footnote-5) L’engouement pour ce petit texte fut tel qu’un tiré à part intitulé *Un mollusque bien maltraité ou comment Victor Hugo comprend l’organisation du poulpe* circula.[[6]](#footnote-6) Ce succès suscite une interrogation: pour quelles raisons le chapitre sur la pieuvre intitulé *Le Monstre* et s’inscrivant dans une longue tradition, de Scylla au kraken, de représentations monstrueuses de l’animal, inspira-t-il une telle colère au savant et à ses pairs?

À partir de la lecture de Crosse, il s’agira de montrer que la description du céphalopode provoqua la colère des naturalistes car tout en singeant la méthode taxinomique, elle la discréditait. La pieuvre hugolienne, animal paradoxal, animal du trop et du pas-assez et à qui on ne peut assigner aucune qualité fixe annihile toute tentative de classification. De plus, en renommant le poulpe *Pieuvre*, Hugo s’appropria de manière symbolique la reine de leurs prérogatives soit la dénomination des espèces. Ce faisant il effaça tout savoir antérieur et moqua l’autorité des savants. Dans l’épistémologie du romancier, la pieuvre, figure du pur devenir et d’une forme de connaissance en mouvement, s’oppose au savoir fixe. Ce faisant, elle sape les fondements du travail des taxonomistes: reconnaître et classer, laissant en lieu et place du savoir un vide abject: la célèbre bouche-anus.

Publié en 1866, le pamphlet de Crosse se présente comme l’inventaire des inexactitudes qu’il a relevées dans le roman. Fort de son autorité, il s’exclame:

Nous ne pouvons nous empêcher de protester, en qualité de naturaliste, contre l’envahissement regrettable de la science par des littérateurs qui lui sont absolument étrangers, et qui, dès lors, ne peuvent faire autrement que d’en parler comme les aveugles des couleurs.[[7]](#footnote-7)

Il faut avant tout rappeler que la colère de Crosse contre Hugo n’est pas un phénomène isolé. Hugo n’est pas l’unique écrivain à être publiquement critiqué par un savant. Quatre ans plus tôt, Flaubert avait subi les reproches de l’archéologue Guillaume Froehner dans la *Revue Contemporaine* à la suite de la publication de *Salammbô.*[[8]](#footnote-8)Dans la seconde moitié du xixe siècle, l’âpreté grandissante des échanges entre les hommes de science et les hommes de lettres à propos de l’usage littéraire de la méthodologie scientifique, des noms savants et des descriptions naturalistes, témoigne d’une lutte de pouvoir. Celle-ci est décrite par Louis de Bonald dès 1807 dans un article intitulé ‘Sur la guerre des sciences et des lettres’.[[9]](#footnote-9) Dès le début du xixe siècle, les récriminations réciproques des deux partis sont les signes d’affrontements plus violents à venir. Bonald précise que ce phénomène est pour une part le fait des nouveaux intellectuels produits par les Lumières. S’il existait autrefois des savants qui n’avaient pas le sens de la forme; des ‘littérateurs sans véritable science’ sont apparus à cette période et leur ignorance a laissé le champ libre aux tenants de l’histoire naturelle et des mathématiques qui ont pris la tête de la vie intellectuelle.[[10]](#footnote-10) Au cours du xixe siècle, la République des Lettres, territoire utopique commun, se divise lors de la création de domaines spécialisés. Wolf Lepenies dans un ouvrage sur l’émergence de ces champs distincts, souligne: ‘Les “sciences exactes” passent désormais pour les “hautes sciences”, qui gouvernent les autres.’[[11]](#footnote-11) La hiérarchisation aboutit à la domination, source de conflits, de l’une sur les autres. Sous le Second Empire, la distinction entre les lettres et les sciences est communément admise. On la retrouve chez de nombreux auteurs dont Flaubert, Zola, Baudelaire et Hugo.

Cependant, à l’opposé de Baudelaire ou de Flaubert qui soulignent simplement les différences entre la science et les lettres, Hugo recherche les similitudes pour mieux les opposer ensuite. Dans le livre III de *William Shakespeare*, ‘L’Art et la science’, il présente deux thèses principales. La première est l’unité de la culture:

Il ne saurait y avoir deux lois ; l’unité de loi résulte de l’unité d’essence ; nature et art sont les deux versants d’un même fait. Et, en principe, sauf restriction que nous indiquerons tout à l’heure, la loi de l’un est la loi de l’autre. […] La poésie comme la science a une racine abstraite, la science sort de là chef-d’œuvre de métal, de bois, de feu ou d’air, machine, navire, locomotive, aéroscaphe ; la poésie sort de là chef-d’œuvre de chair et d’os, *Iliade, Cantique des Cantiques, Romancero, Divine Comédie, Macbeth.*[[12]](#footnote-12)

Hugo défait les catégories de pensée de ses contemporains en soulignant les points communs des deux domaines: la science et l’art partagent une origine commune, les génies et le nombre.[[13]](#footnote-13) Cependant, il existe aussi une différence majeure: l’art est immuable tandis que la science est perfectible. Il explique:

Le progrès, but sans cesse déplacé, étape toujours renouvelée, a des changements d’horizon. L’idéal, point.

Or le progrès est le moteur de la science ; l’idéal est le générateur de l’art.

C’est ce qui explique pourquoi le perfectionnement est propre à la science, et n’est point propre à l’art.

Un savant fait oublier un savant ; un poëte ne fait pas oublier un poëte.[[14]](#footnote-14)

Le romancier renverse les représentations du positivisme scientifique, ce n’est plus la science qui est le moteur du progrès mais l’inverse: le progrès est le moteur d’une science diachronique, rattachée à l’histoire. En revanche, l’art échappe à tout historicisme. S’il y a opposition chez Hugo, c’est aux conceptions positivistes et à la science comme institution: le discours savant qui participe à la construction de cette dernière est l’une des cibles de l’écrivain qui tente d’en démontrer la fragilité.

Les savants, bien conscients de la faillibilité de leurs discours, recherchent paradoxalement à en affirmer l’autorité.[[15]](#footnote-15) Les réflexions de Hugo, même s’il recherche des similitudes, apparaissent donc comme un travail de sape. Cette peur de voir le fragile édifice de la science s’écrouler explique l’attention que portent des savants comme Crosse et Froehner aux productions littéraires. Leur colère face aux ‘erreurs’ mais aussi à l’usage par les romanciers des données et des méthodes savantes témoigne de cette prise au sérieux du discours littéraire, la domination de la vie intellectuelle étant en jeu. La littérature a été dépossédée par la science de son rôle dans la société ; c’est en absorbant le discours scientifique, en le détournant et en le fragilisant qu’elle compte inverser le rapport de force. Commence alors pour les écrivains un long combat afin de réhabiliter la littérature. Dans ce contexte, l’insertion de discours savants dans le roman sonne souvent comme une volonté de reconquête. Selon Florence Vatan, les écrivains intègrent ‘le savoir scientifique non pour chercher le ‘‘vrai’’ à la manière d’un scientifique, mais pour parfaire l’illusion littéraire, laquelle – si elle est poursuivie avec méthode – rejoint et concurrence la vérité scientifique’.[[16]](#footnote-16) C’est en concurrençant, avec les méthodes employées par la science, la notion de vérité scientifique que la littérature peut regagner un rôle prédominant dans la société. C’est pourquoi l’intrusion du non-spécialiste dans un domaine entraîne souvent le mépris voire la colère du professionnel.

Ce contexte est propice, dans la seconde moitié du siècle, au développement des ‘lectures correctrices’ telles que celles de Crosse et Froehner.[[17]](#footnote-17) Un article de Jacques Bertillon dans la revue *La Nature* en 1875, résume l’opinion générale de ces hommes de science face aux ‘erreurs’: ‘Est-il surprenant qu’il y ait tant à reprendre au point de vue scientifique? certes non! Les artistes ne doivent pas chercher leur inspiration dans des régions qui leur sont inconnues’.[[18]](#footnote-18) Tout comme ses confrères, c’est au nom de la science mais aussi de ‘l’instruction des masses [...] au point de vue de l’histoire naturelle’ que Crosse reproche à Victor Hugo sa description de la pieuvre. [[19]](#footnote-19) Selon lui d’impardonnables erreurs jalonnent les pages du romancier: ainsi, l’affirmation ‘la pieuvre […] n’a pas de bec’ est inexacte. [[20]](#footnote-20) Le mollusque possède un bec corné ressemblant à celui retourné d’un perroquet. Plus loin, entre autres ‘mirifiques considérations’[[21]](#footnote-21), il relève celle-ci: ‘Elle a un seul orifice, au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce l’anus? Est-ce la bouche? C’est les deux. La même ouverture fait les deux fonctions. L’entrée est l’issue’.[[22]](#footnote-22)

Cette morphologie ‘malpropre’[[23]](#footnote-23) déclenche la colère de Crosse car le poulpe possède en réalité deux orifices distincts. Curieusement, il existe pourtant de nombreux invertébrés marins possédant un ‘hiatus unique’, citons par exemple l’ophiure. Cette particularité anatomique au centre du rayonnement de l’animal, l’ophiure ayant une forme d’étoile, était bien connue au xixe siècle. L’indignation de Crosse semble, pour un zoologiste marin, de mauvaise foi. Toutefois, durant six pages, Crosse fait l’inventaire des inexactitudes qu’il a relevées dans le roman. Il estime qu’elles sont d’autant plus ‘dangereuses’ que la renommée et le talent de Victor Hugo contribuent à leur diffusion.[[24]](#footnote-24) Cette lecture correctrice de la description de la pieuvre se retrouve chez deux autres savants vulgarisateurs, le naturaliste Jules Pizzetta et le géologue Armand Landrin qui reprennent et réfutent chaque caractère donné par Hugo.[[25]](#footnote-25) L’hiatus unique est aussi le point d’orgue de leurs critiques. Il est très probable que Pizzetta ait lu le pamphlet de Crosse, tant les deux textes se ressemblent, lui aussi qualifiant l’anatomie hugolienne d’ ‘aussi inexact[e] que malpropre’.[[26]](#footnote-26) La quatrième édition de l’ouvrage de Landrin précise même à la fin du paragraphe cité ‘Voici la vérité’ soulignant l’influence toujours pernicieuse de la description hugolienne quinze ans après sa publication.[[27]](#footnote-27)

Tous les commentateurs scientifiques de Hugo, sans trop essayer de savoir pourquoi d’ailleurs, ont compris que la bouche-anus, dépourvue de son bec afin de la rendre béante et molle est fondamentale. En essayant de rectifier les erreurs du poète, les critiques combattent surtout ce vide. Il faut noter qu’une connotation négative et misogyne est donnée à la description par l’usage de mots ayant aussi une signification en latin. Ainsi *hiatus* désigne tout autant une fente, un gouffre ouvert subitement qu’un désir avide.[[28]](#footnote-28) Quant à *anus*, il signifie vieille femme.[[29]](#footnote-29) Le latin étant la langue de la description d’espèces en histoire naturelle, ces connotations ne pouvaient pas échapper aux savants.

Si l’érotisme mortifère suggéré par le double sens latin/français de cette béance molle exprime l’anxiété masculine vis-à-vis la sexualité féminine,[[30]](#footnote-30) l’étrange anatomie de l’hiatus hugolien évoque aussi ‘l’énigme insoluble de l’intentionnalité créatrice’.[[31]](#footnote-31) Point de focalisation des critiques et de la pieuvre elle-même, l’hiatus unique est en fait l’épicentre de la réflexion épistémologique entreprise par Hugo. Signe divin,[[32]](#footnote-32) la pieuvre démontre la puissance de l’Inconnu[[33]](#footnote-33), la béance incarne ‘ce dont la science ne peut rien dire’. [[34]](#footnote-34) Elle révèle que tout ordre est un leurre voilant le chaos.

*La taxonomie à l’épreuve du chaos*

‘Le Poulpe a, de tout temps, été malheureux dans ses rapports avec l’espèce humaine’. [[35]](#footnote-35) Ainsi commence l’article d’Hippolyte Crosse qui se présente comme une défense du malheureux mollusque qui, depuis l’Antiquité, est victime des pires calomnies. Crosse nous rappelle que Pline l’Ancien dans son *Histoire Naturelle* le décrit déjà en termes peu flatteurs:

À Cartéia, dans les viviers, un poulpe avait l’habitude de sortir de la mer pour venir dans les réservoirs à ciel ouvert dévorer les salaisons […]. Les gardiens, réveillés, furent épouvantés par un spectacle extraordinaire: d’abord la grosseur du poulpe était inouïe, puis il était complètement enduit de saumure, et il exhalait une odeur affreuse. Qui se serait attendu à trouver là un poulpe, ou qui l’aurait reconnu dans cet état? Ils s’imaginaient livrer bataille à un monstre.[[36]](#footnote-36)

Pline n’a jamais vu l’animal, il rapporte un fait divers. À l’époque, les récits sur le poulpe géant sont construits sur un modèle du témoignage indirect et sans preuves. Le poulpe gigantesque est une rumeur, fondement de la frayeur qu’il suscite. De plus, la morphologie de l’animal le dessert. Une tête énorme à laquelle sont accrochés huit bras et l’ensemble, bien que puissant, est mou. Mollusque vient de *mol*. La classe des céphalopodes créée par Cuvier signifie ‘des pieds sur la tête’, et sous-entend encore une vision monstrueuse de l’animal. L’organisation de l’animal nie l’ordre du monde. Cependant, la difformité des céphalopodes tient de la norme et non de l’accident ou de la malformation. Le poulpe aurait-il alors quelque généalogie condamnable? Les anglo-saxons le surnomment ‘devil-fish’ et traditionnellement, la difformité et la monstruosité sont comprises comme le signe d’une faute.

Crosse plaint le poulpe de Victor Hugo alors que ses prédécesseurs, quand ils abandonnèrent le mythe pour étudier la bête, conservèrent la trace de l’*a priori* des anciens. La critique acerbe de Crosse pose donc problème car non seulement la description de Victor Hugo s’inscrit dans une tradition savante de descriptions monstrueuses de l’animal mais sa description est très proche de celle d’Alfred Moquin-Tandon laquelle figure dans un ouvrage, *Monde de la mer*, *[[37]](#footnote-37)* publié pour la première fois en 1863 sous le pseudonyme d’Alfred Frédol et loué par Crosse en 1865:

Cette œuvre, qu'il aimait à écrire dans ses rares moments de loisir, et dont, peu de temps avant sa mort, il voulut bien nous montrer quelques pages et nous exposer le plan, réalise complètement l'idée que nous nous faisons d'un livre écrit par un savant à l'usage des gens du monde.[[38]](#footnote-38)

Par cela, il entend un ouvrage offrant ‘des observations présentées avec clarté, méthode, rigoureusement exactes, et de nature à intéresser les plus ignorants et les plus futiles’.[[39]](#footnote-39) Pourtant si l’on compare la description de Victor Hugo à celle de Moquin-Tandon, on s’aperçoit que celle du savant partage avec celle de Hugo des caractéristiques justement critiquées par Crosse. Ce qui est acceptable chez le savant, ne l’est plus chez le romancier. À propos du moral de l’animal, Monquin-Tandon précise:

Ils guettent leur proie comme des voleurs de grand chemin. Ils la flagellent, l’enlacent, l’étouffent avec leurs bras, la déchirent avec leur bec, et la dévorent sans pitié. Ils détruisent souvent pour le seul plaisir de détruire.[[40]](#footnote-40)

Plus loin il ajoute qu’ils massacrent les poissons ‘par délassement’.[[41]](#footnote-41) Alors qu’il admire la description de Monquin-Tandon, Crosse reproche à Hugo de ‘vilipender [le poulpe] au moral, en lui prêtant un naturel traître et hypocrite, et en prétendant que cet invertébré était de la ‘‘glu pétrie de haine’’’ (!!!)’.[[42]](#footnote-42) À propos de l’aspect général de la bête Monquin-Tandon écrit: ‘Qu’on se figure un sac épais et coriace.’[[43]](#footnote-43) Victor Hugo reprend la structure syntaxique, l’idée de textile et de force: ‘Qu’on se représente une manche cousue avec un poing dedans’[[44]](#footnote-44), le poing renforçant l’idée d’agressivité de l’animal.[[45]](#footnote-45) Quant au hiatus unique, c’est un léger déplacement de la description de Moquin-Tandon qui souligne: ‘Les Céphalopodes expulsent le résidu de leur digestion par un orifice situé en avant du cou, *près de la bouche*. Singulière place!’[[46]](#footnote-46) D’après le naturaliste, l’organisation du poulpe, c’est-à-dire sa morphologie est incohérente. Aucun organe n’est à sa place habituelle. Il n’a ni corps ni tête, juste un sac qui contient tous les organes dans un désordre aberrant. Le céphalopode n’est comparable à aucun animal aquatique. Il a des griffes, ses organes ressemblent à des végétaux, à des produits manufacturés, sac et pistons. Le poulpe se caractérise simultanément par le manque et l’excès. Il a trois cœurs, trop de bras, trop de ventouses. Les fonctions des organes ne sont pas respectées: les bras servent de pieds et la tête de corps. Le va et vient entre trop et trop peu est lui aussi repris par Hugo. Notons que les similitudes n’échappèrent pas aux lecteurs de l’époque d’autant que Hachette profita du succès des *Travailleurs* pour sortir une seconde édition du livre de Moquin-Tandon. Le *Moniteur scientifique* s’en fait l’écho tout en vantant les qualités des deux ouvrages. Devant tant de similitudes entre les deux textes, comment expliquer la colère de Crosse? [[47]](#footnote-47)

Le chapitre sur le poulpe a pour titre ‘Le monstre’, le lecteur est ainsi averti.[[48]](#footnote-48) Attentif, Pierre Larousse souligne: ‘La *pieuvre*, c’est le poulpe vu par Victor Hugo, exagéré par son imagination et décrit avec cette puissance que le maître applique au fantastique comme au réel. Le poulpe appartient au naturaliste; la *pieuvre* est une création de Victor Hugo et l’une de ses plus saisissantes.’[[49]](#footnote-49) Nous montrerons que la description de la pieuvre et de sa grotte sont fondées sur une déconstruction des catégories naturelles et industrielles afin de les rendre inclassables, c’est-à-dire monstrueuses. La grotte, c’est le monstrueux sous les atours de la beauté, la pieuvre son image inversée. Au trop de la grotte creuse correspond le hiatus unique de la pieuvre, tous deux à l’image du chaos dont l’étymologie renvoie en grec, à l’ouverture, l’abîme et en sanscrit à, *kha*, cavité. Le chaos c’est l’abîme insondable dans lequel les taxonomies perdent leur sens.

Que voit-on? Au début rien, la première apparition de la pieuvre est une aspiration vers un gouffre. Après avoir échoué par mégarde sur l’écueil des deux Douvres, Sieur Clubin plonge pour rejoindre le rocher de l’Homme. Il donne ‘une secousse pour remonter à la surface. En ce moment, il se sentit saisir par le pied’.[[50]](#footnote-50) Ainsi s’achève le chapitre, on n’en saura pas plus. Plus tard, Gilliatt visitant l’écueil découvre une cave effrayante ressemblant à l’intérieur d’un crâne démesuré ‘C’était on ne sait quel palais de la Mort, contente’.[[51]](#footnote-51) La grotte de la pieuvre est d’une beauté obscure, empreinte d’irréel: ‘On n’était pas bien sûr que cette chose fût. On avait devant les yeux une réalité empreinte d’impossible. On regardait cela, on y touchait, on y était; seulement il était difficile d’y croire’.[[52]](#footnote-52) Les trois règnes de la nature, décrits comme des matières manufacturées s’y confondent. Les classifications savantes se dissolvent dans une indétermination des éléments. Les fleurs ressemblent à des saphirs, les mousses à des velours, la roche à des bas-reliefs, l’eau à de la ‘pierrerie [sic] dissoute’.[[53]](#footnote-53) L’antre du monstre est comme un cabinet d’histoire naturelle visité par un homme ignorant cette science, le réel y côtoie le rêve, les mythologies particulières. La vision devient féerie.

La comparaison systématique avec les catégories naturelles et scientifiques du monde extérieur crée une confusion des éléments. Chaque élément de la grotte a un référent extérieur fondé sur la ressemblance. Mais les ressemblances bouleversent les classifications, effacent les limites, les généalogies. Chez les savants, les plantes, les animaux, les minéraux sont définis par des caractères discriminants. La grotte qui remet en question le choix de ces caractères discriminants est une manifestation de la monstruosité de la nature et de l’aporie de toute classification.

L’impression d’ensemble, renforcée par les comparaisons des végétaux et des minéraux avec des produits manufacturés, est celle d’un bric-à-brac.

En d’autres endroits la roche était damasquinée comme un bouclier sarrasin ou niellée comme une vasque florentine. Elle avait des panneaux qui paraissaient de bronze de Corinthe, puis des arabesques comme une porte de mosquée, puis, comme une pierre runique, des empreintes d’ongle obscures et improbables. Des plantes à ramuscules torses et à vrilles, s’entrecroisant sur les dorures du lichen, la couvraient de filigranes. Cet antre se compliquait d’un alhambra. C’était la rencontre de la sauvagerie et de l’orfèvrerie dans l’auguste et difforme architecture du hasard. Les magnifiques moisissures de la mer mettaient du velours sur les angles du granit.[[54]](#footnote-54)

Il faudrait aussi souligner que la référence à l’industrie n’est pas anodine. Comme Gerard Cohen-Vrignaud l’a démontré, la pieuvre est une métaphore à la fois des menaces contre l’ordre bourgeois et d’un capitalisme totalisant.[[55]](#footnote-55) S’il n’analyse pas la grotte elle-même, cette dernière participe pleinement à la mise en désordre du monde. Ce lieu archaïque est chaos. Il est à l’image de ‘quelque chose de nu’,[[56]](#footnote-56) vestige des temps immémoriaux où le monde était encore indifférenciation.

Alors que Gilliatt, ému, observe ce milieu d’un autre âge, indicible, passe une ombre au travers des eaux.

Tout à coup, à quelques pieds au-dessus de lui, dans la transparence charmante de cette eau qui était comme de la pierrerie [sic] dissoute, il aperçut quelque chose d’inexprimable. Une espèce de long haillon se mouvait dans l’oscillation des lames. Ce haillon ne flottait pas, il voguait; il avait un but il allait quelque part, il était rapide. Cette guenille avait la forme d’une marotte de bouffon avec des pointes; ces pointes flasques, ondoyaient; elle semblait couverte d’une poussière impossible à mouiller. C’était plus qu’horrible, c’était sale. Il y avait de la chimère dans cette chose; c’était un être, à moins que ce ne fût une apparence. Elle semblait se diriger vers le côté obscur de la cave, et s’y enfonçait. Les épaisseurs de l’eau devinrent sombres sur elle. Cette silhouette glissa et disparut, sinistre.[[57]](#footnote-57)

La nudité rêvée par Gilliatt devient haillon, guenille, la déesse se métamorphose en chimère. Cette dernière est un monstre incohérent, un hybride à trois têtes l’une de chèvre, l’autre de lion et la dernière de serpent. La chimère inclassable, annonce la pieuvre indescriptible. La première allusion à celle-ci est saisissement (la cheville attrapée de Clubin), la seconde, tout aussi furtive et soudaine, est indétermination (les haillons ne sont que les vestiges d’un vêtement). La pieuvre annoncée par sa grotte peut enfin apparaître car ‘Pour croire à la pieuvre, il faut l’avoir vue’.[[58]](#footnote-58)

La description de la pieuvre joue aussi sur les catégories, les classes établies par l’homme pour essayer de comprendre le monde. Dans la systématique des monstres, la pieuvre appartient à toutes les classes. Aliette Geistdoerfer, en introduction de l’ouvrage collectif *Imagi-mer,* considère que Victor Hugo renvoie son monstre marin à toutes les perceptions du phénomène monstre: ‘scientifique (céphalopode), populaire (pieuvre), fantastique (kraken), épique (hydre), mythique (dragon), domestique (chiffon), psychologique (loque).’[[59]](#footnote-59) Cette constatation illustre sa théorie selon laquelle ‘Ces catégories sont dépendantes de leurs écrivains et des modèles de référence historiques et sociaux. Les représentations du monstre sont toujours le symbole d’une réalité historique et géographique’.[[60]](#footnote-60) La pieuvre est un archi-monstre appartenant à toutes les catégories du monstrueux. Pourtant, Victor Hugo désire qu’elle ait ‘l’air vrai’. Il opère alors un balancement. Les classes définies par Aliette Geistdoerfer, même si elles sont toutes rattachées à une réalité historique et géographique, ne produisent pas les mêmes types de discours (du moins le même type de réception). Les catégories scientifiques, populaires, domestiques et psychologiques renvoient à une réalité tangible, phénoménale; les autres (mythique, fantastique, épique) à un imaginaire commun. L’association de toutes ces catégories contribue à rendre la pieuvre vivante mais indéterminée, appartenir à toutes les classes revient à n’appartenir à aucune.

Enfin, Victor Hugo prend le parti de démontrer tout ce qu’elle n’est pas. La pieuvre est bien ce monstre qui, selon Canguilhem, révèle la précarité de la stabilité des formes auxquelles la vie nous avait habitués: ‘Le monstre c’est le vivant de valeur négative’.[[61]](#footnote-61) La pieuvre, décrite par tout ce qu’elle ne possède pas, est l’insaisissable nature tout autant que l’énigme de sa création, c’est l’ontologie négative. Vient l’inventaire d’animaux plus ou moins redoutables, auxquels sont associés les organes inventés par la nature pour qu’ils puissent se défendre ou attaquer. Cette liste hétéroclite par les animaux choisis n’a de sens qu’en étant lue comme la liste exhaustive de l’arsenal zoologique. Il faut aussi noté que la structure du passage lui confère le type de ‘vraisemblabilisation sémantique’ définie par Julia Kristeva. [[62]](#footnote-62) La répétition de la structure ‘l’espèce a tel organe, la pieuvre n’a pas cet organe’ associé à l’énumération d’animaux armés contribue à rendre vraisemblable le passage. La totalité de la description de la pieuvre est construite sur ce mode et se termine ainsi:

La pieuvre n’a pas de masse musculaire, pas de cri menaçant, pas de cuirasse, pas de corne, pas de dard, pas de pince, pas de queue prenante ou contondante, pas d’ailerons tranchants, pas d’ailerons onglés, pas d’épines, pas d’épée, pas de décharge électrique, pas de virus, pas de bec, pas de dents. La pieuvre est de toutes les bêtes la plus formidablement armée. Qu’est-ce donc que la pieuvre? C’est la ventouse.[[63]](#footnote-63)

Cette assimilation de la pieuvre à la ventouse lui permettra de conclure ultérieurement: ‘Au-delà du terrible, être mangé vivant, il y a l’inexprimable, être bu vivant’.[[64]](#footnote-64) Ce qui renvoie à l’aspiration annonçant la pieuvre.

La critique de la science par Victor Hugo prend justement les atours de cette dernière. Il détourne les catégories, les généalogies et les classifications et, grâce à la figure du monstre, en démontre les limites tout en réintroduisant une dimension métaphysique à l’animal. Jean-Pierre Montier souligne: ‘En somme, Hugo prend à la lettre le nom scientifique que lui a donné Linné: Sepia microcosmos. Sa ‘pieuvre’ est l'animal-microcosme, au travers duquel l'ordre–désordre de la création se reflète, se condense’.[[65]](#footnote-65) Cependant, dans *Les Travailleurs de la mer*, la destruction participe toujours de la création et si la pieuvre est un vide, son nom envahit l’espace (public).

*Le nom du père Hugo*

La pieuvre, Victor Hugo l’a décrite, dessinée, ‘maltraitée’ mais il l’a surtout nommée.[[66]](#footnote-66) L’inquiétude de Crosse quant au succès du discours de Victor Hugo est confirmée par l’usage du terme *pieuvre* qui supplanta peu après la publication des *Travailleurs de la mer* celui de *poulpe* dans le langage vernaculaire*.* Avant elle, il y avait le poulpe à présent presque oublié du langage vernaculaire.[[67]](#footnote-67) Dès 1866, à la suite du succès du roman, le terme pieuvre lui est préféré et ce même dans les ouvrages de vulgarisation scientifique, qui tout en critiquant la description de Hugo, utilisent le terme choisi par le romancier. On le retrouve ainsi par exemple dans un compte rendu analytique de *La Revue maritime et coloniale:* ‘la pieuvre, ce mollusque presque inoffensif dans nos latitudes et dont un poëte illustre avait un peu trop grossi la férocité.’[[68]](#footnote-68) Même chose dans l’ouvrage de Jules Pizzetta, *Les Secrets de la Plage* [[69]](#footnote-69) ou celui d’Armand Landrin, *Les Plages de la France:*

En ces dernières années, le Poulpe ou Pieuvre était devenu l'animal à la mode. Tout le monde en parlait, tout le monde le décrivait, tout le monde croyait se le figurer tel qu'il est réellement, depuis que Victor Hugo avait publié *Les Travailleurs de la mer*.[[70]](#footnote-70)

Malgré le succès phénoménal du nom, Crosse cependant se refuse à employer le terme *pieuvre[[71]](#footnote-71)*. Le naturaliste ne plaisante pas avec l’acte de dénomination, c’est en effet une question d’autorité. En renommant le poulpe *pieuvre* pour la postérité et en associant ainsi son nom à celui du monstre des *Travailleurs de la mer*, Victor Hugo s’arroge une de leurs prérogatives, l’acte de dénomination. Afin de comprendre l’impact du nouveau nom donné par Hugo, il faut rappeler l’importance de l’acte de dénomination pour les naturalistes.

Dans son ouvrage sur la vie et l’œuvre de Linné, Apollinaire Fée fait part d’une anecdote lui semblant douteuse mais qui, désormais célèbre, est relatée sans réserve.[[72]](#footnote-72) En 1738, lors de son passage à Paris, Linné se serait rué au Jardin du Roi où Bernard de Jussieu faisait une démonstration de botanique. Alors que ce dernier demandait à ses étudiants s’ils pouvaient reconnaître la provenance de la plante qu’il leur présentait à ses caractéristiques extérieures, Linné se serait exclamé: ‘*Hæc planta faciem Americanam habet!*’ (Cette plante a une physionomie américaine). Jussieu aurait aussitôt répondu à l’inconnu: ‘*Tu es Linnæus!*’ (Vous êtes Linné), ce à quoi Linné aurait simplement répliqué ‘*Ita, domine*’ (Oui, monsieur). D’après François Dagognet, le succès de cette histoire tient au renversement des rôles, c’est la plante qui permet la dénomination du botaniste.[[73]](#footnote-73) Il faudrait surtout ajouter que ce qui explique aussi la reprise incessante de cette anecdote c’est qu’elle apparaît comme la mise en abyme du système de dénomination que Linné mit au point à l’époque. Linné fut l’inventeur de la nomenclature binominale (1753). Le savant suédois rebaptisa l’ensemble des règnes végétal et animal avec des binômes latins lesquels, fait fondamental, associent toujours le descripteur à l’objet nommé et décrit. Le premier mot du binôme est un nom commun, il désigne le genre et commence par une majuscule; le second, épithète, précise l’espèce et commence par une minuscule. On accole à ce nom composé l’abréviation du nom du descripteur de l’espèce: ‘*Betula verrucosa* Ehrh.’ Cet exemple signifie qu’Ehrhart est le descripteur. Quand ce dernier est célèbre, l’initiale de son nom de famille suffit, ainsi Linné s’écrit ‘L.’. L’ensemble est toujours suivi de la date de publication marquant historiquement l’acte de dénomination. L’acte de dénomination apporte donc reconnaissance aux deux partis, l’espèce, certes, mais surtout le naturaliste.

Ce rapport de consubstantialité est renforcé par le fait que, comme l’explique David Hull, les naturalistes nomment un spécimen, qu’il soit typique ou exceptionnel, et ce nom, donné comme on baptise, vaut pour tous les individus de l’espèce.

A taxon has the name it has *in virtue of* the naming ceremony, not *in virtue of* any trait or traits it might have. If the way in which taxa are named sounds familiar, it should. It is the same way in which people are baptized. They are named in the same way because they are the same sort of thing - historical entities.[[74]](#footnote-74)

Nommer est donc un acte symbolique fort. Selon l’Ancien Testament, Adam reçut le pouvoir de nommer les végétaux et les animaux.[[75]](#footnote-75) Des gravures représentant Adam nommant les animaux figurent d’ailleurs en frontispice de nombreux ouvrages de botanique.[[76]](#footnote-76) Ce que nous rappelle le mythe adamique, c’est que nommer est à la base de toute survie, de toute connaissance de la nature. Cette association reflète l’importance, teintée d’orgueil, que les naturalistes accordent à leur travail. Ce rapport du descripteur à l’espèce permet de comprendre la réception de la pieuvre par les malacologues.

Mais plus grave encore, renommer une espèce c’est aussi nier le travail de ses pairs et prédécesseurs. Quant Albrecht von Haller qualifie ironiquement son rival Linné de ‘second Adam’,[[77]](#footnote-77) il lui reproche surtout de ne pas avoir tenu compte du travail de ses prédécesseurs, d’avoir, en quelque sorte, effacé les anciens noms et par là même la mémoire d’anciens savants.[[78]](#footnote-78) Changer le nom d’une plante ou d’un animal, suggère aussi l’erreur, la faille scientifique à laquelle il faut remédier. L’orgueil de Linné, père de la botanique moderne et qui prétendait être la voix de dieu, est souvent rappelé par ses commentateurs.[[79]](#footnote-79) Hugo imposant ses initiales sur nombre de manuscrits, de dessins est très proche en cela de Linné marquant de la sienne (L.) d’innombrables descriptions (et dessins): même volonté de porter sa marque sur le monde et de remettre en cause les savoirs antérieurs. Renommer le mollusque est pour Victor Hugo une manière de subvertir la science et de refuser la séparation grandissante au xixe siècle entre matérialisme scientifique et spiritualisme philosophique. Une pratique scientifique est détournée au profit de l’art créant une forme d’hybridation.

De plus, le nouveau nom est enfin un geste de conquête. Jean-Marc Drouin explique que le pouvoir de la dénomination s’étend bien au-delà du champ scientifique et la nomenclature linnéenne instaure ‘un privilège du voyageur sur le natif’,[[80]](#footnote-80) c’est-à-dire de l’Européen sur la population locale. Les noms scientifiques occultent, le plus souvent, l’existence d’un savoir indigène et imposent la science dominante (i.e. européenne). Pied de nez aux savants, dans le cas de la pieuvre et en contre-attaque à cette forme de violence symbolique, Hugo impose un nom vernaculaire provenant du dialecte guernesiais.[[81]](#footnote-81)

Enfin, dans une pure tradition naturaliste (au sens savant), un dessin accompagne la description de la pieuvre. Comme l’ont démontré Brigitte Rollier et Marie-Laure Prévost, Hugo s’est fortement inspiré des descriptions du naturaliste Jean-Baptiste Vérany pour son texte et mais aussi de ses planches, dont celle de l’*Octopus macropus,* pour son dessin.[[82]](#footnote-82) Ce lavis, surnommé la ‘pieuvre aux initiales’, est d’ailleurs contemporain de la rédaction du chapitre. Comme chez Vérany, Hugo représente une pieuvre déployant ses tentacules dans l’espace de la feuille pour former dans son tiers supérieur ses initiales. [[83]](#footnote-83) À partir de 1853, le nom de Victor Hugo s’impose dans ses dessins ; la présence de ces initiales n’a donc rien d’exceptionnel mais ici elle symbolise, dans la pure tradition naturaliste, c’est-à-dire par l’association du nom du descripteur à l’animal, l’appropriation de la pieuvre par Victor Hugo. C’est une conquête.

Dernière provocation à l’égard des savants, si l’on observe la tête de la pieuvre, on peut deviner en médaillon les traits d’un profil humain. Le centre, griffonné avant que la tâche d’encre n’envahisse la page, ressemble à un visage de trois quarts. La pieuvre aux initiales apparaît donc comme un véritable autoportrait des points de vue graphique et zoologique mais aussi d’un point de vue matériel et concret car l’encre brune dont il est fait est l’attribut de l’écrivain autant que du céphalopode. Le dessin de la pieuvre apparait ainsi comme le pendant d’un autre ‘autoportrait’, le lavis d’encre brune *Exil* de 1854.[[84]](#footnote-84) Ce dessin abstrait mélange les lettres du mot exil et les initiales V.H. Exil est coupé en deux formant des îlots sur la page. Ex-il, c’est le soi déchiré mais c’est aussi ‘il’ comme ‘île’. Le dessin représente aussi Victor Hugo tel une pieuvre sur son rocher. Il faut voir ces deux dessins comme un diptyque. L’exilé, la pieuvre de Guernesey[[85]](#footnote-85), à défaut de pouvoir rentrer en France envahit Paris en artiste, par les mots et l’encre. Il reconquit en effet symboliquement le territoire en introduisant dans le vocabulaire français un mot du dialecte guernesiais, signe de l’exilé.

La pieuvre, dont tout le monde parle en 1866,[[86]](#footnote-86) est une forme d’attaque métonymique: un mot pour l’homme. En s’appuyant sur les qualités invasives de la dénomination scientifique, Hugo en nommant la pieuvre met en place une forme de résistance politique et linguistique contre l’exil géographique. Rappelons enfin que si Hugo nomme la pieuvre, dans le même temps il désigne un monstre. Quel monstre? La pieuvre est qui est la gardienne d’une grotte à l’image des expositions universelles ne peut-elle pas désigner Napoléon III (comme le souverain, la pieuvre est petite)? [[87]](#footnote-87) Mais la pieuvre, c’est aussi Hugo lui-même. Dans le roman, comme l’a démontré Kathlyn Grossman[[88]](#footnote-88), Hugo s’identifie à la nature des îles. L’intérêt de la pieuvre est qu’elle est paradoxale et vacillante, tout à la fois Hugo et Napoléon, à l’image de l’hiatus unique (l’entrée et l’issue, bouche et anus).

Cette appropriation du pouvoir démiurgique de la dénomination est bien ce qui déclencha la colère des savants à la publication du roman. Quand Hugo écrit ‘Orphée, Homère et Hésiode n’ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre’[[89]](#footnote-89), donnant une liste de poètes avant Dieu et sachant qu’en latin, langue des Chrétiens mais aussi des naturalistes, *Dieu* était désigné comme le seul *Auctor*, on reconnait facilement Hugo dernière le dieu de la pieuvre. Hippolyte Crosse, au prénom prémonitoire, se retrouva ainsi impuissant face aux forces divines.

On se souvient des mises en garde du malacologue Hippolyte Crosse qui redoutait que la description du mollusque ne trompe la population et ne nuise à l’image de l’animal. *Les Travailleurs de la mer* ont effectivement contribué à la diffusion d’une image de la pieuvre redoutable, vorace et aspirante. Mais ce n’est là qu’une métaphore et le public fait bien la distinction entre l’animal et la création. Pourquoi Hippolyte Crosse fut-il donc si en colère à la lecture de la description de la pieuvre ? La réaction du malacologue, qui n’est pas anecdotique puisque aujourd’hui encore les savants tempêtent quand les ‘littérateurs’ détournent leurs théories et leurs discours à des fins littéraires ou théoriques, tend à prouver que ce procédé n’est pas anodin. Ainsi cette interrogation initiale pourrait, de manière plus générale, être reformulée ainsi: quels sont les effets et les enjeux de l’intégration de discours savants dans le roman? La colère de Crosse n’est possible que parce qu’il a pris la description de Hugo au sérieux. Mais tel est précisément le dessein de l’écrivain qui désire que sa pieuvre soit vraie. Seulement, ‘vrai’ recouvre une autre ‘réalité’ que celle de Crosse, Hugo recherche à construire un mythe vrai. Dans *Les Travailleurs de la mer*, il atteint son objectif par l’hybridation des discours littéraires et savants. Le malacologue abusé la forme du discours du romancier n’y voit qu’une imitation ironique de son propre travail.

Pourtant, l’octopode est un monstre présenté comme tel par le poète. Hugo ne décrit d’ailleurs pas un poulpe mais une pieuvre. En utilisant la dénomination régionale et marginale de l’animal, il baptise sa création et entérine la distinction entre l’espèce zoologique, le poulpe, et le monstre romanesque, la pieuvre. Cependant, sa description imite la forme d’une description savante. Elle explique précisément ce que la pieuvre n’est pas, ce que l’on ne voit pas chez cette dernière: c’est une forme qui se détache en négatif, elle est caractérisée par l’absence de caractères discriminants : elle est donc inclassable. Le discours savant est un discours d’autorité dont Hugo, en singeant la forme, usurpe le pouvoir rendant ainsi vraisemblable quelque chose qui se définit par tout ce qu’il n’est pas. Hugo précise ‘pour croire à la pieuvre il faut l’avoir vue’ mais elle n’est vraie que parce que la description en a fait un discours ‘dans le vrai’: pour croire à la pieuvre il faut l’avoir lue. [[90]](#footnote-90)

La recherche d’un effet d’autorité pour aider la vraisemblance explique l’imitation des discours savants par le romancier. Les savants interprètent cette pratique comme une usurpation de pouvoir, mais l’imitation est principalement une forme de dénonciation: elle montre comment une époque légitime et promeut des productions intellectuelles en fonction de leur adéquation à des critères de scientificité. Alors que pour Crosse, le véritable enjeu de la description de la pieuvre est le statut d’une vérité scientifique, Hugo semble lui dire que si sa pieuvre a l’air vrai, c’est en vertu de ses propres critères. Il n’y a pas une vérité. Les discours savants ne sont pas plus vrais que les siens, ils sont dans le vrai. Crosse imagine être le tenant de la vérité sur le monde et son regard de savant, recouvrant une réalité, entre en concurrence avec le regard de l’écrivain qui en désigne une autre. Il s’insurge ainsi contre les erreurs de Hugo ne comprenant pas que, dans l’optique de l’écrivain, elles sont délibérées: ce sont des éléments déclencheurs. L’apparition de l’erreur marque le moment du basculement de l’imitation du discours savant au développement du discours littéraire. On se souvient de l’indignation de Crosse à l’encontre de la ‘bouche-anus’.[[91]](#footnote-91) Terrassé par le monstre marin, Hippolyte Crosse, fut malgré lui clairvoyant car dans l’imaginaire hugolien, la pieuvre doit avoir un ‘hiatus unique’, entrée et issue, puisqu’elle n’est pas le poulpe de nos côtes. En niant la possibilité même d’une classification, d’un état, la pieuvre devient cette bouche d’ombre, ce gouffre aspirant annihilant la possibilité rassurante d’un savoir fixe mais célébrant le pouvoir de la création dont seul le poète est l’interprète.[[92]](#footnote-92)

1. Selon Victor Hugo dans sa préface. Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, éd. Yves Gohin (Paris: Gallimard, 2002), p. 89. [↑](#footnote-ref-1)
2. Victor Brombert, ‘*Les Travailleurs de la mer*: Hugo’s Poem of Effacement’, *New Literary History*, Vol. 9, no. 3, Rhetoric I: Rhetorical Analysis, Spring 1978, pp. 581–90. [↑](#footnote-ref-2)
3. Voir par exemple, Roger Caillois, *La pieuvre: Essai sur la logique de l’imaginaire* (Paris: La Table Ronde, 1973), Claude Millet, ‘Les Travailleurs de la mer de Victor Hugo: un roman d'amour’, *Romantisme* 115 (2002), pp.13-23, Vincent Gille et Pierre Laforgue, *Éros Hugo. Entre pudeur et excès*, Maison de Victor Hugo (Paris: Paris Musées, 2015). [↑](#footnote-ref-3)
4. Voir Alphonse Baralle ‘Ce dernier combat est une des choses les plus saisissantes que Victor Hugo ait écrites.’ *Le Foyer: industrie, littérature* (22 mars 1866), p. 2. Alix Bressant ‘C'est un merveilleux épisode, dans ce beau livre des *Travailleurs de la mer*, que le combat de Gilliatt contre la pieuvre ou poulpe.’ *Figaro* (18 mars 1866), p. 6. Philippe Dauriac ‘La description de la caverne, l'épisode de la Pieuvre, le récit de la tempête sont des morceaux de premier ordre, peints d'une brosse superbe’, *Le Monde illustré* (31 mars 1866), p. 203. Henri de la Madelène ‘Je recommande aussi le combat de Gilliatt avec la pieuvre ou poulpe, monstre marin de la famille des céphalopodes.’ *Le Temps* (13 mars 1866), p. 2. Emile Montégut ‘Le combat de Gilliatt avec la pieuvre a été fort admiré, et je crois bien que c'est en partie cet épisode qui a décidé du succès du livre auprès de nos lecteurs parisiens, avides d'émotions nouvelles, et qui ont été heureux d'éprouver une sensation inconnue, fût-ce au prix d'un cauchemar’, *Revue des deux mondes* (Tome 63, 1866), p. 495. Hix quant à lui note que le combat représente ‘les trois bonnes pages’ du roman. *La Vie parisienne: mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 4eme année, 1866 (28 avril 1866), p. 232. [↑](#footnote-ref-4)
5. Joseph Charles Hippolyte Crosse (1827–1898, France)malacologue français et directeur du *Journal de Conchyliologie*. Hippolyte Crosse, ‘Un mollusque bien maltraité’,  *Journal de Conchyliologie*, XIV (1866), pp. 177–81. [↑](#footnote-ref-5)
6. Hippolyte Crosse, *Un mollusque bien maltraité ou comment Victor Hugo comprend l’organisation du poulpe* (Paris: Savy, 1866). [↑](#footnote-ref-6)
7. Crosse, *Un mollusque bien maltraité*, p. 5. [↑](#footnote-ref-7)
8. See Anne Green, ‘History and its representations in Flaubert’s work’, in Timothy Unwin (ed.), *The Cambridge Companion to Flaubert* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), p. 95*.* [↑](#footnote-ref-8)
9. Louis de Bonald, ‘Sur la guerre des sciences et des lettres’, dans *Œuvres complètes de M. de Bonald*, publiées par M. l’Abbé Migne (Paris: J.-P. Migne, 1859), tome troisième et dernier, p. 1072. [↑](#footnote-ref-9)
10. Bonald, ‘Sur la guerre des sciences et des lettres’, p. 1138. [↑](#footnote-ref-10)
11. Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures, entre science et littérature l’avènement de la sociologie* (Paris: Éditions de la Maison de sciences de l’homme de Paris, 1990), p. 9. [↑](#footnote-ref-11)
12. Victor Hugo, *Philosophie II, William Shakespeare*, in *Œuvres complètes* (Paris: J. Hetzel, A. Quantin, 1882), p. 107. [↑](#footnote-ref-12)
13. Myriam Roman note: ‘Le génie se reconnaît à la virulence des persécutions qu’il subit. Face au Christ qui figure le grand modèle, le “prototype”, le procès de Galilée et des astronomes de l’héliocentrisme en particulier, place les savants aux côtés des poètes de *William Shakespeare*, exilés, décriés, reniés’. Myriam Roman, ‘L’Art et la science au temps de *William Shakespeare*, des chiffres et des lettres’, Communication au Groupe Hugo du 22 novembre 1997*,* p. 4, disponible sur:

    <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/97-11-22Roman.pdf> (consulté le 10/08/2018) [↑](#footnote-ref-13)
14. Victor Hugo, *Philosophie II, William Shakespeare*, p. 109. [↑](#footnote-ref-14)
15. Voir les travaux d’Alphonse de Candolle, par exemple *La Phytographie ou l’art de décrire les végétaux* (Paris: G. Masson) ,1880. C’est un ouvrage dans lequel il tente, par l’établissement de règles strictes, de légitimer la scientificité des discours botaniques. [↑](#footnote-ref-15)
16. Florence Vatan, ‘Avant-propos. Flaubert et les sciences: du désir de savoir à l’art de rêver’, dans *Flaubert et les sciences,* dir. Florence Vatan, *Revue Flaubert*, 4 (2004), p. 5. [↑](#footnote-ref-16)
17. Pour une analyse de ces lectures correctrices voir Hugues Marchal, ‘Le Vers et le savant’, dans Evelyne Thoizet, Nicolas Wanlin et Anne-Gaëlle Weber (éd.), *Panthéons littéraires et savants xixe–xxe siècles* (Arras: Artois presses université. 2012), pp. 209–12. [↑](#footnote-ref-17)
18. Cité par Marchal, ‘Le Vers et le savant’, p. 211. [↑](#footnote-ref-18)
19. Crosse, *Un mollusque bien maltraité*, p. 7. [↑](#footnote-ref-19)
20. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 435. [↑](#footnote-ref-20)
21. Crosse, *Un mollusque bien maltraité*, p. 6. [↑](#footnote-ref-21)
22. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 438. [↑](#footnote-ref-22)
23. ‘Mais vous n’y pensez pas, M. Victor Hugo! Vous donnez là au *Poulpe* une organisation aussi malpropre qu’inexacte’. Crosse, *Un mollusque bien maltraité*, p. 6. [↑](#footnote-ref-23)
24. Crosse, *Un mollusque bien maltraité*, p. 7. [↑](#footnote-ref-24)
25. Jules Pizzetta, *Les Secrets de la plage* (Paris: Brunet, 1869)et Armand Landrin, *Les Plages de la France*, 4e édition refondue et augmentée par Armand Landrin (Paris: Librairie Hachette, 1879). [↑](#footnote-ref-25)
26. Pizzetta, *Les Secrets de la plage,* p. 90. [↑](#footnote-ref-26)
27. Landrin, *Les Plages de la France*, p. 126. [↑](#footnote-ref-27)
28. Félix Gaffiot, *Dictionnaire latin-français* (Paris: Hachette, 1934), p. 745. [↑](#footnote-ref-28)
29. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, p. 138. [↑](#footnote-ref-29)
30. Gerard Cohen-Vrignaud, ‘On Octopussies, or the Anatomy of Female Power,’ *Differences* 23:1 (Spring 2012), p. 33. [↑](#footnote-ref-30)
31. Lise Revol-Marzouk, *Le Sphinx et l'abîme: sphinx maritimes et énigmes romanesques dans* ‘Moby Dick’ *et* ‘Les Travailleurs de la mer’ (Grenoble: Ellug, 2008), p. 168. [↑](#footnote-ref-31)
32. Voir l’étymologie de ‘monstre’ du latin *monstrum*, ‘fait prodigieux, avertissement des dieux’. Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, p. 993. [↑](#footnote-ref-32)
33. Voir Françoise Chenet, ‘Pourquoi et comment Victor Hugo a inventé la pieuvre: dé-monstration’, Groupe Hugo Séance du 14 décembre 2013, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/13-12-14chenet.pdf> (consulté le 29/03/2018) [↑](#footnote-ref-33)
34. Bernard Lieuilliot, ‘Science/Fiction (Les Travailleurs de la mer)’, Groupe Hugo Séance du 15 mai 1993, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/93-05-15Leuilliot.htm> (consulté le 11/08/2018) [↑](#footnote-ref-34)
35. Crosse, *Un mollusque bien maltraité,* p. 3. [↑](#footnote-ref-35)
36. Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, éd. Hubert Zehnacker (Paris: Gallimard, 1999), p. 129. [↑](#footnote-ref-36)
37. Ouvrage de vulgarisation publié en 1863 (imprimerie de E. Martinet, Paris, puis réédité par L. Hachette, 1865, puis en 1866 et en 1881) par Alfred Moquin-Tandon. [↑](#footnote-ref-37)
38. Hippolyte Crosse, ‘*Le Monde de la mer*, par Alfred Frédol’, *Journal de Conchyliologie*, XIII (1865), p. 92. [↑](#footnote-ref-38)
39. Crosse*, ‘Le Monde de la mer*, par Alfred Frédol’*,* pp. 90-91. [↑](#footnote-ref-39)
40. Alfred Frédol, *Le Monde de la mer*, (Paris: Hachette, 1865), p. 304. [↑](#footnote-ref-40)
41. Frédol*, Le Monde de la mer,* p. 305. [↑](#footnote-ref-41)
42. Crosse, *Un mollusque bien maltraité,* p. 4. [↑](#footnote-ref-42)
43. Frédol, *Le Monde de la mer*, p. 303. [↑](#footnote-ref-43)
44. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 437. [↑](#footnote-ref-44)
45. Jules Michelet, *La Mer* (Paris: Librairie l. Hachette), 1861. Il y compare le poulpe à un gant et à une poche. Il faut noter que pour Michelet, le poulpe moderne est inoffensif, ‘embryon’, ‘forme indécise’ il témoigne des commencements de la vie. La description de Michelet inspira aussi le texte hugolien. Voir livre II, chapitre IX, pp. 199–206. [↑](#footnote-ref-45)
46. Frédol, *Le Monde de la mer*, p. 305. Italiques de Moquin-Tandon. [↑](#footnote-ref-46)
47. *Le Moniteur scientifique*, publications nouvelles, *Le Monde de la mer*, 222e livraison, 15 mars 1866, Tome huitième, année 1866, Paris, Maison Quesneville, 1866, p. 281–86. La recension loue l’ouvrage de Moquin-Tandon, note les similitudes avec la description de Hugo et cite ensuite un long passage de la description de la pieuvre, décrite avec « toute la vérité scientifique et tout le charme que l’on peut désirer ». p. 281. [↑](#footnote-ref-47)
48. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 434. [↑](#footnote-ref-48)
49. Pierre Larousse, *Grand Larousse du xixe siècle* (Paris: Larousse, 1866­–76), article ‘pieuvre’, volume 13, p. 997. [↑](#footnote-ref-49)
50. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 280. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Hugo, Les Travailleurs de la mer,* p. 348. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Hugo, Les Travailleurs de la mer,* p. 352. [↑](#footnote-ref-52)
53. *Hugo, Les Travailleurs de la mer,* p. 353. [↑](#footnote-ref-53)
54. *Hugo, Les Travailleurs de la mer,* p. 350. [↑](#footnote-ref-54)
55. Cohen-Vrignaud, *On Octopussies*, p. 53 and p. 59. [↑](#footnote-ref-55)
56. Victor Hugo, ‘Le Satyre’, *La Légende des siècles*, première série, (Paris: Michel Lévy frères, 1862), p. 91 [↑](#footnote-ref-56)
57. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 353–54. [↑](#footnote-ref-57)
58. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 434. [↑](#footnote-ref-58)
59. Aliette Geistdoerfer, Jacques Ivanoff, Isabelle Lebric, *Imagi-mer, créations fantastiques, créations mythiques*, CETMA (Centre d’ethno-technologie en milieux aquatiques), (Paris: CETMA, 2002), p. 10. [↑](#footnote-ref-59)
60. Geistdoerfer, Ivanoff, Lebric*, Imagi-mer, créations fantastiques, créations mythiques,* p. 10. [↑](#footnote-ref-60)
61. Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie* (Paris: Libraire philosophique J. Vrin, 1965), p.172. [↑](#footnote-ref-61)
62. Julia Kristeva dans *Semeiotike, recherches pour une sémanalyse* (Paris: Éditions du Seuil, 1978), pp. 164–65. [↑](#footnote-ref-62)
63. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 435. [↑](#footnote-ref-63)
64. *Hugo, Les Travailleurs de la mer,* p. 439. [↑](#footnote-ref-64)
65. Jean-Pierre Montier, Dessins et écriture dans le manuscrit des Travailleurs de la mer de Victor Hugo, *French Studies*, Volume LX, Issue 1, 1 January 2006, p. 27. [↑](#footnote-ref-65)
66. Voir le dessin de Victor Hugo réalisé pour *Les Travailleurs de la mer* (Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 247452, f. 382). Le nom pieuvre, évolution du latin *polypus* dans le dialecte des îles Anglo-Normandes, n’est pas une invention de Victor Hugo mais avant la publication des *Travailleurs de la mer* son usage se limitait aux îles de la Manche. Le nom poulpe, d’origine méridionale, lui était préféré. Pieuvre est un nom provenant du dialecte de Guernesey *peurvre* ou *pièvre*, sub. féminin. En Normandie *puerve*. Il faut noter que l’orthographe avant 1870 et la publication du *Dictionnaire Franco-Normand* de Georges Métivier n’était pas fixée. De plus, la prononciation insulaire changeait d’un endroit à l’autre. Il est donc difficile de savoir si Hugo transcrit un mot entendu ou s’il modifie un terme original. [↑](#footnote-ref-66)
67. Il demeure usité dans le langage culinaire. [↑](#footnote-ref-67)
68. *La Revue maritime et coloniale*, tome 18, 1966, pp. 698–99. [↑](#footnote-ref-68)
69. Pizzetta, *Les Secrets de la Plage*, pp. 89–90. [↑](#footnote-ref-69)
70. Landrin*, Les plages de la France*, p. 50. [↑](#footnote-ref-70)
71. Quand il parle en son nom. Il emploie *pieuvre* lui-même qu’une seule fois alors qu’il corrige une affirmation de Hugo. [↑](#footnote-ref-71)
72. Antoine Laurent Apollinaire Fée, *Vie de Linné, rédigée sur les documents autographes laissés par ce grand homme* (Paris: F.-G. Levrault, 1832), p. 271. L’anecdote est reprise comme authentique dans de nombreux ouvrages. Voir Cap, Paul-Antoine, *Le Muséum d’histoire naturelle* (Paris: L. Curmer, 1854), pp. 54–55; *Le Magasin pittoresque,* volume 19, p. 170. François Dagognet, *Le Catalogue de la vie,* *étude méthodologique de la taxinomie* (Paris: P.U. F., 1970), p. 37. [↑](#footnote-ref-72)
73. Dagognet, *Le Catalogue de la vie,* *étude méthodologique de la taxinomie,* p. 37. [↑](#footnote-ref-73)
74. David Hull, ‘A Matter of Individuality’, *Philosophy of Science*, 45, 3, (1978), p. 352. [↑](#footnote-ref-74)
75. Il les amena devant Adam pour voir comment il les nommerait’. Voir *Genèse*, 1: 19. [↑](#footnote-ref-75)
76. . ‘Voir, par exemple, Jacques-Christophe Valmont de Bomare, *Dictionnaire raisonné d’histoire naturelle* (Paris: Brunet, 1775), in-4. Frontispice Jacques de Sève gravé par B. L. Prévost. Le *Systema naturae* (édition de 1770) ne fait pas exception à la règle et l’on y voit Linné en Adam nommant les animaux et écrivant le *Systema: “Deus creavit, Linnaeus disposuit”* “Dieu créa, Linné classifia”. [↑](#footnote-ref-76)
77. Critique de Albrecht von Haller. Voir David Clough ‘Putting Animals in their Place: on the Theological Classification of Animals’, in Celia Deane-Drummond, Rebecca Artinian-Kaiser, David L. Clough (eds), *Animals as Religious Subjects: Transdisciplinary Perspectives* (London: Bloomsbury, 2013), p. 210 [↑](#footnote-ref-77)
78. Voir Wilfrid Blunt, *Linnaeus. The Compleat Naturalist* (London: Frances Lincoln, 2004), p.123. [↑](#footnote-ref-78)
79. Pour reprendre les mots d’Alphonse de Candolle, Linné se faisait « une opinion extraordinaire de lui-même », Alphonse de Candolle, *La Phytographie ou l’art de décrire les végétaux*, p. 245. [↑](#footnote-ref-79)
80. Jean-Marc Drouin, ‘La Moisson des voyages scientifiques: les singularités, l’inventaire, la loi et l’histoire’ in J. Alves, E. Moraes Garcia, *Anais do seminário nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, 4-7 juin 1997, (Rio de Janeiro: S.B.H.C., 1997), p. 27. [↑](#footnote-ref-80)
81. Voir note 66. [↑](#footnote-ref-81)
82. Brigitte Rollier, Marie-Laure Prévost, ‘‘V’ comme Victor, ou ‘V’ comme Vérany?’, *Revue de la BNF*, 33 (2009/3), pp. 56–57. [↑](#footnote-ref-82)
83. Un zoologiste dirait ses pieds ou ses bras. [↑](#footnote-ref-83)
84. *Exil* (1854), plume, encres brune et noire et lavis, fusain, rehauts de gouache blanche, réserves sur papier beige. Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 805. [↑](#footnote-ref-84)
85. Nom donné à Hugo par sa femme dans une lettre à sa sœur: ‘Pourquoi mon mari est-il, hélas! pour mon cœur, la pieuvre de Guernesey?’ Roger Caillois, *La Pieuvre: essai sur la logique de l'imaginaire* (Paris: La Table ronde, 1973) p. 83. [↑](#footnote-ref-85)
86. Voir par exemple *L’Illustration, Journal universel*. Dans le numéro du 7 avril 1866, Jules Claretie explique: ‘Bref, terrible ou non, atroce ou paisible, armée de ventouse ou sautée dans la casserole, la pieuvre est à l’ordre du jour. L’argot parisien a adopté le mot des pêcheurs de Saint-Hélier ; M. Alexandre Dumas fils n’écrirait plus aujourd’hui le *Demi-Monde* mais les *Demi-Pieuvres* (ceci pour le figuré), et quant au propre, la semaine prochaine, les restaurants parisiens sont tenus s’ils veulent avoir le véritable plat du jour, d’inscrire une pieuvre sur leur carte.’ *L’Illustration, Journal universel*, Tome 47, 1866, p. 211. [↑](#footnote-ref-86)
87. Pour une analyse de la grotte de la pieuvre comme une critique du régime de Napoléon III voir Anne Green, *Changing France: Literature and Material Culture in the Second Empire* (London, New York, Delhi: Anthem Press, coll. Anthem World History, 2011), chapitre 2. [↑](#footnote-ref-87)
88. Kathryn M. Grossman, *The Later Novels of Victor Hugo: Variations on the Politics and Poetics of Transcendence* (Oxford: Oxford University Press, 2012), chapitre 2. [↑](#footnote-ref-88)
89. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 434. [↑](#footnote-ref-89)
90. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, p. 434. [↑](#footnote-ref-90)
91. Crosse, *Un mollusque bien maltraité*, p. 6. [↑](#footnote-ref-91)
92. Voir Victor Hugo, ‘Ce qui dit la bouche d’ombre’, *Les Contemplations* (Paris: Flammarion, 2008), p 361. [↑](#footnote-ref-92)