

HUGO COMPLET

L'ensemble de mon œuvre fera un jour un tout indivisible. [...] Les libraires qui, abusant du domaine public, tronqueront mon œuvre sous prétexte de choix [...] seront, je le leur dis d'avance, des imbéciles¹. J'existerai par l'ensemble."

Victor Hugo²

L'idée n'est plus tout à fait neuve que la génétique littéraire se poursuit dans l'histoire de la réception; que le texte, au sens où l'entendent les analyses structurales, est une abstraction et que la réalité dont on l'extrait se forme d'un long continuum de mutations, d'une histoire et non d'un objet. De part et d'autre de la première publication, les acteurs changent évidemment -d'un côté l'auteur apparemment seul, de l'autre l'éditeur, les lecteurs, les critiques, les illustrateurs et adaptateurs. Mais entre les deux la rupture est moins radicale peut-être qu'il ne semble. Pour son auteur l'œuvre se détache sur l'horizon d'attente de ses lecteurs qui participent ainsi à sa création et, à mesure que la publication approche, la genèse en intègre plus fortement les contraintes et les ressources.

C'est manifeste, par exemple, dans la formation des recueils poétiques de Hugo où les listes de titres et les comptes de vers dressés en vue de la publication déterminent la composition de bon nombre de poèmes -du quart au tiers pour *Les Châtiments*. Ici la création s'ajuste à la publication. Inversement, l'éditeur n'est jamais seul à agir, même après la mort de l'auteur, dont les volontés explicites ou les habitudes connues déterminent durablement la forme éditoriale donnée à ses œuvres. Plus généralement, sa vie, ses opinions, sa correspondance influent largement sur le sens qu'on reconnaît à ses livres et, quoique mort, l'auteur garde une certaine maîtrise de ses écrits, directement ou par personnes interposées-la veuve, les ayants droit, les professeurs, tous les gardiens de sa mémoire.

La vraie question que pose cette continuité de la genèse et de la réception est donc celle des processus et, pour ce que j'en connais, elle reste vierge. Ceux de la genèse se poursuivent-ils après la publication? sont-ils du moins comparables et peuvent-ils être décrits avec les mêmes outils? Problème! -comme dirait Hugo. Pour ce qui le concerne pourtant les moyens matériels de l'investigation sont à portée de main. Ainsi une thèse en cours - celle de M^{lle} Delphine Gleizes - peut comparer la genèse des *Travailleurs de la mer*, l'histoire de leur illustration -et d'abord la genèse des gravures exécutées d'après les dessins de Hugo lui-même -, et celle de leurs adaptations -à commencer par celle d'Antoine pour le cinéma dont on a conservé les versions successives du scénario. L'hypothèse adoptée par ce travail est qu'une adaptation est une genèse à l'envers, qui délittérarise le texte et le reconduit à ses schémas imaginaires originels. Elle est suggérée par la logique mais aussi par l'observation: telle version pour enfants des *Misérables* supprime tout l'épisode des amours de Tholomyès avec Fantine -qui est de seconde version- et n'a plus d'autre soudure à faire, dans le chapitre où Fantine rencontre Mme Thénardier et lui raconte son histoire que de supprimer dans la phrase "Elle lui raconta son histoire, un peu modifiée" l'ajout "un peu modifiée" rendu nécessaire par l'invention de l'épisode Tholomyès.

Quoi qu'il en soit, Hugo offre ici matière à des travaux parfaitement neufs. Car si la genèse de ses œuvres est largement connue, plus exactement si les matériaux en sont déjà réunis, l'histoire de ses livres reste presque à entreprendre³.

¹. On n'ose imaginer de quel nom Hugo aurait qualifié les hauts fonctionnaires qui ont réussi à mettre et à maintenir au programme des agrégations de lettres des *Misérables* tronqués, réduits à leurs deux premières parties.

². Lettre à un inconnu du 8 décembre 1859, publiée par A.R.W. James dans son édition de *Littérature et philosophie mêlées*, Klincksieck, 1976, t. II, p. 343.

Et il y a de quoi reculer. Il faudrait prendre en compte – pour la France seule et sans compter les adaptations – les 840 articles du catalogue de la B.N., arrêté en 1929, et les 1712 notices de la Bibliographie de la France – de 1819 à 1982 – qui définissent les éditions, et, pour connaître les tirages, les registres des déclarations d'imprimeurs et du dépôt légal aux Archives. Les sociologues et les démographes acceptent de telles tâches; les historiens de la littérature s'y refusent au motif que, tiré à 100 ou 10 000 exemplaires, *in octavo* ou en livre de poche, illustré ou non, en œuvre complète ou en titres séparés, le texte est le même. Piètre excuse: lorsqu'on a la charge d'en publier, on sait qu'il n'en est rien et que chaque édition, involontairement ou de propos délibéré, est un acte producteur d'un sens de l'œuvre bien plus qu'elle n'en est l'innocente reproduction.

Hugo le savait, lui, qui contrôlait, aussi scrupuleusement que son texte, le format, le papier, le prix, la couverture de ses *livres* – puisque c'est le mot dont il désigne le plus souvent ce que l'idéalisme littéraire nomme "œuvre". Cette attention aux réalisations matérielles du texte, aux sens qu'ils induisent et aux effets qu'ils provoquent, intimide ceux qui lui succèdent: ils se sentent comme surveillés par un spécialiste des tactiques et des techniques de la publication, de ce qu'on pourrait appeler l'énonciation éditoriale et qui est à l'écrivain ce que la voix, le ton et le geste sont à l'orateur.

*

Surveillés, mais peu aidés. Car l'attitude de Hugo devant la publication de ses œuvres n'est ni stable ni claire. Celle des titres séparés est économe d'énergie, exempte de toute sacralisation de l'imprimé et confiante dans l'avenir. Il met à l'édition originale un soin qu'on peut dire maniaque lorsqu'on a vu des épreuves corrigées de sa main, et servi par un "œil typographique" d'une étonnante acuité. Mais il ne se soucie ainsi que de la première édition, et néglige entièrement les suivantes -sauf à y apporter, parfois sans crier gare (de là des surprises), d'importantes corrections. Au contraire, les œuvres complètes sont contrôlées que par exception et paraissent abandonnées à l'initiative des éditeurs-imprimeurs, alors même que ce sont elles qui correspondent le mieux à la réalité du geste d'écriture.

La première œuvre complète de Hugo est lancée chez Gosselin-Bossange en 1829 et semble légèrement prématurée. On s'attendrait du moins qu'elle soit parfaite, ce que sa brièveté rendait aisé. Il n'en est rien. Cette "œuvre complète" se constitue en réalité, avec une mention de collection prise aux faux-titres mais sans tomaine continue, de la simple addition, d'ailleurs avouée, des 3^e éditions de *Bug Jargal*, du *Dernier Jour* et de *Han d'Islande*, de la cinquième des *Odes et Ballades* et des *Orientales*, puis, en 1832, de la septième de *Notre-Dame de Paris*⁴. Entre temps on est passé du titre *Œuvres complètes, de Victor Hugo* à *Œuvres, de Victor Hugo*; correction justifiée puisque manquent *Cromwell* et sa *Préface*, *Hernani*, *Marion Delorme*, *Les Feuilles d'automne*. Mais, une seconde "œuvre complète" succède immédiatement, chez Renduel puis Delloye, qui, elle, progressivement enrichie de tous les livres nouveaux, est complète jusqu'en 1842.

La commune précocité de ces deux collections et l'inégalité de leur traitement s'expliquent sans doute par les circonstances de leur mise sur le marché. Certaines sont particulières à Hugo -on verra sur ce point l'article de J. Seebacher, *Victor Hugo et ses éditeurs avant l'exil*- d'autres sont générales. Ces années sont en effet celles d'un prodigieux développement de l'édition littéraire sous forme d'œuvres complètes qui, de 1820 à 1830, porte leur proportion dans le total des "belles lettres" du dixième au tiers. J'ai analysé ailleurs ce phénomène étrange, sans équivalent dans tout le siècle. Il tient sans doute, pour une

³. On ne peut guère citer que l'étude de J. Seebacher, *vains*, 1993) et la nôtre: "Quot libras in duce? L'édition des œuvres de Victor Hugo" dans *Mesure(s) du livre*, Colloque organisé par la Bibliothèque Nationale et la Société des études romantiques, A. Vaillant dir., Bibliothèque Nationale, 1992.

⁴. Les descriptions qui suivent résultent du croisement du *Catalogue général [...] de la Bibliothèque Nationale*, t. LXXIV, 1929 et de la *Bibliographie des auteurs modernes de langue française*, par Talvart et Place, t. 9, 1949.

part, à l'engouement explicable pour les œuvres de Rousseau et surtout Voltaire, mais, ceux-ci déduits, les courbes, quoique plus basses restent analogues. Il résulte sans doute aussi de la volonté -ou de la prétention-, de la nouvelle classe dirigeante bourgeoise d'assumer l'héritage culturel de la noblesse et de se constituer, comme elle, des "bibliothèques" (dont le nom intitule de nombreuses collections). Il n'empêche que l'ampleur et la brutalité du phénomène déconcertent et font réfléchir à l'intérêt qu'il y aurait, en histoire littéraire, à être plus attentif au "temps court".

Quoi qu'il en soit, si les "œuvres complètes" précoces de Hugo *s'expliquent* par les circonstances du marché, elles se *comprennent* autrement. La clôture anticipée d'une œuvre à peine commencée correspond en effet à une représentation de l'acte d'écrire commune au romantisme, et que partage par exemple Lamartine qui, en 1830, a derrière lui trois collections différentes de ses œuvres complètes. Créateur d'une pensée et non fabricant d'objets d'art, le poète romantique revendique logiquement l'unité de son œuvre par delà les publications sporadiques que lui imposent la "librairie" et la nécessité d'en vivre. Il aime la poésie, pas les vers -selon la formule de Hugo; les textes qu'il écrit, il les conçoit *a priori* tout à la fois comme expression suffisante, quelle que soit leur taille, d'une individualité tout entière présente en chacune de ses manifestations et comme fragments détachés d'un tout à construire -bref comme l'énonciation d'une parole indissociable du sujet qui la profère et aussi indivisible que lui. Mais ce qui, dans l'écriture, se résout en une dialectique dynamique du fragment et de l'œuvre, de la parole et du texte, telle que le tout est contenu dans chacune de ses parties, ne peut donner lieu, dans la publication -sauf en "hypertexte"-, qu'à une contradiction et, concrètement, à une monstruosité: une collection faite du tas des titres séparés, une œuvre complète inachevée, une série dépareillée, un embryon monumental.

Nécessaire donc en même temps que superflue, à la fois postulée et récusée par l'écriture qu'elle concrétise, l'édition de Hugo complet est essentiellement instable, contradictoire dans chacun de ses moments successifs et de l'un à l'autre. Sans même entrer dans les détails, l'histoire des œuvres complètes de Hugo, jusqu'à sa mort, est extraordinairement confuse parce qu'elle ne cesse d'interférer avec celle des éditions séparées. La collection de 1832-42, elle-même, sans tomaison générale et intitulée tantôt *Œuvres* tantôt *Œuvres complètes*, accueille les livres -souvent avec leur numéro d'édition- dans des rubriques génériques incertaines: *Romans*, au pluriel, et *Poésie*, au singulier, mais on hésite entre le *Drame* et les *Drames*, et *Le Rhin* ainsi que *Littérature et philosophie mêlées* restent isolés. Au-delà, c'est pire. Publiées au rythme d'une par décennie environ -Lecou-Hetzel, 1853; Houssiaux, 1856-57; Hébert, 1875; Lemerre, 1875-1907, sans parler des problématiques éditions illustrées Hetzel et Hugues- les collections sont loin, parfois très loin, de l'exhaustivité qu'elles affectent. Plusieurs, tantôt réimpriment tel titre isolé, tantôt maquillent, pour l'intégrer, la couverture de tel autre, venu des stocks d'invendus. Inversement, d'autres séries -Hetzel-Lacroix (1865-73) et Hachette- regroupaient bien les œuvres sous une même présentation mais sans se nommer œuvres complètes. L'édition Furne (1840-46) sort du lot et achève la confusion: elle est la seule à porter une tomaison continue, la seule aussi qui ait été revue par Hugo -en sorte que son texte, supérieur aux originales, a été adopté pour Laffont par les éditeurs de la plupart des œuvres concernées; mais c'est la seule également qui échappe au classement par genres, sans que d'ailleurs aucun autre ordre soit décelable.

*

De 1880 date le premier ensemble construit et complet, l'édition Hetzel-Quantin. Elle se dit *ne varietur* et souligne ce bouclage par l'image, en couverture et page de titre, du ceinturon fermé et la reproduction de la signature. Bientôt la mort la valide comme la dernière édition du vivant de l'auteur, quoique Hugo en ait laissé le soin à Meurice et Vacquerie, directement intéressés à l'opération et désignés comme ses responsables par d'importants droits d'auteurs. Cette ambiguïté ne va pas sans quelques

problèmes: celui de l'établissement du texte des *Misérables* par exemple et, surtout, celui de la valeur du regroupement sous un seul titre des deux -ou trois- séries de *La Légende des siècles*. Mais la mort l'invalide tout autant en donnant valeur testamentaire à deux textes qui sont de nature à ruiner l'édifice : le préambule même de cette édition et le *Testament littéraire* qui organise la publication des posthumes⁵.

L'un dément l'autre, puisque les consignes du *Testament*, qui prévoient la publication des posthumes, infirment la seule phrase du Préambule qui autorise l'édition: "De la valeur de l'œuvre littéraire livrée ici dans son ensemble au public, l'avenir décidera". Surtout, ici et là, Hugo tend sous les pas de ses éditeurs un beau piège et leur demande clairement l'impossible. Du premier paragraphe: "Tout homme qui écrit, écrit un livre; ce livre, c'est lui" au dernier: "[...] aucun lecteur quel qu'il soit, s'il est lui-même digne d'estime, ne posera le livre sans estimer l'auteur", le Préambule confond l'œuvre et la parole vivante de l'homme, le livre unique et la série des 48 volumes, avec une tranquillité difficile à partager.

Le Testament, outre qu'il compromet les *Œuvres complètes* par l'ajout des posthumes, retrouve la même contradiction de la vie et de l'œuvre. Il invite ses trois exécuteurs à réunir tous les manuscrits "sans exception et quelle qu'en soit la dimension" et à publier "premièrement les œuvres tout à fait terminées; deuxièmement les œuvres commencées, terminées en partie, mais non achevées; troisièmement les ébauches, fragments, idées éparses, vers ou prose, semées çà et là, soit dans mes carnets, soit sur des feuilles volantes". La rétribution de ce travail sera proportionnelle à son importance: 15% du bénéfice net sur la première catégorie d'œuvres, 25% sur la deuxième, 50% sur la troisième "qui exigera des notes, des préfaces peut-être, beaucoup de temps". Rien là que de très méthodique, sinon l'essentiel puisque le principe qui ordonne l'ensemble -l'achèvement décroissant des œuvres, principe littéraire- contredit celui de sa clôture: l'exhaustivité, principe biographique. Hugo en a conscience et tourne l'évidente difficulté présentée par les "fragments et idées éparses" en les constituant immédiatement en œuvre: "Cette dernière catégorie d'œuvres, se rattachant à l'ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre OCEAN. Presque tout cela a été écrit dans mon exil. Je rends à la mer ce que j'ai reçu d'elle." Mais ce rabattement de la logique biographique sur la logique littéraire avorte devant l'ultime conséquence du principe d'exhaustivité, dont la formulation incertaine se raidit en juridisme: "Indépendamment de ces trois catégories de publication, mes trois amis, dans le cas où l'on jugerait à propos de publier mes lettres après ma mort, sont expressément chargés par moi de cette publication, en vertu du principe que les lettres appartiennent, non à celui qui les a reçues, mais à celui qui les a écrites. Ils feront le triage de mes lettres et seront juges des conditions de convenance et d'opportunité de cette publication. Ils recevront sur le bénéfice net [...] cinquante pour cent."

Bref, l'antinomie constitutive de l'écriture romantique -objectivation en livres d'une subjectivité absolue- qui avait produit, du vivant de Hugo, l'instabilité, voire l'incohérence, de la publication de ses œuvres complètes, prenait à sa mort et par sa volonté valeur de règle explicite. Impératif aussi catégorique qu'irréalisable, qui rend insoluble la question: comment publier tout Hugo?

*

Et d'abord selon quel ordre? Jusqu'à sa mort, aucune édition de ses œuvres complètes n'échappe à la division par genres; mais lui-même n'avait cessé de la critiquer ou de la transgresser et ne l'avait pas adoptée non plus dans la seule collection -Furne- qu'il ait à coup sûr marquée de son empreinte. L'apparition des posthumes, soumis à l'ordre de l'achèvement décroissant, remettait celui-là en cause. Commencée avant 1885, la collection Hetzel ne pouvait en tenir compte: l'*Œuvre complète* y est simplement prolongée d'une autre série intitulée *Œuvres inédites*, puis d'une troisième pour la correspondance. Cette disposition était conforme à la volonté écrite de Hugo mais peu satisfaisante:

⁵. *Œuvres complètes*, R. Laffont, volume *Politique*, 1985, p. 1077 et suiv.

l'œuvre se brisait en deux ensembles différemment ordonnés et le *Théâtre en Liberté*, *Amy Robsart* et *Les Jumeaux*, exilés du théâtre, voisinaient, dans les posthumes, avec *La Fin de Satan*, *Choses vues* et *Toute la Lyre*. Sans compter que les fragments, ébauches et idées éparses étaient, eux, simplement abandonnés.

On comprend que pour les 45 volumes de la fameuse Ollendorf-Albin-Michel, faite à l'Imprimerie Nationale et qui en garda le nom, les mêmes exécuteurs testamentaires, relayés par Cécile Daubray, aient adopté une tout autre voie. Ils choisissent d'une part d'intégrer les œuvres posthumes achevées en leur faisant prendre la suite, dans chaque genre, des œuvres publiées du vivant de l'auteur; d'autre part de distribuer les fragments en deux groupes: ceux qui se rapportent à une œuvre seront publiés avec elle; ceux qui sont libres sont réunis soit dans le volume *Océan* qui achève la série Poésie, soit, pour la prose, dans *Le Tas de Pierres*. L'effacement de la distinction entre textes publiés par Hugo et posthumes entraînait donc un changement dans l'ordonnance de l'œuvre. Il allait aussi logiquement de pair avec une modification du principe d'établissement des textes. La suppression de l'ancienne séparation entre textes publiés et inédits consacrait nécessairement le manuscrit et lui conférait un privilège nouveau qui se manifeste sous deux formes. D'un part, pour la première fois, chaque texte est assorti de son matériel génétique -étude du manuscrit, "reliquat" formé des brouillons, plans et notes de travail, historique enfin de la réception; d'autre part le texte lui-même est corrigé de manière et rendu à peu près fidèle au manuscrit, même lorsqu'il était certain que Hugo l'avait corrigé pour l'impression.

Commencée "lorsque Hugo eut les cent ans" et achevée en 1949, cette édition eut longtemps force de loi. Elle vint nourrir toute la critique "hugonienne" dont elle observait effectivement l'équilibre -celui-là même de l'"histoire littéraire"- entre la critique historico-biographique et la critique formelle -genres, style, images, figures, etc. Mais, en 1950, l'entrée de l'œuvre de Hugo dans le domaine public vint modifier assez profondément le corpus des textes disponibles et surtout la connaissance de la vie de Hugo en libérant la publication des *Carnets* et, à leur suite, de nombreux fragments encore inédits. Henri Guillemin s'en chargea, non sans une désinvolture scientifique proportionnelle à la vitesse d'exécution mais avec un talent de biographe décapant. Parallèlement, la réappropriation de Hugo par la gauche -avec la réorientation subséquente de sa lecture, moins républicaine et plus nettement révolutionnaire-, et l'entrée en force de la psychanalyse dans les études littéraires -le livre de Charles Beaudouin date de 1949- demandaient une présentation moins neutre, moins prudente et moins compassée de l'œuvre.

En rompant avec l'ordre générique, la collection Massin, publiée en 18 volumes dont deux de dessin au Club Français du Livre de 1967 à 1970, vint rompre aussi l'équilibre de l'IN et conduire à leur aboutissement les transformations déjà opérées depuis l'Hetzel originelle. Son innovation tient à son principe chronologique. Chaque tome couvre une tranche de quelques années et rassemble en *Première partie* les textes écrits -ou publiés- au cours de ces années; un *Portefeuille*, comparable aux reliquats de l'IN, réunit les fragments datables de cette époque; un *Dossier* regroupe les documents biographiques: correspondance, carnets, témoignages allographes. Enfin, après une *Situation historique*, une chronologie date et colore les événements de la période: rouge pour la création hugolienne, noir pour la vie, vert pour le reste -histoire des arts et histoire politique et sociale. Le principe générique de l'IN. s'élargissait ainsi en principe biographique.

Non sans mérites, dont le principal est de handicaper les biographes. L'IN avait produit Maurois, Massin produisit le bel échec d'Hubert Juin, incapable de dominer les fiches chronologiques et de leur imposer une perspective neuve. Non sans inconvénients aussi. Le plus visible était de disperser des recueils formés par Hugo -les *Odes*, *Les Quatre Vents de l'esprit*-, le plus grave d'imposer une lecture biographique et d'encrasser les livres de Hugo d'une masse d'écrits hétérogènes auxquels il n'avait jamais donné le même statut, ni la même valeur. Ici tout devient œuvre et l'œuvre, réduite à un témoignage, se confond avec l'histoire de l'homme. Hugo avait pourtant beaucoup fait -*Les Contemplations*, *William Shakespeare*- pour qu'en lui la personne s'effaçât derrière le poète. Il y a donc une infidélité fondamentale, pour ne pas dire un contre-sens, à rabattre le *Je* poétique hugolien sur le *moi* biographique.

On ne rangera pourtant pas au nombre de ses inconvénients la productivité scientifique de l'édition Massin. Son principe inspira plusieurs thèses et de nombreux articles, fondés sur la segmentation synchronique: "Victor Hugo à seize ans", *Le Temps de la contemplation*, "Victor Hugo de l'achèvement des *Contemplations* à la reprise des *Misérables*", "Je ne sais quel jour de *soupirail*", *Le Rhin : Hugo de 1841 à 1845*". On dirait aussi qu'est sortie du Massin presque toute l'inventivité sagace de Jacques Seebacher, si la chronologie Massin elle-même n'était en très grande part sortie du fichier chronologique qu'il avait entrepris de confectionner, seul, pour ses propres recherches et dont il fit don à celles des autres. Enfin, les travaux de génétique -ceux de Journet et Robert et de leurs disciples-, eux-mêmes générateurs de l'édition Massin, en reçurent en retour une puissante impulsion. C'était le temps où Annie Ubersfeld établissait la chronologie journalière de la rédaction de *Ruy Blas* -en se fondant sur le petit trait horizontal tracé par Hugo au terme de chaque journée de travail-, et J. Seebacher celle de *Notre-Dame de Paris*. Mais du même coup les travaux synthétiques -"Victor Hugo poète de l'histoire", "La logique de Hugo"- étaient entravés; on négligeait presque entièrement l'analyse formelle; surtout, l'arbre du détail biographique cachant la forêt de l'entreprise littéraire et l'unité de l'homme les transformations de son œuvre, les études hugoliennes renonçaient à proposer une périodisation de l'œuvre susceptible de rendre compte de son sens global. Surtout, Massin s'exposait à une prochaine caducité devant la convergence du structuralisme, de la "nouvelle rhétorique" et de l'esthétique de la réception vers une réévaluation de la notion de genre.

Lorsque, pour le centenaire de 1985, la réédition de Massin, que les hugoliens demandaient, s'avéra impossible, ces motifs les décidèrent à souhaiter que la nouvelle édition, voulue par les pouvoirs publics, disposât les titres selon l'ordre chronologique de leur publication: le plus discret, le seul en définitive qui ait réellement été celui de la construction de l'œuvre, celui aussi qui autorisait le lecteur-propriétaire, conformément aux habitudes du XIX^e siècle en fonction desquelles Hugo écrivait, à organiser lui-même, à sa manière, son "œuvre complète". Ce n'était praticable qu'avec de petits livres: un titre au plus par volume, comme Hugo l'avait fait. Hachette se proposait; le Ministère de la culture préféra Guy Schoeller. Le format des "Bouquins" interdisait cette formule; on revint aux genres, à contrecœur -ce qui prouve que les hugoliens manquaient de sensibilité à l'air du temps.

*

En conservant cependant le principe de la priorité accordée à l'acte de publier sur l'acte d'écrire. Il veut d'abord que les textes soient reproduits dans leur aboutissement éditorial historique: non dans leur genèse, mais dans la meilleure des formes que l'auteur leur donna en tant que livres. De cette qualité l'éditeur est juge, à charge de rédiger les attendus. L'obligation de le faire permit des découvertes. On croit à tort lire Hugo "dans le texte". Au fil des éditions depuis la première -souvent la seule corrigée par Hugo, mais pas toujours: il faut y aller voir- les fautes s'étaient multipliées. Meurice et ses successeurs avaient voulu donner, dans l'I.N., un texte sûr. Or, non contents d'infirmer les corrections d'épreuves de Hugo par ses manuscrits, ils corrigèrent les manuscrits aussi, améliorant l'orthographe de Hugo, sa grammaire, sa ponctuation et jusqu'à son vocabulaire. Ainsi Jacques Seebacher a-t-il relevé, dans le bref *Bug-Jargal*, une bonne centaine d'écarts de tous calibres entre l'originale et l'I.N., à laquelle, en prétendant la reproduire, l'édition Massin ajoutait une bonne cinquantaine de coquilles. Mieux: jusqu'à ce que René Journet en fasse la trouvaille, nul n'avait vu qu'entre ses cinquième et sixième éditions *Napoléon le Petit* avait été amplement corrigé par Hugo. En 1870, Hetzel était revenu, Dieu sait pourquoi, à l'originale, elle même amendée par l'I.N., aveuglément reproduite depuis. Cela, dira-t-on, n'a aucune importance: il est vrai qu'on lit peu *Napoléon le Petit*. Mais aucun des éditeurs des *Contemplations* ne s'était avisé non plus que le poème *Lise* s'achève tantôt par "Jeunes amours, si vite évanouies!" tantôt par "Jeunes amours, si vite épanouies!". Ce n'est qu'un exemple et, en réalité, tout le travail reste à faire. Pour *Les Misérables*, nous

avons relevé 195 différences significatives entre l'originale belge de 1862 et l'édition Hetzel de 1881; celles entre l'une ou l'autre et l'IN seraient encore beaucoup plus nombreuses. Bref, le texte de Hugo n'est rien moins que sûr. J'ajoute qu'il ne l'est pas non plus dans l'édition *Bouquins*. Car si le choix de l'édition de référence a été attentif et est argumenté, et si l'éditeur n'est pas venu -comme pour La Pléiade-, opposer ses propres normes à l'orthographe, à la typographie et à la ponctuation voulues par Hugo, le temps et le personnel ont manqué pour s'assurer de la conformité du texte publié. De là d'énormes bourdes, parfois choquantes. La réimpression de 2002 permet d'en corriger beaucoup, sûrement pas toutes.

S'agissant des posthumes, l'éditeur n'est tenu qu'à une fidélité raisonnée envers ses prédécesseurs, fussent-ils Meurice et Vacquerie. Ici *Bouquins* offre plusieurs innovations majeures. Nous avons publié *Le Théâtre en liberté* dans la structure de l'édition de 1886 (Hetzel, *Œuvres posthumes*), mais dans le texte de l'IN., plus proche du manuscrit. Les proses philosophiques des années 60, jusque là dispersées, même chez Massin, aux "reliquats" des *Misérables*, de *William Shakespeare* et des *Travailleurs de la mer*, ont été réunies en un ensemble qui témoigne du projet philosophique, avorté mais cohérent, poursuivi en ces années. *Choses vues*, enfin, a été construit en respectant les classements -cotes ou titres- de Hugo. Puisque j'en étais responsable, je voudrais signaler que je ne suis pas coupable de leur bande-annonce. Elle annonçait un *vrai Choses vues* dont notre pudeur aurait rougi s'il n'avait quelque exactitude en comparaison des volumes d'Hubert Juin pour Folio – avec récédive en « Quarto ». Les scientifiques sont parvenus à imposer l'idée que leur tâche n'est pas la découverte d'un trésor mais un travail, nous pas encore. Reconnaissons pourtant que nous accéditons volontiers cette erreur, quand nous ne la partageons pas.

Surtout, revenant aux dispositions testamentaires de Hugo, nous avons distingué, dans les textes posthumes, les œuvres auxquelles les volontés conjuguées de leur auteur et de ses éditeurs ont fini par donner une existence historique réelle et stable -*Le Théâtre en liberté*, *Dieu*, *La Fin de Satan...*- des fragments. Bouleversant l'ordre des dossiers laissés par Hugo, ses exécuteurs testamentaires qui étaient aussi les éditeurs de l'IN., les avait matériellement redistribués partie aux reliquats des œuvres, partie dans les fourre-tout intitulés *Océan* ou *Tas de Pierres*, confectionnant ainsi des manuscrits découpés, au sens propre, sur l'édition qu'ils projetaient d'en donner -quitte, devant la masse, à n'en imprimer qu'une partie. Il fallut attendre 10 ans après l'entrée de Hugo dans le domaine public et 34 après le versement de ses manuscrits à la Bibliothèque Nationale pour que cette mise au point décisive soit faite par R. Journet et G. Robert: *Centenaire des Misérables - Hommage à V. Hugo*, Strasbourg, 1962. Elle fut ensuite complétée, par les soins de J. Seebacher, par la publication de l'inventaire après décès, qui donnait la liste complète et la description sommaire des « cotes », c'est-à-dire des dossiers, tels que le notaire les avait trouvés. Après l'IN., beaucoup de fragments demeuraient inédits -sans compter les *Carnets*. Le plus grand nombre avait été publié dans les recueils hâtifs de Guillemin. Tout était donc à refaire. René Journet s'en est chargé, regroupant les fragments (mais pas les *Carnets*, laissés volontairement à l'écart) dans deux volumes distincts. L'un, *Chantiers*, reconstitue le dossier de travail de quelques œuvres exemplaires -*Les Misérables*, *Dieu*, *La Fin de Satan*, etc.; l'autre, *Océan*, renonce au bouleversement total qu'aurait exigé la reconstitution des dossiers originels grâce à la table de concordance entre les cotes de l'inventaire après décès, et reproduit dans leur totalité vingt des trente recueils composés par les exécuteurs testamentaires.

*

"Bouquins" a donc permis quelques progrès. Au nombre de ses défauts, le plus grave reste la contamination de son parti-pris historique par un classement générique. Cela nous a conduits, d'abord, à ajouter, dans chaque série, les titres posthumes aux œuvres publiées, comme le faisait l'IN., mais en infraction aux volontés testamentaires de Hugo. De la sorte l'œuvre de Hugo, telle qu'il la laisse à sa mort, ne se distingue plus tout à fait clairement de la masse de ses écrits -qui sont une autre réalité. Le volume

Critique regroupe de la sorte des textes de statuts très différents et tend à confondre les livres de Hugo -la *Préface de Cromwell, Littérature et Philosophie mêlées, William Shakespeare*- avec les restes d'une entreprise philosophique avortée. Ce ne serait que regrettable si l'inattention des lecteurs et la force de la chose imprimée ne le rendait carrément dangereux. Lorsque nous voyons dans des maîtrises -voire des DEA- "Victor Hugo écrit dans *Critique* que....", nous sommes bien obligés d'accepter une part de la responsabilité de cette sottise. Nous ne sommes pas non plus certains que notre découpage générique soit tout à fait pertinent. Il est hérité des *Œuvres complètes* antérieures; mais, une fois franchis les trois formes -Poésie, Roman, Théâtre-, l'organisation de tout le reste de la prose en Politique, Histoire et Critique, s'expose à discussion. *Paris* est-il vraiment d'une autre essence que *Histoire d'un crime? Napoléon le Petit* n'est-il pas plus proche des interventions publiques d'*Actes et Paroles* que des notations personnelles -et non publiées par Hugo- de *Choses vues*?

Enfin, les contraintes de la tomainson sont inégalement heureuses. La poésie se voit correctement articulée en 4 volumes: avant l'exil, l'exil, après l'exil, les posthumes; l'organisation est différente, mais également pertinente pour le roman: avant l'exil, *Les Misérables*, les trois derniers romans. En revanche, rien ne va plus pour le Théâtre dont le second volume, faute de place dans le premier, recueille *Ruy Blas* et *La Esmeralda* à côté de *Torquemada* et du *Théâtre en Liberté*.

Surtout notre principe lui-même s'est montré incapable de surmonter l'aporie résultant de la contradiction entre la totalité et l'exhaustivité, entre la construction et la complétude. Elle est commune à toutes les œuvres complètes dont elle entraîne soit l'inhomogénéité – de l'ensemble généralement (comme dans Hetzel), ou de chaque volume (comme dans l'IN et, plus encore dans Massin) –, soit l'inachèvement. Seul, à dire vrai, un principe chronologique strict (possible dans le cas de Hugo dont on connaît l'activité presque jour après jour) autoriserait l'exhaustivité, mais il rendrait les textes totalement illisibles. Ayant donc à choisir entre le désordre et l'incomplétude, nous avons cumulé les deux, ce qui permettait de limiter les effets de chacun.

Inhomogénéité, nous avons déjà vu pourquoi mais, plus généralement, entre les 13 tomes d'œuvres -14 si l'on compte *Océan*- et le volume *Chantiers* qui est documentaire. Inachèvement surtout puisque nous sommes restés loin de l'exhaustivité demandée par Hugo. Manquent bien sûr les dessins, qui n'étaient pas compris dans le Testament littéraire, et la correspondance -on y reviendra. Manquent surtout, volontairement parce que le principe de la collection les excluait en identifiant l'œuvre au livre, non seulement les *Cahiers de vers français*, mais aussi tous les articles donnés par Hugo à la presse, ceux du *Conservateur littéraire* et de *La Muse française* en particulier. Nous avons nos raisons: s'ils ne figurent dans aucune *Œuvre complète* à l'exception de Massin, c'est que Hugo en avait employé ce qui lui semblait bon dans le livre *Littérature et philosophie mêlée*. Il n'empêche qu'ils participent plus à l'œuvre de Hugo que tel recueil d'*Océan*. Ici, -et à plus forte raison pour les *Carnets*, la place à faire et le travail à fournir sont venus au secours de la rigueur. Ailleurs, le remords l'a emporté: les *Fragments critiques* et les *Fragments dramatiques* du volume *Chantiers* donnent des textes importants et inclassables, ni reliquats d'œuvres, ni fragments à proprement parler, qui n'auraient pas dû figurer et dont la présence du coup fait regretter l'absence de *Feuilles paginées* et du reste de la masse énorme des *Fragments dramatiques*.

Certains défauts, mineurs et signalés, résultent des contraintes de la fabrication: les *Carnets 1870-1871*, publiés au tome *Voyages*, font partie de *Choses vues* au tome *Histoire*; *Océan vers* en *Poésie IV* anticipe sur le volume *Océan*. Mais d'autres accidents, graves et irréparables, ne sont pas tout à fait fortuits. Les éditeurs s'en sentent responsables mais pas coupables, à moins que ce ne soit l'inverse.

Je ne sais quelle inspiration photographique a conduit Guy Schoeler -auquel je dois, pour tout le reste, rendre un hommage reconnaissant- à commencer la publication de la correspondance et de *Carnets* de Hugo sous une couverture aussi blanche que celle des œuvres était noire. Initiative heureuse pour l'œil, malheureuse pour le sens. Si l'on voulait tout Hugo, il fallait le penser, ou refaire Massin, ou se résigner à respecter la volonté testamentaire de Hugo qui suggérait non pas deux ensembles mais trois :

œuvres par lui publiées, œuvres et textes inédits -dont les *Carnets*- en ordre d'achèvement décroissant, correspondance. Telles quelles en "Bouquins", l'œuvre et la correspondance entrent en conflit chromatique et sémiotique au lieu de se compléter.

Suicide inutile, puisqu'une triple faute, éditoriale, politique et littéraire, avait déjà porté un coup à l'édition Laffont, victime de la bonne intention d'offrir un Hugo tout à la fois populaire et savant.

Caractéristique de l'édition en France pendant tout le XIX^e siècle, la dissociation des auditoires avait réservé au public d'élite les œuvres complètes de Hugo jusqu'à la date de sa mort -du moins à en juger par la nature et le prix des collections, toutes publiées in octavo à l'exception des deux illustrées. Hetzel innove en appliquant la stratégie constamment exigée par Hugo de ses éditeurs pour les titres séparés; la belle *ne varietur* in octavo à 7,5 F le volume est doublée, huit ans après, d'une in 18 à 2 F. Le texte était le même: exploit sans précédent ni suite. D'un côté, en effet, vinrent s'abriter de la poussière et de la lecture dans les bibliothèques bourgeoises, en attendant eBay, Lemonnier-Richard, illustrée (1885-95), l'I.N. (1904-1952), plus près de nous les quatre pavés pour lutrin de Jean-Jacques Pauvert (1963), enfin le mètre linéaire du Club français du livre (1967-70). De l'autre, les 79 volumes de l'in 18 Hetzel firent des petits. L'extraordinaire *Œuvre de Victor Hugo* de Jules Rouff d'abord: 305 fascicules in 32 qui, à 25 centimes pièce, mettaient le Hugo complet à 76 F. au moment où la *ne varietur* in octavo en valait 427. Flammarion, Ollendorf et Fasquelle avant la guerre, Nelson -de si nostalgique mémoire- dans les années 40-50, les éditions Rencontre et le Cercle du Bibliophile à la décennie suivante, l'*Intégrale* du Seuil à partir de 1964, continuèrent cette tradition populaire. Mais elle ne bénéficia jamais des avantages vendus par les éditions chères: exhaustivité, pertinence de la disposition des textes, appareil critique ou informatif.

Au prix de 2 millions d'avances de la République reconnaissante, l'édition "Bouquins" devait faire cesser cette ségrégation des publics par laquelle, durant tout un siècle, le système éditorial avait fait dire à l'œuvre de Hugo le contraire même de ce qu'elle demande. Jusqu'à présent, c'est un échec: édition de luxe par sa conception et populaire par sa présentation, "Bouquins", au lieu de s'étendre aux deux publics, s'est restreint à leur intersection raréfiée -le public cultivé mais désargenté des professionnels de l'édition et des arts, des étudiants et de leurs professeurs.

Peut-être n'avions-nous fait cette édition que pour nous-mêmes, hugoliens présents et à venir. Cet égoïsme devait être assez clairvoyant puisque les travaux récents ou en cours, inspirés d'un regard critique que la collection *Bouquins* met en œuvre, non seulement y ont recours -pour des raisons matérielles- mais seraient ou auraient été sans doute impensables sans elle. C'est le cas de la thèse de Ludmila Wurtz, "Les interlocuteurs du poète dans la poésie lyrique de Hugo", de celle de Jean-Marc Hovasse, "Hugo et les poètes contemporains des *Chansons des rues et des bois* aux *Quatre Vents de l'esprit*", de Myriam Roman, "Le roman hugolien comme roman philosophique", et de plusieurs travaux de génétique et de commentaire sur *William Shakespeare* et les textes connexes. C'est aussi vrai, je crois, de la thèse de Pierre Savoie, que j'aurais voulu pouvoir féliciter en soutenance et dont je tiens à honorer la mémoire avec une fraternelle tristesse. Citons enfin le livre de Claude Millet sur *La Légende des siècles*, rendue à la lecture par sa redistribution en trois livres distincts.

Quoique clairvoyant, c'était tout de même de l'égoïsme, une vue peut-être trop et trop bien intéressée de l'œuvre. S'il en est ainsi, il doit y avoir une justice immanente qui nous a punis par où nous avons pêché. Car, comme celle de beaucoup d'autres choses, la nature d'une édition d'œuvres complètes se résume dans sa fin. Pour l'I.N., les "reliquats", étude des manuscrits et notice historique qui ponctuent chaque volume d'œuvres; dans l'édition Massin, le trésor des *Tableaux synchroniques* de chaque tome. Chez "Bouquins", ce devait être un dernier volume, rempli d'index: des formes strophiques, des dates inscrites dans l'œuvre, des textes cités, des noms propres. L'I.N. avait invité à étudier la genèse des œuvres de Hugo; Massin à les lire comme témoignages sur leur auteur et sur son temps; nous avons besoin de ce dernier volume pour connaître les investissements poétiques, culturels, historiques et

politiques qui s'y emploient, s'y exposent, s'y transforment et y produisent toutes sortes de sens oubliés ou méconnus. La mévente de l'édition a, provisoirement je l'espère, découragé l'éditeur d'aller jusqu'au bout de nos peines.

Guy ROSA
Université Paris 7-Denis Diderot