

## LECTURES DE L'OMBRE

*Tout solitaire, sous cette imprégnation mystérieuse, devient, souvent sans en avoir conscience, un philosophe naturel<sup>1</sup>.*

*L'idée de l'infini est une des plus fondamentales de la nature humaine, si elle n'est pas toute la nature humaine ; et pourtant l'homme ne fût point arrivé à comprendre dans sa réalité l'infini des choses, si l'étude expérimentale du monde ne l'y eût amené. Certes, ce n'est pas le télescope qui lui a révélé l'infini ; mais c'est le télescope qui l'a conduit aux limites extrêmes, au-delà desquelles est encore l'infini des mondes<sup>2</sup>.*

### *Archéologie de la pensée*

Parcouru de préludes, de fugues, de césures et de scansions, *Les Travailleurs de la mer* se présente comme un vaste poème épique auquel il faut la dramatisation héroïque pour ne pas demeurer inachevé. L'une de ces scansions particulièrement marquées, où le lecteur, arraché au pouvoir de séduction propre de l'action, se trouve sommé de penser, est « *Sub Umbra* », cinquième chapitre du livre « Le Labeur », dans la suite immédiate de « *Sub Re* » où le désarroi rapproche un instant Gilliat de la figure de Job. Ce qui motive notre approche analytique, c'est que la grandiloquence stylistique hugolienne, la théâtralité assumée de sa rhétorique et le souffle de la pensée partout présent pourraient bien constituer des truchements singulièrement efficaces pour une approche des interpellations réciproques du littéraire et du philosophique, envisagées ici à travers l'énigme du métaphysique. Ceci nous placerait, lisant ce chapitre, au cœur d'une surface intellectuelle à quatre pôles : le sensualisme, le métaphysique, le scientifique et le philosophique. Que la *présence* de

---

1. Victor HUGO, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Flammarion, « GF », 1966, introd. et notes de Marc Eigeldinger, p. 427.

2. Ernest RENAN, *L'Avenir de la science*, Paris, Flammarion, « GF », 1890, présentation, chronologie, bibliographie par Annie Petit, p. 292-293.

Dieu dans le monde naturel soit le terme apparent de ce chapitre, dit à travers l'énigme de cette existence et en tant qu'énigme, peut en constituer l'un des buts démonstratifs mais n'implique pas l'effacement d'autres priorités argumentatives méta-textuelles qui ont trait à la naissance de la philosophie. En somme, la question que pose Hugo est la suivante : comment devient-on un philosophe naturel ? La réponse est vaste : en contemplant la nuit. Il me semble qu'il peut y avoir ici, pour la philosophie, un objet d'étude singulier, qui est la représentation de son *apparition* et de sa naissance dans l'esprit, telle que les aborde la littérature. Ceci a lieu tout d'abord dans l'effacement de la singularité du héros (« rupture discursive »). Puis cela prend la forme d'une vision fascinée, partielle et fragmentée, indexée à l'aperception du monde par les sens, les sensations et les émotions primitives (« réduction sensualiste »). Simultanément, sous les coups d'une rhétorique à la mesure de son sujet, émerge une sorte de système lexical conceptuel au statut ambigu (« expansion nominaliste »), confuse philosophie habilement rapatriée vers la source vive d'un « esprit trouble » au « grand cœur sauvage » (« du génie et de la lampe »).

### *Rupture discursive*

La théâtralité de la parole hugolienne est énorme, manifeste, pesante. Et pourtant elle fonctionne, parce qu'elle est stratégie et que cette stratégie consiste à nous détacher de l'intuition peuplée d'idées informulées, à nous arracher aux limbes de la pensée pour nous « conduire à l'herméneutique » du monde naturel auquel Gilliatt, tel le héros épique et mythique, se trouve affronté. On se souvient de la situation de Gilliatt : être des marges, plus songeur que penseur, il vit à l'écart de la bonne société de Guernesey. Il sera pourtant le seul, lui, l'ensorcelé, le maudit, l'inquiétant, à relever — par amour de la pureté — le défi extraordinaire : sauver de la destruction la machine à vapeur de *La Durande*, suspendue et bloquée entre deux roches escarpées des Douvres. La modélisation éthique, mythographique et spirituelle que constitue la situation s'impose comme lieu poétique de l'écriture et du chant : Robinson éperdu aux prises avec les forces titanesques de la Nature et de l'Océan, Gilliatt revit l'heure où naissent les mythes, dans la manifestation des forces naturelles devant lesquelles la machine de la civilisation, étrangement suspendue, fait entendre un signal dérisoire. Ce passage constitue, dans « Le Labeur » une forme de stase contemplative où se mettent en mouvement non plus les éléments extérieurs mais les instances sensationnelles et mentales de l'homme en contact magnétique avec une forme de surnature, qui devient, au fil du chapitre, une manifestation diffuse et complexe du

mystère de la création et de son Créateur. L'enjeu consiste ici à quitter le songe de Gilliatt pour enclencher le processus d'une herméneutique de la nuit.

L'entrée en matière se fait en quatre temps, parfaitement identifiables sur la page :

Parfois, la nuit, Gilliatt ouvrait les yeux et regardait l'ombre.  
Il se sentait étrangement ému.  
L'œil ouvert sur le noir. Situation lugubre ; anxiété.  
La pression de l'ombre existe<sup>3</sup>.

Les quatre phrases-paragraphe initiales opèrent en peu de temps, une véritable modélisation qui vient inverser — par allusion peut-être à la célèbre figure de la conscience coupable — les rôles respectifs du regard et de l'esprit. « L'œil ouvert sur le noir », c'est bien entendu l'esprit ouvert sur l'énigme absolue, en l'occurrence l'énigme de l'univers et de la vie qui semble, derrière, confusément, l'animer. Des quatre coups frappés, vient l'*émotion*. « Il se sentait étrangement ému ». Il ne s'agit pas ici d'une émotion de personnage. C'est un élément de l'engrenage discursif. L'*emotum* initial, c'est la mise en branle du questionnement métaphysique. Quelque chose d'indéfini bouge dans l'être solitaire, quelque chose s'émeut dans ce Robinson qui devra bientôt jouer du grand mécano de l'univers pour s'extraire, l'ayant compris, du chaos. Pour l'examen du processus qui nous mène de la sensibilité à l'écriture poétique et de la poésie au concept, cette mise en mouvement précédée des quatre coups solennels, cette émotion héroïque qui rattache l'être à sa propre obscurité et le met en contact avec l'obscurité de l'univers et la présence d'un Dieu, sans réduire l'un à l'autre ou l'un par l'autre, constitue un *incipit* susceptible de représenter le principe même du texte qui nous semble glisser en fugue de l'aperception vers le philosophique.

On notera qu'au moment de l'ébranlement, entre la troisième phrase-paragraphe et la quatrième, s'opère une désingularisation du héros, opérée par l'effacement de la troisième personne au profit d'un glissement pronominal vers l'indéfini, assorti d'un présent de généralité, puis un « il » universel désignant l'Homme. Stratégiquement, Victor Hugo opère la dissolution ponctuelle de l'individu Gilliatt dans le Verbe qui prélude à l'écrasement et à la presque disparition du personnage. Au prix d'une rupture provisoire de l'empathie, la pensée hugolienne prend le relais du pur « être-là » de Gilliatt, que nous ne retrouverons qu'à la fin du chapitre, lorsque la voix de l'universel se réinsère dans la figure particulière de l'homme sur le promontoire des

---

3. P. 424.

songes. Cela s'accompagne en outre d'un déplacement thématique vers la matière immatérielle de l'univers, qui devient le sujet de toute préoccupation et de tout questionnement, le sujet pensant se décalant vers le cœur de la voix auctoriale majeure — instance fort énigmatique pour les amateurs de narratologie. Tout est fait ici pour réduire l'homme au pouvoir d'hypnose du ciel sur son esprit et aux sensations primitives qui caractérisent son rapport au sacré. C'est l'un des enjeux de la description de la nuit que de dire l'impossibilité de l'homme à la comprendre sinon dans sa confusion et sa complexité insondable. Gilliat, écrasé, disparaît sous le poids de l'impensé qui s'offre à l'esprit. Si le ciel pèse ici comme un couvercle et si la métaphore du poids concrétise tout au long du texte l'abstraction d'une angoisse, ce n'est pas parce qu'il est la proie au long Ennui mais parce que la pesée de l'Énigme oblige l'homme à penser autrement, et peut-être de manière moins rationnelle, étant soumis à ce qui pense/pèse au-dessus de lui, Hugo réactivant non seulement l'étymologie du verbe *penser* mais aussi celle du substantif *superstition*. Car *superstes*, c'est ce qui se tient au-dessus, comme cette nuit qui réduit le corps aux sensations premières tout en appelant l'interprétation.

### *Réduction sensualiste : penser à travers le corps*

Il s'agit donc pour Hugo, paradoxalement, de formuler ce qui en l'être isolé sous la nuit ne parvient pas au niveau de la formulation, en suggérant une sorte d'appréhension visuelle et tactile des phénomènes cosmiques. La description de la nuit, sujet particulièrement rebattu par le romantisme et le symbolisme, auquel Hugo s'est maintes fois confronté (souvent parlant de l'homme), continue ici de se présenter comme problème de la technique romanesque. Au défi premier (comment décrire ce qu'on ne voit pas, ou ce qui ne se voit pas, qui est en soi la négation de la vue) s'ajoute un autre enjeu : comment représenter le questionnement de l'esprit de l'homme dans la nuit ? La réponse hugolienne est relativement audacieuse, même si elle n'étonne pas dans son œuvre, où le descriptif est rarement statique. Il y a en effet dans ce chapitre un évitement de l'*ekphrasis* au profit d'une fugue graphique et métaphorique qui manifeste toute sa capacité à dire non le concept mais la sensation. Le potentiel de conceptualisation de la métaphore se fait en partie au profit d'une suggestion de la sensation de l'inconnaissable, la sensation étant l'ordre humain dans lequel se manifestent la perception de l'énigme et la complexité. En lieu et place de l'élan descriptif s'entend la grande parole de l'auteur-mage marquée au sceau d'une forme de rhétorique de l'initiation : le lecteur est sommé d'écouter la diction de l'irreprésentable. À « l'indicible plafond de

ténèbres » succède la diction de l'indicible, qui se fait par touches phrastiques juxtaposées, marques d'abord de l'approximation de l'intellect devant un objet insaisissable puis marques d'un découpage plus précis de l'objet, auquel les étoiles donnent relief et texture. Il faut ici avoir à l'esprit les dessins de Victor Hugo réalisés entre les pages des *Travailleurs de la mer*<sup>4</sup> pour saisir tout ce que contient de travail graphique et pictural l'évocation de la nuit étoilée : « plafond de ténèbres », « de la lumière mêlée à cette obscurité », « de la clarté mise en poudre », « une volée d'étincelles arrêtées » (p. 424). Ces notations, qui trouvent leur source dans la vision projetée du dessin, gravitent toutes autour du mythe antique du « chaudron » universel et proposent une approche matérialisée du ciel. Cet ensemble presque tactile reste une exception dans le chapitre, le sens majeur étant le regard, placé à l'*incipit*, élément central de la modélisation (énigme de l'homme dans l'univers), bientôt donné comme sens limité : « où le regard s'arrête, l'esprit peut continuer » (p. 425). Cet envol de l'esprit comme « arche vers l'infini » n'empêche pas cependant l'émergence de sensations diverses, suggérées par les notions de « refoulement » (p. 425), de « dilatation » (*ibid.*), le « défi effrayant d'aller toucher ces clartés » (*ibid.*), qui peuvent être aussi des sensations primitives, comme « la stupeur », « l'effroi sacré », « l'horreur », indices d'une pensée d'auteur qui converge vers la naissance de la pensée métaphysique, tout en demeurant sur le terrain des sens, et ici par métaphore : « tous les frottements d'une telle machine sont des contusions à la vie » (p. 426).

On doit en outre être ici particulièrement attentif à la forte présence d'une admiration ancienne pour les observations astronomiques dont témoignait *Le Promontoire des songes*<sup>5</sup>. Évoquant l'immanence d'un ordre divin dans la Nature, Hugo n'en fait pas moins allusion aux notions astronomiques de distance, de proportion, aux lois physiques de l'espace et à la mécanique générale de l'univers, ce qui teinte de scientisme une approche plutôt ressentie comme panthéiste, et qui peut aussi prendre la tangente d'allusions philosophiques à Parménide (« Ces univers, qui ne sont rien, existent. En les constatant, on sent la différence entre n'être rien de n'être pas ») ou à Pascal (les deux infinis). Hugo, ici, ne choisit pas et semble annoncer la collusion du religieux et du scientifique telle que la formulera Renan en 1890 dans *L'Avenir de la science* et dont il a pu avoir connaissance par les articles publiés par Renan à ce sujet bien avant la parution en volume du

4. Voir notamment Pierre GEORGEL, *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer de la Bibliothèque nationale*, préface de Roger Pierrot, Herscher, 1985.

5. La relation de la rencontre de Victor Hugo et d'Arago en 1834, prévue peut-être comme chapitre du *Shakespeare* (1864), a été publiée partiellement en 1901, puis intégralement à l'Imprimerie nationale en 1937.

célèbre ouvrage. Il n'est pas certain cependant que cela se fasse au service d'une religion de la science. Les allusions à la « révolution » orbitale (p. 429, « révolution impassible »), aux « régularités saisissantes » des cycles végétaux indexés au mouvement des planètes (p. 428), l'association de « l'animalcule », de « l'imperceptible » et de « l'immensité », l'évocation d'une forme de relativité (« Tout nombre est zéro devant l'infini », p. 425), l'intuition du brasier originel représenté par les étoiles (« une vaste ignition qui ne dit pas son secret, une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée », p. 424, ce qui aujourd'hui impliquerait dans le discours d'un astronome l'inévitable théorie du big-bang) et tout le vocabulaire de l'observation expérimentale comme tout le lexique de la conjecture savante deviennent vecteurs métaphoriques d'une sensation globale, qui est celle de l'incompréhensible. Tout se passe comme s'il s'agissait de revenir aux temps antiques où l'astronomie, la religion et la philosophie n'étaient pas encore pensées comme disciplines séparées. La nuit est l'occasion d'une mise en scène fantasmagorique de cette union. Il faut insister ici sur les fragments visuels qui disent l'hypnose d'une vision, les notations de l'effroi devant la nuit, devant le sacré, la soumission reptilienne à l'ordre universel (« il tremble, il se courbe, il ignore », p. 424) l'incertitude, l'hésitation, le questionnement, qui sont les soubassements d'une véritable méditation métaphysique. On notera aussi le rôle de certaines métaphores (par exemple les figures mécaniques) dans la suggestion d'une aperception globale de l'Immanence des Dieux en cette nuit d'enfance effrayée où l'esprit de l'homme peut prendre contact avec le frémissement originel des mythologies : « L'obscurité est indivisible. Elle est habitée. Habitée sans déplacement par l'absolu ; habitée aussi avec déplacement. On s'y meut, chose inquiétante. Une formation sacrée y accomplit ses phases » (p. 427). L'évocation vitaliste des flux et du mouvement perpétuel de l'univers qui reflètent hors de l'homme les mouvements internes de sa pré-pensée, circulant dans l'ensemble du chapitre, vient donner vie et présence à ce qui n'a pas de nom et inclure l'émotion dans la révolution astronomique du monde. Ni le message notionnel, ni la poésie des flux pourtant ne bornent, n'encadrent ni ne définissent. Ils posent le poids de l'énigme et du questionnement métaphysique en ce moment de la conscience où il n'est pas encore formulé, d'autant que la voix soufflée prend ici appui sur la conscience d'un personnage qui sent plus qu'il ne pense. C'est bien le paradoxe de la rupture discursive qui suit les quatre coups de semonces initiaux : elle ne sert pas entièrement le dessein d'une explication des signes et navigue dans une zone intermédiaire entre la perception vague et l'émergence d'un concept. Gilliat absent, il s'agit encore de ce qui se passe dans son esprit envahi.

*Expansion nominaliste*

C'est pourtant cette confusion des sensations et la réduction de l'esprit à ses aperceptions qui font passerelles vers la définition de l'indéfini et vers une forme de philosophie naturelle inconsciente d'elle-même : « Des révélations involontaires sortent des pores de la création ; une exsudation de science se fait en quelque sorte d'elle-même, et gagne l'ignorant. Tout solitaire, sous cette impégnation mystérieuse, devient, souvent sans en avoir conscience, un philosophe naturel » (p. 427). La rhétorique hugolienne parvient ici à tenir ensemble, non sans tension, la confusion de l'indéfini sensualiste et l'émergence de véritables concepts, ce qui occasionne l'apparition d'une forme de système de pensée appuyé sur un lexique particulier. Cela se fait au profit d'une rupture entre le formulé et le décrit, entre le Pédagogue et celui qui ne fait que sentir, dépassé par la Parole. Il faut en effet être attentif ici au système stylistique et rhétorique de la juxtaposition, de la parataxe et des présentatifs anaphoriques dans la mise en place d'équivalences cumulées qui, dans le cinquième paragraphe, crucial on l'a vu, nous fait passer du fragment descriptif à de vastes algorithmes en cascades, équations verbales qui évoluent peu à peu vers une nominalisation systématique des attributs, propre au discours philosophique — mais aussi religieux et initiatique — qui semble bien construire une forme de méditation métaphysique sans discours de la méthode. L'évidence se donne en effet par à-coups. Le cinquième paragraphe propose une mutation lexicale et notionnelle tout à fait intéressante et qui semble refléter le processus d'acquisition de la notion par l'esprit de l'homme, comme l'enfant passe de l'émerveillement à la pensée. « La nuit » s'enrichit « de la lumière mêlée à cette obscurité », puis « de la clarté », une « semence », une « ignition », une « volée d'étincelles arrêtée », épithète qui déclenche l'idée de « l'immobilité », de « l'ouverture », du secret puis celle de « l'infini ». Au paragraphe suivant, marqué par la majuscule dont on ne sait si elle est métaphysique ou conceptuelle, Hugo pose « L'Inconnu », premier élément d'une série à l'initiale en [i-] que viennent compléter, toujours par nominalisation de l'adjectif attribut, « l'Indéfinissable », « l'inaccessible » et « l'inexplicable » (p. 425). Sur le même modèle, on trouve, sans majuscule cette fois, « l'illimité », puis « l'Ignoré », à nouveau majoré. On trouve un peu plus loin « l'énorme », le « Tout » (p. 426), le « Plusieurs » (*ibid.*), le Mal, le Bien, « l'entrevu » et « l'ignoré » (p. 427), et plus bas « l'impalpable », « l'incompréhensible », « l'inintelligible » (p. 427), « l'Immanence » (p. 428), « l'Être », « l'irréductible ». C'est par où, vraiment, nous sommes à la fois en dehors de Gilliat et au complément d'objet direct de ses intuitions, dans la formulation d'une pensée synthétique qui se situe à équidistance de quatre discours : la langue des

sens et des sensations, le discours religieux (superstition, métaphysique, théodicée), le philosophique (concept, notion, théorie de la connaissance) et le scientifique. Philosophe naturel, au sens antique du terme, Gilliat trouve dans la voix auctoriale la rhétorique explicative et initiatique qui lui manque tout à fait, au prix d'une rupture discursive et herméneutique. Le psycho-récit des états d'âme du Robinson de la Manche n'aura lieu qu'au détour d'une chorégraphie conceptuelle de grande envergure, une psychomachie qui le dépasse, où les idées issues de l'observation remplacent les instances morales. L'étonnant, ici, c'est que l'opération de conceptualisation ne constitue qu'un passage, autorisant surtout par la suite le changement de la nuit en Nuit et de l'ombre en Ombre, variation typographique où se devine une volonté de revenir à l'émoi premier, somme étant faite de l'abstraction contenue dans la « matière » cosmique.

*Du génie et de la lampe :*

*« C'est toute la réalité, plus toute l'abstraction<sup>6</sup> »*

En effet, nulle volonté au bout du compte, de clarifier l'obscur. Autour de Dieu, la « notion incompressible » (p. 428) qui apparaît en fin de chapitre à la fois comme l'expression du principe caché et l'essieu du système, le questionnement continue de troubler l'esprit : « Que faire des phénomènes ! Comment se mouvoir sous leur convergence ! [...] Quelle rêverie ajuster à tous ces aboutissants mystérieux ? Que de révélations abstruses, simultanées, balbutiantes, s'obscurcissent par leur foule même, sortes de bégayements du verbe ! » (p. 428). Cette mention de la « rêverie » donne une résonance particulière aux nominalisations que nous avons présentées plus haut comme des formulations conceptuelles. Malgré la captation par l'esprit de « notions » issues de l'observation, l'esprit reste la proie de l'énigme de sa situation dans le grand mouvement de l'univers, décrit par Hugo à travers le grand mouvement du langage, lui-même chargé de dire l'émotion intérieure de l'homme, partie prenante du grand Tout et élément du mécanisme. De même, la loi rhétorique et stylistique de ce chapitre rapatrie en définitive toute l'amplitude prise par l'élucidation nominaliste à l'impensé de Gilliat, au cours d'une décélération progressive qui utilise encore l'indéfini, mais cette fois dans l'autre sens, pour revenir à la particularité du héros, au terme d'un parcours tortueux : de l'homme universalisé, le texte évolue vers un « on » où le lecteur reconnaît la posture initiale de Gilliat : « On est sous l'ombre. On regarde. On écoute » (p. 428). De là, on passe par des métaphores qui

---

6. P. 429.



semblent bien annoncer les constructions de Gilliat (les engrenages notamment), puis à « l'angoisse » (écho de l'anxiété initiale du personnage), à une forme de « je » lyrique aux accents proches de la préface des *Contemplations* (« je suis une âme comme toi ! ») et enfin au « il » d'un système hétérodiégétique retrouvé. « Le comprenait-il ? non. Le sentait-il ? oui ». Cette clause sensualiste referme l'élan de l'esprit dans le sensualisme mais non plus sur le mode de l'exclusion de l'un par l'autre. Bien au contraire — et par un formidable truquage discursif — comme un contenu spirituel et philosophique serti dans la matérialité de l'impensé, fausse perspective romanesque construite dans une formidable torsion des codes romanesques : Hugo nous permet de penser ce que son héros ne fait que sentir.

Cette lecture de l'obscurité, si elle peut elle-même être interprétée comme l'illustration du passage de la sensation au concept et de la littérature à la philosophie *via* la métaphysique (à la réserve près de la rupture énonciative et ontologique entre l'auteur et le personnage puisque l'un formule et pense pendant que l'autre reste muet et ne fait que sentir « tout cela ») ne se départit jamais elle-même de ce cycle qui fait revenir la pensée à sa source matérielle et physique, comme le génie revient à la lampe. Le formidable déluge verbal qui a placé le lecteur dans une situation linguistique et intellectuelle supérieure à celle de Gilliat contraint ce lecteur désormais enrichi à réinvestir l'espace ouvert du questionnement des signes. On en revient pour finir à la contemplation, à l'effroi, à la solitude. Le rhéteur et le pédagogue s'effacent dans le silence qui suit l'éclat herméneutique de la voix. La convergence des effets de confusion, d'approximation et des touches rhétoriques faisant émerger la formulation du concept contribue à poser l'énigme métaphysique en termes philosophiques sans jamais se délier de l'obscurité et de la complexité. Le concept dans le sensualisme, comme un piqué d'étoiles dans l'obscurité de l'être.

LUC VIGIER

*Ancien élève du lycée Chateaubriand, Luc Vigier est maître de conférences à l'université de Poitiers (Équipe Hypogée), vice-président de l'équipe de recherche interdisciplinaire sur Elsa Triolet et Louis Aragon. Il consacre ses travaux à l'œuvre de Louis Aragon, au témoignage et à la littérature contemporaine, mais se souvient parfois d'une passion ancienne pour le XIX<sup>e</sup> siècle. Créateur et animateur de sites internet consacrés à la recherche universitaire.*