

Didier Philippot
Sorbonne Université
CELLF 19-21^e

Victor Hugo et le possible *Post-scriptum*

Séminaire du Groupe Hugo, 23 juin 2018

Mots-clés : possible, songe, ontologie, cosmologie, pluralité des mondes, nuit, philosophie, Flammarion, Lucrèce, tachisme.

Amateur venu à Hugo par une voie détournée et non préméditée, j'ai dû me risquer, en répondant à l'aimable invitation de Claude Millet et du Groupe Hugo, à revenir *a posteriori* sur un travail déjà fait : tâche particulièrement difficile pour un disciple de Stendhal inapte, comme lui (toutes proportions gardées bien sûr), à refaire ce qui a été fait. J'ai donc choisi, non de reprendre la matière du livre (*Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, Classiques Garnier, 2017), mais plutôt de m'en déprendre en adoptant si possible une distance réflexive, et en remontant, comme dirait Hugo, à la « vision d'où est sorti ce livre », de le prolonger par une série de remarques complémentaires, ou de repentirs à la Sainte-Beuve : de lui adjoindre, pour citer à nouveau Hugo, un *post-scriptum*. On ne trouvera donc pas ici un exposé des hypothèses avancées dans le livre, ni leur redoublement, mais une tentative pour élucider certains parti pris plus ou moins implicites, et pour esquisser des possibles inexplorés : une réflexion en pointillé.

Pour une cosmologie hugolienne

Ce qui m'a tout particulièrement requis, je dois l'avouer pour commencer, c'est la signification ontologique et cosmologique du possible ; c'est le glissement, opéré par Hugo lui-même, d'une phénoménologie de l'incertitude, d'une poétique du réalisme conjectural, vers une ontologie du possible, que celui-ci renvoie à une région du *cosmos*, à la pluralité, voire l'infinité des mondes possibles au sein de l'univers infini, ou aux produits du songe, à leur consistance paradoxale, concrétions imaginaires non pas opposées, mais amalgamées à la réalité qu'elles complètent et augmentent. Dans les deux cas, Hugo tend à intégrer le possible au réel, à rebours de l'évolution même de la notion, d'Aristote à Leibnitz en passant par la scolastique médiévale, qui tend à l'abstraire de son ancrage ontologique initial pour l'isoler dans la pureté d'un empyrée logique, situé dans l'entendement divin, préalable à toute incarnation¹. Le possible n'est pas le réel (actuel ou factuel), mais il n'en est pas moins réel ; il est une dimension, future, latente, invisible, du réel.

¹ Sur cette tendance vers l'abstraction, dont Hugo prend le contre-pied, voir la synthèse éclairante de Jacob Schmutz, « Qui a inventé les mondes possibles ? », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, n° 42, « Les mondes possibles », Presses universitaires de Caen, 2006, p. 9-45.

C'est la magnifique méditation rêveuse de Hugo, dans *Les Travailleurs de la mer*, sur l'aquarium de la nuit² qui m'a semblé désigner le possible comme l'ouverture (« vaste ouverture ») d'un monde, le monde de la nuit, expressément défini par Hugo comme un univers en soi, ou une création spectrale parallèle au monde des vivants, régie par d'autres lois et peuplée de créatures intermédiaires, esprits, démons – comme si Hugo retrouvait dans ce texte, comme dans un passage de *Dieu*³, les méditations effarées et inquiètes d'un Ronsard, dans l'Hymne étrange des *Daimons*⁴.

Mais j'ai bien conscience qu'il faudrait inscrire plus précisément le possible dans une cosmologie globale, et dans la réflexion mi-scientifique, mi-religieuse sur la pluralité des mondes habités que Hugo fait sienne, dans le sillage de Camille Flammarion (*La Pluralité des mondes habités*, 1862), de Jean Reynaud (*Philosophie religieuse. Terre et ciel*, 1854) ou encore de Fourier⁵. Du reste, il resterait à étudier la cosmologie hugolienne, infiniment complexe, traversée de tensions et de contradictions peut-être irréductibles, dont les paragraphes 4 et 5 des *Choses de l'infini*, très directement inspirés de l'ouvrage de Camille Flammarion, constituent des échantillons exemplaires⁶. Exemplaires, en ce qu'ils exploitent, dans la méditation pascalienne sur l'infiniment grand, les fécondités poétiques du vertige suscité par la conscience de la relativité des mondes et des possibilités de vie (j'y reviendrai). Mais aussi en ce que, tout particulièrement dans le paragraphe 4, l'intuition de la pluralité des mondes habitables inclut, comme l'une de ses extrapolations possibles, l'ouverture de l'esprit à la loi des créations invisibles qui nous enveloppent et nous touchent mystérieusement, fermées aux yeux du corps, saisissables seulement par les yeux de l'âme, et auxquelles nous n'avons accès que par ces trois points de contact que sont la naissance, la mort et, comme l'illustre le texte des *Travailleurs de la mer*, le sommeil. Il faut donc imaginer la réalité universelle composée d'une *infinité de mondes coexistant*, dont le monde de la nuit fait aussi partie. Comment se règle la coexistence harmonieuse des mondes ? comment concilier la conscience vertigineuse de l'infini, proprement incompréhensible, avec l'exigence d'unité cosmique ? comment conjuguer *cosmos* et *infini* ? C'est là toute la question. Y répondre implique sans doute de réfléchir à la *compossibilité* de ces mondes, suivant une approche non pas logique, mais cosmologique.

Seconde perspective, à mon sens fondamentale, ouverte par la méditation hugolienne sur le possible situé à l'horizon ou en marge du réel : du possible comme notion intermédiaire entre être et non-être se dégage toute une *conception du songe* chez Hugo, d'une portée considérable. En proposant une ontologie de l'imaginaire – « ontologie douce », selon la belle formule anti-sartrienne de Bachelard, ennemie des oppositions tranchées, j'avais à l'esprit l'idée que l'œuvre

² Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, David Charles éd., Paris, Librairie générale française, coll. Le livre de poche, 2002, I, 1, 7, p. 155-156 (voir notre commentaire, *op. cit.*, p. 80-100). Toutes nos références au roman de Hugo sont tirées de cette édition.

³ *Dieu, Œuvres complètes, Poésie IV*, Bernard Leuilliot éd., Robert Laffont, 1986, p. 589-590.

⁴ Sur cet Hymne (1555), voir notamment l'article magistral de Jean Céard, « Ronsard, le sommeil et les songes », *Revue des Amis de Ronsard* X, numéro spécial « Le merveilleux et le temps : deux grands thèmes ronsardiens », Société des Amis de Ronsard du Japon, 1997, p. 29-53, et notamment, p. 34-36.

⁵ Sur ce sujet, on ne peut que renvoyer aux analyses fondamentales de Pierre Albouy, *La Création mythologiques chez Victor Hugo*, Corti, 1985, III, chap. II, p. 368 sq.

⁶ V. Hugo, *Les Choses de l'infini*, dans *Critique*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 674-677. Sur le dialogue entre Hugo et Flammarion, je renvoie à l'article précis et documenté d'Elsa Courant, paru entre-temps, « Hugo et Flammarion : les grands esprits se rencontrent » (communication au séminaire du Groupe Hugo, 19 janvier 2019, <https://groupehugo.hypotheses.org/330>). Elle y établit très clairement les emprunts de Hugo, notamment dans les *Choses de l'infini*, aux théories de Flammarion développées dans la seconde édition de *La Pluralité des mondes habités* (1862 ; 2^e éd., 1864). Non sans relativiser l'influence des hypothèses fraternelles de l'astronome, à la fois parce qu'elles se croisent avec d'autres également avérées (Fontenelle, Fourier, notamment), parce qu'elles sont devancées d'assez longue date par les méditations de Hugo sur l'abîme du ciel, et parce que, si tous deux sont ouverts au prolongement rêveur de l'astronomie à la para-science occulte du spiritisme, Flammarion refuse de faire du spiritisme une religion, et ne souscrit pas davantage à la métempsycose stellaire, dénonçant Saturne dans l'infini comme une planète punie et un lieu d'expiation pour les âmes.

de Hugo constituait un excellent exemple de démenti opposé au cliché du subjectivisme romantique ou du romantisme identifié à l'idéalisme subjectif. Les textes étudiés viennent tous apporter la preuve que rêver, c'est toujours rêver *avec* le rêve de la nature, sous la pression de l'immanence, être *traversé* par le rêve de la création. Ce qui explique à mon sens le rejet, par Hugo, des connotations étroitement positivistes et désacralisantes attachées à la notion d'hallucination dans le contexte médical majoritairement athée et anticlérical (Hugo connaît sans aucun doute les thèses de Lélut et de Leuret⁷), en même temps que son acceptation du phénomène sous conditions : même l'hallucination ne peut être un phénomène exclusivement *subjectif* à ses yeux. Le *rêve qu'on a en soi*, on le retrouve *hors de soi*, non parce qu'on l'y projette, mais parce que la frontière entre l'abîme intérieur et l'abîme extérieur est foncièrement poreuse. Les conséquences de cette dissociation de la subjectivité et du songe sont capitales également pour la création poétique – qu'il faudrait envisager toujours comme une *co-crétation* : l'opposition canonique entre l'imagination créatrice et l'imagination purement réceptive devient caduque dans un monde où l'imagination est, non pas la faculté de l'irréel, ni la faculté de l'irrationnel pur, mais la faculté du possible. Nos songes, même ceux que nous ajoutons aux choses par projection, viennent de nous et toujours aussi de plus loin que nous, en vertu d'une mystérieuse collaboration avec ce qui nous déborde et nous dépasse. Pour le dire (trop) schématiquement, le songe est moins psychologique, au sens moderne du terme, étroitement subjectif, que cosmique. Selon la formule capitale de Hugo, « l'imagination n'est autre chose que le reflet de la nature (la création) dans l'âme de l'homme ⁸ ».

Aussi Hugo, génie profondément anachronique en ce qu'il se conçoit *contemporain*, dans l'Art, des génies antérieurs, m'a semblé incliner (sans exclusive aucune) vers une conception émanentiste de l'image, qu'il doit sans doute à sa fréquentation assidue et approfondie des auteurs antiques, et à Lucrèce en particulier. Le *De natura rerum*, grande lecture de Hugo, dont l'influence m'a paru vérifiée, sur ce point plus précis, par une extraordinaire note de 1843 recueillie dans *Océan* (« Tous les corps rayonnent leur image ⁹ ») ; et par un autre passage célèbre du voyage dans les Pyrénées, dont je n'ai identifié la source probable qu'après la parution du livre. Il s'agit du texte consacré aux montagnes de Pasages, quasi contemporain de la théorie du rayonnement universel. Pour évoquer l'inventivité formelle des ormes, leurs métamorphoses fantaisistes ou fantastiques, Hugo situe leur apparition à « l'heure inquiétante du crépuscule ¹⁰ », au moment où commence la transfiguration fantomatique de la création, et fait surgir leurs « profils monstrueux et surnaturels » dans le mouvement même d'une voiture au galop. À la fois « caricatures » et « spectres », « grotesques » et « terribles »¹¹, ils semblent se plier, eux aussi, à l'animation anthropomorphique que leur prête le libre jeu d'une imagination fantaisiste déliée du réel. Mais se profile ici le tournant ontologique de l'imagination. Car la rêverie se prolonge en interrogation sur le mystère des « visions qui sortent de la nature », et qui hantent « l'obscur de la nuit »¹² (citation des *Géorgiques* de Virgile). Ce qui pouvait sembler, au départ, une pure projection fantaisiste, est renvoyé à la profondeur fantastique de la nature elle-même, peuplée de « formes extraordinaires et fugitives ¹³ ». Ce qui était *apparence* grotesque et grimaçante, déformation caricaturale superficielle, devient *apparition* fantomatique. La nuit n'est plus seulement un écran où l'on projette des silhouettes

⁷ Sur ce point, voir l'article précieux de Tony James, « Le songe et le réel », *Idéologies hugoliennes*, Anne-Marie Amiot dir., Nice, Éditions Serre, 1985.

⁸ V. Hugo, *Océan*, René Journet éd., Robert Laffont, coll. Bouquins, p. 59 (fragment daté de 1840).

⁹ *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁰ V. Hugo, *Voyages*, dans *Œuvres complètes*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1987, p. 807.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

fugaces, mais un monde possible ayant ses propres « êtres mystérieux », composés d'ombre, et faits de l'étoffe du songe :

Le rêveur croit voir se ranger au bord de sa route en files menaçantes et difformes et se pencher sur son passage les larves inconnues et possibles de la nuit. On est tenté de se demander si ce n'est pas là les êtres mystérieux qui ont pour milieu l'obscurité et qui se composent d'ombre comme le crocodile se compose de pierre, comme le colibri se compose d'air et de soleil. Tous les penseurs sont rêveurs ; la rêverie est la pensée à l'état fluide et flottant. Il n'est pas un grand esprit que n'aient obsédé, charmé, effrayé, ou, au moins étonné les visions qui sortent de la nature. Quelques-uns en ont parlé, et ont, pour ainsi dire, déposé dans leurs œuvres, pour y vivre à jamais de la vie immortelle de leur style et de leur pensée, les formes extraordinaires et fugitives, les choses sans nom qu'ils avaient entrevues « dans l'obscur de la nuit ». *Visa sub obscurum noctis*. Cicéron les nomme *imagines*, Cassius *spectra*, Quintilien *figurae*, Lucrèce *effigies*, Virgile *simulacra*, Charlemagne *masca* [*Stryga vel masca*]. Dans Shakespeare Hamlet parle à Horatio. Gassendi s'en préoccupait, et Lagrange y rêvait après avoir traduit Lucrèce et médité Gassendi.¹⁴

La rêverie du penseur « obsédé, charmé, effrayé » par les *visions qui sortent de la nature* s'achève par une mise au point philologique, déclinant les différentes dénominations latines du *fantôme*. Or la référence à Lagrange aurait dû me mettre la puce à l'oreille : c'est dans son commentaire, remarquablement informé, du livre IV du *De natura rerum* que se trouvent déclinées par auteurs les désignations latines de l'image, et développée tout du long la conception épicurienne du simulacre¹⁵. De sorte que Hugo me semble reprendre à son compte, non sans l'infléchir dans un sens tout personnel, ce qu'on pourrait appeler une poétique du *simulacre*, terme qu'il utilise lui-même dans son acception archaïsante, soit comme synonyme de fantôme, de spectre, soit dans le sens lucrétien d'image produite par émanation.

Je m'interrogeais du reste dans le livre sur la coexistence de ces deux significations chez Hugo, en songeant notamment à ce *simulacre* qu'est le spectre goudronné pendu au gibet de la baie de Portland¹⁶, étrange paratonnerre attirant non la foudre, mais la nuit amalgamée autour de lui. Dans sa glose du Livre I, Lagrange précise que les deux emplois ne sont pas absolument

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Lucrèce, *De natura rerum*, traduction nouvelle, avec des notes, par M. Lagrange, Lyon, Chez Bleuet, Libraire, 1768, t. II, et tout particulièrement la note 1 des pages 114-115 (p. 406-407 dans l'édition à laquelle je me réfère, celle de l'An VII publiée à Paris chez Potey et Laran) : « Ces assemblages déliés, ces tissus imperceptibles parfaitement semblables aux corps dont ils sont les émanations, et que Lucrèce appelle *simulacra*, *effigi* ; Épicure les nomme *είδολα* [...] ; Cicéron, *imagines* ; Quintilien, *figurae* ; Catius, *spectra*. Ces simulacres se forment, selon Lucrèce, de deux manières, ou par une émanation de la superficie du corps, ou par une naissance et une coalition spontanées, au milieu de l'atmosphère. Ils ont trois usages, d'être 1° les éléments des Dieux, 2° la source de nos idées, 3° les causes de la vision. Lucrèce ne les considère dans ce livre que sous les deux derniers points de vue. Quelque défectueuse que soit cette théorie des simulacres, on ne peut s'empêcher d'admirer l'art avec lequel Épicure a su faire valoir une hypothèse aussi ridicule en apparence, la foule de probabilités, sur laquelle il a établi l'existence de ces simulacres, et l'adresse avec laquelle il les a pliés à tous les phénomènes de la vision. Il fallait sûrement bien du génie et bien des ressources, pour tirer un aussi grand parti d'une erreur. Et si l'on veut considérer quelles étaient les idées des anciens sur la vision, on verra que le système d'Épicure était le plus ingénieux, le plus fécond, le seul applicable à tous les possibles, et qui méritât que le fameux Gassendi, qui connaissait et savait juger l'Antiquité, l'adoptât à l'exclusion de tous les autres. » (Nous avons modernisé l'orthographe). La dette lexicologique de Hugo à l'égard de cette glose marginale est évidente ; mais on fera remarquer qu'il lève les réserves exprimées par Lagrange sur le bien-fondé d'hypothèses à la fois ingénieuses et périmees, ce qui ne veut pas dire pour autant qu'il y adhère lui-même sans recul ni conscience de leur éloignement historique. Voir également la note 2 de la p. 115 (éd. cit., p. 407-408) sur la continuité qui relie entre eux les simulacres, formant un tissu (« *Texturas rerum tenues, tenuesque figuras* »), la texture même (imaginaire) du réel ; la longue note de la p. 123 (éd. cit., p. 413-414) où Lagrange propose une remarquable synthèse historique sur l'optique, des stoïciens à Descartes en passant par Aristote.

¹⁶ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, éd. B. Leuilliot, dans *Œuvres complètes* III, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, I, 1, 5, p. 389 (« Il était simulacre »).

séparés¹⁷, ce que viennent confirmer les spécialistes récents. Sylviane Bokdam, dans son incroyable somme sur le Songe à la Renaissance¹⁸, rappelle que le choix du terme *eidôlon* chez Démocrite et Épicure – dont l'équivalent latin, traduit par Lucrèce, est *simulacrum*, n'est pas étranger à l'acception plus ancienne du terme (apparition onirique suscitée par un dieu ou fantôme d'un défunt). Même chez Lucrèce, la signification de simulacre conserve des traces de son acception archaïque (« fantôme »), également présente chez Virgile, que Hugo connaît fort bien pour l'employer lui-même – et pour être sans doute le seul, en son temps, à l'employer encore dans ce sens.

Mais, au-delà de cette recherche un peu fastidieuse des sources, l'essentiel me paraît être le fait que Hugo ait pu trouver chez Lucrèce une conception réaliste du simulacre à même de conforter sa propre pente, la pente de sa rêverie, à inscrire l'image et le possible dans le réel, comme une quasi-chose parmi les choses. Qu'une image, indépendamment même de sa vérité, puisse constituer une réalité presque palpable, c'est peut-être l'un des enseignements tirés par Hugo de sa lecture de Lucrèce. Mais j'ajouterai que, si le simulacre est chez Lucrèce une réalité matérielle, il est aussi une source de leurre potentiel. L'explication matérialiste des représentations imaginaires s'insère dans le cadre d'une éthique qui met en garde, avec force, contre la vanité des illusions¹⁹. Comme le rappelle S. Bokdam²⁰, on peut distinguer deux sortes de leurre ou d'effets de leurre. Le premier tient à l'existence de simulacres mentaux, qui peuvent pénétrer directement dans l'esprit, en raison de leur ténuité, sans passer par les sens, et composer ainsi des images sans modèle dans la réalité, indépendantes de la temporalité de l'émission préalable, et comparables par leur trame à la toile d'araignée (au *tissu*) ou à la concaténation des nuages dans le ciel : véritables fictions de l'imagination, dont la traduction mythologique

¹⁷ Devançant les analyses classiques de Robert Klein (*La Forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, 1970 (1^{ère} éd.), Gallimard, coll. Tel, 1983) sur la conception médiévale et renaissante du corps pneumatique comme véhicule de l'âme, voué à hanter les Enfers, selon Dante, sous cette forme « irréal », Lagrange suggère dans son commentaire marginal du Livre I (note 6, p. 97-99) que « ce ne pouvait être ni les corps ni les esprits qui descendissent dans les enfers », mais leurs *simulacres*, « cette espèce de membrane, de pellicule déliée que les Pythagoriciens et les Platoniciens donnaient pour enveloppe à l'âme, et qu'ils appelaient du nom de *véhicule* ». Ceux-ci trouvaient dans cette survie posthume du corps imaginaire, et néanmoins réel, « une substance mitoyenne, qui fût en quelque façon un mélange de corps et d'esprit, ou au moins un point de contact commun, à la faveur duquel l'action et la réaction pût avoir lieu entre ces deux substances qu'ils paraissaient regarder comme étrangères l'une à l'autre par leur nature. C'était cette espèce d'épiderme, moitié corps et moitié âme, qu'ils faisaient descendre dans les enfers. »

¹⁸ Sylviane Bokdam *Métamorphoses de Morphée. Théories du rêve et songes poétiques à la Renaissance en France*, Champion, 2012, 1^{ère} partie, 1^{ère} section, chap. 3, pp. 123, 126.

¹⁹ Et contre la vanité des superstitions. Dans une note du Livre IV (n. 17, p. 132 ; éd. cit., p. 421), Lagrange développe l'argumentaire démystifiant de Lucrèce en désignant la peur comme la source de ces superstitions populaires animistes qui peuplent de créatures surnaturelles les montagnes, les forêts, les rochers, les cavernes, les lieux solitaires. Note prise, d'après ses propres précisions, à l'*Origine des Dieux du paganisme* par M. Bergier : « D'où peut être née l'opinion qui a peuplé de Nymphes ou d'Intelligences les montagnes, les forêts, les rochers, les cavernes ? Il paraît que la peur y a contribué beaucoup. Un homme qui se trouve seul au milieu de la forêt, ou sur une haute montagne, se sent saisi d'une espèce d'émotion ou d'étonnement dont il n'est pas maître. Dans cette situation délicate, le souffle du Zéphyr, le mouvement d'un arbre, le son renvoyé par un écho, sont autant de phénomènes dont il est puissamment affecté. Il croit voir et entendre des objets extraordinaires. Si la nuit vient à le surprendre dans ces circonstances, l'illusion augmente, tout s'agite autour de lui, tout est animé, tout l'effraie. Il n'en a pas fallu davantage pour supposer des esprits ou des génies partout ; de même que le peuple en pareil cas croit encore voir et entendre des lutins, des sorciers, le sabbat et le reste, ainsi les Grecs ont cru voir et entendre des Nymphes et des génies, et l'ont assuré fort sérieusement. » Tableau des superstitions populaires qui trouverait un écho (involontaire ?) dans maints textes de Hugo, notamment dans l'épisode des *Misérables* (éd. Annette et Guy Rosa, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, II, III, 5, p. 308-309), où il donne corps, dans la perspective enfantine de Cosette, à l'effroi provoqué par la forêt traversée la nuit, horreur sacrée productrice de *réalités chimériques* ; non sans redoubler le récit de l'éventuelle projection animiste par une méditation philosophique sur cette expérience, voire cette épreuve, universelle : « Nul ne marche seul la nuit dans la forêt sans tremblement. » (*ibid.* p. 308).

²⁰ S. Bokdam, *op. cit.*, p. 125-126.

est la Chimère antique. Le deuxième leurre procède de l'attrait érotique, et de la folie passionnelle tout entière définie comme un ravissement *idolâtre*. J'aurais tendance à penser qu'une telle mise en scène du simulacre comme *leurre érotique* se retrouve en particulier dans un épisode profondément énigmatique des *Travailleurs de la mer*²¹, où la grotte suscite l'apparition irrépressible d'un songe, ou d'un simulacre, ou d'une idole, celle d'une mystérieuse divinité (Ève païenne, Diane, Téthys, ou encore Vénus, à qui est dédié le grand poème du *De natura rerum*), présente seulement par émanation spectrale, qui confond dans une même figure terriblement ambivalente la merveille et le monstre, la poupée, l'idole (Déruchette) et la Pieuvre, envers d'une fascination terrifiée pour la femme nue²². *Les Travailleurs de la mer* auraient ainsi en leur foyer la puissante force d'attraction d'un leurre érotique, véritable simulacre, qui, pour être illusoire, n'en existe pas moins comme une émanation, un parfum, un effluve, un rayonnement palpable. Une présence et une pression. Qu'une image fausse ne soit pas une fausse image, une image inexistante, c'est bien la trouvaille vertigineuse de Hugo. Une telle poétique du simulacre pourrait sans doute être étendue aux autres grands romans philosophiques de Hugo, comme *L'Homme qui rit*, où la destinée de Gwynplaine est tout entière dévoyée et aimantée par une *Chimère* tentatrice, Josiane, véritable leurre érotique, fantôme, mais charnel, illusoire et palpable.

Fallait-il tenter d'unifier la pensée du possible ?

On n'aura pas résolu pour autant cette question difficile : qu'ont en commun toutes les occurrences du possible relevées dans l'œuvre ? Comment passe-t-on de la signification épistémique du possible comme ouverture conjecturale à sa signification ontologique ou cosmologique, qui le désigne doublement comme un complément irréductible du réel, et comme une région ou une zone ignorée de la réalité universelle ? Je n'ai cessé, à vrai dire, de me demander s'il fallait tenter d'unifier la pensée du possible chez Hugo, au risque de préciser et de systématiser ce qui relève d'une poétique concertée de l'indéterminé – en l'inscrivant d'une part dans une filiation, ou dans un réseau plus ou moins serré de filiations diverses ; et en rassemblant les occurrences éparses dans l'espoir de synthétiser, sans schématiser, une pensée du possible chez Hugo. Je dois avouer que j'y ai renoncé. Dira-t-on à tort ?

Qu'il soit nécessaire sans doute, mais aussi difficile, voire impossible, de situer le possible dans un cadre de pensée univoque, c'est ce que viendraient prouver notamment les très belles analyses de G. Poulet²³, qui ont constitué pour moi un point de départ capital. L'un des premiers, dans son attention à la pensée indéterminée, à la poétique même de l'indéterminé chez Hugo, il n'a pas manqué de relever la notion de possible, son importance pour l'œuvre de Hugo, mais dans la perspective qui était la sienne, celle d'une critique de la conscience soucieuse de cerner le point nodal, le point sublime autour duquel s'organise une pensée-poésie à l'œuvre. Sans que, dès lors, l'effort soit tenté d'exhumer les soubassements philosophiques éventuels d'une telle complémentarité du possible et du réel. Ou plutôt, tant est grande sa culture philosophique, en les suggérant, sans expliciter vraiment ce qui relève plutôt, à ses yeux, d'un choix existentiel. C'est ainsi que, après avoir analysé la confusion entre le souvenir et l'imagination chez Hugo, il propose un développement capital sur « l'unité substantielle du réel et du pensable ²⁴ », selon l'une de ses formules antérieures, dont voici quelques échantillons d'une saisissante acuité :

²¹ V. Hugo, *op. cit.*, II, I, 13, p. 432-434.

²² Sur les ambiguïtés de l'érotisme hugolien, voir le bel article de Claude Millet, « *Les Travailleurs de la mer* de Victor Hugo : un roman d'amour », *Romantisme*, n° 115, 2002.

²³ G. Poulet, *Études sur le temps humain* II (1952), Plon, Presses Pocket, 1989, chap. VI, p. 194-230

²⁴ *Ibid.*, p. 209.

Aussi l'univers tourbillonnant, au centre duquel tourbillonne la pensée du poète, apparaît-elle maintenant comme continuellement agrandi et dilaté par une opération véritablement créatrice. [...] C'est un monde où s'insère constamment l'apport d'une imagination qui ne cesse d'inventer ses formes à elle. C'est une création à laquelle se surajoute une autre création, celle des formes mentales par l'esprit. Hugo a nettement conscience que le réel est incessamment et réellement augmenté, non seulement par sa fécondité propre, mais par une sorte de condensation des songes en matière vivante. L'univers n'est pas seulement du réel, c'est aussi du possible qui se réalise.²⁵

Tout ce qui est possible *peut* exister, tout ce qui est imaginable existe déjà s'il est imaginé. La masse enveloppante n'est pas faite seulement de réalités, mais de possibilités qu'on a soi-même, rien que par l'acte de son imagination, appelées dans la matière.²⁶

Dès lors, comme dans la mentalité des primitifs, de laquelle on a justement rapproché celle de Hugo, il se fait un étrange amalgame du réel et du possible. Toute ligne de démarcation disparaît entre ce que l'on rêve et ce que l'on perçoit. [...] Partout se discernent des choses qui sont là parce qu'elles *sont* ; mais partout se distinguent des choses qui, encore qu'elles *ne soient pas*, n'en sont pas moins là parce qu'il existe quelque part une pensée qui les a rêvées.²⁷

À la dilatation du réel s'ajoute donc la dilatation du rêve. Les deux se mêlent ou voisinent en une « promiscuité insondable », se compénètrent pour former un espace compliqué où l'imaginaire apporte une quatrième dimension vertigineuse, l'« étendue du possible ».²⁸

Puissantes analyses, auxquelles il faudrait ajouter les citations insérées, qui renvoient par avance à un certain nombre des passages centraux où surgit la notion de possible substantivée, et où G. Poulet propose une paraphrase éclairante d'une pensée saisie de l'intérieur, dans le mouvement de son déploiement, dont elles reprennent jusqu'au lexique métaphorique proprement hugolien (« amalgame », « compliqué »), conjoignant le concret et l'abstrait. Sur bien des points essentiels, la réflexion de G. Poulet me semble vérifiée par les textes que nous avons également invoqués : la continuité du réel et de l'imaginaire, leur compénétration, voire leur confusion ; la continuité même de l'objet et du sujet, proprement inséparables – ce qui, soit dit en passant, rend caduque et donc inadéquate, du point de vue de Hugo, la métaphysique transcendantale ou post-transcendantale de la représentation, qui met *face à face* le sujet et l'objet en les séparant ; le caractère sans doute fondamentalement *inchoatif* d'une réalité inachevée, dilatée dans toutes les directions, et sans cesse augmentée ou complétée par ce que l'imagination lui ajoute, vœux, pensées, désirs, rêves, comme elle semble elle-même animée par un processus créateur ininterrompu (la Nature rêve aussi). Je suis arrivé, dans son sillage inspirateur, à des conclusions comparables.

Mais, si profondément sympathiques soient-elles, les analyses de G. Poulet négligent en l'occurrence d'expliciter leurs propres options philosophiques, et, faute de les expliciter, de prendre en considération leurs tensions éventuelles avec d'autres, également présentes dans le roman pensif selon Hugo. S'aventure-t-on à le faire à sa place, au risque de trahir une forme d'indétermination plus fidèle à l'œuvre que la recherche un peu étroite des filiations, on pourrait dire que la méditation rêveuse de G. Poulet, en suivant la pente du possible, incline vers un spinozisme non formulé, tout entier résumé dans l'affirmation initiale de « l'unité substantielle du réel et du pensable ». Affirmation qui n'est certes pas infidèle, me semble-t-il, à la philosophie sous-jacente de Hugo, et au principe de plénitude dont il s'enchant, selon lequel « Tout est », y compris le possible, tout possible est appelé à l'existence, et notamment cette expression du possible qu'est l'imaginaire. La réalité est non seulement sans cesse complétée par le possible ou l'imaginaire, mais, comme G. Poulet le suggère, agrandie, *augmentée* par lui.

²⁵ *Ibid.*, p. 214.

²⁶ *Ibid.*, p. 215.

²⁷ *Ibid.*, p. 216.

²⁸ *Ibid.*, p. 217.

Et réciproquement, tout rêve, toute pensée existe dès lors qu'elle est rêvée ou pensée. Extraordinaire suggestion, qui confère aux produits du songe, en effet, une *présence* et une réalité irréductibles. C'est bien inscrire la notion de possible soit dans un cadre matérialiste (lucrétien) – G. Poulet ouvre son étude sur le vertige cosmique suscité par l'agrégation aléatoire (le pêle-mêle) des atomes dans le vide infini²⁹ –, soit, plus précisément ici, dans un cadre spinoziste où tend à s'effacer l'écart entre le possible et l'existant. Écart que Hugo peut être incité au contraire à maintenir, selon d'autres réquisits fondamentaux de sa propre philosophie pensive.

Aussi la notion de Possible ne semble pas pouvoir être ramenée à un cadre unique ou univoque ; elle se déplace d'un cadre à l'autre, sans se réduire jamais tout à fait à aucun, en vertu sans doute des tensions insurmontées, des paradoxes, voire des apories qui font toute la fécondité poétique de l'univers hugolien. Que tous les possibles soient existants ou appelés à l'être, c'est un principe risqué que Hugo, plus leibnizien que spinoziste, n'est pas prêt à assumer dans ses conséquences dernières, soucieux qu'il est de ménager, contre le nécessaire spinoziste, la liberté de l'homme (et celle de Dieu), de concilier, comme il le dit lui-même³⁰, la Nécessité et la Volonté, à l'échelle l'homme, comme à l'échelle du monde. Dans le contexte d'une méditation sur la contingence de l'histoire, on voit Hugo s'intéresser à aux embranchements de la destinée, à la richesse même du passé en possibles, aux futurs dans le passé, aux points névralgiques où s'opèrent les bifurcations entre lignes de vie et séries de possibles divergentes, mais sans pour autant céder, malgré sa très forte inquiétude heuristique et sa conscience de la contingence, à la tentation néo-baroque (celle d'un Borgès) qui tend à admettre la compossibilité, et la coexistence simultanée, de toutes les options. C'est ce que prouverait notamment l'épisode célèbre de Waterloo dans *Les Misérables*³¹, où l'évocation des hypothèses contrefactuelles (si Napoléon avait pris Hougomont, s'il n'avait pas plu dans la nuit du 17 au 18 juin, s'il n'y avait pas eu l'obstacle inattendu du chemin creux d'Ohain) est, jusque dans le constat tragique des causes occasionnelles, les plus infimes en apparence, entièrement orientée vers la reconnaissance du seul Possible voulu par Dieu – la chute de Napoléon dénoncé dans l'infini.

Hugo me semble donc rétif à l'idée de faire sauter le verrou (qu'il soit logique, ou cosmologique) qui oblige à séparer les compossibles des impossibles, à faire le tri entre les possibles, à les passer au crible – verrou divin que G. Deleuze³², dans son étude sur Leibniz (non sans le faire pencher du reste, sans doute indûment, vers le différentialisme, anti-essentialiste, qui l'occupe lui-même), a excellemment désigné comme le dernier rempart contre le triomphe baroque ou néo-baroque de la pensée différentialiste, où sombrent conjointement le principe d'identité et le principe de non-contradiction. Non que ces principes ne soient, à l'évidence, très fortement menacés aussi chez Hugo, en raison de sa pente foncière vers le baroque. Menacés, certes, mais pas annulés sans scrupules, sans que Hugo ne soit retenu, au bord de la coexistence baroque et anarchique des possibles, par le souci constant d'un ordre, d'un « alphabet du possible »³³, capable de concilier l'exigence d'unité cosmique avec la conscience d'un univers proprement infini, dont les lois échappent, si elles existent. Le possible selon Hugo témoigne à la fois de cette phénoménologie de l'incertitude en raison de sa foncière

²⁹ Sur la présence de Lucrèce chez Hugo, voir le bel article de Jean-François Marquet, « Victor Hugo et l'infiniment petit », *Miroirs de l'identité. La Littérature hantée par la philosophie*, Hermann, 1996, p. 73-101.

³⁰ Hugo se dit en quête du « prodigieux être en qui se réalise au fond de l'absolu l'identité inouïe de la Nécessité et de la Volonté » (*Philosophie*, dans *Œuvres complètes, Critique*, op. cit., p. 492).

³¹ V. Hugo, *Les Misérables*, éd. Annette et Guy Rosa, *Œuvres complètes*, Robert Laffont, 1985, II, I, p. 241 sq.

³² G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, 1988, chap. 5 ; chap. 6, pp. 104-105, 111-112.

³³ V. Hugo, *Philosophie, Critique*, op. cit., p. 520.

indétermination (hasard, fatalité, Providence ?) et du maintien, en dépit de tout, d'une exigence d'unité et d'ordre.

C'est ce que montrerait sans doute aussi une autre tension perceptible, cette fois, dans sa rêverie cosmologique sur la pluralité des mondes possibles, nourrie de préoccupations personnelles, mais aussi inspirée des théories de Reynaud, de Flammarion et, plus lointainement, de Fontenelle – rêverie cosmologique à laquelle j'ai accordé une place sans doute trop limitée dans le livre. Mondes possibles, non au sens de virtuels, car ils sont postulés comme réels et coexistants ; mais au sens où leur existence et surtout leur habitabilité sont nécessairement l'objet d'une approche *conjecturale*, où, comme dans l'immense méditation mi-scientifique mi-religieuse de Camille Flammarion, le réel et l'hypothétique se mêlent constamment. Or il apparaît que Hugo est intimement requis par le vertige relativiste auquel expose la pensée songeuse de la coexistence des mondes, de leur co-présence dans l'espace infini, de leur confrontation *en miroir*. Confrontation en miroir, en effet, immense ivresse narcissique à l'échelle du cosmos : chacun se perçoit comme le possible de l'autre, l'orgueil humilié du géocentrisme cède le pas à la conscience que nos possibilités de vie ne sont pas les seules, ni les meilleures, que notre terre est aussi un monde étranger et un rêve ou un fantôme pour la lune, ce simulacre, que le monde que nous regardons nous regarde peut-être aussi en retour. Les mondes coexistants s'épient dans la nuit du ciel ou s'étagent selon la progression scalaire de la métempyscose stellaire. Relativisme vertigineux suscité par un univers polycentrique, que viennent illustrer maints textes de Hugo, comme l'ouverture éblouie de *Promontorium somnii* ou encore, parmi d'autres exemples possibles, ce passage de *Magnitudo parvi* où, dans le silence de l'espace infini, les astres s'entre-regardent et découvrent chacun dans le miroir de l'autre un possible rêveusement impossible :

Regardons, puisque nous y sommes !
Figure-toi ! figure-toi !
Plus rien des choses que tu nommes !
Un autre monde ! une autre loi !
La terre a fui dans l'étendue ;
Derrière nous elle est perdue !
Jour nouveau ! nuit inattendue !
D'autres groupes d'astres au ciel !
Une nature qu'on ignore,
Qui, s'ils voyaient sa fauve aurore,
Ferait accourir Pythagore
Et reculer Ézéchiël !

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre ; ces arbres
Sont des bêtes ; ces rocs hurlent avec fureur ;
Le feu chante ; le sang coule aux veines des marbres.
Ce monde est-il le vrai ? le nôtre est-il l'erreur ?
Ô possibles qui sont pour nous les impossibles !
Réverbérations des chimères visibles !
Le baiser de la vie ici nous fait horreur.³⁴

« Réverbérations des chimères visibles » que sont les planètes les unes pour les autres, les unes relativement aux autres, dans la nuit de l'abîme infini. Or, si Hugo affirme à plusieurs reprises, dans les proses philosophiques où se déploie cette immense rêverie cosmologique, la compatibilité de la multiplicité et de l'unité, l'existence d'une loi unique³⁵ s'appliquant à tous

³⁴ Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. Ludmila Charles-Wurtz, Librairie générale française, coll. Le livre de poche, 2002, v. 100-118, p. 243-244.

³⁵ Voir notamment *Philosophie*, op. cit., § 13, p. 491 (« Tout cela est une unité. C'est l'unité »), *Les Choses de l'infini*, op. cit., § 5, p. 675 (« La solidarité ne peut être la loi des âmes sans être la loi des mondes. [...] la vie, une au point de départ, est diverse au point d'arrivée »).

les phénomènes, à tous les mondes, à toutes les créatures terrestres ou extraterrestres, comme le postule aussi Leibniz, il n'en semble pas moins enclin parfois à s'émerveiller, ou à s'inquiéter, de la proximité mystérieuse d'autres mondes, obéissant à d'autres lois, habités par d'autres créatures, animées d'intentions hostiles. Comme celui de la Nuit entrevu à travers l'aquarium du rêve. « Autant de mondes, autant de vies ³⁶ », selon l'affirmation qui termine un passage central des *Choses de l'infini*. Qu'est-ce à dire ? Autant de formes différentes de vie, autant de possibilités différentes de vie selon les milieux physiques (l'expansion de la vie étant un principe constant), autant de formes différentes prises par la *vie universelle*, dont, déclare Camille Flammarion, « la coupe est toujours pleine » ³⁷ ? Ou autant de mondes différents régis par des lois différentes, suggestion qui ouvre l'abîme d'une multiplication vertigineuse des possibles ? Hugo me semble plutôt trancher en faveur de l'unité de loi (ainsi, la loi de la solidarité universelle qui, pour Flammarion ³⁸, comme pour lui, unifie le *cosmos* et conjure le spectre de la dispersion chaotique). Mais est-il jamais tout à fait disposé à trancher ? Je ne le crois pas non plus. Il y a aussi les puissances supérieures du vertige.

Parce que le possible, instable et mobile, est, on le voit bien, indissociable d'une phénoménologie de l'incertitude, j'ai résolu de me fier à l'inventivité verbale de Hugo, formidable créateur de néologismes, auteur de ses propres « concepts », forgés et fondus dans le creuset d'une philosophie irréductiblement personnelle, et irréductiblement pensive et littéraire ; et de demander au déchiffrement patient de ses textes la signification du possible substantivé, quitte à croiser et à relever *a posteriori*, ici et là, de lointaines filiations. Sans chercher à systématiser, donc, en une pensée cohérente ce qui relève sans doute davantage de la pensivité songeuse.

Et ce pour une autre raison encore. C'est que le possible, inséparable de son antonyme, l'impossible (Hugo fait jouer sans cesse la relativité des termes opposés, qui forment un couple irréductible), désigne moins sans doute chez Hugo une pensée qu'un seuil, ou une série de seuils. Le possible est un *fait de frontière*, non réductible à une essence, une notion intermédiaire (entre l'être et le non-être), un jeu avec les limites, une ouverture : ouverture double du réel à ses marges, à ce qui, pour être invisible ou imaginaire ou futur, ne l'en constitue pas moins ; ouverture proprement surnaturaliste de la nature au-delà de ses frontières visibles ou de ses limites actuelles ; et ouverture proprement sublime de l'esprit à l'*excès du réel*.

On ne saurait sans doute mieux situer le possible qu'au seuil du surnaturalisme. Au cœur de la tentative philosophique et esthétique de Hugo pour concilier, face à l'écueil d'un pur panthéisme, les deux exigences contradictoires, mais également nécessaires, de la continuité et de la discontinuité, de l'immanence et de la transcendance, de la nature et de la surnature (termes impropres dans leur opposition), à la fois reliées et séparées par une frontière sans doute vouée à rester irréductible et indiscernable.

Spatialisation du possible

³⁶ V. Hugo, *Les Choses de l'infini*, op. cit., § 5, p. 676.

³⁷ C. Flammarion, *La Pluralité des mondes habités* (1862), Paris, Flammarion, 1921, III, II, « La vie », p. 146 (« La coupe de la vie est toujours pleine »). Les méditations rêveuses de l'astronome sur l'infiniment petit révélé par l'invention du microscope, sur les mille millions d'*infusoires* découverts par Leuwenhœk dans le volume d'un ciron, sur les foraminifères (*ibid.*, p. 148), les polypes sous-marins aux ramifications immenses, les « forêts de la mer » (*ibid.*), à l'appui de la démonstration de la fécondité inépuisable de « la vie universelle » (p. 149), ne trouvent-elles pas un écho dans *Philosophie* (§ 5), bien que ce texte-ci, écrit, pour une large part, entre mai et août 1860, soit antérieur à la première édition de l'ouvrage de C. Flammarion ?

³⁸ C. Flammarion, op. cit., p. 156 (« Et la grande loi d'unité et de solidarité qui a présidé à la transformation des mondes et qui dirige toutes les opérations de la nature ! »).

La priorité accordée à l'ontologie du possible m'a peut-être conduit à minorer la portée historique et, plus largement, la dimension temporelle de la notion, à coup sûr cardinale. Mais, oserais-je dire, c'est aussi un peu la faute à Hugo, pour parler familièrement comme Gavroche. Car Hugo lui-même est enclin à *spatialiser* le possible (à tout spatialiser, du reste), comme le prouve la quasi-totalité des occurrences collectées, en l'inscrivant souvent dans une *gradation* (« dans l'invisible d'abord, dans le possible ensuite »), qui suggère, sans toujours l'expliciter, une manière d'étagement des niveaux ontologiques du réel. Gradation des plus énigmatiques, tout aussi mystérieuse que la transposition spatiale d'une notion, le possible, en principe tendue vers l'avenir :

*Elle [La nature] serpente dans un possible qui n'est pas le nôtre. N'ayant point notre limite, elle n'a point notre morale. Elle serait le monstre, si elle n'était la merveille. Pour elle, nous l'avons dit autre part, la fin justifie les moyens. L'absolu seul a ce droit. Probablement, qui est sans mesure peut être sans scrupule. De là les cataclysmes, ces coups d'état de l'irresponsable.*³⁹

La rêverie, qui est la pensée à l'état de nébuleuse, confine au sommeil, et s'en préoccupe comme de sa frontière. L'air habité par des transparences vivantes, ce serait le commencement de l'inconnu ; mais au-delà s'offre *la vaste ouverture du possible*. Là d'autres êtres, là d'autres faits. Aucun surnaturalisme ; mais la continuation occulte de la nature infinie.⁴⁰

Le sommeil a de sombres voisinages hors de la vie ; la pensée décomposée des endormis flotte au-dessus d'eux, vapeur vivante et morte, et se combine avec *le possible qui pense probablement aussi dans l'espace*.⁴¹

À de certains moments, on serait tenté de le penser, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre *dans le possible* des aimants auxquels ses linéaments se prennent, et de ces obscures fixations du rêve il sort des êtres. L'inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour composer le monstre. Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la pieuvre.

Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécration.⁴²

Ils [les monstres marins] sont l'extrémité visible des cercles noirs. Ils marquent la transition de notre réalité à une autre. Ils semblent appartenir à ce commencement d'êtres terribles que le songeur entrevoit confusément par le soupirail de la nuit.

Ces prolongements de monstres, *dans l'invisible d'abord, dans le possible ensuite*, ont été soupçonnés, aperçus peut-être, par l'extase sévère et par l'œil fixe des mages et des philosophes.⁴³

Comment comprendre que le possible, dimension future du réel, puisse devenir, dans la cosmologie hugolienne, une dimension spatiale, une région du réel ? Ou encore tout ensemble une matrice, une origine (« Le Possible est une matrice formidable⁴⁴ », la Matrice de l'immanence créatrice de monstres, comme la Pieuvre), et une destination, un commencement et un horizon, un avant et un après ? Comment comprendre, sur le plan ontique (la logique de l'événement), la *présence* anticipée du possible (« Tout le possible était là, piège⁴⁵ ») ?

Je ne suis pas sûr d'être parvenu à percer à jour ce mystère du possible spatialisé. Répondre à cette interrogation impose sans doute de replacer le possible dans une cosmologie globale. Selon cette cosmologie, si l'absolu nous échappe, si la synthèse cosmique nous accable, les mesures du temps et de l'espace sont *relatives* à la finitude humaine, comme l'affirme Hugo

³⁹ *La Mer et le Vent*, op. cit., p. 689.

⁴⁰ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., I, I, 7, p. 155.

⁴¹ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., I, III, 4, p. 456.

⁴² V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 529.

⁴³ *Ibid.*, p. 537.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 536.

⁴⁵ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 417 (« tout le possible » de la tempête qui menace la *Matutina*).

à plusieurs reprises⁴⁶, dans le sillage de Camille Flammarion et de Jean Reynaud. Les divisions temporelles sont dans notre esprit, non dans les choses. Non pas sous la forme de catégories *a priori*, informant l'expérience, sur le mode transcendantal ; mais comme indices de notre finitude (« La vie universelle n'est que relation ⁴⁷»). De sorte que le songe visionnaire, ou l'intuition, donne accès à une profondeur spatiale, l'abîme, la nuit, où les coordonnées (spatiales et temporelles) de l'expérience sont soumises à un effet de brouillage vertigineux. Être à la fenêtre dans l'inconnu, c'est voir se déployer sous ses yeux la *vaste étendue du possible*, celle-là même que donne à contempler un extraordinaire passage de *William Shakespeare* consacré à la question vertigineuse de la provenance (nocturne) des âmes et, en particulier, des âmes des génies :

Qui regarde trop longtemps dans cette horreur sacrée sent l'immensité lui monter à la tête. Qu'est-ce que la sonde vous rapporte jetée dans ce mystère ? Que voyez-vous ? Les conjectures tremblent, les doctrines frissonnent, les hypothèses flottent ; toute la philosophie humaine vacille à un souffle sombre devant cette ouverture.

L'étendue du possible est en quelque sorte sous vos yeux. Le rêve qu'on a en soi, on le retrouve hors de soi. Tout est indistinct. Des blancheurs confuses se meuvent. Sont-ce des âmes ? On aperçoit dans les profondeurs des passages d'archanges vagues, sera-ce un jour des hommes ? Vous vous prenez la tête dans les mains, vous tâchez de voir et de savoir. Vous êtes à la fenêtre dans l'inconnu. De toutes parts les épaisseurs des effets et des causes, amoncelées les unes derrière les autres, vous enveloppent de brume. L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir. Dans ce noir, qui est jusqu'à présent presque toute notre science, l'expérience tâtonne, l'observation guette, la supposition va et vient. Si vous y regardez très-souvent, vous devenez *vates*. La vaste méditation religieuse s'empare de vous.⁴⁸

Où la notion de possible renvoie doublement, à nouveau, à la disposition conjecturale de l'esprit plongé dans l'horreur sacrée, vacillant à un souffle sombre devant la vase ouverture de l'abîme ; et à l'objet indéterminé de cette conjecture, le possible, spatialisé, la nuit comme profondeur cosmique où s'entrevoient l'amoncellement des causes et des effets et le mystère de la production des âmes. De sorte que le possible désigne ici un espace proprement infini, celui de l'abîme où plonge la pensée agrandie et flottante du songeur, à la fois poète et prophète. Mais, dira-t-on, sans perdre sa connotation temporelle, puisque le songeur prophète distingue dans ce crépuscule « assez de la vie antérieure et assez de la vie ultérieure pour saisir ces deux bouts de fil sombre et y renouer son âme ⁴⁹».

Le possible est donc bien aussi temporel, à la fois antérieur et ultérieur. Mais comment peut-il être les deux conjointement ? Sans doute est-on amené à considérer que la vision de

⁴⁶ Sur la relativité essentielle des repères de l'esprit, voir *Philosophie, op. cit.*, § 10, p. 487-488 ; *Les Choses de l'infini, op. cit.*, § 5, p. 675-676 (« Le même être, placé ailleurs, sera autre. Le temps lui-même n'a pas d'identité. Une minute de Jupiter équivaut à trois de nos minutes »). Cf. C. Flammarion, livre V, p. 249 sq. Sur les distorsions temporelles chez C. Flammarion, et notamment dans son œuvre de fiction *Lumen*, voir Elsa Courant, « Astronomie et mesure du temps chez Camille Flammarion : de l'infini au temps relatif », *Romantisme*, 2016/ 4, n° 174, p. 40-49. Distinguant entre l'éternité divine et le temps, fût-il infini, Jean Reynaud aboutit dans *Terre et ciel* (Paris, Furne éditeur, 1964, chap. IV, « Le ciel », p. 247) à des conclusions comparables, qu'il faudrait commenter : « Devant la mesure véritable de l'univers, mesure dont la perception ne s'opère qu'en Dieu, le très grand et le très petit se trouvent désormais de même condition. L'étendue, le nombre, la durée cessent de posséder une valeur formelle. Les différences que nous observons à ce sujet entre la terre et les autres dépendances de l'univers ne sont relatives qu'à nous, et non plus à un étalon absolu, fixé par le décret du Créateur. » (C'est le philosophe qui parle).

⁴⁷ V. Hugo, *Les Choses de l'infini, op. cit.*, § 5, p. 676. Cf. C. Flammarion, *op. cit.*, livre V, p. 250 : « L'absolu n'existe pas dans la physique, *tout est relatif*. ». Même affirmation, p. 253 : « La science humaine tout entière, de l'alpha à l'oméga de nos connaissances, n'est que l'étude des rapports. »

⁴⁸ V. Hugo, *William Shakespeare*, dans *Critique, op. cit.*, p. 331.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 332.

l'étendue du possible expose l'esprit au vertige d'une sorte de synchronie, dans la proximité stupéfiante avec l'absolu : synchronie où se trouveraient amalgamés en épaisseurs indistinctes les effets et les causes, et où se donneraient à entrevoir tout ensemble une origine, un crépuscule du matin, la matrice de la production des âmes, et une destination, un crépuscule du soir, une genèse et une eschatologie. Car le mystère est bien celui de la production et de la destination des âmes, production antérieure, destination ultérieure, saisies à ces deux extrémités que sont la naissance et la mort. Une telle rêverie cosmique serait ainsi indissociable de l'interrogation partagée sur la métempsychose stellaire, mais aussi indissociable de la priorité, ontologique, métaphysique, que Hugo accorde à la nuit, non comme moment, mais comme *milieu*, à la fois primordial, premier, et final, d'où tout émerge et où tout revient ou retombe (« La nuit, [...] c'est l'état propre et normal de la création spéciale dont nous faisons partie ⁵⁰ » ; « L'état normal du ciel, c'est la nuit ⁵¹ »). Ce texte vertigineux réunit ainsi presque toutes les dimensions du possible : le possible comme ouverture de l'esprit ; comme ouverture à cette étendue synchronique, qui rend quasi contemporains le présent, le passé et le futur, du point de vue de l'absolu entrevu ; et, dans une acception aristotélicienne, le possible comme *dynamis*, *dynaton*, en puissance, renvoyant à cet immense travail de l'*immanence* nocturne, à sa fécondité inépuisable, inlassablement productrice d'âmes et créatrices de mondes. L'étendue du possible fait communiquer le rêve qu'on a en soi avec le rêve hors de soi, avec l'immense songe de l'immanence.

Il faut alors se figurer la nuit comme une gigantesque nébuleuse qui enveloppe notre création, la frôle, pèse sur elle, et avec laquelle nous communiquons, comme l'affirme Hugo, par ces deux seules ouvertures – ouvertures du possible – que sont la naissance et la mort.

Nous voyons une création, nous en devinons une autre.

La création visible peut être inextricablement amalgamée de créations invisibles.

Elle doit l'être. L'infinitude patente implique une infinitude latente.

Par création invisible, nous n'entendons pas cette portion de la création matérielle, prolongement indéfini du monde télescopique et du monde microscopique, qui se dérobe à notre perception par l'éloignement ou par la petitesse, la petitesse étant un éloignement. Par création invisible nous entendons une création mêlée à nous-mêmes qui nous enveloppe et nous touche mystérieusement, inaccessible à nos sens, saisissable seulement à notre esprit ; monde inexprimable, vie profonde et inconnue, d'où l'on sort par le berceau et où l'on rentre par la tombe. La création invisible n'a pour l'homme que ces deux ouvertures.

Nous étudions, et nous constatons, dans la mesure de notre possible, la loi de la création visible ; la loi des créations invisibles nous échappe.

Il ne nous est donné que d'affirmer ceci :

Toutes les créations, la visible comme l'invisible, sont concentriques à Dieu. ⁵²

Dans la perspective de Hugo, le vivant est enveloppé par la mort (ou par la nuit) proprement omniprésente. Ouvertures auxquelles il convient d'ajouter – comme le montrent l'extraordinaire texte de l'aquarium de la nuit ou encore les Carnets dans lesquels il a tenu le journal de ses nuits hantées – le sommeil, le rêve nocturne, cette expérience anticipée de la mort, en contact avec le Possible, avec tout ce monde peuplé d'esprits intermédiaires seulement visibles des yeux de l'âme ouverts, qui nous frôle, vient nous visiter, cogne à la vitre de l'aquarium⁵³, et qui semble animé d'une curiosité en miroir pour les vivants endormis. Le rêve

⁵⁰ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., II, II, 5, « Sub umbrâ », p. 456.

⁵¹ V. Hugo, *Philosophie*, op. cit., § 9, p. 485.

⁵² V. Hugo, *Les Choses de l'infini*, op. cit., § 4, p. 674.

⁵³ Il y a chez Hugo une fascination mêlée de terreur pour la transparence, comme le prouve cette reprise de la même métaphore, mais appliquée au bouffon, dans un reliquat de *L'Homme qui rit*, op. cit., p. 1084 : « Vous vous donnez le plaisir de regarder dans la transparence d'un traître. Quel aquarium qu'une âme ! / Ce qu'on y voit vivre, ce qu'on y voit croître, ce qu'on y voit flotter, est effrayant. Cette eau trouble vous pêchez dedans. » Rappelons que, au moment où paraît *Les Travailleurs de la mer*, l'aquarium, contrairement au vivarium, est une

est une plongée vertigineuse dans cette « création fantôme ⁵⁴ » à laquelle est assimilée, dans *Les Travailleurs de la mer*, l'envers nocturne et peut-être infernal de la Nature qu'est l'abîme marin.

Le possible renvoie ainsi à cette vie extrahumaine qui nous précède et nous succède, qui est en même temps avant et après, *matrice* et destination posthume. Qui est un *milieu* hanté de présences flottantes et parfois hostiles, le lieu vague des manifestations incertaines ; mais un *milieu en mouvement*, à la fois produit et producteur, où s'accomplit l'œuvre mystérieuse d'une *genèse* continuée. Ce milieu nocturne, celui du Possible, nous déborde ; il est le prolongement occulte de la nature, la *nature trop loin*, inaccessible à la courte vue terrestre. Et, en ce sens, le possible est bien la notion intermédiaire destinée à conjoindre la nature et la surnature, à la fois inséparables dans la cosmologie continuiste de Hugo, mais assez disjointes, cependant, pour que viennent s'immiscer entre elles une frontière à franchir (dans le sommeil), fût-elle quasi imperceptible, et pour que, sur le plan métaphysique – car tel est bien l'enjeu central –, l'immanence soit l'immanence d'une transcendance, une sorte de compromis entre la transcendance nécessaire d'un Dieu personnel et son omniprésence écrasante dans la nature. Le prolongement du réel par le possible est au cœur de la pensée du *surnaturalisme*.

On comprend alors mieux comment, dans le possible, ce qui est futur peut être présent, déjà là à sa manière – soit antérieur à sa manifestation dans la logique de l'imminence, soit contemporain dans la juxtaposition et le frôlement des mondes (monde des vivants, monde des morts, communiquant par le sommeil ou par les Tables). Mais aussi comment le possible peut être à la fois un effet, un produit, et une matrice (la matrice aveugle de l'immanence, qui se concrète en monstres dans l'abîme marin) : la voie d'accès à la *natura naturans*, à la genèse fiévreuse et illimitée d'une nature toujours en travail, animée de métamorphoses incessantes dans sa prodigalité infinie. En ce sens, on pourrait se risquer à dire, suivant les puissantes suggestions du *surnaturalisme* hugolien : parce qu'il nous accable et nous déborde, parce qu'il ne se réduit pas à ses produits finis ni à ses manifestations visibles, ni au statut d'objet pour la connaissance, l'Être, c'est le Possible. La nature ne va pas de la cause à l'effet, mais du possible au réel, selon un *ordo generativus* qui favorise l'épanouissement des possibles enveloppés, comme l'avait très bien dit Jankélévitch⁵⁵ dans un article célèbre sur le nocturne romantique. Elle n'est pas envisagée selon l'ordre, logique, de la causalité, mais selon celui, à la fois phénoménologique et ontologique, de la manifestation-production. Yvon Le Scanff⁵⁶ a pu inscrire la cosmologie hugolienne dans une Naturphilosophie d'inspiration schellingienne, substituant à l'enchaînement logique de la cause et de l'effet le rapport entre la *natura naturata* et la *natura naturans*, entre la productivité et le produit fini et limité, sans cesse débordé et relativisé par son inscription dans un infini dynamique. Le possible ainsi envisagé pourrait être défini, à l'instar de la nuit, non seulement comme un milieu dynamique, mais comme un fond, le *fond* même de l'Être, invisible, irréductible à la connaissance objective, à la fois antérieur et futur. Et, ouverte à la profondeur du possible, l'œuvre de Hugo révélerait sa dimension fondamentalement *inchoative*. Ce que suggère la promotion hugolienne du possible, c'est que, si le réel n'est pas réductible au factuel, ni au visible, il ne l'est pas non plus à l'*actuel*.

La dynamique du possible

invention récente, qui date du mitan du siècle, et une attraction publique spectaculaire au Zoo de Londres ; il faut bien avoir à l'esprit ce caractère de nouveauté et de merveille qui s'est estompé avec le temps.

⁵⁴ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p.156.

⁵⁵ V. Jankélévitch, « Le nocturne », *Le Romantisme allemand*, Albert Béguin dir., *Les Cahiers du Sud*, 1949.

⁵⁶ Y. Le Scanff, « Hugo et les "Proses philosophiques" (1860-1865) : encore une autre philosophie de la nature ? » (communication au séminaire du Groupe Hugo, 28 janvier 2014, consultable en ligne, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/14-01-18lescanff.pdf>).

La priorité accordée à l'ontologie du possible expose l'analyse à une autre objection légitime : celle de privilégier l'être sur le devenir. Reproche en partie justifié, car il me faut dire que cette étude du possible chez Hugo s'inscrivait d'abord, à mes yeux, dans une réflexion globale sur ce qu'on pourrait appeler, à la suite de Merleau-Ponty, une ontologie romantique de l'imaginaire⁵⁷. Ontologie chargée de contester l'opposition puriste (sartrienne, cartésienne) du réel et de l'imaginaire, d'affirmer la continuité du songe et du réel dans une perspective romantique générale, suprêmement illustrée par l'œuvre de Hugo, ouverte aux fantasmagories du réel comme du songe, et de reconnaître l'existence paradoxale, la consistance ontologique des *produits* de l'imagination, non pas irréels mais possibles, compris dans la *texture imaginaire du réel*. Mais, ce faisant, j'avais tendance à privilégier, plus encore que le songe, les produits du songe, leur *réalité*, l'impossibilité d'opposer chez Hugo le réel et l'imaginaire comme deux blocs hermétiques, l'empiètement constant de l'un sur l'autre, le caractère fondamentalement dimensionnel, et non substantiel, du réel toujours infusé d'imaginaire et de possible – au risque, toujours menaçant, de la confusion baroque.

Une telle approche de l'ontologie hugolienne invitait nécessairement à prendre en compte, dès lors, la dimension *inchoative* du réel, ou de la nature, toujours en mouvement, entraînée dans un élan de métamorphoses illimitées. Non plus les produits de l'imagination, le mixe d'imaginaire et de réel que définit, en un sens, le possible, ni même l'imagination comme faculté, non de l'irréel, mais du possible ; mais l'imagination en travail et la puissance métamorphique de la *natura naturans*, en deçà des produits finis, ce fond dynamique d'où émergent, comme d'un milieu fluide, des transparences et des apparitions, des *phénomènes* au sens propre, des prodiges. Ce que je n'ai pas fait suffisamment dans ce livre, et qu'il resterait donc à creuser. Car la notion de possible, comme on vient de le suggérer, est aussi une notion dynamique, profondément accordée chez Hugo à la *dynamis* naturelle.

C'est ce que me semble prouver la grande méditation sur le monstre de l'abîme océanique, la Pieuvre, dans *Les Travailleurs de la mer*, où la notion de possible est invoquée, non plus comme effet, mais comme agent anonyme (Dieu, hasard, *ananké* ?) : le possible comme matrice. Du possible spatialisé en une région, une zone de la « réalité universelle ⁵⁸ », Hugo nous fait glisser au « Possible », exhaussé et allégorisé par la majuscule, comme « matrice formidable ». C'est l'abîme qui fait l'unité de ces deux occurrences ; l'abîme où s'entrevoit l'imagination de la Nature, du côté terrible. Ce glissement d'un sens à l'autre est déjà anticipé dans la première interrogation stupéfaite sur l'origine onirique du monstre – texte prodigieux sur la naissance du prodige :

À de certains moments, on serait tenté de le penser, l'insaisissable qui flotte en nos songes rencontre *dans le possible* des aimants auxquels ses linéaments se prennent, et de ces obscures fixations du rêve il sort des êtres. L'inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour composer le monstre. Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la pieuvre.

Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécration.⁵⁹

J'avais pu affirmer que, si c'est bien le songe qui donne accès au possible, à la région du possible, « ce n'est pas *notre* songe qui crée le possible ⁶⁰ ». La formulation impersonnelle (« l'insaisissable qui flotte dans nos songes ») invite à dépasser le songe individuel vers le songe immense de la Nature. Si nous rêvons, c'est avec le rêve de la nature ; c'est l'imagination de la nature qui se prolonge et rêve en nous.

⁵⁷ « Toute ontologie est un type d'imagination, toute imagination est une ontologie. Il y a une imagination qui n'est nullement néantisation (position d'un irréel comme irréel), – qui est cristallisation de l'être. » (Note inédite, citée par Emmanuel de Saint Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'être*, Vrin, 2004, p. 259).

⁵⁸ *La Mer et le Vent*, op. cit., p. 690.

⁵⁹ *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 529. C'est moi qui souligne.

⁶⁰ D. Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, op. cit., p. 110.

Mais ce que je n'avais pas compris tout d'abord, c'est une autre suggestion capitale – laquelle invite à corriger cette première affirmation téméraire : « ce n'est pas notre songe qui crée le possible ». Car ce que semble indiquer ce texte extraordinaire c'est, en même temps, une certaine homologie entre la création divine et la création mythologique (fictive). S'il est vrai que l'insaisissable qui flotte dans nos songes et qu'aimante le possible n'a pas son origine dans notre esprit, mais le traverse, Hugo n'en compare pas moins, dans ce texte, la Chimère créée par le génie poétique de l'homme (Orphée, Hésiode, Homère) et le Monstre, autre Chimère, mais réelle, créée par Dieu, non sans suggérer la supériorité de la seconde dans le mal. Si les résultats diffèrent, comme je le crois, non par leur réalité, mais par leur perfection (le monstre créé par Dieu excelle dans le mal), le *processus* créateur semble conçu comme identique dans les deux cas. Le songe poétique trouve au cœur de la matrice formidable du Possible, c'est-à-dire, à la même source que l'Immanence naturelle ou divine, dans la *natura naturans*, à se cristalliser, à se fixer, à se condenser, comme se condense un brouillard, en êtres monstrueux sous l'influence d'aimantations et de polarisations mystérieuses. Aussi, le processus ainsi esquissé dans les profondeurs du possible n'a pas son origine dans le moi, mais dans ce qui le dépasse. Ainsi rendue à l'impersonnalité de l'immanence naturelle, la création se présente comme une co-crédation : rêver, c'est partager le rêve de la nature ; mais créer, c'est s'abandonner au mouvement même de la *natura naturans*. Quand l'inconnu dispose du prodige et crée le monstre, la Pieuvre, Orphée, Homère et Hésiode créent la Chimère, selon des procédés mystérieux, mais analogues.

Un tel passage, comme la méditation de *William Shakespeare* sur la création seconde qu'est l'art⁶¹, invite à s'interroger sur les limites de la création personnelle. Limites que pourrait, en un sens, définir, la notion de possible, si créer, c'est, non pas créer *ex nihilo*, mais, comme le pensent Leibniz et les théoriciens (allemands) du génie, inventer à partir de *possibles* existant en Dieu ou dans la Nature. Limitation de la spontanéité créatrice qui n'en aurait pas moins un envers positif : car, si créer, c'est toujours créer avec la Nature, selon le Possible, on ne crée pas n'importe quoi ; les créations de l'art se voient dotées d'une légitimité et d'une consistance ontologiques extraordinaires. Et l'imagination n'est pas la faculté de l'irréel, mais la faculté du Possible, comme l'affirmait également Baudelaire.

Mais, suggestion du passage cité, la création mythologique de la Chimère est moins limitée par un possible antérieur qu'elle ne « rencontre » (le verbe est capital) un possible de la nature, en tâtonnant, dans l'inconscience, en s'abandonnant au mouvement de la *natura naturans*, en participant de son excès même, de son excédence, de sa prodigalité en possibles. Le possible est moins anticipé comme une règle *a priori* que donné comme une offrande de la nature, fût-elle monstrueuse. On retrouve là une loi du génie depuis Kant, reformulée par Hugo lui-même⁶² : il est inconscient de lui-même, il ne se comprend pas lui-même comme Shakespeare (le génie se fait peur à lui-même), il ne se précède ni ne se prévoit lui-même, il ne calque pas son énergie créatrice sur des normes *a priori*, mais épouse, sans préconception, la genèse naturelle des formes, leur capacité de métamorphose. Jean-Paul, dans son cours d'esthétique, ne dit pas autre chose : « Ce qu'il y a de plus puissant dans le poète, et qui insuffle à ses œuvres leur âme, bonne ou méchante, est précisément l'inconscient ⁶³ ». « Un sentiment inextinguible place en nous une chose obscure, qui n'est pas notre création, mais notre créateur, par-delà toutes nos créations ⁶⁴ ». Mais, idée fondamentale, l'inconscient n'est pas tourné vers

⁶¹ V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., I, II, 1, p. 261.

⁶² Selon sa vigoureuse formule, applicable aux seuls génies, « L'œuvre est mystérieuse pour ceux mêmes qui la font » (*William Shakespeare*, op. cit., p. 333). Sur la conception hugolienne de la génialité, voir la magistrale préface de Michel Crouzet à son édition de *William Shakespeare*, Gallimard, coll. Folio, 2018.

⁶³ Jean-Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, traduction et annotation de Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, L'Âge d'homme, 1979, III^e programme, « Sur le génie », p. 61.

⁶⁴ *Ibid.*

le passé, comme il peut l'être dans la psychologie freudienne des profondeurs, il est orienté vers l'avenir. « L'instinct, ou la pulsion, est le sens de l'avenir ⁶⁵ ». Le sens du possible. Le génie ainsi entendu aurait fondamentalement à voir et affaire avec le possible : il est aimanté par le Possible, aimanté vers lui.

L'attention à la dynamique du possible amènerait ainsi à s'intéresser à ce qu'on peut appeler les images accidentelles, à prolonger la poétique hugolienne du simulacre par l'exploration, déjà esquissée dans le livre, de la puissance *figurative* et métamorphique de la Nature. Qu'on songe notamment à la topique multiséculaire des *images dans les nuages* qui a aussi fasciné Hugo, comme le prouvent notamment la série des « Soleils couchants » analysée par André Weber⁶⁶, mais aussi l'extraordinaire rêverie de *L'Archipel de la manche*⁶⁷ sur la proximité baroque des rochers et des nuées, qui contient, à propos des nubigènes, toute une poétique du *grotesque céleste*.

Il ne saurait être question de retracer ici par le menu la généalogie de ce motif très ancien des nuages imagés, – historique qui a du reste déjà été fait, et très bien fait⁶⁸. Mais on suggèrera que son point de départ (livresque) est sans doute à chercher, pour Hugo en particulier, dans un passage célèbre du livre IV du *De natura rerum*, où Lucrèce évoque aussi les simulacres, de provenance incertaine (et donc sources de fictions imaginaires) qui se forment spontanément dans l'atmosphère, en songeant, selon Marcel Conche⁶⁹, aux *mirages aériens* (*fata morgana*) fréquents dans l'Italie du sud (Diodore de Sicile, mentionné par Lagrange dans son annotation du livre IV, évoque également ces formations spontanées qu'on voit quelquefois dans les régions d'Afrique⁷⁰) :

Mais ne crois pas que ces images émanant des corps
soient finalement les seules à vagabonder.
Il en est d'autres qui naissent spontanément
et se constituent dans le ciel qu'on nomme l'air.
Sous mille figures, elles volent dans les hauteurs
et, fluides, ne cessent de modifier leur aspect,
se transformant en toutes sortes de silhouettes,
tels ces nuages que l'on voit parfois dans le ciel
aisément s'assembler et caressant l'air de leur branle
violer l'harmonie sereine du firmament :
faces volantes de géants portant au loin leur ombre,
montagnes immenses et rocs à leurs flancs arrachés
dont le cortège passe le soleil puis s'éloigne,
monstres enfin traînant et revêtant d'autres nuées.⁷¹

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ A. Weber, « Hugo et le simulacre », *Nuages romantiques. Des Lumières à la modernité*, Pierre Glaudes, Cornelia Klettke (dir.), Berlin, Frank & Timme, 2018, p. 263-275. Voir également, du même auteur, « Victor Hugo et la "géométrie" métaphysique des nuages », *ibid.* p. 357-369.

⁶⁷ V. Hugo, *L'Archipel de la Manche, Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 49-51.

⁶⁸ Voir notamment Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens*, Éditions du limon, 1990, p. 95 sq.

⁶⁹ Marcel Conche, *Lucrèce et l'expérience*, Éditions Fides, 2003, p. 106.

⁷⁰ Lucrèce, *De natura rerum*, trad. Lagrange, *op. cit.*, n. 7, p. 121 (éd. cit., p. 412-413) : « Non seulement les nuages peuvent donner une idée de la formation spontanée de ces simulacres, de ces spectres aériens. Il y a même des auteurs anciens qui prétendent que, dans certains pays, ces émanations sont sensibles à l'œil. Diodore de Sicile rapporte qu'on voit quelquefois dans les régions de l'Afrique, situées au-delà de Cyrène, de pareilles formations spontanées. "Dans certains temps de l'année, dit-il, et surtout quand l'air est calme, on aperçoit dans l'atmosphère des amas de corpuscules, qui se mêlent, sous la forme d'animaux de toute espèce. Il y en a qui restent immobiles, d'autres qui se meuvent rapidement ; on les voit tantôt fuir, tantôt poursuivre, etc." ». (Orthographe modernisée).

⁷¹ Lucrèce, *De la nature. De rerum natura*, éd. bilingue, J. Kany-Turpin trad., Flammarion, coll. GF, 1998, IV, v. 129-142, p. 249-251.

Ce spectacle sublime d'une fantasmagorie aérienne mais réelle, suscitée par la mobilité des images, ne se trouve-t-il pas relayé, à travers le grossissement visionnaire du génie hugolien, par la vision panique du « mur de nuages » qui, au plus fort de la tempête, reconstitue l'abîme biblique originel, la confusion des eaux d'en bas et des eaux d'en haut, dans un passage génial des *Travailleurs de la mer* ? Lui aussi, Hugo rêve les ébauches monstrueuses se dessinant et flottant non sur le mur du siècle, mais sur le mur de nuées élevé par la tempête dans l'horreur du chaos. Dans la « région visionnaire » où Gilliatt se trouve pris, le songe se mêle à la réalité :

Le mur de nuage était maintenant un autre. Il y avait des voûtes et des arches. On y distinguait des silhouettes. Des têtes monstrueuses s'ébauchaient ; des cous semblaient se tendre ; des éléphants portant leurs tours, entrevus, s'évanouissaient. Une colonne de brume, droite, ronde et noire, surmontée d'une vapeur blanche, simulait la cheminée d'un steamer colossal englouti, chauffant sous la vague et fumant. Des nappes de nuées ondulaient. On croyait voir des plis de drapeaux. Au centre, sous des épaisseurs vermeilles, s'enfonçait, immobile, un noyau de brouillard dense, inerte, impénétrable aux étincelles électriques, sorte de fœtus hideux dans le ventre de la tempête.⁷²

Si l'on devait ramener la fascination hugolienne pour les images figurées, les ressemblances ébauchées – soit dans les nuages, soit dans les pierres – à son enjeu esthétique et ontologique essentiel, on pourrait dire que toute la question est de savoir si les images devinées dans les nuages sont une projection, hallucinatoire ou rêvée, de l'esprit, ou l'indice d'une puissance métamorphique et figurative inscrite dans la nature elle-même. Dans l'histoire des nuages, comme le rappelle Jean-Claude Lebensztejn, une rupture intervient au XVII^e siècle : les images cessent d'être « inscrites dans la réalité du cosmos » (comme pouvaient l'être les simulacres lucrétiens, si trompeurs fussent-ils) ; « elles jouent dans un autre théâtre : celui de l'imagination »⁷³. Qu'en est-il chez Hugo ? Les deux orientations (fantaisiste et ontologique) semblent bien coexister, alterner ou varier librement selon les textes. Il ne saurait être question de choisir entre ces deux postulations (fantaisiste, surnaturaliste) de l'imagination romantique. On aura néanmoins tendance à penser que Hugo reste globalement fidèle, dans son superbe anachronisme, à l'idée, triomphante à la Renaissance, d'un monde entièrement gouverné par un réseau de sympathies et d'analogies, où la nature se redouble elle-même en se figurant et inscrit, comme aux parois de l'écueil Douvres, d'énigmatiques *signaturae* auxquelles Hugo appose sa signature à lui (« l'espèce d'immense H majuscule »⁷⁴), sensible qu'il est aux *ressemblances*, pour reprendre son propre lexique, que dessine la morphogenèse fantastique de la Nature.

Tachisme

Ce qu'on a dit de l'image accidentelle, de sa genèse, de son interprétation, on pourrait le dire, en se plaçant cette fois sur le plan de la création, de l'usage qui est fait, chez Hugo, de la tache, de sa pratique bien connue, mais fondamentale, du *tachisme*, indissociable d'une ontologie globale – celle-là même du possible. C'est cette dynamique du possible qui me paraît ainsi présider, chez Hugo, aux révélations spontanées de l'image aléatoire, du tachisme qu'il a pratiqué, on le sait, dans ses dessins, en héritier de Léonard de Vinci.

Selon le témoignage de Théophile Gautier :

Que de fois, lorsqu'il nous a été donné d'être admis presque tous les jours dans l'intimité de l'illustre écrivain, n'avons-nous pas suivi l'œil émerveillé la transformation d'une tache d'encre ou de café sur une enveloppe de lettre, sur le premier bout de papier venu, en paysage, en château, en

⁷² V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., II, III, 6, p. 502.

⁷³ Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache*, op. cit., p. 98.

⁷⁴ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 377.

marine d'une originalité étrange, où, du choc des rayons et des ombres, naissait un effet inattendu, saisissant, mystérieux, et qui étonnait même les peintres de profession.⁷⁵

L'héritage de cette pratique a été excellemment étudié par les travaux pionniers d'E. Gombrich⁷⁶ et d'H. Damisch⁷⁷, et par les sommes récentes de Dario Gamboni⁷⁸ sur les images potentielles, et de Jean-Claude Lebensztejn sur l'art de la tache, remarquable synthèse destinée à expliciter – sans céder à la tentation d'une lecture rétrospective, téléologique, à la lumière de l'art moderne – les principes esthétiques régissant la méthode de Cozens⁷⁹. Principes néoclassiques qui libèrent les puissances du hasard non sans chercher conjointement à les brider.

La démarche de Hugo, autant que puisse en juger le néophyte que je suis, va dans une tout autre direction. Son art de la tache a pu être associé à la pratique d'un jeu de société en vogue au début du siècle, et mis en parallèle avec la démarche contemporaine de l'allemand Justinus Kerner, auteur d'un recueil de taches (*Kleksographie*, 1857), produites par le procédé de la feuille pliée en deux, technique également utilisée par Hugo, mais avec une inventivité bien supérieure⁸⁰. Chez Hugo – comme du reste chez Kerner, qui lie la tache aux états médiumniques – à la différence de Cozens, l'abandon volontaire à l'involontaire, et au hasard créateur de la tache, n'est pas tant le moyen d'une projection de l'idée ou de l'image préalables que la voie tâtonnante, *non méthodique*, par laquelle le génie, fondamentalement inconscient de lui-même, anxieux de *ce qui peut advenir*, épouse sans préconception – comme au foyer de la « matrice formidable ⁸¹ », celle du Possible – le mouvement des métamorphoses infinies, le surgissement potentiel de la forme à partir de l'informe, la *dynamis* de la *natura naturans*, la prodigalité anarchique de l'imagination de la Nature, mouvante et aléatoire, riche de ces *possibles*, de ces vagues ressemblances dont Hugo guette les linéaments dans le mur de nuages, au cœur de la tempête des *Travailleurs de la mer*.

Georges Didi-Huberman⁸² a rattaché le geste créateur chez Hugo à cette ontologie du possible (même s'il n'utilise pas expressément la notion), dans un bel article consacré à ce qu'il appelle la *poétique du milieu* chez Hugo poète et dessinateur – le milieu étant ce fond nocturne, *inchoatif*, lavis d'encre, tache informe, d'où émergent des formes à demi-noyées selon une genèse mystérieuse et toujours précaire. Non seulement, chez Hugo, la forme ne se détache pas

⁷⁵ Théophile Gautier, préface à *Dessins de Victor Hugo greffés par Paul Chenay*, Paris, Castel éditeur, 1863, p. 8-9 (texte repris dans Théophile Gautier, *Victor Hugo*, choix de textes, introduction et notes par Françoise Court-Pérez, Champion, 2000 p. 207-216).

⁷⁶ E. H. Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, 1971.

⁷⁷ Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, 1972.

⁷⁸ Dario Gamboni, *Images potentielles. Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, Les Presses du réel, 2002.

⁷⁹ On ne fait bien sûr qu'esquisser ici, pour illustrer la dynamique du possible, l'analyse d'un sujet considérable, d'une très grande portée. Sur l'art de la tache, voir l'introduction de Jean-Claude Lebensztejn à la *Nouvelle méthode* d'Alexander Cozens (*L'Art de la tache*, op. cit.) ; voir également l'étude de Danielle Orhan (« L'accident érigé en méthode ») qui accompagne l'édition de l'ouvrage de Cozens chez Allia (2005). Sur la pratique hugolienne du tachisme et de l'image aléatoire, voir la notice de Marie-Laure Prévost dans le catalogue des dessins de Hugo, *Du chaos dans le pinceau. Victor Hugo, dessins*, Paris musées/ Maison de Victor Hugo, 2000, p. 290 ; les belles analyses de Pierre Georgel dans *Cet immense rêve de l'océan. Paysages de mer et autres sujets marins par Victor Hugo*, Paris musées/ Maison de Victor Hugo, 2005, pp. 13, 40, 54 (sur l'imagination de la nature), 58 ; le passage consacré à « l'image potentielle » dans l'article de Ségolène Le Men, « Victor Hugo et la caricature : la "fantasmagorie farce" d'un écrivain dessinateur », *L'Œil de Victor Hugo*, Éditions des cendres/ Musée d'Orsay, 2004, p. 95 sqq. Voir encore Gérard Audinet, *Victor Hugo. Dessins*, Collections des Maisons de Victor Hugo, Paris-Guernesey, Paris, Paris-Musées/ Maisons de Victor Hugo (Paris/ Guernesey), 2020, p. 348 sq.

⁸⁰ Sur Kerner et Hugo, outre la thèse de Pierre Georgel sur les dessins de Victor Hugo, voir Jean-Claude Lebensztejn, op. cit., p. 93-95.

⁸¹ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 536.

⁸² G. Didi-Huberman, « Formes du fond », *L'Œil de Victor Hugo*, Actes du colloque 19-21 septembre 2002, Musée d'Orsay/ Université Paris 7, Éditions des cendres / Musée d'Orsay, 2004, p. 179-195.

du fond mais en procède, est engendrée par lui, mêlée à lui, contenue en lui comme un *possible* en voie d'accomplissement, suspendu entre le virtuel et l'actuel – comme si prévalait dans son esthétique globale, indifféremment littéraire et artistique, comme elle triompherait chez un Leibniz baroque, le couple *fond-manières*, destiné à supplanter tout essentialisme⁸³. Les formes, noyées dans ce milieu fluide ou nocturne, tout juste ébauchées, sont moins causées que créées dans l'ébullition d'une métamorphose continue. Mais la matière et la forme ne s'opposent pas davantage que le fond et la forme : le lavis n'est pas la matière *avec laquelle* Hugo dessine une apparence ou une transparence, une image surgie de l'informe initial ; il est la matière « *dont* cette chose consiste dorénavant pour la pensée poétisée de cette chose⁸⁴ ». Comme si dessiner les éléments, c'était dessiner avec les éléments, avec l'embrun, avec l'écume, avec la vague, en incorporant l'empreinte directe, en devenant soi-même la mer, ou le « somnambule de la mer⁸⁵ », en mettant « du chaos dans le pinceau », dans l'attente de ce qui va advenir.

Il faut prendre alors toute la mesure de cet abandon consenti au hasard de la tache, qui rompt avec l'esthétique de l'imitation : il s'agit bien, non d'imiter la surface des choses, les produits finis et visibles, les objets de la nature, mais d'épouser leur *principe génétique*. Selon la formule de *L'Homme qui rit*, applicable à l'acte créateur, « ce qui erre ne se trompe pas⁸⁶ ». L'errance, comme celle de la gourde d'Hadquanone, est juste : si, dans le passage de *L'Homme qui rit* d'où est tiré cette citation, il s'agit avant tout de réhabiliter le hasard sur le plan métaphysique, non sans dissiper toute inquiétude quant à l'obscur collaboration de la création avec le mal, on dira qu'il importe aussi de le réhabiliter en art, pour épouser, morphologiquement et rythmiquement, comme l'affirme G. Didi-Huberman, par une errance volontaire, le mouvement du milieu qui se déploie, sans chercher à le contredire ; il s'agit de rejouer à chaque fois le drame cosmogonique qui menace d'abîmer dans l'informe une création instable, travaillée par des velléités de reprise du chaos. Dessiner, c'est se mouvoir dans un milieu, c'est faire travailler un milieu, à la façon dont Gilliatt, l'homme du songe, du « désœuvrement laborieux⁸⁷ », travaille contre l'élément hostile, mais aussi avec lui, en prolongeant le travail par le songe, et en communiant avec « l'immense songe du travail perdu⁸⁸ », avec le songe même de l'immanence naturelle. En ce sens, le génie de Hugo est un art du *possible* qui fait dépendre de la chute accidentelle des préconceptions, des constructions mentales habituelles, de leur engloutissement dans la nuit du ciel – comme au début de *Promontorium somnii* – ou dans l'abîme marin, le surgissement d'une manière de hasard créateur. Créateur, mais aussi bien révélateur – car le hasard ou le possible est tout sauf arbitraire : telle est la différence fondamentale avec l'usage moderne de la tache en art ou en psychologie, comme support d'une projection hallucinatoire. La tache (ou le nuage) est moins chez Hugo le support où se projette l'image intérieure que l'ouverture d'où surgit la vision, et par laquelle l'imagination poétique rejoint le songe de la nature ; moins le miroir du moi que le miroir du monde.

Hugo retrouve ainsi spontanément, comme le romantisme du reste, l'*épistémé* de la Renaissance fondée sur l'analogie, la *concatenatio* et l'*aemulatio*, le jeu des reflets. Le hasard a beau être interrogé avec une très grande anxiété par les augures de l'œuvre hugolienne, il n'en trahirait pas moins, dans la perspective inquiète de Hugo, la prescience d'un ordre ou d'une logique possible, l'existence d'un *alphabet du possible* que le dessin, comme le roman, tenterait de révéler dans ses contours indécis. En ce sens, en s'abandonnant au hasard par une suspension

⁸³ G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, op. cit., pp. 76, 78.

⁸⁴ G. Didi-Huberman, art. cit., p. 184.

⁸⁵ V. Hugo, *Océan*, op. cit., p. 273.

⁸⁶ V. Hugo, *L'Homme qui rit*, op. cit., II, v, 2, p. 642.

⁸⁷ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., I, i, 7, p. 155.

⁸⁸ *Ibid.*, II, i, 10, p. 419.

volontaire de la volonté, on se livre à la « fantaisie magistrale ⁸⁹ » qui gouverne la Nature, ou la destinée, comme elle se reflète dans l'œuvre de Shakespeare⁹⁰, à un ordre dynamique sous-jacent qui serpente, à l'échelle de l'infini, dans un possible qui n'est pas le nôtre, et dont les productions relèvent du grotesque ou de l'arabesque⁹¹. Toute une tradition que Philippe Morel⁹² a exhumée, et qui remonte notamment à un texte capital de Doni (*Disegno*, 1549), tend du reste à associer l'origine des grotesques non seulement aux images accidentelles esquissées dans les taches des murs salis ou dans les nuages, mais aux apparences vaines comme les songes d'un malade, selon la condamnation prononcée par Horace, mais retournée en éloge ambigu. L'identité grotesques-chimères est une constante réaffirmée au XVI^e siècle et réactualisée par un Hugo baroque. La tache, comme le songe selon Goya, est ce sommeil de la raison qui produit de monstres. Ou qui, dans une sorte d'ordalie esthétique, confie au hasard créateur le soin de dévoiler les possibles d'une Nature dont l'ordre, inconcevable, démesuré, procède du chaos.

Qu'on songe encore, pour finir, à la remarquable lettre écrite par Hugo à l'éditeur Armand Castel le 5 octobre 1862, et recueillie dans le deuxième tome des *Actes et Paroles* – bien qu'il n'y soit pas question de la pratique du tachisme mais de libres arabesques griffonnées en marge des manuscrits :

Le hasard a fait tomber sous vos yeux quelques espèces d'essais de dessins faits par moi, à des heures de rêverie presque inconsciente, avec ce qui restait d'encre dans ma plume, sur des marges ou des couvertures de manuscrits. [...] Quel que soit le beau talent de M. Paul Chenay, je crains fort que ces traits de plume quelconques, jetés plus ou moins maladroitement sur le papier par un bonhomme qui a autre chose à faire, ne cessent d'être des dessins du moment qu'ils auront la prétention d'en être. ⁹³

Lettre en effet remarquable jusque dans la modestie affichée, qui est tout sauf jouée. On sait que l'art du dessin a pu parfois constituer, aux yeux de Hugo lui-même, une activité secondaire ou mineure, un espace de jeu et de fantaisie ouvert en marge de l'écriture, et presque un divertissement⁹⁴. Il relève d'une *bonhomie* (terme employé) revendiquée, celle d'un poète « qui a autre chose à faire ». Mais, c'est précisément comme tel, comme moyen, au sens fort, de distraction, qu'il débouche sur une pratique absolument originale, d'autant plus sérieuse qu'elle prétend ne pas l'être et ressortir plutôt à un amateurisme bonhomme. Sous la désinvolture ou la maladresse se cache une adresse suprême, qui consiste à se livrer volontairement au hasard créateur : hasard d'une activité faussement accessoire, hasard qui a fait tomber sous les yeux de l'éditeur « quelques essais de dessins faits par moi », minore Hugo, doublement inachevés (essayés et non parfaits) et formés avec des « traits de plume quelconques ». Mais aussi abandon au hasard, pratique du hasard créateur. Selon une formule frappante, datée de 1848-1850, et recueillie dans *Océan* : « Les grands artistes ont du hasard dans leur talent et du talent dans leur hasard. ⁹⁵ » Ainsi, toute la vertu de ces essais de dessins –

⁸⁹ V. Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, op. cit., p. 376.

⁹⁰ V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., II, I, 2, p. 344.

⁹¹ Sur le grotesque-arabesque chez Hugo, voir D. Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique. De Jean Paul à Victor Hugo*, Champion, 2012.

⁹² Philippe Morel, *Les Grotesques*. Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance (1997, 2001), Flammarion, coll. Champs art, 2011, p. 86 sq.

⁹³ Lettre à l'éditeur Castel, 5 octobre 1862, *Actes et Paroles II, Pendant l'exil*, dans V. Hugo, *Politique*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 539.

⁹⁴ Voir Pierre Georgel, « "Pour l'intimité" : les champs de la communication des œuvres graphiques de Hugo » (communication au séminaire du Groupe Hugo du 20 avril 1991, consultable en ligne sur le site du Groupe Hugo).

⁹⁵ V. Hugo, *Océan*, op. cit., p. 189. On notera que le chiasme (« du hasard dans leur talent, du talent dans leur hasard ») éloigne Hugo de toute sacralisation de l'automatisme – de toute vénération fétichiste des procédés surréalistes de l'écriture ou du dessin automatique – en établissant la réciprocité nécessaire du génie et du hasard :

essais au sens où ils se tiendraient en deçà de l'art sérieux du Maître, comme les produits du *désœuvrement laborieux* – est d'être, justement, des *essais*, des dessins sans *desseins*, esquissés dans « les heures de rêverie presque inconsciente » (le *presque* ajoute une nuance essentielle de direction flottante), d'autant plus suggestifs qu'ils sont volés à l'activité d'écriture privilégiée, comme en surplus, créés « avec ce qui restait d'encre dans ma plume » et griffonnés dans les marges des manuscrits : à la fois en marge de l'écriture et puisés à la même encre. C'est toute une esthétique qui s'exprime, sous couvert de bonhomie, à travers la confiance, affirmée à demi-mot, dans la fécondité du hasard créateur : les meilleurs dessins étant précisément ceux qui, non (entièrement) prémédités, non (entièrement) dirigés ou voulus, n'auront pas eu « la prétention d'en être » mais auront surgi des « heures de rêverie presque inconsciente » ; ceux qui naissent du Songe pour en *fixer les vertiges*.

pas de génie peut-être sans hasard, mais pas davantage de hasard sans génie. S'il y a sans doute pour Hugo un génie du hasard, le hasard ne suffit pas à donner du génie.