

La *dispositio* mystique. Une composition au service de l'élévation à travers la structure du poème *Dieu* de Victor Hugo (1891, posthume)

Olivier Beneteau (Université d'Angers, CIRPaLL)

Si, jusqu'au début de la III^e République, la rhétorique, selon Antoine Compagnon, « se reproduit sans changements décisifs, sans inventions essentielles¹ », ne jouissant plus de l'intérêt des critiques littéraires et des puristes de l'Académie, elle détermine encore la structure et la composition des grandes œuvres néo-classiques selon la hiérarchie des genres définie par les traités de poétique aux XVII^e et XVIII^e siècles. Jusqu'à l'enseignement du latin dans les lycées institués par Napoléon I^{er}, elle continue de peser sur la vie littéraire du premier XIX^e siècle au point d'entraîner un clivage idéologique entre les représentants du classicisme à la française et les partisans d'une nouvelle esthétique libérale caractérisée par le dépassement des frontières et la remise en question des règles rhétoriques. Victor Hugo lui-même, pourtant opposé à la taxinomie imposée par la structure classique, tantôt « [a]ffirmant son rejet de la rhétorique », tantôt « éprouv[ant] dans le même temps une fascination constante pour elle² » – on se souviendra notamment du célèbre cri de guerre contre la rhétorique dans « Réponse à un acte d'accusation » –, demeure influencé par la « pratique de l'imitation », renforcée par la renaissance de la rhétorique selon le grand mouvement de réaffirmation analysé par Françoise Douay³ entre 1802 et 1860.

Malgré ce tiraillement, à l'image des grands bouleversements qui traversent le XIX^e siècle jusqu'à la désaffection progressive de l'empire rhétorique, son poème *Dieu*, publié de façon posthume en 1891 – initialement pensé comme une simple « partie des *Contemplations*⁴ » –, remet en question les codes de la composition traditionnelle au point d'introduire une *dispositio* non plus rhétorique, selon les spécificités formelles des règles classiques, mais mystique, adaptée aux différentes étapes de l'élévation tendue vers l'absolu. Au-delà des exigences et des contraintes des milieux parisiens, Victor Hugo envisage, dans la continuité de *La Légende des siècles* et de *La Fin de Satan*, une immense épopée visionnaire dont le dernier épisode, le

¹ Fumaroli Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. (1450-1950)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1215-1260.

² Salomé Anthony, « Victor Hugo et la rhétorique », *TDC*, n° 1125, 2019 : « Les rapports de Victor Hugo à la rhétorique ne sont pas dénués d'un certain nombre de paradoxes apparents : grand orateur, il dénonce les artifices possibles de la rhétorique ; génie romantique, il est formé par un enseignement rhétorique et se révèle un latiniste doué. Affirmant son rejet de la rhétorique, Hugo éprouve dans le même temps une fascination constante pour elle. Du point de vue créationnel et diachronique, elle ne peut être dissociée de la pratique de l'imitation ni du Romantisme : l'innovation nécessite un écart par rapport aux règles apprises et le mouvement littéraire rejette les marques anciennes du classicisme et de l'Ancien Régime. »

³ Voir Douay Françoise, « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause » dans Fumaroli Marc, *op. cit.*, p. 1071-1214 : « En dépit des assauts du romantisme et du positivisme, ce style de pensée, bien abrité au XIX^e siècle par le système scolaire, aurait réussi à traverser sans trop d'encombres "ce grand schisme qui oppose non deux mais trois cultures : la culture de la création littéraire d'avant-garde, la culture scientifique et la culture enseignée". »

⁴ En ce qui concerne les détails de la publication et de la composition du poème *Dieu*, voir Journet René, Robert Guy, « Pourquoi Victor Hugo n'a-t-il pas publié son poème "Dieu" », *Cahiers de l'AIEF*, n° 19, 1967, p. 225-231.

« couronnement⁵ », demeuré inachevé, traduit la déconstruction d'une impossible composition esthétique – les deux parties, postiches, le « Seuil du gouffre » et « L'Océan d'en-haut », initialement *Solitudines Coeli*, ne rendent plus compte d'une progression logique ou d'une structure cohérente.

À travers cette composition déstructurée, essentiellement fragmentaire, morcelée par les nombreux feuillets épars du manuscrit autographe, ajoutés au morcellement des voix, il ne s'agit plus de construire l'idéal d'une œuvre correspondant aux codes axiologiques de la disposition rhétorique mais d'utiliser la composition comme un moyen pour traverser les degrés de l'échelle de l'être, à l'image de la métempsychose, afin de parvenir à l'ultime révélation. Par « sa force dramatique, sa perspicacité philosophique et sa passion évangélique⁶ », selon le mot de Swinburne en 1892, le poème traduit une tension vers l'infini qui déplace l'exigence rhétorique de la forme vers le dévoilement heuristique de l'union mystique.

Aussi, bien que l'expérience mystique soit, par essence, une expérience ineffable qui relève davantage de la phénoménologie que de la structure rhétorique, comme l'analyse très justement Michel de Certeau⁷, une composition proprement mystique peut être dévoilée en creux sous le substrat de la masse aléatoire des fragments du poème. Quoique, de prime abord, *Dieu* apparaisse, avant tout, comme un agrégat, plus ou moins organisé, de notes volantes et de réflexions éparses, comme en témoignent les fragments des voix – que certaines éditions n'ont pas même choisi d'ajouter à la structure d'ensemble – la recherche métaphysique de l'auteur, en écho à la « crise du sujet⁸ » tout au long du XIX^e siècle, témoigne d'une vraie structure d'élévation mystique qui reprend les caractéristiques récurrentes des grandes extases dont l'influence, trop peu connue, souligne un vrai bouleversement poétique au-delà des règles classiques et de la disposition rhétorique.

Pour envisager les deux approches de cette étude – à la fois mystique et rhétorique –, nous nous basons sur l'influence des grands traités mystiques issus de la *Devotio Moderna* qui tentent, à la suite de la scolastique médiévale, d'identifier et de rationaliser les étapes nécessaires, appelées *degrés* ou *marches*, pour atteindre l'union en Dieu⁹. À l'image du *Livre des Demeures*, des différents chemins du Mont Carmel ou des consignes radicales de *L'Imitation de Jésus-Christ* – passage d'une mystique essentiellement idéale, représentée par les héritiers du pseudo-Denys l'Aréopagite, à un cheminement accessible à chacun selon les principes de la Nouvelle École de Spiritualité¹⁰ –, la structure de *Dieu* révèle le processus

⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶ Swinburne Algernon Charles, « Victor Hugo : Dieu », *Fortnightly Review*, London, vol. 51, n° 301, 1892, p. 114.

⁷ Certeau (de) Michel, « Mystique », *Encyclopaedia Universalis*, t. 12, p. 781-786 : « La mystique ne peut être réduite à l'un ou à l'autre des aspects qui composent chaque fois son paradoxe. Elle tient dans leur rapport. Elle est sans doute ce rapport lui-même. C'est donc un objet qui fuit. Tour à tour, il fascine et il irrite. Avec ces faits mystiques semble s'annoncer une proximité de l'essentiel. Mais l'analyse critique entre dans un langage sur "l'indicible" ; et, si elle le récuse comme dépourvu de rigueur, comme un commentaire trop embarrassé d'images et d'impressions, elle ne rencontre plus, sur le terrain de l'observation, que des curiosités psychologiques ou des groupuscules marginaux. Pour éviter cette alternative entre un "essentiel" qui finit par s'évanouir dans le "non-dit", hors du langage, et des phénomènes étranges qu'on ne peut isoler sans les vouer à l'insignifiance, il faut revenir à ce que le mystique dit de son expérience, au sens vécu des faits observables. »

⁸ Delon Michel, Melonio Françoise, Marchal Bertrand, Noiray Jacques, Tadié Jean-Yves (dir.), *La Littérature française ; dynamique et histoire II*, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 308.

⁹ Gardet Louis, *La Mystique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », p. 70 : « Les voies de l'oraison sont le thème du *Chemin de la Perfection* de Thérèse ; et c'est sa propre expérience mystique qu'elle décrit sous l'image des châteaux de l'âme. Elle a le souci d'en marquer les étapes. Recueillement acquis par l'effort de l'âme sous la motion de la grâce, recueillement passif venu de Dieu, oraison de simplicité, de quiétude, d'union, union transformante, la route vers Dieu est ainsi jalonnée de grâces reçues qu'authentifie la souffrance éprouvée – ascèse volontaire, épreuves de l'âme et du corps, tribulations. »

¹⁰ À l'aube de la période moderne, Pierre Adnès va même jusqu'à parler d'« âge d'or de la mystique espagnole [...] dont l'héritage spirituel va servir de règle, modèle et canon universel aux siècles suivants. » Voir Adnès Pierre,

traditionnel de ce que Ioan Petru Culiano appelle l' « apocalypse électorale¹¹ » : purification de la forme à l'image de la nuit des sens ; élévation à travers différents degrés correspondant aux grands systèmes religieux de l'humanité jusqu'au « point fatal¹² » avant de parvenir à l'unité absolue.

Entrer dans la nuit du sens : une composition déstructurée

Souvent justifiée par la publication posthume ou par le caractère inachevé de l'œuvre finale, la fragmentation de *Dieu* pourrait tout simplement être le signe d'une structure mystique volontaire qui se refuse à réduire l'expérience vécue à la structure esthétique du genre poétique. Puisque l'extase mystique se veut, avant tout, ineffable, indicible et indescriptible, pensée sans concepts au-delà du cadre sémantique et des codes phonétiques du langage, le poème recrée cette absorption du néant, cette entrée dans la « nuit des sens¹³ », par une forme de dépassement du référentiel à l'image de la dépossession apophatique, de l'inconnaissance ou de la purification du *moi* qu'implique nécessairement la révélation fruitive. Par conséquent, loin de se réduire à la facilité du dire, inhérent à la puissance du verbe hugolien qui fonctionne – souvenons-nous des analyses de Georges Poulet¹⁴ –, comme une affirmation du trop-plein, une description des masses grouillantes qui peuplent l'invisible, la composition du dernier fragment de *La Légende des siècles* préfère à la structure référentielle la déstructuration toute mystique de l'indicible, la décomposition progressive de l'ineffable, autrement dit, une structure essentiellement apophatique qui refuse d'affirmer pour entrer dans le grand mystère de l'essence – ou de la *suressence* – divine.

Face aux nombreux fragments qui composent l'ensemble du poème, notamment la première partie consacrée aux voix éparpillées de l'infini, « l'homme [comme le stipule Nathalie Nabert] n'a d'autre possibilité que de solliciter les zones touffues de l'expérimentation sensible et esthétique de la poésie qui, entre les silences de l'ineffable et la monstration de l'indicible, propulse le discours contemplatif dans les sphères discursives de la mystique¹⁵ ». Malgré l'ampleur de la forme, il y a, chez Victor Hugo, quelque chose de la relation *in absentia* analysée par Ludwig Wittgenstein dans son célèbre *Tractatus logico-philosophicus*. Ce paradoxe sensible, aux fondements de la mystique négative jusqu'au *nada* de saint Jean de la Croix, correspond parfaitement au dévoilement inopérant révélé par Wendy Greenberg dans son approche rhétorique de l'œuvre hugolienne, ce qu'elle appelle ironiquement « the revelation

« Théories de la mystique chrétienne – XVI^e-XX^e siècles », in *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, t. 10, Paris, Beauchesne, 1932-1995, p. 1919-1939.

¹¹ Dans son analyse des expériences de l'extase de l'époque hellénistique au Moyen Âge, Ioan Petru Culianu, disciple de Mircea Eliade, envisage trois aspects essentiels du voyage mystique révélés par la tradition apocalyptique à la suite des visions johanniques : électorale apocalypse ; apocalypse by accident ; quest apocalypse. Voir Culianu Ioan Petru, *Expériences de l'extase (de l'Antiquité grecque au Moyen Âge)*, Paris, Payot, 1984.

¹² Hugo Victor, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 975.

¹³ Saint Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, Traduction du père Grégoire de Saint Joseph, Présentation de Jean-Pie Lapierre, Éditions du Seuil, 1984, p. 31 : « L'âme raconte dans cette première strophe de quelle manière elle est sortie par ses affections et d'elle-même et de tout le créé ; et comment elle a pratiqué le véritable renoncement pour mourir à elle-même et à tout le créé ».

¹⁴ Poulet Georges, *Études sur le temps humain*, t. 2, Paris, Plon, 1952, p. 196 : « C'est donc par un double mouvement amplificateur que la poésie hugolienne prend possession de son espace. Car d'un côté les figures y semblent douées d'une sorte de fécondité instantanée qui les fait aussitôt proliférer et pulluler ; et, d'autre part, chacune de ces figures devenant plus distincte, elle se divise pour ainsi dire en tous les éléments sensibles qui la composent [...] de sorte que cette multiplicité est encore comme intérieurement gonflée par la précision du détail et la variété des aspects. »

¹⁵ Nabert Nathalie, « Une poétique de la fusion. Les dérives de la parole contemplative » dans Greisch Jean (dir.), *Philosophie, Poésie, Mystique*, Paris, Beauchesne, 1999, p. 129.

which does not reveal¹⁶ » à travers le motif de la lumière aveuglante qui renforce l'éblouissement au-delà de toute révélation. Aussi, plus qu'une composition hugolienne, au sens strict du terme, la *dispositio* des différentes parties obéit-elle davantage à une *dé-composition*, assumée plus ou moins consciemment, une structure déstructurée susceptible de confondre la création poétique et la visée métaphysique.

La selva oscura : du fragment à l'hermétisme diffus

À la différence de la structure classique, qui recherche la composition la plus claire, la *dispositio* la plus mesurée, l'argumentation la plus cohérente, selon les preuves rhétoriques issues du système aristotélicien, le poème hugolien accepte l'ineffable comme une fin en soi. Au détriment d'une certaine clarté référentielle, influencée par l'hermétisme de la fin du XIX^e siècle, il préfère le mystère des voix impalpables, le contour flouté des formes abstraites qui s'agitent au seuil de la conscience. L'auteur romantique ne cherche plus ici à expliquer, à clarifier ou à structurer, mais à expérimenter l'inconnu, à plonger dans le mystère en acceptant l'aléatoire du tâtonnement et l'imprécision de l'« océan d'en haut ». Il s'agit de ce que Claude Millet appelle l'« entrée dans le monde du songe¹⁷ » qui plonge la poésie moderne dans une forme d'hermétisme au-delà du référentiel et de l'image.

En suivant la « pente de la rêverie » des *Feuilles d'automne* jusqu'au plus « profond de l'abîme », la composition hugolienne se dirige peu à peu vers cet « Inconnu réel », « la rêverie vague et fantasque qui, "jou[ant] sur le bord" du mystère, fait chatoyer la surface du monde sensible et familier, et le dilue¹⁸ ». Elle correspond, en cela, aux quatre paliers¹⁹ qu'identifie Claude Millet du déploiement de l'imaginaire poétique jusqu'à la déstructuration des formes, devenues diaphanes, processus de dilution proprement mystique qui relève de l'illuminisme influencé par la tradition ésotérique issue du culte d'Hermès Trismégiste. Sous la plume de Victor Hugo, le locuteur n'apparaît donc plus comme le philosophe, le « sachant », l'humaniste ou l'honnête homme capable de structurer sa pensée mais comme l'éternel errant, le pèlerin terrestre en proie aux vents qui le projettent à travers l'inconnu, déambulant dans les ténèbres de la mort, « [p]assant toujours, toujours, toujours, comme un flot sombre²⁰ ».

Cette remise en question progressive de la figure du philosophe, maître de sa réflexion, par opposition aux éclats de l'*Aufklärung*, se manifeste notamment au travers des fragments des voix qui, loin de correspondre à une composition hiérarchique, s'enfoncent peu à peu dans les brumes de l'obscurité :

Ne nous demande pas, ô songeur, qui nous sommes.

¹⁶ Greenberg Wendy, « A Rhetorical Approach to Hugo's Dieu », *Orbis Litterarum*, vol. 40, 1985, p. 8 : « The parable of Light contains an important lesson for the narrator in the story of Moses : "En voulant trop voir Dieu, Moïse chancela ; / Un peu plus, il tombait du haut de cette cime / L'œil plein des tournolements terribles de l'abîme" (VIII, 71-75). Moses, Prometheus, Icarus, all express an ever-present Hugolian theme : every cime contains an abîme, every ascent presupposes an eventual descent, every success an eventual failure. Yet, even though the eagle's parable is the closest the narrator comes to experiencing God, the irony is that the narrator himself cannot undergo this actual encounter. The only trace left of God's presence in the voice of those winged figures, who unlike Icarus and the human narrator, can ascend to the heavens. »

¹⁷ Millet Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », [2007] 2017, p. 287.

¹⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹⁹ *Ibid.*, p. 287-288 : « Quatrième et dernier palier : la nuit intérieure s'épaissit, faisant disparaître les formes, et puis, au-delà des formes évanouies et des "nombres entassés", l'infini ou "éternité". Alors le rêveur se détache de ce qui le liait au monde des humains, et son esprit va "seul et nu" : il s'identifie sans reste à cette énergie qui lui fait pousser un cri "sublime" et "stupide" dans l'Inconnu, au-delà de toute détermination du moi et du monde, dans "le sans fond et le sans borne » (Hugo, *Philosophie*). »

²⁰ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1006.

S'ils nous voyaient, nous ferions peur aux hommes.
 Soit en bien, soit en mal, nous avons conseillé
 Quiconque a médité, cherché, pensé, veillé ;
 Tous les grands insensés, tous les sages célèbres.
 Nous volons d'arbre en arbre aux forêts de ténèbres ;
 Tout ce que l'homme appelle Énigme, Doute, Mort,
 Brume, Silence, Effroi, Hasard, Mystère, Sort,
 Est pour nous, sous l'horreur des voûtes éternelles,
 Comme un taillis obscur par où passent nos ailes ;
 Nous sommes les flottants de l'immense azur noir ;
 Si quelque mage osait essayer de nous voir,
 De saisir un de nous, de compter notre nombre,
 Nous nous dissiperions comme des oiseaux d'ombre²¹.

Si l'hermétisme hugolien, à la différence de celui de Stéphane Mallarmé, tient davantage de la forme que du fond, exprimant le diffus par la force des figures et des tropes, il correspond parfaitement aux deux moyens rhétoriques que Jean-Pierre Jossua, dans son étude des formes de langage au cœur de la poésie mystique, associe aux « métaphores négatives en elles-mêmes : nuit, nuée, nuage d'inconnaissance, absence, silence²² » et aux « négations explicites²³ » à l'instar du premier vers qui nie d'emblée la réalité descriptive de l'injonction initiale.

À travers les figures de dilution, d'hypothèse et d'indétermination relevant de la modalisation et de la suspension du jugement, il construit une composition évasive, des brumes latentes jusqu'aux formes évanescentes, qui déconstruit paradoxalement l'idéal de la belle forme classique jusqu'au déploiement de la nuit du sens. À ce stade, la *déconstruction progressive* de la forme fait écho à la *déconstruction régressive* du moi qui, simple voix fragmentée dans le néant, passant de telle entité invisible à telle émanation céleste, n'est plus associé à aucun locuteur identifié et identifiable. Le moi identitaire, seul point stable de l'univers pour le poète romantique, fait ici place à ce que Pierre Willequet²⁴, à la suite des analyses d'Yves Vadé²⁵, appelle l'« opacité moïque²⁶ », la potentielle dilution du *je* dans une forme d'obscurcissement au profit de l'hermétisme de la forme. À ce titre, le discours rhétorique – selon la définition d'Émile Benveniste – essentiel à la composition structurelle du poème, remet en question la stabilité rationnelle du *cogito* cartésien pour entrer dans le monde de l'indicible et de l'imprécision mystique.

²¹ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 967.

²² Jossua Jean-Pierre, « Formes de langage de la mystique en poésie » dans Plouvier Paule (dir.), *Poésie et Mystique*, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000, p. 17.

²³ *Ibid.*, p. 17.

²⁴ Willequet Pierre, *L'ego face au divin. Naissance du moi et expériences mystiques*, Éditions Slatkine, 2010, p. 89-90 : « L'opacité dont il est question n'a précisément pas à être entendue au sens moral. Au contraire, le concept tente de retranscrire un état spécifique, une texture générée psychiquement, dont les effets se manifestent dans l'instauration d'un rapport particulier avec le réel et sa perception : l'ego peut se rendre "opaque" aux réalités provenant du dedans, tout comme il peut le faire de celles qui lui viennent du dehors (ou, dans la tradition biblique, de Dieu : on parlera alors d'*endurcissement*). »

²⁵ Avec le moi centre, point névralgique de l'identité romantique, Yves Vadé identifie un processus de totalisation qui permet au poète, selon une logique essentiellement centrifuge, de s'identifier à l'universalité au risque de se diluer à travers le Grand Tout. Voir Vadé Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique » dans Rabaté Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

²⁶ *Ibid.*, p. 89.

« La nue », « l'énigme » et « l'horreur » : le triomphe de l'apophatisme hugolien

La déstructuration progressive de la composition, morcelée, fragmentée à travers les chemins sinueux des morceaux épars, se révèle également par le prisme de ce que la tradition mystique, issue du néo-platonisme, a nommé l'*apophatisme*, ou *théologie négative*, pour appréhender le mystère de Dieu non par affirmation mais par soustraction en ce qu'il n'est pas. Pour Victor Hugo, en effet, s'élever par degrés à travers les différentes strates de l'infini, ce n'est pas tendre vers la vérité, ce n'est plus affirmer, structurer, nommer, mais accepter de sombrer dans le vide absolu, errer à jamais dans les « cieux démesurés », marcher sans but en consentant à l'éternelle nuit. En cela, son œuvre se veut davantage mystique que rhétorique en ce qu'elle consent à la *ténèbre* pour entrer dans le gouffre insondable au-delà des limites de la réalité.

Quoique habité par le doute et l'angoisse métaphysique, le poète est poussé à effectuer le grand saut de la foi, à l'instar de Kierkegaard, plongeant, presque malgré lui, dans les ténèbres des profondeurs, dans l'abysse insondable qui « franchit des milieux mystérieux et mornes²⁷ », qui « traverse la nue et l'énigme et l'horreur²⁸ », entrevoyant, par degrés, les cadavres des anciennes philosophies classiques, censées dévoiler le mystère du monde. À travers la composition de *Dieu*, nécessité est ainsi faite de remettre en question toutes les certitudes acquises pour tendre vers l'absolu et s'enfoncer à travers l'ombre ; forme de « déprise » correspondant aux premiers degrés de la mystique apophatique : Victor Hugo reprend ici les *topoi* caractéristiques de l'extase fruite en mettant l'accent sur la dépossession de soi, l'humilité volontaire qui pousse à l'abaissement et au reniement de sa propre conscience.

Mouvement approchant de ce que Georges Gusdorf, en analysant la théologie négative à travers les œuvres de Schelling et de Novalis – influencés par la mystique rhénane du XIV^e siècle et notamment de la pensée de Maître Eckhart –, nomme une « philosophie du non [mais] nullement une non-philosophie²⁹ ». À la différence de la « culture classique [qui] commémore la présence de l'être, dont le sens [essentiellement rhétorique] se propose dans l'évidence non-ambiguë de son message³⁰ », à travers la clarté de la forme et l'équilibre de la composition, « [l]e sens romantique des valeurs refuse de se laisser captiver dans les limites d'un cadre de bois, d'un code de normes, d'un système de pensée ou d'une liturgie cléricale. L'intention déborde l'œuvre ; l'œuvre n'est plus qu'un jalon dans une visée qui la traverse et va jusqu'aux limites de la pensée et de l'imagination³¹. »

Avant tout mystique, la composition hugolienne s'affranchit donc des limites canoniques de la forme pour entrer dans une structure apophatique, c'est-à-dire structurée selon les mouvements aléatoires de la conscience et les ombres mystérieuses de l'immensité. À partir du cinquième fragment des voix, dont la composition n'obéit plus à aucune règle identifiée, simples vers semés çà et là, comme soupesés dans l'ombre, il n'est plus question de connaître, de savoir ou de dévoiler mais d'entrer dans le « grand fond immobile et sourd³² » où tout sombre et se voile avant de succomber. Même les « mages hagards », les « sages inquiets³³ », niés dans leur charisme visionnaire, finissent par accepter la nuit sans fin qui réduit leur compréhension du monde à néant :

On songe ; on s'aperçoit qu'on est dans l'inconnu,

²⁷ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 961.

²⁸ *Ibid.*, p. 961.

²⁹ Gusdorf Georges, *Le Romantisme*, 2 t. (*Le Savoir romantique ; L'Homme et la Nature*), Grande Bibliothèque Payot, 1982-1993, p. 564.

³⁰ *Ibid.*, p. 564.

³¹ *Ibid.*, p. 564.

³² Hugo Victor, *op. cit.*, p. 962.

³³ *Ibid.*, p. 961.

On frémit ; on voudrait ne pas être venu ;
 Mais comment reculer ? le précipice pousse.
 On sent la profondeur vertigineuse et douce,
 Le formidable amour de l'abîme, et l'aimant
 Du ciel épouvantable, impossible et charmant ;
 C'est fini. L'on se jette au sans fond, au sans bornes,
 On franchit des milieux mystérieux et mornes ;
 On traverse la nue et l'énigme et l'horreur
 De l'incommensurable et monstrueuse erreur,
 Et la création dans l'étendue, à l'aise,
 Astre, dans cet azur, mer, sous cette falaise.
 On rencontre Rousseau, de Maistre qui vous mord,
 Platon évanoui, Pascal fou, Bacon mort ;
 On rencontre le bien, le mal, la conscience,
 Un brouillard, la sagesse, une nuit, la science ;
 On tâche d'abriter sa raison sous sa main ;
 Le vent de ce voyage étrange et surhumain
 Renverse de l'esprit la flamme aventurière ;
 Le flambeau frissonnant voudrait fuir en arrière ;
 Et la lampe pâlit, quel qu'en soit le porteur³⁴ [...]

À défaut de le comprendre en termes philosophiques, le poète préfère donc nommer l'innommable en termes négatifs, en nuages, en néant, au risque de sombrer dans une forme d'hermétisme vague. De cette traversée des ténèbres, comme attiré par l'ombre au creux du précipice, toutes les limites, les règles, les structures et les lois, toutes les pensées rationnelles – le libéralisme, le conservatisme, le rationalisme, le sensualisme, etc. –, en somme tous les systèmes idéologiques capables d'affirmer le monde finissent par se taire devant la grande énigme de l'inconnu. Il s'agit du caractère *antéprédicatif* de l'expérience mystique qui relève, comme le note Yves Meessen, d'une « rationalité élargie³⁵ » susceptible d'envisager la connaissance au-delà des seules capacités noétiques de l'homme et d'accepter l'inconnaissance et l'ombre comme une manière d'appréhender le divin. Ce dépassement perpétuel de toutes les strates intelligibles du réel s'accompagne d'une expansion de l'infini sans bornes – « multiplier l'infini³⁶ » auraient dit Esther Pinon et Sylvain Ledda dans une étude récente des *Contemplations* –, toujours repoussé au-delà de la ligne structurelle du poème. La composition

³⁴ *Ibid.*, p. 963

³⁵ Meesen Yves, « Le "mystique", un moment expérimental structuré par le langage spéculatif », *Le Philosophoire*, n° 49, 2018/1, p. 119 : « Entendre "mystique" au sens de ce qui demeure "caché, secret" (*mustikos*), plutôt qu'au sens de phénomènes d'exaltation sortant de l'ordinaire, ou d'états affectifs extrêmes, permet de faire droit à un discours d'une rationalité élargie. À savoir, toute spéculation philosophique vit d'un présupposé, ou de présuppositions, qu'elle ne peut expliciter dans son système. Se tenant sur un plan tout différent du langage, ces présuppositions sont ce qui le conditionne. Elles se trouvent du côté de l'activité constituante de l'énonciation et non du côté de ce qui est énoncé. Suivant une distinction classique, l'exercice échappe à la signification (*in actu exercito / in actu significato*). Il en est ainsi car tout langage prend forme dans un vécu. »

³⁶ Ledda Sylvain, Pinon Esther, *Multiplier l'infini. Étude des Contemplations de Victor Hugo*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, CNED, 2016, p. 13 : « Il faut donc faire entrer l'infini dans le fini, prodige de mage qu'il accomplit en diffractant la vision, de manière à faire voler en éclat les frontières de la finitude. Le titre l'annonce déjà, la contemplation n'est pas une, mais plurielle. De Pascal, Hugo a par ailleurs appris que l'infini lui aussi pouvait se démultiplier : il se souvient, dans le poème charnière qu'est « *Magnitudo parvi* », de la pensée des deux infinis, macrocosme et microcosme. Aussi, contemple-t-il tous les infinis : le ciel et l'océan, la mort toujours présente et la vie toujours recommencée, l'amour et le mal, son âme et celle de tous, l'intime et l'inconnu. »

qui prétend poser des limites, fixer des bornes, imposer des règles dans l'espoir de structurer la création esthétique abdique ici devant l'impossible « calcul des profondeurs³⁷ ».

« L'imaginaire ascensionnel » : les différentes marches de l'élévation mystique

Si les essais en prose sont structurés par idées, selon la cohérence linéaire de la réflexion philosophique, de même que les romans respectent une composition par chapitres ou par sous-sections, en suivant la structure narrative de la diégèse, le poème hugolien, loin de correspondre aux normes taxinomiques de l'épopée, traditionnellement répartie en chants, se veut mystique en ce qu'il structure l'élévation de la voix poétique selon différents degrés correspondants aux nombreuses marches de l'échelle mystique, constituée non plus des strates de la purification et de l'ascèse, à l'instar des grands traités mystiques de la fin du Moyen Age, mais des tentatives et des essais syncrétiques de toutes les religions universelles. Ces dernières ne sont pas classées par thèmes, par groupes ou par sous-parties – à l'exemple des essais de religions comparées qui se développent à partir de la fin du XVIII^e siècle³⁸ – mais par couches spirituelles pour traduire l'élévation de la conscience appelée à dépasser les grands systèmes culturels issus d'une quelconque tradition religieuse.

Cette vision graduelle de la révélation mystique passe par ce que Jean Phaure, poursuivant la lecture de la « sublime ascension d'échelles étoilées³⁹ » au cœur de « La Bouche d'Ombre », nomme le « mécanisme de la transmigration⁴⁰ » à travers les différents degrés métaphysiques constitués des nombreux pans de la théophanie. Aussi, à travers l'œil prophétique, le poème correspond-il parfaitement à ce que Barbara Sosien appelle un « imaginaire ascensionnel⁴¹ » qui pousse le poète à déchirer le voile des apparences afin de révéler le visage de Dieu et l'essence même de l'absolu. À la densité des œuvres sociales, révélées à travers l'engagement politique de Victor Hugo avant l'exil, la structure du poème *Dieu* oppose les différents niveaux de profondeurs mystiques que le poète, devenu visionnaire, franchit pour atteindre le Grand Tout.

Dès lors, au regard des différentes créatures ailées, métaphores des systèmes de croyances universels – l'athéisme, le scepticisme, le manichéisme, le paganisme, le mosaïsme, le christianisme, le rationalisme, etc. –, il ne s'agit plus d'une expérience poétique, correspondant aux règles canoniques des grands genres littéraires, ni d'une création purement esthétique, attachée à l'imagination du génie romantique ou à la subjectivité de l'acte créateur, mais d'une révélation proprement mystique, selon les différents degrés d'élévation tendus vers l'union à

³⁷ cf. Seebacher Jacques, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écrivains », 1993.

³⁸ Les premiers traités de religions comparées sont publiés dès la fin du XVIII^e siècle dans la continuité de l'encyclopédisme des Lumières (M. Contant Dorville, *Histoire des differens peuples du monde, contenant les cérémonies religieuses et civiles, l'origine des religions, leurs sectes & superstitions & les mœurs & usages de chaque nation*, 6 vol., Paris, Hérisant & Fils, 1770 ; F. H. de L'Aulnaye, *Histoire générale et particulière des religions et du culte de tous les peuples du monde, tant anciens que modernes*, 12 vol., Paris, Fournier Lejeune, 1791).

³⁹ Phaure Jean (dir.), *Hugo et Baudelaire devant Dieu : gnose et mystique en poésie*, Vincennes, Atlantis, 1986, p. 160 citant « La Bouche d'Ombre » : « Non, elle [l'échelle] continue, invincible, admirable, / Entre dans l'invisible et dans l'impondérable, / Y disparaît pour toi, chair vile, emplit l'azur / D'un monde éblouissant, miroir du monde obscur, / D'êtres voisins de l'homme et d'autres qui s'éloignent, / D'esprits purs, de voyants dont les splendeurs témoignent, / D'anges faits de rayons comme l'homme d'instincts ; / Elle plonge à travers les cieus jamais atteints, / Sublime ascension d'échelles étoilées, [...] / Peuple le haut, le bas, les bords et le milieu, / Et dans les profondeurs s'évanouit en Dieu ? »

⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴¹ Sosien Barbara, « Victor Hugo et l'imaginaire ascensionnel : une lecture du poème *Dieu* », *Romanica Cracoviensia* [Krakow], 02, 2002, p. 99-117.

Dieu. Nous parvenons ici aux mêmes conclusions que celles élaborées magistralement par Jean-Pierre Jossua, aux confins de la littérature et de la théologie, « estimant qu'il y a encore beaucoup à faire pour éveiller la réflexion chrétienne à une découverte du pouvoir religieux de la littérature et même de celui de l'œuvre d'art en général⁴² ». Selon lui, en effet, l'œuvre de Victor Hugo, et plus particulièrement la structure de *Dieu*, relève davantage d'une expérience religieuse « au seuil » de la frontière entre le monde visible et l'univers invisible au point d'envisager une véritable « poésie théologique » à travers le motif de l'élévation.

« Cours, vole, [...]. Va, monte ! [...] va devant⁴³ » : une élévation progressive

Quoique les différents fragments de *Dieu* – initialement prévus à la fin de la composition de *La Légende des siècles* – aient été composés de façon aléatoire depuis les années d'exil, l'ensemble, cohérent, apparaît comme une immense réinterprétation de la *scala coeli*⁴⁴ dont les marches ne constituent plus les différents degrés de la vie chrétienne ou les stades d'oraison identifiés par les grands mystiques de l'Époque Moderne, mais les nombreuses étapes du progrès universel – à l'instar de la théorie des âges de la préface de *Cromwell* – dont les religions représentent l'évolution et la génération jusqu'à l'avènement du jour, dénué de forme et de visage, avant d'entrer définitivement dans l'infini. C'est ainsi qu'influencés par la philosophie libérale du XVIII^e siècle, la plupart des grands textes métaphysiques du XIX^e siècle envisagent cette croissance spirituelle à travers les différents degrés religieux de l'humanité : de l'athéisme jusqu'au christianisme, dépassés par le rationalisme contemporain jusqu'à la « lumière⁴⁵ » absolue – la croyance sans nom – en passant par le scepticisme, le manichéisme, le paganisme, le mosaïsme selon la représentation contextuelle du progrès universel également présent dans la pensée d'Edgar Quinet⁴⁶.

L'épopée notamment, à l'instar de l'entreprise hugolienne, considère les différentes strates de l'œuvre comme une marche supplémentaire dans la grande élévation progressive vers Dieu. Et Claude Millet d'ajouter : « Les prophètes romantiques ont eu pour ambition d'écrire l'épopée du progrès vers Dieu. Telle est la grande tâche qu'ils se sont assignée, de déplier la vision fulgurante de l'avenir auquel accède le lyrisme prophétique en un Grand Récit, et de fondre ensemble poésie visionnaire et philosophie de l'histoire⁴⁷ [...] ». Par conséquent, en déroulant le grand *liber mundi* à travers la matière poreuse de la réalité, la composition du poème *Dieu* n'est plus structurée autour des différentes religions du monde, mais autour de simples facettes de la spiritualité, mises sur un même pied d'égalité, dans l'espoir de dévoiler le fondement et l'essence de l'absolu. Aussi, en sacralisant le panthéisme et en multipliant les visions syncrétiques, le poème parvient-il à une religion pluriséculaire qui dépasse les croyances restreintes des grands monothéismes.

Au regard de la notion d'*hétéroglossie* développée par Mikhaïl Bakhtine à la fin du XX^e siècle, Victor Hugo parvient donc à faire dialoguer l'ensemble des grandes religions du monde,

⁴² Jossua Jean-Pierre, *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, t. 1, Paris, Beauchesne, 1985, p. 17.

⁴³ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1028.

⁴⁴ Voir Jean Gobi, *Scala coeli*, éditée par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 57-58 : « Jean Gobi présente les *exempla* comme un moyen d'accès à la connaissance. En effet, dans son prologue il explique que pour porter l'esprit humain vers les choses célestes, il a divisé sa matière en deux parties d'après les montants et les échelons de la *Scala coeli* : les montants comprenant "la connaissance des choses supérieures et l'amour de celles-ci, par lesquelles sont éloignés les péchés et sont cultivées les vertus" [...] et les échelons, les "divers sujets qui sont rangés dans l'ordre alphabétique" [...] autrement dit les *exempla* ».

⁴⁵ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1102.

⁴⁶ À travers *Du Génie des Religions*, pendant syncrétique de l'œuvre de Chateaubriand, Edgar Quinet, historien avant d'être écrivain, envisage les religions comme une grande « émancipation progressive » (p. 430) ponctuée de révolutions, de générations et d'oppositions. Voir Quinet Edgar, *Du Génie des Religions*, Paris, Charpentier Éditeur, 29 rue de Seine, 1842.

⁴⁷ Millet Claude, *op. cit.*, p.182.

considérées non comme des fins mais comme des moyens susceptibles d'accéder, si tant est qu'elles soient dépassées, au principe premier. À l'image d'un grand cycle de destructions, de révolutions et d'oppositions, il considère la composition de son œuvre comme une immense chaîne d'élévation – à l'instar de la chaîne des êtres déterminée par le néo-platonicien Arthur Lovejoy⁴⁸ – selon la dynamique du progrès propre à la modernité :

Va donc ! Double le pas ! L'horizon s'élargit.
Va ! monte ! à chaque étape une larve surgit :
C'est l'avenir debout dans sa figure étrange ;
L'avenir semble spectre avant d'apparaître ange.
À tous les grands combats ; l'homme se tromperait
S'il croyait qu'on obtient Dieu sans peine, et qu'on pousse
L'enfer dans le tombeau sans lutte et sans secousse.
L'enfantement du mieux a ses convulsions.
Tout dans les cieux se fait par révolutions.
Qu'est-ce que le progrès ? un lumineux désastre,
Tombant comme la bombe et restant comme l'astre⁴⁹.

Malgré la pérennité séculaire des grands systèmes religieux qui se fondent sur le principe de révélation pour justifier leur légitimité, la composition hugolienne, déterminée par la notion de progrès, considère chaque religion comme un degré inachevé, un « spectre », simple étape progressive qui s'inscrit dans la dynamique d'élévation répétée inlassablement, comme un fil rouge, à travers l'ensemble du poème.

Ici, la recherche métaphysique n'est plus centrée sur la passivité de l'extase mystique ou sur la génération linéaire, mais sur l'activisme volontaire, en lien avec la notion d'énergie, toute romantique, susceptible de pousser l'homme à s'élever non « sans peine », « sans lutte et sans secousse » au risque d'une certaine violence destructrice propre au mouvement progressif qui implique la remise en question des grandes révélations universelles. Selon Hugo, par opposition à la linéarité du christianisme, tendue vers le Salut, tout est question de « convulsions », de « révolutions », de changements et de bouleversements – à l'image des ruptures de construction qui ponctuent le « vieil alexandrin » – comme si les différentes croyances religieuses s'étaient logiquement succédé les unes après les autres tout au long de la chronologie historique. Richard B. Grant précise ce paradoxe en ces termes : « What Hugo had in mind, as Journet and Robert have pointed out, was not progress based on successive historical developments, but rather progress towards the truth about God, regardless of chronology⁵⁰. » Ce point précis, justifié par « L'Océan d'en haut », fait de la composition du poème une structure essentiellement mystique, non plus basée sur la vraisemblance historique ou sur la construction esthétique mais sur le principe de révolution tendu vers la révélation.

L'irrésistible attirance du « point noir⁵¹ » : le processus de dépassement

Au-delà des différents degrés de l'échelle mystique, représentés selon la *dispositio* mystique de la *Divine Comédie*, l'entreprise théologico-philosophique de Victor Hugo n'est pas

⁴⁸ Voir Lovejoy Arthur Oncken, *The Great Chain of Being*, Harvard University Press, [1936] 2010.

⁴⁹ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1071.

⁵⁰ Grant B. Richard, « Progress, Pessimism and Revelation in Victor Hugo's Dieu », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 17, n° 1/2, 1988-1989, p. 46 : « Ce que Hugo avait à l'esprit, comme l'ont souligné Journet et Robert, n'était pas un progrès basé sur des développements historiques successifs, mais plutôt un progrès, considérant la chronologie, tendu vers la vérité divine. » [Ma traduction]

⁵¹ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1010 (pour la première occurrence reprise p. 1014 puis p. 1031, p. 1036, p. 1048 ; p. 1057, p. 1065, p. 1102, p. 1112).

construite comme une démonstration rhétorique mais comme une reprise lancinante de la même obstination mystique tendue vers le « point noir⁵² », répétition inlassable de la même lubie fantasmagorique qui constitue le fondement de la structure poétique : « Et je vis au-dessus de ma tête un point noir⁵³. » À chaque fragment, à chaque découverte, lui donnant un aperçu des mystères du monde, le poète, devenu mystique, est irrésistiblement attiré vers cet objectif ascensionnel, fondement de l'idéalisme allemand et du mouvement romantique, qui le pousse irrémédiablement vers le haut. Il ne s'agit plus, en somme, d'expliquer l'horizontalité du monde mais de dépasser les frontières, les limites et les exigences imposées par la société pour entrer dans la verticalité infinie.

Ce qu'Alain Vaillant analyse en termes de « crise⁵⁴ » de la littérature moderne au détour des années 1830 – « au moment où les écrivains font la première expérience de notre civilisation moderne, fondée sur le consumérisme culturel, les industries du loisir et le système médiatique⁵⁵. » – apparaît, du reste, chez Hugo sous forme de dépassement perpétuel, de remise en question et d'ascension vers un degré plus élevé au-delà de ce que le passé n'a encore pu démontrer. Par conséquent, plus qu'une simple lubie, le motif du « point noir », devenu *topos*, point d'acmé essentiel au-delà de tout empirisme, devient, tout au long des différentes sections, le fil rouge constitutif de la composition hugolienne. Selon lui, il n'est plus question de structurer son ascension légitime autour des différents aspects de la croyance humaine mais de tendre vers l'essence même de l'absolu par un processus de dépassement correspondant à ce que la tradition théologique orientale nomme l'*épectase* : tension, extension, projection vers Dieu, notion que l'on trouve dans les épîtres pauliniennes avant d'être utilisée par Jean Climaque comme métaphore de l'échelle céleste.

Éclairée par l'extase mystique – du grec *extasis*, « transport, en dehors, au-delà » –, cette dynamique transcendante s'appuie notamment sur la vision de ce point, toujours inaccessible, métaphore de la plongée dans l'inconnu au-delà de l'horizon fabuleux⁵⁶, selon le mot de Michel Collot. En cela, plus qu'une simple construction poétique, le poème apparaît, avant tout, comme une composition essentiellement ascensionnelle tendue vers l'élévation perpétuelle et le mouvement de transfiguration au-delà des frontières du monde connu. Aussi, le choix des métaphores des grands oiseaux ou créatures ailées associés à chaque grand système religieux – la chauve-souris pour l'athéisme ; le hibou pour le scepticisme ; le corbeau pour le manichéisme ; le vautour pour le paganisme ; l'aigle pour le mosaïsme ; le griffon pour le christianisme ; l'ange pour le rationalisme – ne relève-t-il ni du hasard ni du simple ornement esthétique : il manifeste la propension inhérente de chaque religion à se transcender elle-même pour tendre vers un absolu qui la dépasse, une projection sans cesse en vol propulsée vers l'infini.

Si ces symboles par association permettent au poète d'appréhender plus en profondeur le mystère de chaque pan de la révélation, selon ses traditions, ses interprétations et ses caractéristiques particulières, ils l'aident également à penser l'élévation comme une révolution permanente, remettant en question la religion précédente pour parvenir à la vérité ultime jusqu'à envisager son propre dépassement :

Dis réponds. Te faut-il des religions faites
De livres, de docteurs, de dimanches et de fêtes,
Ayant leur baïram, leur pâque, leur avent ?

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Voir Vaillant Alain, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, coll. « Bibliothèque stendhalienne et romantique », 2005.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁶ Voir Collot Michel, *L'Horizon fabuleux*, t. 1, José Corti, 1988.

[...]

Sache que les autels, les cultes et les rites,
Les korans, les talmuds, ont besoin pour durer
Que nul principe faux ne les vienne altérer.
La superstition qui leur tend sa mamelle,
Les infecte et les tue ; et quand l'homme se mêle
À ces religions que vous avez en bas,
Elles pourrissent vite et ne se gardent pas⁵⁷.

À l'instar de la célèbre opposition entre la *religion statique* et la *religion dynamique*, définie par Henri Bergson⁵⁸, Victor Hugo oppose aux révélations sclérosées du « bas » l'ascension irrésistible du haut en faisant de sa composition une tension libre vers l'au-delà. Essentiellement romantique, ce processus, tout hugolien, en devient fondamentalement mystique dans la droite ligne du *Traité des âmes simples et anéanties* à travers lequel Marguerite Porete invite les âmes simples, c'est-à-dire, abandonnées en Dieu, à s'élever au-delà des sommes théologiques et de l'apparente érudition, traduite en systèmes, des docteurs de l'université pour témoigner d'une vraie transformation intérieure et d'une expérience vécue⁵⁹.

Au-delà des objets liturgiques, des codes, des lois, des rites, des gestes et des textes révélés, en un mot, tout ce qui appartient à la *culture*, Hugo considère la composition de son poème non seulement comme un dépassement des religions instituées mais comme un dépassement de la forme elle-même, réduite, autant que la croyance, au carcan de son institution académique. Nous rejoignons ici les affirmations de Pierre Laforgue qui va même jusqu'à associer la composition de *Dieu*, impossible de par son ambition métaphysique, à un « au-delà de la poésie⁶⁰ », à un dépassement perpétuel qui aboutit logiquement à une décomposition de l'œuvre elle-même jusqu'à son inachèvement :

Hugo ne le sait pas, mais il n'empêche qu'à partir de l'été de 1856 l'élaboration de Dieu entre dans une nouvelle phase. Il n'y a plus, par exemple, de rencontre aussi brutale entre le narrateur et un interlocuteur du gouffre : Hugo maintenant se consacre aux discours tenus par les *Voix*, non qu'il y ait une poétique régissant ces discours, mais au contraire parce qu'il n'y a pas de poétique, sinon celle, ruineuse, de *L'Esprit humain*. En fait, il ne saurait y avoir d'achèvement de Dieu et seule la lassitude interrompra cette entreprise⁶¹.

⁵⁷ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 964-965.

⁵⁸ Dans *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, Henri Bergson oppose à la « religion dynamique », associée aux expériences mystiques, la « religion statique », celle qui empêche l'élan du mouvement créateur, le consentement à la vie, libérée de son affabulation, et la saisie intuitive de la présence de Dieu. En somme, il cherche à faire du mystique un outil de compréhension du philosophique au-delà des préconçus des grands systèmes révélés.

⁵⁹ Courcelles (de) Dominique, « Marguerite Porete : une mystique de feu », *Lumière & Vie*, n° 297, janvier-mars 2013, p. 79 : « Or, l'anéantissement de l'âme, préconisé par Marguerite Porete, débouche en effet sur une liberté inconditionnelle et paisible, dégagée de tout respect de la hiérarchie tant cléricale que féodale. Plus tard, Suso, Tauler, Jean de la Croix, Angelus Silesius s'inscrivent dans cette ligne. Est-ce que Marguerite a adhéré au mouvement du Libre Esprit au point d'en être une des figures majeures et donc la cible de l'Inquisition ? Il est difficile de l'affirmer. »

⁶⁰ Laforgue Pierre, *Victor Hugo et La Légende des siècles de la publication des Contemplations à l'abandon de La Fin de Satan*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 38.

⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

Le renouvellement de l'union mystique : de la fragmentation à l'unité

L'objectif ultime de l'expérience mystique, au-delà de la purification et de l'élévation – ou de l'intériorisation selon les différentes traditions religieuses –, correspond à un désir d'unité et d'absolu qui s'oppose à la révélation de la vérité, telle que l'envisagent les philosophes des Lumières. Au XIX^e siècle, influencé par les prémices de la phénoménologie, Victor Hugo ne décrit plus l'avènement d'une nouvelle théophanie mais la tension vers un absolu, pensé sans concepts, au-delà de toute définition rationnelle et de toute compréhension humaine. Comme le stipule très justement Claude Retat, au début de son étude sur le *divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, « il n'est pas possible de décrire le divin chez Hugo comme s'il s'agissait d'un objet purement conceptuel (une notion de Dieu). Il serait plutôt dans la perception d'un mouvement, mieux, il est perçu par le mouvement, par l'exercice du mouvement que le sujet trouve en lui-même, par la conscience du poète d'être un "marcheur", quelqu'un qui sème et qui souffle, diffuseur et conquérant de l'esprit et du verbe⁶². »

Dès lors, si les grands mystiques de la *Devotio Moderna* désirent se fondre en Dieu jusqu'à la mort d'amour et la dépossession de soi, le poète romantique, quant à lui, n'envisage jamais de bornes, de frontières ou de contraintes à son désir d'absolu. Tendue vers l'infini, indépendamment des grands systèmes religieux de l'humanité, il s'élève, toujours plus avant, comme une force qui va, à travers les strates du mystère au cœur de la bouche d'ombre pour parvenir à l'essence de toute chose, la profondeur et le fondement de toute révélation, l'Un, déité plus que divinité, selon l'« idée » de Dieu et le panthéisme absolu qui déterminent la spiritualité romantique. En cela, la composition du poème n'apparaît plus comme une série d'arguments, de références critiques et d'exemples ordonnés par la *dispositio* rhétorique, mais comme un agrégat uni de tous les fragments universels qui composent le Grand Tout, ce que Victor Hugo nomme, à juste titre, la « pensée fondamentale » :

Et d'abord, [écrit-il], c'est à mon sens une nécessité de toute production de l'esprit humain, depuis la chanson jusqu'à l'Épopée, que d'y reposer sur une idée mère, primitive, unique, comme un édifice sur sa base. Que si l'ouvrage est destiné à raconter un fait, il faut, pour qu'il y ait unité dans la composition, que le développement de la pensée fondamentale s'appuie dans toutes ses parties sur le développement du fait⁶³.

La totalité à l'essai

Cette pénétration du Grand Tout, à travers la force centrifuge de l'énergie romantique, passe, conséquemment, par une dynamique de totalisation du monde. Selon Victor Hugo, comme pour la plupart des écrivains romantiques, influencés par la théorie du fragment de l'*Athenaeum* des frères Schlegel, la totalité ne se conçoit pas comme un tout uniforme mais comme l'ajout, par accumulation, de tous les morceaux épars qui composent l'univers pour parvenir à l'harmonie originelle. À l'instar de la poétique lamartinienne, le microcosme, infime partie du monde, porte en germes la promesse du macrocosme. Toute la composition de l'œuvre, pourtant fragmentaire, traduit, en réalité, les différentes parties tendues vers l'absolu, les maillages complexes d'une réalité qui se révèle, en creux, à travers les échantillons du vers. Quoiqu'en apparence déconstruite, la forme du poème révèle l'essence même du tout, ce que

⁶² Retat Claude, *Le Divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1997.

⁶³ Hugo Victor cité par Degout Bernard, *Le Sablier retourné. Victor Hugo (1816-1824) et le débat sur le « Romantisme »*, Paris, Champion, 1998, p. 253.

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans leur étude détaillée de *L'Absolu littéraire*, appellent le « singulier de la totalité⁶⁴ » :

L'individualité fragmentaire est avant tout celle de la multiplicité qui est inhérente au genre – les Romantiques du moins n'ont pas publié de *Fragment* unique – ; écrire en fragment, c'est écrire en fragments. Mais ce pluriel est le mode spécifique par lequel le fragment vise, indique et d'une certaine façon pose le singulier de la totalité. Il est jusqu'à un certain point légitime d'appliquer à tous les *Fragments* la formule employée par F. Schlegel pour les *Idées* : chacune d'entre elles « fait signe vers le centre⁶⁵ » (Id. 155).

D'où, chez Victor Hugo, les nombreuses figures d'énumérations, de répétitions et d'enchâssements qui bouleversent la structure canonique de l'épopée classique au point d'envisager une forme de « participation mystique⁶⁶ », selon le concept de Lucien Lévy-Bruhl, entre la partie et le tout, le fragment et le centre, l'éclat et l'universel :

– Si tu ne vois pas nie, et doute si tu vois,
A dit Cratès. Zénon, Gorgias, Pythagore,
Plaute et Sénèque ont dit : – Si tu vois, nie encore.
Bacon a dit : – Voici l'objet, l'être, le corps,
Le fait. N'en sortez pas ; car tout tremble dehors.
– Quel est ce monde ? a dit Thalès. Apollodore
A dit : – C'est de la nuit que de la cendre adore.
Et Démonax de Chypre, Epicharme de Cos,
Pyrrhon, le grand errant des monts et des échos,
Ont répondu : – Tout est fantôme. Pas de type.
Tout est larve. – Et fumée, a repris Aristippe.
– Rêve ! a dit Sergius, le fatal syrien.
– Rencontre de l'atome et de l'atome, et rien⁶⁷ !

À l'instar de la fragmentation mystique, qui suppose d'envisager la révélation à travers le regard, souvent sensible, d'un locuteur ou d'une conscience subjective, l'œuvre hugolienne appréhende le tout, l'essence divine, par le biais de la composition fragmentée d'une série d'énumérations exhaustives, à l'exemple du début du « Premier fragment » des « Voix » qui s'inscrit dans la tradition des listes des grandes sommes érudites du XVI^e siècle. Dès lors, le tout ne correspond pas à la forme absolue de l'univers mais à l'agrégation multiple de toutes ses parties, construction, à juste titre, *composée* qui reflète, selon une approche métastructurelle, l'économie du poème.

À la différence de la recherche de la vérité absolue, mue par les principes de la *Devotio Moderna*, la vision mystique s'ouvre ici à la totalité des systèmes philosophiques, des croyances, des rites, des idéologies et des religions de l'humanité à travers le prisme de la relativité, toutes pensées et toutes époques confondues au-delà de la chronologie historique. En soi, il ne s'agit plus d'une entreprise argumentative, soutenue par les principes de la rhétorique classique, mais d'une expérience heuristique qui *s'essaye* – au sens montaignien du terme – à la métaphysique :

Voyons, tente, entreprends ;
Avec les papyrus, les missels, les korans,

⁶⁴ Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, p. 64.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶⁶ Voir Lévy-Bruhl Lucien, *La Mentalité primitive*, Paris, Flammarion, [1922] 2010

⁶⁷ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 956.

Les bibles que les sphinx portaient sur leurs poitrines,
Rebâti la charpente informe des doctrines ;
Des croyances de l'homme écrasé sous le faix
Échafaude l'amas redoutable, et refais
Un édifice avec ces poutres mal unies
Qu'on nomme vérités, dogmes, théogonies ;
Restaure, démolis, fonde. Fais des essais⁶⁸.

Lucrèce, Locke, Rabelais, Hegel, Jean Paul, Fichte, Montaigne, Anaximène, Diogène, Alcidas, autant de références érudites, témoignant de l'encyclopédisme dont se targuent les écrivains de la première moitié du XIXe siècle, qui empruntent à la composition, au sens plein du terme, c'est-à-dire, l'« action de former un tout par assemblage ou combinaison de plusieurs éléments ou parties⁶⁹ », la structure de cette nouvelle approche relativiste.

En d'autres termes, la mystique ne consiste plus ici à révéler l'essence de Dieu mais à envisager toutes les formes de révélation possible à travers l'expérience du chercheur inlassable. Aussi la composition hugolienne ne vise-t-elle plus à affirmer la vérité la plus absolue mais à entreprendre, à tenter, à tâtonner en rassemblant l'ensemble des pistes syncrétiques dans l'espoir de parvenir au dévoilement de ce que Denis Saurat, dans son étude de *La Religion de Victor Hugo*, nomme un « système⁷⁰ », un assemblage de « toutes les divisions classiques de la théologie ou [...] de la métaphysique⁷¹. »

« Lui ! Lui ! L'inamissible ! » : une esthétique de l'absolu

Indépendamment de tous les fragments composant la matrice universelle du Grand-Tout, Victor Hugo considère la *dispositio* non seulement comme une résolution de tous les conflits internes qui opposent les grands systèmes religieux mais surtout comme une pénétration de l'idée même de Dieu, l'essence absolue qui se désagrège et se dilue, repoussée toujours plus loin, à mesure que le poète s'élève vers l'infini. À travers les différentes strates de son poème fragmenté, il ne s'agit pas tant d'accumuler les détails culturels et les représentations religieuses mais de comprendre la substantifique moelle de Dieu, considérée comme l'Un, le tout absolu, le concept idéal de la création, déisme abstrait que le poète tente d'appréhender jusqu'à l'illumination absolue à l'acmé de laquelle il parvient à dépasser toutes les frontières et les bornes du monde connu.

Cet absolutisme de la forme passe notamment, comme le précise très justement Thiphaine Samoyault, par une récurrence significative du pronom neutre « tout » qui « nie en lui-même le pluriel, tant il s'érige avec évidence dans l'œuvre pour désigner le neutre, un certain inexistant⁷² ». Plus qu'une simple élévation à travers les différentes religions du monde, la composition du poème s'évertue donc à traduire l'essence de Dieu en tâchant de dépasser l'indicible du *noumène*. Ainsi, toute la structure poétique, profondément mystique, vise-t-elle à multiplier les qualificatifs et les attributs divins, les noms d'emprunts et les paraphrases signifiantes, autant de preuves de l'absolu d'un Tout décliné à l'infini :

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1002.

⁶⁹ Voir CNRTL, « Composition ».

⁷⁰ Saurat Denis, *La Religion de Victor Hugo*, Paris, Hachette, 1929 : « Le poème de Hugo couvre ainsi toutes les divisions classiques de la théologie ou, si l'on veut, de la métaphysique. Du point de vue philosophique, jusqu'à la fin de sa vie, il ne fait qu'élaborer en détail tel ou tel point de son système, ou en considérer l'application à la politique, aux théories sociales à la morale, aux religions. [...] Une objection courante, qui veut que les poètes n'aient pas de systèmes, est ainsi levée. Non seulement, Hugo a eu un système, mais il l'a expliqué pleinement à qui veut le comprendre, et il a placé cette explication à l'endroit le plus en vue du livre qui est généralement considéré comme son chef-d'œuvre lyrique ».

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Samoyault Thiphaine, « Dieu de Victor Hugo : une étude du nombre », *Littératures*, n°8, 1991, p. 33.

Il est le fond de l'être ; oui, terrible ou propice,
Tout vertige le trouve au bas du précipice.

[...]

Dieu ! Dieu ! Dieu ! l'âme unique est dans tout, et traverse
L'âme individuelle, en chaque être diverse⁷³.

Empruntant au *tremendum fascinans*, défini par Rudolf Otto, entre fascination et terreur, l'ensemble du poème *Dieu* se résume ici à la seule traduction des différentes facettes composant l'être divin, essai plus *théologique* qu'*esthétique* à la frontière entre la *métaphysique* et la *poétique*. Aussi, au-delà de toutes les définitions, de tous les concepts philosophiques et de toutes les idées préconçues, le poète s'approche-t-il de l'absolu le plus indéfinissable, l'abstraction par-delà les concepts, le point le plus élevé par opposition à tout ce qui peut être pensé. Dans une forme de panthéisme universel, ce que Jean-Pierre Jossua appelle l'« immanence de Dieu en toute chose⁷⁴ », la composition du poème tient sa justification, son essence et sa composition dans la seule expression du verbe *être* considéré dans sa valeur la plus absolue : « Il est. »

Dès lors, tous les chants, tous les vers, fragmentés ou réassemblés selon la structure poétique, ne sont plus qu'un pâle reflet de la substance absolue que le poète tente, malgré lui, de recomposer à travers ce simple aphorisme :

Pas de balance, pas de sceptre, pas de globe ;
Pas de Satan caché dans les plis de sa robe ;
Pas de robe ; pas d'âme à la main ; pas de mains ;
Et vengeance, pardon, justice, mots humains.
Qui que tu sois, écoute : Il est.

Qu'est-il ?

Renonce !

L'ombre est la question, le monde est la réponse.
Il est⁷⁵.

Dans un essai d'onto-théologie, tentant de traduire l'être en tant qu'être, la substance première du monde créé, Victor Hugo recentre l'ensemble de sa composition en un seul noyau concentrique, une seule vérité affirmée par le prisme de cet absolu qui balaye, en un mot – devenu performatif – toutes les opinions affirmées, non sans force, tout au long des chants précédents.

En cela, il ne s'agit plus de l'union avec une hypostase, entendue comme une personne, une substance vivante, mais de l'union avec ce que Charles Villiers, au cœur de son étude sur

⁷³ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1099.

⁷⁴ Jossua Jean-Pierre, « Un essai méconnu de théologie poétique : "Dieu" de Victor Hugo », *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, vol. 53, n°4, 1969, p. 665 : « Encore faut-il bien distinguer panthéisme et ce que la théologie classique appelle "la présence d'immensité", l'immanence de Dieu en toute chose, sans nul affaiblissement de sa transcendance et de son altérité radicale par rapport à tout être. »

⁷⁵ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1103

L'Univers métaphysique de Victor Hugo, nomme l' « Esprit Pur⁷⁶ », le « Dieu-Idee⁷⁷ », dilué dans sa forme et parfaitement conceptuel, c'est-à-dire « la substance infinie, éternelle, immuable, indépendante, toute-connaissante, toute-puissante⁷⁸. » Enfin, à la différence des grands mystiques, qui parviennent à la révélation par l'union d'amour au Cœur de Dieu, Victor Hugo considère l'illumination absolue comme une incapacité à définir l'idée de Dieu, absolue, inouïe, innommée, idéale. N'oublions pas, à ce titre, que la fin du poème se révèle à travers la mort du poète lui-même : « Et je mourus⁷⁹. »

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que la composition du poème *Dieu* de Victor Hugo – désormais reconnu comme un mystique à part entière, selon Auguste Viatte⁸⁰ – peut être éclairée et approfondie par une nouvelle *dispositio* mystique, selon la structure de l'extase traditionnellement reconnue – purification, élévation, union – au-delà de son caractère fragmentaire, inachevé ou posthume. Si la rhétorique est, avant tout, déterminée par le *logos*, la raison pensante qui structure et organise la réflexion, l'œuvre hugolienne abdique ici de la forme canonique pour exprimer non plus un cadre dogmatique, réfléchi *a priori* ou déterminé par une idéologie, mais la manifestation d'une expérience vécue, le déploiement d'un sujet désireux de dépasser les limites de la connaissance pour parvenir à la révélation absolue.

La suprématie des règles classiques s'effaçant ainsi devant la subjectivité d'une conscience en perpétuelle évolution, Victor Hugo décrit ici une composition proche de la phénoménologie, et plus encore de la « phénoménologie mystique » telle qu'elle est pensée par Marie-Madeleine Davy comme « expérience indescriptible⁸¹ », c'est-à-dire comme la marque d'un vécu personnel que seul le locuteur est à même de retranscrire. Là où la rhétorique impose un système structuré obéissant à des règles précises, la mystique, telle qu'elle est pensée par les sciences sociales au XX^e siècle, accepte de dépasser la forme pour entrer dans la profondeur du mystère et le secret de l'insondable. Pour Victor Hugo, comme le précise l'une des fondatrices de la phénoménologie mystique, Gerda Walther, il ne s'agit pas d'affirmer une vérité ou une connaissance par la composition de l'œuvre mais de rendre compte de « phénomènes vécus⁸² » en soumettant la forme à la conscience subjective de l'auteur.

Cette évolution dans l'ordre de l'esthétique, que l'on pourrait aisément qualifier de *mystique* – au sens où Dominique de Courcelles l'entend, c'est-à-dire, comme une libre expression *sui generis* de la révélation⁸³ –, rejoint peu à peu la disparition progressive de la

⁷⁶ Villiers Charles, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Paris, Vrin, 1970, p. 250 : « Tout ce que nous percevons est "créé" par l'Esprit, le Dieu-Idee, et, de notre point de vue, l'Esprit Pur, comme le Dieu de Plotin, est immuable et insondable ».

⁷⁷ *Ibid.*, p. 250.

⁷⁸ Hugo Victor cité par Villiers Charles, *ibid.*, p. 250-251.

⁷⁹ Hugo Victor, *op. cit.*, p. 1114.

⁸⁰ Viatte Auguste, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Montréal, Éditions de l'Arbre, [1942] 1943, p.263-267 : « Dès les *Contemplations*, les mystiques reconnurent Victor Hugo pour un des leurs. [...] Les mystiques l'adoptent volontiers : nous venons de nous en rendre compte. Il leur doit certainement beaucoup. »

⁸¹ Davy Marie-Madeleine, *Actes du premier Congrès National de Philosophie*, t. 2, Mendoza, Argentine, mars-avril 1949, p. 1023 : « Or la mystique se donne comme une expérience indescriptible. La description que fait le mystique lui-même est une transcription, le fruit d'une double transposition, d'abord la réduction du contenu original en un groupement de représentations intelligibles, lesquelles sont simplement l'effet rémanent de la vision première, puis il y a incorporation de ces représentations intelligibles à des représentations concrètes de la sensibilité. »

⁸² Voir Walther Gerda, *Phänomenologie der Mystik*, Zweite, Umgearbeitete Auflage. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1955.

⁸³ Au-delà des grandes sommes issues de la scolastique médiévale, les mystiques inaugurent la modernité – à travers la *Devotio Moderna* – non seulement par une nouvelle façon d'appréhender et de vivre la relation à Dieu mais également à travers un langage audacieux, souvent poétique – à l'instar des œuvres de Catherine de Sienne, de Jean de la Croix ou d'Hadewijch d'Anvers –, qui renouvelle l'approche philologique en brouillant la frontière entre le sacré et le profane. Voir Courcelles (de) Dominique, *Langages mystiques et avènement de la modernité*,

rhétorique, remise en question à la fin du XIX^e siècle par la critique de la conscience et par l'avènement de la phénoménologie husserlienne en lien avec la philosophie du mouvement, pensée au-delà de toute structure, propre aux analyses d'Henri Bergson.

Ainsi, par la publication posthume de ce poème déstructuré, Victor Hugo inaugure-t-il deux évolutions notables de l'histoire littéraire contemporaine : la fragmentation du vaste poème épique – qui sera désormais envisagé en fragments selon l'évolution⁸⁴ étudiée par Dominique Combe entre « l'épopée » et le « poème » – et, son corolaire, la déconstruction de la forme littéraire définitivement dégagée du primat de la poétique classique pour entrer dans une appréciation essentiellement mystique, voire subjective, du ressenti créateur en faisant écho aux déconstructions récurrentes de l'esthétique fin-de-siècle, prémices des littératures dadaïstes et surréalistes du premier XX^e siècle. L'œuvre n'apparaît plus ainsi comme la composition d'un agrégat de parties, de chapitres ou de sous-sections, ou, selon Michel Charles, la « combinaison et [la] coexistence circonstancielle des parties solidaires d'un objet⁸⁵ », mais comme la réalisation d'un « événement de langage », d'une expérience personnelle ouverte aux horizons pluriels de la conscience.

Paris, Champion, 2003, p. 7-8 : « Les femmes et les hommes évoqués dans ces pages, originaires de la péninsule ibérique [...] ne craignent pas d'exprimer, dans leur interprétation ou dans leur traduction des textes majeurs de la tradition philosophique, théologique, mystique, leur propre expérience du monde. On les dénomme souvent, et avec une certaine condescendance, "mystiques" ; ils dessinent des parcours à travers différents registres : la conversion, le désir, le plaisir, le corps, la folie, le réel et l'imaginaire, la parole, le lien social, la mort. Bien avant les savants "humanistes", ils revendiquent leur dignité personnelle, leur incessant perfectionnement, leur maîtrise des mots et de la langue. »

⁸⁴ Combe Dominique, « De l'épopée au "poème" », *Le Genre humain*, n°47, 2008/1, p. 186 : « C'est bien le critère matériel de la longueur du poème qui incite Hugo (et son éditeur Hetzel), ayant pris acte des goûts du public, à envisager non pas une longue épopée unique découpée en chants (souvent 12 sur le modèle de l'*Enéide*) mais plutôt un "recueil de petites épopées", quitte à le structurer comme "une espèce d'œuvre cyclique" retraçant l'histoire de l'humanité : c'est *La Légende des siècles*, dont la première série paraît en 1857. »

⁸⁵ Charles Michel, *Composition*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2018, p. 92.