

Même sans le secours de l'étymologie, ce mot, nuance », évoque les nuées et le nuage, ce qui se confirme lorsqu'on consulte le dictionnaire, où on le dit dérivé de « nuer », lui-même venant de « nue », du latin *nubes*, le nuage. « Nuer » signifie « assortir des couleurs, des tons » ; il est désormais remplacé par « nuancer » et tire son sens des teintes changeantes et des reflets des nuages. On songe au célèbre poème en prose de Baudelaire, « L'étranger », dans lequel cet « homme énigmatique »¹ répond au questionnement d'un interlocuteur non nommé qui lui demande ce qu'il aime : « J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les merveilleux nuages ! » Nous verrons que l'on peut lier cette merveille du mouvement au « miracle d'une prose poétique »², que recherche le poète dans *Le Spleen de Paris*, car la nuance n'est pas seulement visuelle. Ce terme a une acception musicale précise, définie ainsi dans la *Théorie de la musique* de A. Dannhauser : « On nomme *nuances* les différents degrés de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons, un trait ou un morceau entier. »³ Ces nuances souhaitées sont indiquées par des signes, pour augmenter progressivement le son (<) ou le faire décroître (>), et par des termes italiens, du *pianissimo* (*pp*) au *fortissimo* (*ff*), en passant par une série de gradations, qui incluent le *sotto voce* (murmuré) et le *mezza voce* (à mi-voix). On note l'augmentation et la diminution du son par des termes italiens, qui sont des gérondifs, du *crescendo* au *decrescendo*, en passant par le *diminuendo* ou *calando*, le *morendo* (en mourant), le *perdendosi* (en laissant perdre le son) et le *smorzando* (en laissant éteindre le son). Les nuances se distinguent du caractère, qui est « la teinte générale donnée à l'expression d'un morceau »⁴, – *con tenerezza*, avec tendresse ; *malinconico*, mélancolique, ou *giocoso*, joyeux, entre autres. « Les *nuances* sont à la musique ce que sont à la peinture les gradations et les oppositions d'ombre et de lumière. » Elles trouvent, à mon sens, leur expression poétique dans ce que Henri Morier nomme l'« estompage », procédé « par lequel l'auteur cherche à donner à la réalité décrite un aspect vague »⁵ et qui s'oppose à l'hypotypose (du grec ὑποτύπωσις, *hypotypōsis*, image, tableau) : « Figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité. »⁶ Victor Hugo y a souvent recours. Nous élinons, parmi tant d'autres dans les romans et les poèmes, une partie du passage sur la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer* (1866).⁷ Quant à l'estompage, c'est un trait de la phrase de Marcel Proust, dont Leo Spitzer remarquait qu'il

- 107 -

- 1 Charles Baudelaire, « L'étranger », *Le Spleen de Paris* (1863). Paris : Le Livre de Poche, 1969, p. 15.
- 2 Charles Baudelaire, Dédicace à Arsène Houssaye, in *ibid.*, p. 14.
- 3 A. Dannhauser, *Théorie de la musique*. Édition revue et corrigée par Henri Rabaud. Paris / Bruxelles : Henry Lemoine et Cie, 1929, p. 105.
- 4 *Ibid.*, p. 106.
- 5 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (1961). Paris : P.U.F., 1998, p. 471.
- 6 *Ibid.*, p. 538.
- 7 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer* (1866). Édition d'Yves Gohin. Paris : Gallimard Folio classique, 2016, pp. 436-439.

aimait utiliser « les mots désignant tout ce qui échappe à la précision »⁸. Nous considérerons le célèbre passage de la madeleine dans *Du côté de chez Swann* (1913).⁹ Nous verrons quelle « idée poétique »¹⁰ « se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes ».

« les merveilleux nuages »

- 108 -

Dans le premier poème du *Spleen de Paris* (1863), l'inconnu qui questionne celui qui est d'abord interpellé comme « homme énigmatique » provoque une sorte de confession négative qui délie, au fur et à mesure, toute forme d'attache terrestre, famille, amis, patrie, beauté, richesse, ce qui lui vaut dès lors l'appellation d'« extraordinaire étranger », double exil, de l'ordinaire et de la communauté humaine. Les verbes utilisés sont *aimer*, *haïr*, *ignorer*, qui fait écho à l'adjectif *inconnu*. Le verbe *aimer* apparaît dans la première question ; au conditionnel dans la réponse n'acceptant la beauté que « déesse et immortelle », ce qui fait écho au célèbre poème des *Fleurs du Mal* (1857), « La beauté »¹¹, nuancé par le questionnement de l'« Hymne à la beauté »¹². La nuance diapre l'éternité du « rêve de pierre » ou du « sphinx incompris » en la replaçant dans l'ambivalence terrestre entre « ciel profond » et « abîme ». L'usage de « profond » qualifiant le ciel lui donne une dimension d'abîme. Dans la réponse finale de « L'étranger », qui est la chute du poème, la répétition donne sa profondeur au ciel, mais dans la dimension horizontale du voyage. On songe à ces « voyageurs pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures »¹³, dans « Bohémiens en voyage », poème inspiré par l'œuvre de Jacques Callot.

À la fin de « L'étranger », les points de suspension, qui sont des estompes, figurent quasiment cette façon de traîner et de s'émietter qu'ont les cirrus. « Avant le lever du soleil », notait Goethe dans *La forme des nuages d'après Howard* (1820), « sur tout l'horizon, des traînées légères qui montèrent et se mirent en flocons dès qu'il se leva. »¹⁴ Les deux épizeuxes, (« les nuages... les nuages qui passent » ; là-bas... là-bas ») marquent le rythme lent de la procession.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,

8 Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » (1961), dans *Études de style* (1928, 1961). Précédé de « Leo Spitzer et la lecture stylistique » par Jean Starobinski. Traduction d'Éliane Kaufholz, Alain Coulon et Michel Foucault ; Paris : Gallimard Tel, 2011, p. 448.

9 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (1913). Paris : Le Livre de Poche, 1969, pp. 54-57.

10 Charles Baudelaire, *Fusées* (1887), in *Œuvres complètes*. Préface de Claude Roy. Édition de Michel Jamet. Paris : Laffont Bouquins, 1980, p. 398.

11 Charles Baudelaire, « La beauté », *Les Fleurs du Mal* (1857). Paris : Le Livre de Poche, 1967, p. 32.

12 Charles Baudelaire, « Hymne à la beauté », *ibid.*, p. 35.

13 Charles Baudelaire, « Bohémiens en voyage », in *ibid.*, p. 29.

14 Johann Wolfgang von Goethe, *La forme des nuages d'après Howard* (1820) suivi de *Essai de théorie météorologique* (1825). Traduction de Claude Maillard. Charenton : Éditions Premières Pierres, 1999, p ; 17.

De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !¹⁵

Même redoublement, dans « Le Voyage », d'un vers à l'autre et de la forme conjuguée du verbe à l'infinitif – « qui partent / Pour partir ». La répétition implique sa métamorphose, propre au mouvement de la nuée, de « cœurs légers » en « ballons », qui rime avec « Allons ! ».

Quand « nuages » vient pour la troisième fois, il révèle la merveille grâce à l'adjectif « merveilleux » qui les qualifie.

Ceux-là dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !¹⁶

Non seulement cet horizon plus haut que l'horizon terrestre outrepassa les limites de la connaissance, mais encore il s'ouvre complètement au devenir en déployant tout le possible du sujet qui désire. La « chambre double »¹⁷ paraît se dilater à la manière de la nuée. « C'est quelque chose de crépusculaire, de bleuâtre et de rosâtre ; un rêve de volupté pendant une éclipse. » On notera l'abondance des estompes (« quelque chose », les deux adjectifs en *-âtre*, l'usage de l'article indéfini) pour dépeindre ce monde flottant : « Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. » Baudelaire écrivait, à propos de Delacroix : « Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet. »¹⁸ Le lien du détail et de l'ensemble se noue de la façon suivante : « La couleur est composée de masses colorées qui sont faites d'une infinité de tons, dont l'harmonie fait l'unité : ainsi la ligne, qui a ses masses et ses généralités, se subdivise en une foule de lignes particulières, dont chacune est un caractère du modèle. »¹⁹ Les « merveilleux nuages » fondent et métamorphosent le détail dans l'ensemble. Baudelaire assignait à l'artiste la tâche non de « copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse »²⁰. Comme les nuages voyagent dans un air dépouillé des attaches terrestres, – un air « étranger », non pas négativement puisque cet éloignement est affranchissement –, ainsi l'art distille l'atmosphère jusqu'à raffiner la vie et imprégner le temps vécu de volupté : « Ô béatitude ! ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus heureuse, n'a rien de commun avec cette vie suprême dont j'ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde ! »²¹ On atteint, en nuant

15 Charles Baudelaire, « Le voyage », in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 149.

16 *Ibid.*

17 Charles Baudelaire, « La chambre double », in *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 20.

18 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 650-651.

19 *Ibid.*, p. 664.

20 *Ibid.*, p. 665.

21 Charles Baudelaire, « La chambre double », in *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 21.

ainsi le temps et l'espace, à une subtilité toute fidèle à ses origines, du latin *subtilis*, « fin, délié, menu, subtil », « fin, délicat » ; « fin, pénétrant ». L'existence se déleste de ce qui l'entrave ou la chagrine pour atteindre à une résonance plus pleine. « Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies ; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native. »²²

On revient au rêve de « La vie antérieure », qui est un monde de reflets et de correspondances, univers de « voluptés calmes »²³ qui sollicitent l'harmonie des sens. Ainsi partir implique-t-il aussi revenir, comme en ce retour sur soi de la conscience à la fin de « L'invitation au voyage » en prose : « – et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi. »²⁴ Que le départ soit possible et le sujet, libre de se mouvoir dans l'ouvert (« N'importe où hors du monde »²⁵), échappe à « l'hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit ». Le retour sur soi de l'individu qui se redresse le lie à une « corrélation de subjectivité »²⁶ ainsi qu'à l'infini, cet *apeiron* des anciens, qui n'est pas seulement extérieur, mais correspond à cette ombre intérieure, fluide et muette, qu'est en nous l'épreuve charnelle. C'est le « gouffre » (« Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant »²⁷) qui se métamorphose en ces « merveilleux nuages ». L'épreuve charnelle s'esquisse et se révèle avec les diaprures de la nuée.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.²⁸

Le « pays qui te ressemble » possède des « soleils mouillés », des « ciels brouillés » ; le poète y choisit les « soleils couchants » qui revêtent tout « D'hyacinthe et d'or », une « chaude lumière ». C'est le pays de :

Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
Oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
Mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
Comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer²⁹

22 Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 664-665.

23 Charles Baudelaire, « La vie antérieure », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 28.

24 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p. 55.

25 Charles Baudelaire, « *Any Where Out of the World*, N'importe où hors du monde », in *ibid.*, p. 137.

26 Émile Benveniste, « Structures des relations de personne dans le verbe » (1946), *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris : Gallimard Tel, 1997, p. 232.

27 Charles Baudelaire, « Le gouffre », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 204.

28 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *ibid.*, p. 66.

29 Charles Baudelaire, « Les phares », in *ibid.*, p. 23.

ou bien « la Hollande, cette terre béatifiante »³⁰. Le poète aime « le repos, avec le spectacle du mouvement ». Il prise « le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement »³¹ et en déduit ce qui peut bien être une représentation du poème :

L'idée poétique qui se dégage de cette opération du mouvement dans les lignes est l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et toutes les ambitions humaines.³²

Le mouvement, qui n'a d'autre dessein que le mouvement lui-même, saisi par la parole dans ses nuances, rend et révèle la vie à elle-même par le « miracle d'une prose poétique, musicale »³³. On retrouve chez Hugo ce même goût de la fluidité et de la métamorphose.

« Une manche cousue avec un poing dedans »³⁴

L'hypothèse vise à frapper. Hugo y a recours pour décrire les catastrophes naturelles, tempêtes notamment, non seulement dans *Les Travailleurs de la mer*, mais également dans *L'Homme qui Rit* (1869). Avec la mise en scène de la pieuvre, on peut parler de dramatisation d'un fléau, considéré par l'auteur de manière très personnelle, comme une sorte d'effroi particulier : « Au-delà du terrible, être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant. »³⁵ Il s'agit d'un fantasme. La pieuvre ne possède guère ce pouvoir d'absorption, mais l'horreur s'amplifie dans l'analogie avec le fauve : « Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. » On notera, à chaque fois, le parallélisme de la construction qui amplifie l'intensification, par l'exclamation, « horreur ! », venant après une formule de restriction qui rend presque anodin le fait d'être dévoré, ou bien par le fait qu'il puisse se trouver un au-delà du « terrible », alors « inexprimable ». Ce dernier adjectif, qui a le caractère incertain de l'estompe, dans ce contexte actualise l'horreur de manière quasiment fantastique. L'incapacité humaine de circonscrire le phénomène lui donne un caractère infini ; il ne s'inscrit pas dans les limites de la connaissance, mais appartient au gouffre (« Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! »³⁶). Hugo développe, dans ses poèmes et ses romans, toute une dramatisation de l'abîme. Que l'on pense à la fameuse scène où Jean Valjean porte son futur gendre blessé à travers le labyrinthe des égouts, dans *Les Misérables* (1862)³⁷. Ou bien à Phtos qui, des profondeurs où sont relégués les Titans, laborieusement se hisse à la lumière.³⁸ Dans tous les cas, le risque d'enlèvement suscite un effort qui mène à la lumière. « L'enlèvement,

30 Charles Baudelaire, « *Any Where Out of the World*, N'importe où hors du monde », in *ibid.*, p. 137.

31 Charles Baudelaire, *Fusées* (1887), in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 397.

32 *Ibid.* p. 398.

33 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p. 14.

34 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer, op. cit.*, p. 437.

35 *Ibid.*, p. 439.

36 Charles Baudelaire, « Le gouffre », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 204.

37 Victor Hugo, Livre deuxième, « L'intestin de Léviathan », Livre troisième, « La boue, mais l'âme ». *Les Misérables* (1862), II. Édition d'Yves Gohin. Paris : Gallimard Folio, 2004, pp. 645-702.

38 Victor Hugo, « Le Titan », *La Légende des siècles*, Nouvelle série (1877), in *Œuvres complètes, Poésie* III. Paris : Robert Laffont Bouquins, 2002, pp. 220-225.



Natalie Croiset, *Mademoiselle*
(bronze), sur fond de bas-relief.

c'est le sépulcre qui se fait marée et qui monte de la terre vers un vivant. Chaque minute est une ensevelisseuse inexorable. »³⁹ Le passage est au présent, ce qui actualise le drame et caractérise l'hypotypose. De surcroît, on présente un ensemble dans ses détails. Le ton est affirmatif. « Il se redressa, frissonnant, glacé, infect, courbé sous ce mourant qu'il traînait, tout ruisselant de fange, l'âme pleine d'une étrange clarté. »⁴⁰ Au bout du compte, il s'agit, par cette métamorphose de la fange en lumière, d'un effort tourné vers le salut. L'affrontement avec les ténèbres qui fascinent et absorbent prend une résonance mythique. L'animal se confronte à l'humain presque d'égal à égal : « ... le poulpe a presque des passions d'homme ; le poulpe hait. En effet, dans l'absolu, être hideux, c'est haïr »⁴¹. On peut sans doute évoquer ici les conceptions physiognomoniques propres à l'époque, à la suite des travaux de Lavater (1741-1801). Toutefois, la confusion entre l'horreur que provoque ce que le contemplateur interprète comme laid et le sentiment qu'inspire et que ressentirait cette laideur contemplée, marque la subjectivation du propos. L'objet dramatiquement décrit révèle toutes les nuances de l'effroi : « Cet appareil de succion a toute la délicatesse d'un clavier. »⁴² On voit s'esquisser une figure de Méduse adaptée aux angoisses du narrateur. « Cela se jette sur vous. » L'embrayeur rhétorique donne « la présence du vécu aux éléments de l'ensemble »⁴³, explique Henri Morier qui parle, chez Victor Hugo, d'« hypotypose visionnaire »⁴⁴. L'hypotypose implique le lecteur (« sur vous » ici ; plus loin, Hugo s'adresse à lui pendant tout un paragraphe : « votre chair »⁴⁵ ; « vous-même » ; « vos muscles », « à vous », etc.). On retrouve le démonstratif pour suggérer la notion d'une momification du vivant : « Cette bête s'applique sur sa proie, la recouvre, et la noue de ses longues bandes. »⁴⁶ Le mouvement est méthodique et lent, semblable à un étouffement. Cette « hydre », « jaunâtre » et d'une « inexplicable nuance poussière », gagne en horreur à cette indéfinition suggérée par les estompes (« jaunâtre » et « inexplicable ») : « on dirait une bête faite de cendre qui habite l'eau ». Nous sommes toujours dans l'incertain (« on dirait »), mais l'association de la cendre et de l'eau est forte ; c'est l'inverse de la naissance, ou la naissance de ce qui est déjà mort, l'absorption de la vie dès l'origine, un retour à l'abîme premier sans possibilité d'individuation. Les comparaisons frappent et diversifient en unifiant : « Elle est arachnide par la forme et caméléon par la coloration. » On passe du pronom personnel au démonstratif, de l'individualité à la matière : « Chose épouvantable, c'est mou. » La subjectivation augmente sa vigueur grâce à l'embrayage. « Ses nœuds garrottent ; son contact paralyse. » L'animal marin appelé « méduse » tire son nom du personnage mythique de la Gorgone. Hugo nomme plus loin « la pieuvre, Méduse servie par huit serpents »⁴⁷. Le fléau avoisine le monstre comme la peste succède, dans la tragédie, à la malédiction de la sphinx. « C'est de la maladie arrangée en monstruosité. »⁴⁸ Hugo nous livre alors une description, avec force détails, des « huit

39 Victor Hugo, Livre troisième, « La boue, mais l'âme ». *Les Misérables* (1862), II, *op. cit.*, p. 687.

40 *Ibid.*, p. 693.

41 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 437.

42 *Ibid.*, p. 436.

43 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 546.

44 *Ibid.*, p. 547.

45 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 439.

46 *Ibid.*, p. 436.

47 *Ibid.*, p. 439.

48 *Ibid.*, p. 436.

antennes », des « pustules », des « ventouses ». Tout s'imbrique comme dans la machine décrite par ailleurs.⁴⁹ La machine est une puissance fabriquée par l'homme afin de résister aux forces naturelles. La pieuvre incarne les subtilités de l'adversité : « Les sensibilités les plus exquises n'égale pas la contractilité de ces ventouses, toujours proportionnée aux mouvements intérieurs de la bête et aux incidents extérieurs. Ce dragon est une sensitive. »⁵⁰ L'hésitation sur le genre suggère une totalité originelle non dissociée dans son ambivalence, de l'hyperbole (« dragon ») à la nuance (« sensitive »). Comme Melville dans *Moby Dick* (1851), Hugo mêle le ton scientifique à la dramatisation mythique, mentionnant Buffon (*Histoire naturelle*, 1749-1789), Denis Montfort (Pierre Dénys de Montfort, naturaliste, 1766-1820, décrit le poulpe) et Bory Saint-Vincent (Jean Baptiste Bory Saint-Vincent, naturaliste, 1778-1846, responsable de l'édition du *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*), Péron (François Péron, zoologiste, 1775-1810) et Lamarck (Jean-Baptiste de Monet de Lamarck, fondateur de la biologie, 1744-1829). À ces disputes scientifiques, il oppose, actualisant et subjectivant son propos, ce qu'il a vu lui-même, le localisant et donnant des détails qui font de la bête un monstre :

Celui qui écrit ces lignes a vu de ses yeux à Serk, dans la cave dite des Boutiques, une pieuvre poursuivre à la nage un baigneur. Tuée, on la mesura, elle avait quatre pieds anglais d'envergure, et l'on put compter les quatre cents suçoirs. La bête agonisante les poussait hors d'elle convulsivement.⁵¹

Le dragon, terrassé, est décrit avec une précision chiffrée. Il devient ensuite une forme dynamique : « La pieuvre nageant reste, pour ainsi dire, dans le fourreau. Elle nage, tous ses plis serrés. Qu'on se représente une manche cousue avec un poing dedans. » La représentation invite à fixer cette énergie. Hugo décrit un « vague mouvement ondulatoire » et deux yeux « peu distincts étant de la couleur de l'eau ». L'estompe est suivie d'un paragraphe où l'animal se soustrait à l'observation : « La pieuvre en chasse ou au guet, se dérobe ; elle se rapetisse, elle se condense ; elle se réduit à sa plus simple expression. Elle se confond avec la pénombre. Elle a l'air d'un pli de la vague. Elle ressemble à tout, excepté à quelque chose de vivant. »⁵² Toutefois, cet effacement n'est que le déguisement du piège. L'amoindrissement prépare l'hyperbole, avec embrayage :

La pieuvre, c'est l'hypocrite. On n'y fait pas attention ; brusquement, elle s'ouvre.
Une viscosité qui a une volonté, quoi de plus effroyable ! De la glu pétrie de haine.
C'est dans le plus bel azur de l'eau limpide que surgit cette hideuse étoile vorace de la mer. Elle n'a pas d'approche, ce qui est terrible. Presque toujours, quand on la voit, on est pris.⁵³

La pieuvre, selon Hugo, incarne l'insoupçonnable, auquel il donne une tournure morale. Il associe ensuite, sous la forme de l'attelage, qu'Henri Morier associe à l'estompe, substance matérielle et caractère

49 *Ibid.*, pp. 145-146.

50 *Ibid.*, p. 436.

51 *Ibid.*, p. 437.

52 *Ibid.*, pp. 437-438.

53 *Ibid.*, p. 438.

moral, avec deux notions qui devraient s'opposer, mais qui présentent une allitération : viscosité / volonté, la première cédant à la pression, la seconde lui résistant, « quoi de plus effroyable ! ». L'exclamation actualise le sursaut d'horreur. De même la glu, surtout « pétrie », absorbe et retient tandis que la haine repousse et détruit. La métaphore, étoile de mer, qui, transportant le ciel dans les profondeurs maritimes, met les mondes en regard, ou en correspondance, se voit transformée par deux adjectifs qui en font une hydre dévoratrice, s'opposant au superlatif du début de la phrase. La pieuvre abolit la juste distance entre les êtres, celle qui permet de voir venir et de prévoir. Elle est pure étreinte. « Cette épouvante a ses amours. » Elle se transforme alors, (le substantif épithète, proche de l'oxymore, étant une estompe), en « soleil spectre », de la même trempe, plus haut, que la « bête faite de cendre qui habite l'eau », la lumière ne parvenant même pas à permettre l'ascension contre la chute. Elle est « un peu reptile ». La confusion atteint à son comble quand Hugo affirme, de manière erronée, qu'elle « a une seul orifice, au centre de son rayonnement », à la fois anus et bouche. « L'entrée est l'issue. » La confusion entre commencement et fin élude la vie, entre-temps. Toute distance, dans l'espace ainsi que dans le temps, est abolie. « Pas de saisissement pareil à l'étreinte de ce céphalopode. »⁵⁴ On se porte jusqu'à l'indistinction, par absorption : « La griffe, c'est la bête qui entre dans votre chair ; la ventouse, c'est vous-même qui entrez dans la bête. » L'individu se décompose en « muscles », « fibres », « peau », « sang », écrasés et réduits à rien. « La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. » L'hyperbole fait ressurgir le monstre. Le retour à l'unité originelle, ou à l'abîme primordial, abolit l'espace d'individuation et de liberté dans lequel de « la chute sort l'ascension »⁵⁵. « Il [le poulpe] vous tire à lui et en lui, et, lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre. »⁵⁶ Un psychanalyste freudien parlerait de régression intra-utérine. Je me contenterai de voir, dans l'animal que décrit Hugo comme figure d'épouvante, pire qu'une figure de la mort, puisqu'elle étouffe toute forme de création, d'individuation et donc toute forme de vie. « Elle n'a pas d'os, elle n'a pas de sang, elle n'a pas de chair. Elle est flasque. Il n'y a rien dedans. C'est une peau. »⁵⁷ Tout ce qui fait la substance du vivant est nié au fur et à mesure. Le poulpe n'a pas d'intériorité ; il est absolument réversible : « On peut retourner ses huit tentacules du dedans au-dehors comme des doigts de gants. » C'est une force qui n'a pas de centre et nie donc toute subjectivation. C'est une forme de la fatalité. « Tous les êtres rentrent les uns dans les autres. Pourriture, c'est nourriture. Nettoyage effrayant du globe. L'homme, carnassier, est, lui aussi, un enterreur. Notre vie est faite de mort. Telle est la loi terrifiante. Nous sommes sépulcres. »⁵⁸ Gilliat parvient cependant à mettre fin à l'étreinte et à se libérer du monstre. Il terrasse le dragon, même si on peut objecter qu'ordinairement, terrasser le dragon implique de dompter le temps au profit de l'éternité du dogme et de l'institution ecclésiastique. Avec la pieuvre que décrit Hugo, le devenir n'a guère le loisir de se déployer. L'unité primordiale comprime la vie jusqu'à l'étouffer à la source. L'hypotypose, souvent alliée à l'estompage, a permis de fixer quelques nuances de l'effroi. Elle a

54 *Ibid.*, p. 439.

55 *Ibid.*, p. 368.

56 *Ibid.*, p. 439.

57 *Ibid.*, p. 438.

58 *Ibid.*, pp. 441-442.

dépeint une descente aux profondeurs sur un mode hautement dramatique en la parant de son mystère et en s'adaptant « aux mouvements lyriques de l'âme »⁵⁹.

Proust, dans la *Recherche du temps perdu* (1913-1927), se livre à une descente en soi qui, grâce aux nuances de l'estompage, de la phrase complexe, qui ménage « éléments retardants »⁶⁰ et effets d'anticipation, et d'un point de vue savamment composé, à la première personne, offre une véritable analytique de la subjectivité.

- 116 -

« la rumeur des distances traversées »⁶¹

On sait que le fameux épisode de la madeleine connut un préalable dans la préface du *Contre Sainte-Beuve*, livre publié pour la première fois en 1954 par Bernard de Fallois, mais projet datant de 1908. La madeleine y est « pain grillé »⁶², puis « biscotte », et provoque un tressaillement du passé, préalable à sa « résurrection ». Dans *Du côté de chez Swann* (1913), l'évocation de cet instant de souvenir involontaire suit celle de Combray, de la lecture par la mère de *François le Champi* (1848), de George Sand, lecture associée aux choix littéraires de la grand-mère : « Ma fille, disait-elle à maman, je ne pourrais me décider à donner à cet enfant quelque chose de mal écrit. »⁶³ On retrouvera plus tard, dans *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), ce triangle mère / grand-mère / littérature, à propos de la traduction des *Mille et Une Nuits*, que le narrateur souhaite relire.⁶⁴ Le narrateur, de toute façon, dès le début de la *Recherche*, se situe dans la continuité historique et littéraire. Au moment de s'endormir, entre éveil et sommeil, « je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint »⁶⁵. À noter que les mots « église » et « quatuor » entretiennent avec le livre dans son futur déploiement des résonances.

Plus près de notre passage, Proust évoque la « croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison »⁶⁶. L'instant proustien connaît toujours un résonance dans le Grand Temps. Dans les premiers paragraphes du livre, le narrateur, entre sommeil et conscience, souvenir et moment présent, descend jusqu'à « l'homme des cavernes »⁶⁷ avant de passer « en une

59 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, op. cit., p. 14.

60 Leo Spitzer, « Le style de Marcel Proust » (1961), dans *Etudes de style*, op. cit., p. 411.

61 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 56.

62 Marcel Proust, Préface, *Contre Sainte-Beuve* (1954). Préface de Bernard de Fallois. Paris : Gallimard Folio, 2004, p. 44.

63 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 49.

64 Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922). Paris : Gallimard Folio, 1972, p. 269.

65 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 5.

66 *Ibid.*, p. 54.

67 *Ibid.*, p. 8. Pour une analyse détaillée des premiers paragraphes de l'ouvrage, voir *considérer la vie comme digne d'être vécue : Marcel Proust à la recherche du temps perdu*. Lormont : Le Bord de l'Eau, 2019.

seconde par-dessus des siècles de civilisation ». Ici, après avoir évoqué cette croyance celtique, il énonce : « Il en est ainsi de notre passé. »⁶⁸ S'il a prononcé plus haut le mot « hasard » et l'emploi de nouveau maintenant, il insiste sur l'improbabilité de telles résurrections, sur l'incapacité de l'intelligence à les susciter puisqu'elles se caractérisent par une parfaite indéfinition : « Il [notre passé] est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel) que nous ne soupçonnons pas. » Nous allons retrouver les formes de l'estompe, ici, un verbe subjectif, « soupçonner », un indéfini, « quelque », et l'incertitude qu'implique le conditionnel, dans la description de cette lente descente en soi.

L'évocation débute par une négation, indiquant combien le passé lointain peut s'enfouir (« n'existait plus pour moi ») dans une sorte d'indéfinition (« bien des années »). Par contre s'affirment « le théâtre et le drame de mon coucher », qui résiste à l'oubli. L'instant pourtant se distingue de l'ordinaire puisque le narrateur prendra « un peu de thé »⁶⁹ (formule indéfinie) « contre mon habitude »⁷⁰. L'offre de la mère suscite d'abord un refus, qui se transforme, « je ne sais pourquoi »⁷¹, en acquiescement. Les notations indéfinies s'accumulent : « un de ces gâteaux courts et dodus », « qui semblent avoir et moulés », « une cuillerée de thé, « un morceau de madeleine », « ce qui se passait d'extraordinaire ». Dans ce tissu d'imprévu et d'incertain surgit un instant défini, dénoté grâce au passé simple : « Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. » Le moment de l'attention se dessaisit de la routine. Il donne une impression d'intemporel, car la conscience opère sur elle-même un retour, « cette essence n'était pas en moi, elle était moi ». Elle intériorise le devenir qu'elle modèle dans son propre mouvement. « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. » L'interrogation sans réponse appartient à ce mode de l'estompe : « D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? » La révélation se dérobe ensuite à force d'indéfinition, « rien de plus », « un peu moins ». Alors débute la descente en soi, qui s'ouvre sur une clarté négative : « Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. » La négation renforce l'incertitude : « mais ne la connaît pas », « que je ne sais pas interpréter ». Se tournant vers son esprit, comme vers un interlocuteur extérieur, le narrateur découvre la pénombre, « le pays obscur », et le voile, « quelque chose qui n'est pas encore »⁷², mais le dévoilement ne fera pas apparaître un objet qui serait là au préalable (« tout son bagage ne lui sera de rien »⁷³), avant qu'il le crée, car il s'agit d'une révélation qui progresse dans l'instant « et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière »⁷⁴. Comme l'explique l'auteur dans *Le Temps retrouvé* (1927), cet instant de résurrection est beaucoup plus qu'un « moment du passé »⁷⁵, c'est « quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux d'eux ». Proust y trouve une « essence »⁷⁶, car la mémoire s'y mêlant à l'imagination dans l'instant où la

68 *Ibid.*, p. 54.

69 *Ibid.*, p. 55.

70 *Ibid.*, p. 54.

71 *Ibid.*, p. 55.

72 *Ibid.*, p. 56.

73 *Ibid.*, pp. 55-56.

74 *Ibid.*, p. 56.

75 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (1927). Paris : Gallimard Folio, 2003, p. 178.

76 *Ibid.*, p. 179.

sensation donne l'impression d'une substance vécue, le passé dans le présent se convertit en avenir. De fait, l'esprit cherche à ressaisir le moment révolu, mais ne peut y parvenir qu'en le créant. L'œuvre littéraire est faite d'avenir, dès son origine, dans le travail du sujet qui la compose. « ... et je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. » Ce mouvement, toujours marqué d'indéfnition, restaure l'unité de la personne en la créant comme un ensemble dans la verticalité du « temps incorporé »⁷⁷. La sensation de ce mouvement d'élévation crée un ensemble par un effet de balayage (« je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace »), de travelling (« cela monte lentement ») et de sonar (« la rumeur des distances traversées »), selon les termes d'Henri Morier. La technique des ensembles peut participer de l'hypotypose. L'unité que nous voyons poindre est celle du sujet, rendu à lui-même en cette conjonction, dans l'instant, du passé et de l'avenir. Il crée son passé et considère « la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre ! »⁷⁸ Par ce retour sur soi de la conscience, la vie trouve sa résonance pleine et entière, sa splendeur. On passe, grâce à cette ascension, comme chez Hugo, des ténèbres à la lumière.

Il faut qu'aux profondeurs, quelque chose puisse se désancrer. Nous revenons à Baudelaire, à cette « contemplation d'un navire, et surtout d'un navire en mouvement »⁷⁹, qui inspire au poète « l'hypothèse d'un être vaste, immense, compliqué, mais eurythmique, d'un animal plein de génie, souffrant et soupirant tous les soupirs et les ambitions humaines »⁸⁰. Le mouvement de l'esprit qui saisit toutes les nuances de sa subjectivité aboutit à « une parfaite idéalisation qu'il était impossible de ne pas supposer vivante, possible, réelle »⁸¹. Baudelaire qualifie « les meilleures statues de l'antiquité »⁸² de « vivantes, marchantes, voyantes », et affirme que « l'ivresse de l'Art est plus apte que toute autre à voiler les terreurs du gouffre »⁸³. Cette diaprure subjective nous relève spirituellement de la mort. « ... car, épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. »⁸⁴ La robe orne la nudité. Le tissu se moire. On songe aux souhaits de Peau d'Âne dans le conte de Perrault, *Peau d'Âne* (1694), à l'origine prototype du conte populaire, « Une Robe qui soit de la couleur du Temps »⁸⁵, une robe « de la couleur de la Lune »⁸⁶, puis une, « de la couleur du Soleil », azur, argent et or, nuances célestes, une fois encore.

77 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 351.

78 Ibid., p. 337.

79 Charles Baudelaire, *Fusées* (1887), in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 397.

80 Ibid., p. 398.

81 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », in *Le Spleen de Paris*, op. cit., pp. 82-83.

82 Ibid., p. 82.

83 Ibid., p. 83.

84 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 338.

85 Charles Perrault, *Peau d'Âne* (1694), in *Contes*. Édition de Catherine Magnien. Paris : Le Livre de Poche, 2007, p. 140.

86 Ibid., p. 141.

Goethe, que nous avons cité plus haut, termine son essai sur *La forme des nuages d'après Howard* (1820) par un poème en hommage à Luke Howard (1772-1864), météorologiste amateur qui décrit les nuages et leur donna les noms sous lesquels on les connaît désormais, et que reprend le poète allemand. Il fait dire au Nimbus : « Subir activement : c'est le lot de la Terre ! »⁸⁷ et décrit entre ciel et terre une sorte de commutativité :

La parole descend, car elle est vouée à décrire,
L'esprit, lui, veut monter vers son lieu éternel.

Dans le « Nota bene », Goethe indique qu'une fois que « nous avons distingué », il « nous faut rendre le don de la vie ». C'est le rôle du peintre ou du poète qui, « familiarisé avec les distinctions de Howard », « accorde à chaque forme son caractère » :

Mais ces mondes aériens lui donnent à connaître
Les formes intermédiaires, plus subtiles,
Afin qu'il les saisisse, les sente, et les figure.

Proust évoque, à propos du souvenir qui se dérobe, « le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées »⁸⁸. Baudelaire décrit son « pays de Cocagne »⁸⁹, comme « singulier, noyé dans les brumes de notre Nord ». Dans la « grotte inconnue »⁹⁰ que découvre Gilliat au début de ses travaux, « l'enchantement », « à la fois pénombre marine et rayonnement paradisiaque » consiste en « une sorte de diffusion visionnaire » de subtilités et de nuances : « Les contours des choses, sous ces ondoiements irisés, avaient le chromatisme des lentilles d'optique trop convexes ; des spectres solaires flottaient sous l'eau. On croyait voir se tordre dans cette diaphanéité aurorale des tronçons d'arcs-en-ciel noyés. » Dans la perception et le rendu de ces nuances, les choses connaissent leur extase dans la subjectivité, qui s'y irise, s'y raffine, y goûte la vie en convertissant sans cesse les « terreurs du gouffre »⁹¹ en « un chef-d'œuvre d'art vivant ». Nuer, c'est considérer la vie dans le mouvement du devenir.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?⁹²

87 Johann Wolfgang von Goethe, *La forme des nuages d'après Howard*(1820) suivi de *Essai de théorie météorologique* (1825), *op. cit.*, p. 34.

88 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 56.

89 Charles Baudelaire, « L'invitation au voyage », in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 53.

90 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 351.

91 Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 83.

92 Charles Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 14.

Une prose avec une tonalité subjective à la clef, une prose nuée, ou nuancée, afin de moduler les subtilités de l'ombre et de la lumière, de la terreur et de la joie, en recréant sans cesse, tout en modelant le temps, l'unité toujours inquiète de la personne. Elle n'est pas sans rythme, mais plutôt sans la mesure métrique du vers. Ces considérations de Baudelaire empruntent à ce que dit Poe sur la nouvelle. Nous considérerons toutefois que le rythme, comme agencement des mots entre eux, et non comme simple cadence, fait affleurer à la lumière le secret, toujours renouvelé, de l'ombre qui tressaille au seuil de la conscience.

Chalifert, mai 2018.



Natalie Croiset, *Libellule*.
Dessin.