



Des signes et des lignes, ou l'art de la texturation : anthropologie des surfaces graphiques dans *L'homme qui rit* de Victor Hugo

Jordan Diaz-Brousseau

Numéro 13, 2025

Signes humains

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1116792ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1116792ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cygne noir

ISSN

1929-0896 (imprimé)

1929-090X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Diaz-Brousseau, J. (2025). Des signes et des lignes, ou l'art de la texturation : anthropologie des surfaces graphiques dans *L'homme qui rit* de Victor Hugo. *Cygne noir*, (13), 36–55. <https://doi.org/10.7202/1116792ar>

Résumé de l'article

Dans le cadre de cet article, je cherche à comprendre les implications d'un débat récent ouvert par l'anthropologie moderne autour de la dualité nature/culture, dans la lignée des travaux de Philippe Descola et de Tim Ingold. Partant de leurs propositions, je réfléchis à une méthode permettant d'arrimer une anthropologie de la nature à une anthropologie de la culture et d'en proposer une application littéraire. Je suggère ici des pistes permettant de repenser l'imaginaire sémiotique des surfaces graphiques dans *L'homme qui rit* de Victor Hugo. L'objectif est de montrer comment Hugo, qui déploie justement son imaginaire romanesque sur l'échelle nature/culture, joue sur les limites et les combinaisons de ces deux régimes en multipliant les conjonctions entre les modalités du faire, du dire et de l'être. À partir d'une étude sur les personnages, la narration et l'espace, je démontre que le romancier propose toute une réflexion sur les symboles, leur inscription dans la matière et les manières de constituer un monde-livre à partir de l'écologie de ces relations.



DES SIGNES ET DES LIGNES, OU L'ART DE LA TEXTURATION : ANTHROPOLOGIE DES SURFACES GRAPHIQUES DANS *L'HOMME QUI RIT* DE VICTOR HUGO

Tim Ingold et Philippe Descola ont la particularité d'avoir rouvert un débat fondamental en anthropologie : celui de la division presque étanche entre nature et culture. Cette dichotomie entre l'*anthropos* et le non-*anthropos* fut, historiquement, « un instrument important dans la construction de la philosophie européenne, surtout à partir du ^{xviii}^e siècle¹ ». Par conséquent, celle-ci a pu servir de soubassement à tout un ensemble d'oppositions, métaphoriques ou non, comme celles entre l'écrit et l'oral, entre la technologie et la technique, entre l'esprit et le corps, ou encore entre la surface et la profondeur (ou la hauteur), pour ne nommer que celles-là².

Descola appelle pourtant l'anthropologie à reconsidérer cette dualité sous peine de disparaître :

L'anthropologie est confrontée à un défi formidable : soit disparaître avec une forme épuisée d'humanisme, soit se métamorphoser en repensant son domaine et ses outils de manière à inclure dans son objet bien plus que l'*anthropos*, toute cette collectivité des existants liée à lui et reléguée à présent dans une fonction d'entourage. Ou, pour le dire en termes plus conventionnels, l'anthropologie de la culture doit se doubler d'une anthropologie de la nature, ouverte à cette partie d'eux-mêmes et du monde que les humains actualisent et au moyen de laquelle ils s'actualisent³.

Avec *Par-delà nature et culture*, l'anthropologue français entreprend de repenser le fameux « grand partage », dont il nie le caractère universel, avec l'objectif d'étudier les multiples coalescences des deux régimes. Il relève quatre combinaisons différentes – l'animisme, le totémisme, le naturalisme, l'analogisme –, qu'il présente comme des figures du continu⁴ entre la culture et la nature. Il s'approprie aussi la notion d'écologie afin de mettre en lumière comment les usages du monde agencent des relations plus ou moins distantes, physiquement et conceptuellement, entre l'humain et son environnement. Cette typologie permettrait ainsi d'évaluer le degré d'autonomisation de la culture face à la nature, la distribution et les dispositions de l'être et du non-être au sein des ontologies étudiées.

Respectivement, l'animisme présenterait le prolongement le plus prononcé entre les deux, admettant un partage de spiritualité entre les différentes choses, vivantes ou non, qui composent le monde. L'ontologie totémiste admet tout autant ce lien, mais le restreint à un groupe très précis, souvent circonscrit par des caractéristiques physiques

ou héréditaires. Le naturalisme représente le régime occidental moderne, dans lequel la culture se définit entièrement en opposition à la nature, qu'elle invente essentiellement pour s'en affranchir ou la maîtriser. Finalement, l'analogisme est une ontologie assez unique, puisqu'il ne s'agit plus de prolonger, mais de trouver ce qui, dans chacun des régimes, fonctionne comme son contraire. C'est la recherche d'une altérité pure à l'intérieur de ce qui se présente comme une unité. Descola définit l'analogisme comme

un mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnés dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système de contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées⁵.

Ce changement paradigmatique est important dans la mesure où il touche directement aux notions d'*écriture* et de *texte*. L'anthropologie rousseauiste a depuis longtemps consolidé l'idée que la parole était le langage naturel de l'humanité et que l'écriture aurait inversement impliqué un long processus de civilisation et d'apprentissage. Il semble donc contre-intuitif d'inscrire l'objet textuel dans une anthropologie de la nature, puisqu'il est par défaut ce qui fait entrer dans le domaine de la culture. L'écriture serait par essence naturaliste suivant la catégorisation descolienne. Pourtant, même pour Rousseau, il existe différents régimes ontologiques d'écriture en dehors de ceux induits par l'écriture alphabétique. Il suggère, entre autres, que

depuis que nous avons appris à gesticuler nous avons oublié l'art des pantomimes, par la même raison qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les symboles des Égyptiens. Ce que les anciens disoient le plus vivement, ils ne l'esprimoient pas par des mots, mais par des signes ; ils ne le disoient pas, ils le monstroient⁶.

Cette idée, plus nuancée qu'elle n'y paraît, est étonnamment proche de ce que proposera, bien après lui, Tim Ingold, qui invite à ne plus classer les régimes de la communication humaine selon deux formes de perception, l'ouïe et la vue, mais plutôt selon quatre combinaisons : « 1. Auditif-gestuel ; 2. Visuel-inscriptionnel ; 3. Auditif-inscriptionnel ; 4. Visuel-gestuel⁷. » Les deux premiers renvoient à la parole orale et à l'écriture, mais les deux autres tissent des rapports étonnants entre une parole différée (l'enregistrement par exemple) et une littératie immédiate (le braille, la langue des signes, le diagramme, etc.). Ce changement paradigmatique invite à repenser le lien entre oralité et techniques de communication immédiate, et entre écriture et technologies médiatiques. Considérant que ces oppositions sont centrales dans la dualité nature/culture⁸, il me semble que les coefficients de leurs couplages, visibles dans leur usage, pourraient plutôt

servir d'indicateur de la distance que les sujets entretiennent avec la nature ou avec les ontologies dominantes d'une cosmologie donnée.

Je postule donc qu'il existe, même en ce qui a trait aux signes graphiques, des relations similaires à celles décrites par Descola. Les distances, physique et symbolique, entre les graphies et le monde, même si elles sont historiquement construites, ne sont pas homogènes. Il existerait un lien écologique entre les façons de dire, d'être et de faire. L'anthropologue Clarisse Herrenschmidt confirme cette idée lorsqu'elle compare les écritures cunéiforme, sémitique et grecque. Elle remarque notamment que « les différentes écritures n'établissent pas le même rapport entre les choses du langage et les choses du monde⁹ » et que

le déploiement de l'écriture dans la région du monde qui nous concerne revient à dire un mouvement de décontextualisation progressive, qui va des signes proto-élamites et sumériens pour un mot à la division syllabique que préfèrent les Akkadiens, de l'alphabet consonantique sémitique à l'alphabet grec. Autrement dit, à partir de l'union entre le signe, le langage et le monde que réalise le premier univers cunéiforme, en passant par l'énigme du mot dans les alphabets consonantiques, puis par l'illusion sonore de l'alphabet grec, l'écriture s'est lentement introduite dans le contexte et l'a entamé, pointant la distance qui sépare les choses du langage et les choses du monde. [...] La distanciation instaurée par les signes d'écriture en vint, avec l'alphabet grec complet, à rendre visible le fait que sont *presque* séparées les choses du langage et les choses du monde. Presque! Car le fil qui relie les langues, les signes d'écriture et le corps des vivants ne s'est point rompu¹⁰.

C'est dire que le passage de l'oralité à l'écriture n'est pas téléologique et suppose qu'il y a eu diverses inventions ou réinventions de l'écriture au cours de l'histoire, comme le suggère Silvia Ferrara :

pour répondre à la question « combien de fois? », il faut avoir une vue d'ensemble, tout en tenant compte des contextes et des données locales. Inventer une écriture implique des passages obligés qui – comme nous le verrons – présentent des contraintes structurelles et un certain nombre de convergences, qu'il s'agisse d'une invention créée *ex nihilo* ou non. Les inventions, en d'autres termes, évoluent sur des voies parallèles et distinctes, mais suivent des parcours se ressemblant dans leurs aspects fondateurs et structurels, sans que cela n'enlève rien à l'éclat de leurs différences. Par conséquent, non seulement il est possible que l'écriture ait été inventée à plusieurs reprises dans l'histoire de l'humanité, mais c'est également fort probable¹¹.

Ces recherches permettent de réévaluer ce qu'implique, dans sa singularité, chaque conquête du signe graphique et ses modes de production, car elles ne participent pas de la même distanciation de l'humain avec la nature.

Je propose cependant de nuancer les ontologies de Descola, que je vois comme des combinaisons possibles d'ontogenèse¹², c'est-à-dire des orientations potentielles de développement de l'être, et non comme une fin en soi. D'où l'intérêt des recherches d'Ingold, qui propose complémentirement d'étudier les processus éducationnels, et plus précisément ceux liés à l'acculturation aux *lignes*. Lui aussi se penche sur ce qu'il nomme « l'enchevêtrement des existences¹³ » et propose sa version du concept d'écologie, même s'il s'agit d'un processus perpétuel qui ne prend jamais de forme définitive. L'existence se nouerait plutôt en maillage rhizomatique où les choses constituent « des nexus composés de fils noués dont les extrémités détendues se répandent dans toutes les directions en se mêlant à d'autres fils dans d'autres nœuds¹⁴ ». Une telle logique le pousse à considérer les lignes non pas « comme ce qui entoure – ce qui est “là dehors” et non “ici dedans” –, mais comme une zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle nos vies et celles des autres s'entremêlent en un ensemble homogène¹⁵ ». Cette étude de « la vie des lignes¹⁶ » passe alors par l'observation de l'effet des techniques et des technologies sur le monde. Celles-ci *linéarisent* le monde et le transforment en signes, que ce soit par le tissage, la marche, la gravure ou, bien sûr, l'écriture.

Avec ce modèle d'analyse, il n'est question ni d'opposer ni de présupposer de lien entre le son et la lettre, entre la lecture et le texte ou entre les techniques du corps et les technologies de l'intellect ; bien plutôt, il s'agit d'en observer les coexistences singulières et leur complexification en fonction d'habitus culturels propres à chaque tendance ontologique¹⁷. L'expérience humaine et la culture nécessitant une mise en narration pour se constituer, les récits littéraires sont des réserves de gestes traditionnels singulièrement retravaillés par le prisme de l'art. Ils sont conséquemment des objets propices à l'étude d'ontogenèses. Ce faisant, du point de vue de la narratologie, je pense, comme Marie Scarpa, qu'il est possible de lire les récits comme des formes d'initiation, « à condition de donner à cette notion le sens strict que lui donnent les ethnologues du symbolique (dans les sociétés européennes en particulier) et qui correspond au processus de socialisation des individus en termes d'apprentissage des différences de sexe et d'état¹⁸ ». J'ajouterais que parmi les différentes constituantes de l'état d'un individu, il est possible d'inclure sa socialisation aux techniques et aux technologies, bien souvent au cœur de son développement socioprofessionnel¹⁹.

Cette posture ouvre la voie à une anthropologie de la nature du texte puisqu'elle engage une étude sur sa nature non pas simplement de médium, mais de milieu dans lequel se déploient des sujets, des cultures et des réseaux de relations parfois uniques entre les mots, les techniques et les choses. Partant, je déplace mon regard de la signification pour le porter sur les usages, les institutions et les appareils de production des symboles : c'est pourquoi, dans cet article, il est question de *lignes* plus souvent que de

lettres (qui ne sont qu'un usage particulier de lignes suivant cette perspective). Je m'intéresse ainsi aux lignes du destin autant qu'aux lignes de fuite, à la géométrie autant qu'à la graphie. Je pense qu'en regardant le texte comme un réseau de relations qui construisent un récit tout en multipliant les pratiques symboliques, il devient possible de le lire comme *une zone d'interpénétration* où les relations aux signes orientent les lecteurs – réels ou fictionnels – et les manières de lire le monde. J'adhère au postulat de Véronique Cnockaert, pour qui le réel et le textuel sont profondément structurés par un imaginaire et une culture graphique « qui pétrissent notre imaginaire et s'actualisent dans l'œuvre²⁰ ». Il s'agit donc de retrouver ce processus réciproque entre la nature et la culture avec lequel les humains actualisent et au moyen duquel ils s'actualisent.

Le monde-livre

Une fois ceci posé, j'aimerais développer un peu plus l'idée que la nature et la culture forment – en fonction de ce que ces concepts regroupent et du coefficient de leur pairage au sein d'écologies multiples – des couplages singuliers. Pour ce faire, je travaillerai sur *L'homme qui rit* (1869) de Victor Hugo, qui me servira de terrain de recherche. Le romancier, à plusieurs reprises au sein de son œuvre, insiste sur le fait que l'esthétique romantique procède par des combinaisons monstrueuses opérées entre la nature et la culture, qu'il nomme le *grotesque*²¹. Suivant cette perspective, il place ses romans d'exil (1851-1870) sous l'égide du concept d'*anankè*, la « nécessité », qu'il distribue sur l'échelle nature/culture. Hugo écrit, au début des *Travailleurs de la mer* (1866), qu'il y a « la religion, la société, la nature ; telles sont les trois luttes de l'homme. Ces trois luttes sont en même temps ses trois besoins ; il faut qu'il croie, de là le temple ; il faut qu'il crée, de là la cité ; il faut qu'il vive, de là la charrue et le navire²² ». Il en déduit alors qu'une « triple anankè pèse sur nous : l'anankè des dogmes, l'anankè des lois et l'anankè des choses²³ ». À cela s'ajoute une anankè secrète, celle du cœur, qui annonce à ce moment-là *L'homme qui rit*, qui fait la synthèse des trois nécessités précédentes. Le héros de ce récit, dit le narrateur, met « en regard ce que la société lui avait fait et ce que lui avait fait la nature²⁴ ». En prenant au pied de la lettre l'incipit du roman, je dirais que l'intérêt de ce texte, c'est précisément qu'il nous fait « regarder défiler toutes les variétés de la domestication » (HQR : 55).

L'idée du grotesque se traduit d'ailleurs sur le plan de la technique. Comme l'explique David Charles, « une "synergie opératoire" lui fait associer [à Hugo] le corps et l'esprit, l'objet et le sujet, la nature et la culture. "L'outillage est un organisme", écrit le narrateur [des *Travailleurs de la mer*]. Idée de l'organon, qui a survécu jusqu'au XVIII^e

avant d'être définitivement congédiée par la machine²⁵ ». Partant de ce constat, je démontrerai que *L'homme qui rit* se construit autour d'une même logique de couplage entre les différentes constituantes techniques et ontologiques des personnages. Ce faisant, mon hypothèse est que les diverses accointances entre la culture et la nature se lisent dans les rapports que les personnages entretiennent avec les différentes techniques communicationnelles.

Chaque personnage apparaît divisé entre sa nature et les injonctions culturelles qui découlent en grande partie du régime naturaliste instauré par la monarchie anglaise. Toutefois, Hugo exploite aussi la division constitutive de ses personnages et invente tout un système de pairage qui rejoue en abyme les procédés de l'esthétique romantique du symbole, contribuant à faire de cet appareillage une analogie du processus d'écriture. Cette construction de la narration en miroir des différents habitus esthétiques qui l'informent me pousse à voir le roman comme un véritable monde-livre. J'entends par cela que *L'homme qui rit* est un récit dans lequel circulent avant tout des symboles, c'est-à-dire des *fragments* et des *indices*, qui vont et viennent de mains en mains et dont on cherche, avec le protagoniste, la moitié perdue. En raison de cette architecture textuelle, certains critiques voient justement ce roman comme une « mise en abyme synchronique et diachronique de l'écriture²⁶ ». À l'image d'*Œdipe-roi* de Sophocle, parangon explicite de la conception antique du symbole pour Hugo, ce texte a aussi plusieurs moitiés en trop, ce qui à la fois complique l'enquête et renouvelle les combinaisons du signe et ses virtualités signifiantes. Contre la pièce antique, le romancier embrasse cependant l'inceste monstrueux de la nature et de la culture, et en fait le socle de son récit.

L'homme qui rit raconte l'histoire de Gwynplaine, ou Fermain Clancharlie, qui fut kidnappé pendant son enfance et mutilé de sorte que l'on ne puisse plus reconnaître son visage. Sa bouche est sectionnée d'une oreille à l'autre, avec pour conséquence qu'il semble arborer un sourire permanent. Le héros est le fils d'un noble, lord Linnaeus Clancharlie, déchu après l'échec de la révolution anglaise de 1688, car il est demeuré fidèle au principe républicain malgré le retour du roi. Ses péripéties mèneront Gwynplaine à découvrir son identité et à regagner ses privilèges nobiliaires, que la Restauration aura tenté d'effacer en le défigurant. Son sourire se révèle dès lors être une marque qui raye son nom de l'arbre généalogique, tout comme une mise en abyme des répressions du pouvoir monarchique sur le camp républicain après la guerre civile. Cet arrière-plan nous situe d'emblée dans un texte dont tout le propos tourne autour des thèmes de la *division* (l'identité, la famille, la révolution, etc.) et du *raccommodement* (le nom retrouvé, la famille recomposée, la restauration, etc.).

La première moitié du roman raconte ainsi l'abandon de l'enfant par ses ravisseurs, les *comprachicos*, et son accueil chez Ursus. L'enfant est recueilli avec une petite fille

aveugle, Dea, ramassée des bras du cadavre de sa mère. La seconde partie du roman relate ensuite la vie de cette famille devenue troupe de théâtre ambulant, une quinzaine d'années plus tard. Ceux-ci se promèneront de carrefour en carrefour jusqu'à ce que Gwynplaine attire l'attention des autorités, qui, à force de processus judiciaires, lui dévoileront sa véritable identité. Cela le motivera à reprendre temporairement sa place de lord avant de retourner dans sa famille adoptive à la suite de son humiliation au parlement.

On le voit, la question de la famille (biologique ou non) ou celle du droit (naturel ou positif) se pose tout autant à l'intérieur du cadre de la division nature/culture²⁷, au moins dans la logique de la monarchie. L'ontologie naturaliste, selon Descola, ne pense la nature qu'en ce qui a trait à la *phusis* et à la *natura*, qu'elle invente pour la subordonner à ses exigences. Et c'est précisément ce qui arrive ici. Les habitus littéraires qui régissent la raison graphique (la grammaire, la syntaxe, mais aussi la symétrie, l'ordre, etc.²⁸) sont transposés sur le monde. Le roi Jacques II, comme les autres monarques avant lui, organise le monde comme un *lieu*, c'est-à-dire un ordre syntaxique où les « éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place, la loi du "propre" y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé dans un endroit "propre" et distinct qu'il définit²⁹ ». Cette logique est à la base de la cosmologie naturaliste, où nature et culture sont condamnées au face-à-face.

Le système de pairage du roi me semble être un exemple probant de cette logique. En effet, celui-ci nomme les pairs et les unit aux paires, ce qui garantit sa mainmise sur la chambre des lords. Dans le récit, il donne arbitrairement la paire des Clancharlie à la demi-sœur de sa femme, Josiane (HQR : 271). Le pouvoir assure de la sorte sa lignée, sa descendance et sa reproduction en dehors de l'ordre naturel, qui lui sert tout de même de justification. Le roi est garant du fait que le *même* forme toujours une paire avec lui-même. C'est donc l'être monarchique qui est incestueux ici.

Pourtant, il ne faut pas se méprendre, le naturalisme de la monarchie anglaise, dans le roman, est aussi ce qui rend possible la textualité de ce monde. Il est garant de la grammaticalité du monde et des symboles qui l'habitent. Si j'appelle cela un monde-livre, c'est aussi en raison de la disposition du pouvoir politique à organiser le monde suivant un modèle spatial dominé par une raison graphique, ce qui est à la fois tyrannique et assure sa lisibilité en garantissant l'orthodoxie des énoncés. Cette ontologie se reconnaît par sa propension à transformer, par sa loi, le monde³⁰ et les êtres³¹ en surfaces graphiques³² desquelles se trouve exclu tout ce qui ne se présente pas sous les formes définies. En dehors de ces normes, l'inaudibilité et l'illisibilité, narrative comme politique, rendent la communication impossible³³. L'objectif du récit serait alors de reprendre cette moitié littéraire et de la réunir avec son pendant inverse, la voix du peuple, pour

renouer avec la légitimité politique. Le roi est donc non seulement incestueux, il est aussi tyrannique, c'est-à-dire illégitime, car il empêche ceux qui connaissent vraiment le monde d'accéder au pouvoir³⁴.

Victime de la polysémie du mot *division* (partage et séparation), chaque surface peut néanmoins devenir une zone d'opposition ou de conjonction entre cet ordre et les autres ontologies³⁵. Certains personnages transgressent la loi établie par le roi en réinventant des médiations possibles et des pratiques combinatoires délinquantes. Ils agissent parfois comme s'il n'y avait aucune frontière, seulement des « limites, [d]es zones de contacts, [d]es lignes de fractures et [d]es moments d'émergence³⁶ », tel Ursus, accusé d'errer entre les mondes :

— Homme nomade, vous errez par l'esprit autant que par les pieds. Vous avez des tendances suspectes et surprenantes. Vous côtoyez la sorcellerie. Vous êtes en relation avec des animaux inconnus. Vous parlez aux populations d'objets qui n'existent que pour vous seul, et qui sont d'une nature ignorée [...] (HQR : 440)

Ces irréguliers, nous le verrons, redistribuent le système de pairage du roi. Avant, regardons cependant comment s'organise le système des personnages symboliques.

Les personnages-symboles

Déjà, Gwynplaine, à l'image des héros romantiques, est un Œdipe³⁷, un être divisé et liminaire³⁸, au carrefour de tout un ensemble de normes. Le *sumbolon* de l'Antiquité grecque – comme le rappelle Michel Foucault, lui aussi lecteur d'*Œdipe-roi* – est un reliquat que l'on pouvait scinder en deux et dont la réunion avait valeur d'attestation juridique³⁹. Ce symbole obéissait à « la loi des moitiés » puisqu'il ne représentait qu'un morceau de vérité auquel il manque une contrepartie,

ce double de lui-même qui lui donnerait une réalité visible, qui lui donnerait corps dans ce qui s'est passé, qui l'empêcherait d'avoir été dit en vain. À ce futur de la découverte annoncée, il faut la mise au jour de ce qui s'est réellement passé ; à cette proclamation, il faut que vienne s'ajuster le récit d'un souvenir ; à cette prescription, il faut que vienne correspondre une constatation⁴⁰.

Un symbole est donc précisément au confluent d'un corps ou d'un objet (divisé) et d'un savoir (reconstitué). Ainsi, en plus des divers modèles rituels et juridiques d'enquêtes, qui s'ajustent l'un à l'autre tout au long de la pièce, Foucault considère qu'Œdipe est lui-même « un σύμβολον (*sumbolon*) – figure mise en morceaux⁴¹ », parce que la pièce se construit autour de ce

« double-jeu » du mécanisme symbolique : par morceau, il reconstitue la cause de la peste qui sévit à Thèbes ; tout ce qui manquait vient finalement prendre place et recomposer l'ensemble ; mais cette reconstitution de l'histoire par moitié manquante fait apparaître Œdipe lui-même comme monstrueusement doté de moitiés « en trop », comme doublé de moitiés imprévues et impures : le fils de Polybe est aussi le fils de Laïos, le roi est aussi l'assassin du roi, le meurtrier est aussi l'enfant ; l'époux est également le fils ; le père est aussi le frère de ses enfants ; celui qui cherche est aussi celui qu'on recherchait ; celui qui bannit doit être banni, celui que les dieux accablent s'accable lui-même⁴².

Pareillement, le sourire de l'homme qui rit est explicitement qualifié de symbole à plusieurs reprises, reprenant à son compte l'acception sophocléenne : « quand un homme contient une idée, quand il est l'incarnation d'un fait, quand il est homme symbole en même temps qu'homme en chair et en os, la responsabilité n'est-elle pas plus troublante encore? » (HQR : 723) Celui-ci devient le nœud de tout un ensemble d'oppositions qui ont tôt fait de transformer la surface de son visage abîmé en une mise en abyme de la surface émiettée et rapiécée du monde qu'il parcourt, puisqu'elle en dicte le destin :

La même miette peut être becquetée à la fois par les deux becs du mal et du bien, l'un donnant la morsure, l'autre le baiser. Gwynplaine était cette miette, atome meurtri et caressé. Gwynplaine était le produit d'une fatalité, compliquée d'une providence. Le malheur avait mis le doigt sur lui, le bonheur aussi. Deux destinées extrêmes composaient son sort étrange (HQR : 361).

À l'image d'*Œdipe-roi*, l'enquête identitaire se transforme en enquête sur les symboles et leur capacité à exprimer la vérité ou l'identité. Le symbole règne tout au long du récit hugolien puisqu'il commande les rapports de la péripétie et de la reconnaissance, la circulation des personnages, la série de recherches, les attentes et même les découvertes ; jusqu'à la performativité des énoncés (promesses, menaces, etc.) est affectée par celui-ci, puisqu'il s'agit non seulement d'un modèle de communication, mais tout autant de l'expression de cultures juridiques, techniques ou rituelles.

À partir de ce constat, je remarque que la plupart des personnages s'inscrivent dans ce système de pairage, qui fonctionne sur différents plans (narratif, spatial, politique, métatextuel, etc.). Ursus, en ce qui a trait à la paternité, s'oppose à Linnaeus Clancharlie, le père biologique de Gwynplaine. Mais cela n'est qu'une des moitiés qui construit son personnage, puisqu'il s'oppose aussi, sur le plan de la technique, à Hardquannone, le *comprachicos* qui a mutilé Gwynplaine. En effet, le premier est présenté comme un « médecin » qui « rectifie les erreurs populaires » (HQR : 414), tandis que le second est qualifié de « docteur » qui pratique « une orthopédie en sens inverse » (HQR : 80). L'orthopédiste et l'orthopédagogue s'opposent et forment un oxymore au carrefour du

protagoniste : là où les premiers ont dé-formé la matière de son corps, l'autre a in-formé son esprit. Cela se voit, entre autres, dans le parallèle homme/canidé que le texte met en place. Homo, le loup d'Ursus, est dit « lettré » (HQR : 56), tandis que les *comprachicos* sont plutôt connus pour abaisser l'homme au niveau de la bête : en témoigne l'exemple du nain artificiellement façonné accompagné d'un lévrier « toujours plus grand que lui » (HQR : 80). Cette « sculpture de la chair humaine » crée à sa manière une proximité entre « l'homme et la bête » (HQR : 82), mais génère une ontologie qui s'oppose en tout point à celle d'Ursus.

Ce dernier, par les prolongements qu'il effectue entre la nature et la culture, se rapproche de l'animisme tel que le décrit Descola. Son habillement, une peau d'ours, et son nom, le mot *ours* en latin, témoignent de sa volonté de compléter la culture savante par la nature. Conséquemment, ses talents sont « l'harmonie imitative » (HQR : 581) et « la ventriloquie transcendante ; il imitait toute voix qui s'offrait dans l'assistance, un chant, un cri, à ébahir par la ressemblance le chanteur ou le crieur lui-même, et parfois il copiait le brouhaha du public, et il soufflait comme s'il eût été à lui seul un tas de gens » (HQR : 421-422). Même s'il est lettré, Ursus n'aime pas les livres et préfère regarder « dans la main des quidams, ouvrir des livres par hasard et conclure, prédire des sorts » (HQR : 57). Il effectue sans cesse des allers-retours entre la voix et les lettres, à l'image de sa maison-théâtre, qui est à la fois une scène et une bibliothèque où la voix imite l'art du livre et vice versa. Elle affiche toute sorte d'écritures savantes, dont un livre médical dans lequel se trouve le nom latin de l'opération pratiquée sur Gwynplaine tout comme son arbre généalogique.

Inversement, les *comprachicos* s'organisent plutôt selon une logique se rapprochant du totémisme. Hugo précise que ce groupe a « ses lois, son serment, ses formules » et « sa cabale » (HQR : 89), et qu'il se rassemble autour d'« une même pensée, une même superstition, l'exploitation en commun d'un même métier » (HQR : 88). Il y a bien un prolongement des physicalités, la peau est une matière dans leurs mains, mais il y a aussi une extension de l'esprit de la communauté à travers la pratique, puisqu'elle agit comme un principe de communion. Ils se reconnaissent dans leur travail et s'identifient en lui, contrairement à la monarchie qui ne s'identifie pas aux choses qu'elle domine : l'opération subie par le protagoniste est si singulière que « même après de longues années, cet enfant, fût-il un vieillard au lieu d'être un enfant, et ses cheveux noirs fussent-ils devenus cheveux blancs, serait immédiatement reconnu par Hardquannone » (HQR : 521).

Il serait long d'en faire le tour complet, mais le roman ne cesse de multiplier les demi-personnages et leur agencement, ce qui affecte la distribution de l'être et du non-être dans chaque groupe. La duchesse Josiane, la sœur « bâtarde » de la reine, n'ap-

partient qu'à moitié à la royauté (HQR : 274) et est « presque bête, presque déesse » (HQR : 734). De plus, celle-ci est fiancée à lord David, le « demi-frère » illégitime de Gwynplaine. Finalement, la duchesse, dont s'éprendra le héros, s'oppose à Dea, qui est à la fois la sœur adoptive et l'amour inavoué de Gwynplaine. L'une représente l'amour charnel et l'autre, l'amour spirituel : « Destinée ironique, l'âme, cette chose céleste, il la tenait, il l'avait dans sa main, c'était Dea ; le sexe, cette chose terrestre, il l'apercevait au plus profond du ciel, c'était cette femme. Une duchesse. » (HQR : 452) Josiane est lettrée et communique clairement avec Gwynplaine à l'aide de missives. Ce personnage est *lisible*, tandis que Dea, aveugle, est condamnée à d'autres formes de *voyances*. En raison de sa cécité, elle se trouve au « seuil du surnaturel » (HQR : 387), puisqu'il est dit qu'elle « paraissait être à moitié dans notre lumière et à moitié dans l'autre clarté. Elle venait travailler sur la terre, et travailler de la façon dont travaille le ciel, avec de l'aurore » (*idem*). Or, d'un point de vue symbolique, « ce qu'elle éprouve échappe à la parole humaine » (*idem*). Ce n'est d'ailleurs qu'à la fin que le héros comprendra enfin « le signe » qu'elle lui envoie depuis la moitié du roman : celui de son amour, qu'elle n'osa lui confier que sur son lit de mort.

Cette combinatoire se traduit également sur le plan de la narration. Dans la seconde partie du roman, l'enquête passe similairement par l'union de différents types d'indices ramassés dans des milieux aussi variés qu'incompatibles : « parler pour des muets, c'est beau ; mais parler à des sourds, c'est triste. C'était là la seconde partie de son aventure » (HQR : 725), comme l'indique le narrateur. Même si cette tentative échoue, elle montre bien comment le roman ne cesse d'essayer de réunir des cultures communicationnelles qui entretiennent *a priori* des rapports hétérophoniques⁴³. La seconde moitié du roman complète ainsi la première⁴⁴. Le héros se souvient avoir vu sa généalogie – sans savoir qu'elle le désignait, n'ayant pas connaissance de son vrai nom – dans le théâtre roulant qui lui sert de maison :

Pendant que Barkilphedro parlait, Gwynplaine, dans un crescendo de stupeur, se souvenait. Le souvenir est un engloutissement qu'un mot peut remuer jusqu'au fond. Tous ces noms prononcés par Barkilphedro, Gwynplaine les connaissait. Ils étaient inscrits aux dernières lignes de ces deux placards qui tapissaient la cahute de son enfance, et, à force d'y avoir laissé machinalement errer ses yeux, il les savait par cœur. En arrivant, orphelin abandonné, dans la baraque roulante de Weymouth, il avait trouvé son héritage inventorié qui l'attendait, et le matin, quand le pauvre petit s'éveillait, la première chose qu'épelaient son regard insouciant, c'était sa seigneurie et sa prairie. Détail étrange qui s'ajoutait à toutes ses surprises, pendant quinze ans, rôdant de carrefour en carrefour, clown d'un tréteau nomade, gagnant son pain au jour le jour, ramassant des liards et vivant de miettes, il avait voyagé avec sa fortune affichée sur sa misère (HQR : 550).

Au contraire, lorsqu'il est convoqué par les autorités, il est reconnu par un témoin qui porte la gourde où se trouve scellée son identité légale écrite sur un papier. Avec son seul nom, les autorités n'auraient jamais pu reconnaître le jeune homme, puisqu'il est défiguré. Nous retrouvons toujours le jeu – légal, symbolique, technologique, identitaire – des moitiés dont parle Foucault. Le texte insiste sur la faiblesse de l'écrit, qui ne peut renvoyer hors de tout doute à son référent, et sur celle de l'oralité, qui nécessite la présence de l'interlocuteur pour avoir lieu ; et il recherche une sorte de juste milieu.

Il y a donc conjointement toute une échelle de distribution des relations, au sein de laquelle chaque qualité a toujours quelque chose qui lui fait défaut : par exemple « être la chair et la femme, c'est deux. Où la femme est vulnérable, [...] Josiane ne l'était pas » (HQR : 276). Cette incomplétude est pourtant ce qui permet d'agencer des éléments ensemble et de les faire signifier. C'est pourquoi il y a finalement les personnages que nous pourrions qualifier, avec Descola, d'analogiques, comme Gwynplaine ou Barkilphedro, qui jouent et déjouent ces associations parfois contradictoires : « Ce Barkilphedro avait sous la main ce clavier : Josiane, lord David, la reine. Un homme entre deux femmes. Que de modulations possibles ! Quel amalgame d'âmes ! » (HQR : 302). Barkilphedro, par son action, peut justement « tourner et retourner des blocs pour arriver, qui sait ? à rider un peu la surface plate de la cour ! » (HQR : 330). Ces personnages sont en opposition directe avec le régime naturaliste, mais en exploitent les artifices⁴⁵, contrairement à Ursus. Ces deux exemples montrent à quel point la raison graphique dicte le caractère et les actions des personnages. Seulement, dans ce cas-ci, c'est moins une pensée de la surface que du volume qui les définit. Ces personnages témoignent d'un type de pensée diagrammatique⁴⁶ qui déborde la superficialité de la loi monarchique, dans la mesure où ils procèdent par vue d'ensemble sur plusieurs échelles. Cette capacité à saisir des ensembles abstraits de relations (qu'Hugo nomme la *contemplation*⁴⁷) et à les rendre intelligibles leur permet d'exploiter les analogies qui parcourent le monde tout en redessinant les contours, décroissant de fait la frontière entre écologie instituée et ontogenèse.

Vers une analogie des relations

Dans une sorte de grand mouvement de réflexivité, dès l'enfance, Gwynplaine enjambe les régimes qui tissent la polylogie⁴⁸ du récit. Son parcours initial et initiatique, lorsqu'il se promène seul sur les rives de Portsmouth, après son abandon, le fait passer par toute une série d'apprentissages en accéléré : suivant les traces qui le mènent à Dea, il s'« attachait à ce pas comme au fil du dédale » (HQR : 213). Lorsque les traces cessent

d'être visibles, effacées par la neige, les oreilles de l'enfant prennent le pas sur sa vue et donnent une forme au son : « la plainte continuait. D'inarticulée et confuse qu'elle était, elle était devenue claire et presque vibrante » ; puis, le signe se fait forme : « il vit se modeler, sous la neige qu'il écartait, une forme, et tout à coup, sous ses mains, dans le creux qu'il avait fait, apparut une face pâle. » (HQR : 215) Corps, idée, sons et écriture se combinent ainsi pour former un symbole plein dans ce monde-livre : la rencontre d'une petite fille et d'un petit garçon voués à devenir des âmes sœurs.

Par son expérience de la division, mais aussi son rôle de saltimbanque, le protagoniste a vocation à enjambrer l'espace⁴⁹. Symptomatique est, à ce propos, sa manière de se déplacer. Par exemple, voulant rejoindre Dea, Gwynplaine dit : « Vite! Tout de suite! Dea, me voici! Ah! j'aurai vite enjambé l'intervalle, va! » (HQR : 603). Similairement, cela se note dans sa trajectoire existentielle : le narrateur décrit l'ascension du personnage et évalue que « du cardinal au pape l'enjambée est moindre que du saltimbanque au pair d'Angleterre » (HQR : 543). Un même mouvement organise la narration. Face au fossé qui ne cesse de se creuser – en témoignent les titres de chapitre comme « Le commencement de la fêlure » (HQR : 409) ou « Résidu » (HQR : 717) –, la textualité reconstitue de nouveaux fragments, d'où les titres de chapitre sous forme d'oxymore ou de zeugme, comme « La cécité donne des leçons de clairvoyance » (HQR : 372) ou « C'est à travers l'excès de grandeur qu'on arrive à l'excès de misère » (HQR : 713). Tout se déroule comme si Gwynplaine ne faisait pas que survoler les oppositions, mais les recombinaît par son passage. Il unit le *même* et l'*autre*, ce qui permet le *mouvement* de l'histoire⁵⁰.

Le protagoniste, à l'image d'autres héros hugoliens⁵¹, est un bon représentant de l'analogisme. Il n'établit pas de continuité spirituelle ou physique entre les choses, mais trouve des ordres de ressemblances et de proportions dans la configuration des éléments et des forces. Ce personnage a vocation à trouver ce qui, à l'intérieur de deux choses différentes ou contraires, observe une même logique⁵². Plus l'univers textuel et les symboles se morcellent sous l'influence de la monarchie, plus le héros en resserre les coutures avec son enquête. La recherche identitaire du personnage, comme Œdipe, devient la recherche d'un équilibre presque cosmique entre les êtres et les choses, entre le destin et les événements : « mimer le réel, pour un poète, ne saurait consister simplement à présenter dans un miroir brisé une image de la condition de l'homme dans l'univers. Pour qu'il y ait mime, il faut que le poète retrouve le mouvement même dont la nature est animée, et qu'il en invente l'équivalent littéraire⁵³ ».

Dès lors, le visage et la page, les signes et les lignes se retrouvent pris dans ce jeu de renvois et d'imitations, lui-même une mise en abyme du livre et de ce qu'il peut exprimer grâce à l'écriture. Ce monde-livre s'organise autour de l'expérience de la division

et de la recomposition propre au *symbolon*, mais la nuance avec une réflexion sur les parcours qui résultent de ce jeu de composition. Même brièvement, j'ai tenté de montrer de quelle manière ce roman exprime un jeu réflexif qui complexifie la matière textuelle en multipliant ses usages. En en faisant le témoin privilégié de ce système d'assemblage et de désassemblage des signes et des choses, Hugo initie le lecteur à une multitude de parcours ontogénétiques se superposant tout en combinant différemment des signes et différentes lignes. Cela mène les personnages tantôt vers l'écriture et la loi monarchique, tantôt vers une pensée scripturaire qui délaisse la linéarité de la narration au profit de la vision d'un symbole plus dense qui renouerait avec son origine perdue. Cette épaisseur retrouvée de l'écriture, nous pourrions la nommer sa *texture* : à l'image de la cicatrice de Gwynplaine, certains personnages déchirent la surface du monde et réaffectent les frontières du dicible et de l'audible, du scriptible et du lisible. En problématisant cette diversité de manières d'inscrire la pensée dans les choses, le récit montre bien non seulement comment l'humain produit des technologies, mais aussi comment celles-ci lui permettent de se faire, décentrant la focalisation de l'*anthropos* vers le milieu dont il est à la fois l'acteur et le résultat.

Bibliographie

- CHARLES, David, *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo : le bricolage de l'infini*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997.
- CHOUCHAN, Nathalie, « Éditorial », *Cahiers philosophiques*, no 163 (« Penser par diagrammes »), 2020, p. 5-8. DOI : 10.3917/caph1.163.0007.
- CNOCKAERT, Véronique, « Imaginaire de la ligne. Quand elle joue sur plusieurs tableaux. Présentation du dossier », *Captures*, vol. 2, no 2, 2017. URL : revuecaptures.org/node/1004.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, 1 : Arts de faire*, éd. L. Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980].
- DESCOLA, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.
- DESCOLA, Philippe & Tim INGOLD, *Être au monde. Quelle expérience commune?*, débat présenté par M. Lussault, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014.
- FOUCAULT, Michel, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France (1970-1971)*, suivi de *Le savoir d'Œdipe*, Paris, Gallimard & Seuil, 2011.

- GAUDON, Jean, *Victor Hugo. Le temps de la contemplation*, Paris, Honoré Champion, 2003.
- GOODY, Jack, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par J. Bazin & A. Bensa, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979 [1977].
- GRANET, Michel, « L'aventure et l'écriture dans *L'homme qui rit* », dans « *L'homme qui rit* » ou *La parole-monstre de Hugo : colloque de la Société des études romantiques*, Paris, SEDES, 1985, p. 47-53.
- HÉRITIER, Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HERRENSCHMIDT, Clarisse, *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007.
- HUGO, Victor, *Notre-Dame de Paris*, éd. B. Andersson, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1976 [1831].
- , *Les travailleurs de la mer*, éd. M. Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1980 [1866].
- , *L'homme qui rit*, éd. R. Borderie, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2002 [1869].
- INGOLD, Tim, *Marcher avec les dragons*, trad. de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.
- , *Une brève histoire des lignes*, trad. de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2018 [2007].
- JORION, Paul, « À propos de *La transmission des savoirs* », *Éducation et didactique*, vol. 15, no 1, 2021, p. 119-130. DOI : 10.4000/educationdidactique.8403.
- LAFORGUE, Pierre, *L'Œdipe romantique : le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, ELLUG, 2002.
- KRÄMER, Sybille, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*, trad. de l'allemand par A. Enns, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Recursions », 2016.
- PRIVAT, Jean-Marie, « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie », dans S. Ménard & J.-M. Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, éd. J. Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1781].
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, no 145, 2009. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-25.htm>.
- SEEBACHER, Jacques, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Notes

- 1 P. DESCOLA, « Naturalisme et dualisme » dans P. Descola & T. Ingold, *Être au monde. Quelle expérience commune?*, débat présenté par M. Lussault, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, p. 27.
- 2 Françoise Héritier, à la suite de Lévi-Strauss, dit bien qu'« il s'agit là du butoir ultime de la pensée, sur lequel est fondée une opposition conceptuelle essentielle : celle qui oppose l'identique au différent, un de ces *themata* archaïques que l'on retrouve dans toute pensée scientifique, ancienne comme moderne, et dans tous les systèmes de représentation. Support majeur des systèmes idéologiques, le rapport identique/différent est à la base des systèmes qui opposent deux à deux des valeurs abstraites ou concrètes (chaud/froid, sec/humide, haut/bas, inférieur/supérieur, clair/sombre, etc.), valeurs contrastées que l'on retrouve dans les grilles de classement du masculin et du féminin ». F. HÉRITIER, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 20.
- 3 P. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 15.
- 4 *Ibid.*, p. 19.
- 5 *Ibid.*, p. 280.
- 6 J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, éd. J. Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1781], p. 60-61.
- 7 T. INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, trad. de l'anglais par S. Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2018 [2007], p. 41.
- 8 L'anthropologue Jack Goody tente justement « de reprendre certains traits qui, selon Lévi-Strauss et d'autres, caractérisent l'opposition entre primitif et civilisé, pensée sauvage et domestiquée, pour suggérer que bien des aspects pertinents de ces dichotomies passablement vagues pourraient être mis en relation avec les transformations des modes de communication et en particulier avec l'introduction des diverses formes d'écriture. » J. GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par J. Bazin & A. Bensa, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979 [1977], p. 57.
- 9 C. HERRENSCHMIDT, *Les trois écritures. Langue, nombre, code*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2007, p. 41.
- 10 *Ibid.*, p. 16-17.
- 11 S. FERRARA, *La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture*, Paris, Seuil, 2021, p. 112.
- 12 Dans cette perspective heideggérienne, l'ontogenèse s'oppose à l'ontologie de la même manière qu'une dynamique s'oppose à une institution. La seconde est une forme socialement constituée à partir de laquelle on évalue, par contraste, des formes similaires ; tandis que la première considère plutôt la manière singulière dont des « processus émergent et se transforment, et transforment ceux à travers lesquels ils passent ». P. DESCOLA, « Ontologie et structuralisme », dans P. Descola & T. Ingold, *Être au monde*, *op. cit.*, p. 50.
- 13 T. INGOLD, « Naturalisme et dualisme », dans P. Descola & T. Ingold, *Être au monde*, *op. cit.*, p. 38.
- 14 T. INGOLD, *Marcher avec les dragons*, trad. de l'anglais par P. Madelin, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 9.
- 15 *Ibid.*, p. 10.
- 16 T. INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 36.
- 17 « "Mediality" does not refer to media that are distinct from each other, like sound, text, and image, but rather its aim is to describe an elementary dimension of human life and culture. » S. KRÄMER, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*, trad. de l'allemand par A. Enns, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Recursions », 2016, p. 75.

- 18 M. SCARPA, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, no 3, 2009, p. 27.
- 19 À cet égard, l'anthropologue Paul Jorion, défend la thèse que l'on ne transmet pas des savoirs, au sens propre du terme, mais des façons de travailler à partir desquelles les individus bricolent leurs propres manières de faire, y compris dans la littérature : « Ce que nous avons découvert, et ce fut une surprise, nous avons appelé ça : "Le savoir ne se transmet pas, il n'y a que le travail qui se transmette." Une chose nous avait frappés dans ce processus de réapprentissage, et en fait, on l'observe dans un tas de métiers : il y a beaucoup plus de réinvention individuelle que de transmission à proprement parler. » P. JORION, « À propos de *La transmission des savoirs* », *Éducation et didactique*, vol. 15, no 1, 2021, p. 127.
- 20 V. CNOCKAERT, « Imaginaire de la ligne. Quand elle joue sur plusieurs tableaux. Présentation du dossier », *Captures*, vol. 2, no 2, 2017, non paginé.
- 21 La littérature romantique, contrairement à la littérature antique, « se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ». V. HUGO, « Préface », dans *Cromwell* (1827), reproduit dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 417.
- 22 V. HUGO, *Les travailleurs de la mer*, éd. M. Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1980 [1866], p. 107.
- 23 *Idem*.
- 24 V. HUGO, *L'homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2002 [1869], p. 733. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention HQR suivie du numéro de page.
- 25 D. CHARLES, *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo : le bricolage de l'infini*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997, p. 155.
- 26 M. GRANET, « L'aventure et l'écriture dans *L'homme qui rit* », dans M. Collot (dir.), « *L'homme qui rit* » ou *La parole-monstre de Hugo : colloque de la Société des études romantiques*, Paris, SEDES, 1985, p. 52.
- 27 Le roman en fait la synthèse à la fin : « Ce monde qu'il venait d'entrevoir, il le considérait, avec ce regard froid qui est le regard définitif. Le mariage, mais pas d'amour ; la famille, mais pas de fraternité ; la richesse, mais pas de conscience ; la beauté, mais pas de pudeur ; la justice, mais pas d'équité ; l'ordre, mais pas d'équilibre ; la puissance, mais pas d'intelligence ; l'autorité, mais pas de droit ; la splendeur, mais pas de lumière. Bilan inexorable. Il fit le tour de cette vision suprême où s'était enfoncée sa pensée. Il examina successivement la destinée, la situation, la société, et lui-même. Qu'était la destinée ? un piège. La situation ? un désespoir. La société ? une haine. Et lui-même ? un vaincu. Et au fond de son âme, il s'écria : La société est la marâtre. La nature est la mère. » (HQR : 732)
- 28 Comme le souligne Goody, « ranger des mots (ou des "choses") dans une liste, c'est en soi déjà une façon de classer, de définir un "champ sémantique", puisqu'on inclut certains articles et qu'on en exclut d'autre ». J. GOODY, *La raison graphique*, op. cit., p. 184.
- 29 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, 1 : *Arts de faire*, éd. L. Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1980], p. 173.
- 30 Ce pouvoir aplanissant peut se voir dans la géographie des espaces investis par le pouvoir monarchique. Cela est très explicite par exemple dans la description que fait Hugo du village de Weymouth : « Cet ancien Weymouth n'avait pas, comme le Weymouth actuel, un irréprochable quai rectiligne avec une statue et une auberge en l'honneur de Georges III. Cela tenait à ce que Georges III n'était pas né. Par la même raison, on n'avait point encore, au penchant de la verte colline de l'est, dessiné, à plat sur le sol, au moyen du gazon scalpé et de la craie mise à nu, ce cheval blanc, d'un arpent de long, le *White Horse*, portant un roi sur son dos, et tournant, toujours en l'honneur de Georges III, sa queue vers la ville. [...] Le Weymouth d'il y a cent quatre-vingts ans était à peu près aussi symétrique qu'un jeu d'onchets brouillé » (HQR : 223).

- 31 Lorsque Gwynplaine retrouve Hardquannone, le prisonnier torturé est introduit comme une « silhouette blanche et terrible » qui est « appliquée à plat sur le sol » (HQR : 504). Celui-ci, écrasé par une immense plaque de fer, est ainsi réduit à n'être qu'une « forme humaine couchée à terre » (HQR : 507). Or, ce personnage est tout de même sommé d'écouter la « voix de la justice », car celle-ci se présente « dans les formes voulues » (HQR : 509).
- 32 La logique naturaliste, selon Ingold, transforme l'environnement en surface graphique où peuvent circuler les lignes droites, symbole par excellence de l'hégémonie occidentale : « Pourquoi suppose-t-on que la ligne, qui est bel et bien *linéaire*, est droite? Dans les sociétés modernes, il semble que la rectitude ait fini par symboliser non seulement la pensée et le débat modernes, mais aussi la valeur de civilité et de droiture morale. Même si l'idée de ligne droite comme connexion reliant des points, dotée d'une longueur, mais non d'épaisseur, remonte à plus de deux millénaires, c'est-à-dire la géométrie d'Euclide, c'est seulement à la Renaissance qu'elle s'est imposée dans notre conception qui reste aujourd'hui valide. » (T. INGOLD, *Une brève histoire des lignes*, op. cit., p. 11.) Ingold décrit donc la logique cartésienne comme un pouvoir aplanissant : « Par "aplanir le monde", j'entends cette manière d'établir et de faire accepter l'idée que la vie sociale prend place sur une surface solide. Nous appelons souvent cela une "infrastructure". L'un des présupposés que l'on retrouve très souvent à l'œuvre dans la modernité est que le monde en lui-même est un substrat homogène, un socle plat sur lequel se bâtit la vie sociale. J'ai, par mes travaux, cherché entre autres à montrer que l'idée de ce socle plat est une création de la technique moderne, qui s'en sert pour modeler le monde à l'image de ce que la modernité estime qu'il doit être : on construit des fondations solides, puis on construit par-dessus, et ainsi de suite. » (T. INGOLD, « Le monde social est-il plat? Comment penser les conflits sociaux? », dans P. Descola & T. Ingold, *Être au monde*, op. cit., p. 61.)
- 33 D'où la volonté de Gwynplaine de traduire « les grondements, les hurlements, les murmures, la rumeur des foules, les plaintes mal prononcées, les voix inintelligibles, et tous ces cris de bêtes qu'à force d'ignorance et de souffrance ont fait pousser aux hommes. Le bruit des hommes est inarticulé comme le bruit du vent ; ils crient. Mais on ne les comprend pas, crier ainsi équivaut à se taire, et se taire est leur désarmement. » (HQR : 724)
- 34 Ce que Gwynplaine fait savoir au parlement : « Je suis un plongeur, et je rapporte la perle, la vérité. Je parle, parce que je sais. Vous m'entendrez, milords. J'ai éprouvé. J'ai vu. La souffrance, non, ce n'est pas un mot, messieurs les heureux. La pauvreté, j'y ai grandi ; l'hiver, j'y ai grelotté ; la famine, j'en ai goûté ; le mépris, je l'ai subi ; la peste, je l'ai eue ; la honte, je l'ai bue. Et je la revomirai devant vous, et ce vomissement de toutes les misères éclaboussera vos pieds et flamboiera. » (HQR : 691)
- 35 En raison de la révolte des lords, même la chambre peut être lue comme un champ de forces recomposées : « la chambre des lords d'Angleterre a été un point de départ ; en civilisation, c'est immense. Elle a eu l'honneur de commencer une nation. Elle a été la première incarnation de l'unité d'un peuple. La résistance anglaise, cette obscure force toute-puissante, est née dans la chambre des lords. [...] La chambre des lords a cru créer le privilège des pairs, elle a produit le droit des citoyens. L'aristocratie, ce vautour, a couvé cet œuf d'aigle, la liberté. [...] Soyons justes envers l'aristocratie. Elle a fait équilibre à la royauté ; elle a été contre-poids. Elle a fait obstacle au despotisme ; elle a été barrière. Remercions-la, et enterrons-la. » (HQR : 659)
- 36 M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien*, 1, op. cit., p. 173.
- 37 Sur le romantisme et Œdipe, voir notamment P. LAFORGUE, *L'Œdipe romantique : le jeune homme, le désir et l'histoire en 1830*, Grenoble, ELLUG, 2002.
- 38 « Le personnage liminaire, spécialiste du cumul des décumuls, est en quelque sorte un personnage-témoin, placé simplement sur le degré ultime d'une échelle, celle du ratage initiatique, qu'emprunte à des degrés divers l'ensemble du personnel romanesque. Mais ce n'est pas sa seule fonction. L'initiation impossible le marque d'une altérité et d'une ambivalence constitutives qui autorisent parfois une véritable compétence. Figé sur les seuils, il peut en être le gardien ; actant de l'entre-deux, il peut faire le lien, etc. », dans M. SCARPA, « Le personnage liminaire », loc. cit., p. 34.

- 39 M. FOUCAULT, *Leçons sur la volonté de savoir. Cours au Collège de France (1970-1971)*, suivi de *Le savoir d'Œdipe*, Paris, Gallimard & Seuil, 2011, p. 229.
- 40 *Ibid.*, p. 227.
- 41 *Ibid.*, p. 230.
- 42 *Idem.*
- 43 L'hétérophonie désigne « la pluralité des énonciations culturelles et [des] rapports de force symboliques (dissidence, soumission, insurrection, domination, etc.) qui les structurent ». J.-M. PRIVAT, « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie », dans S. Ménard & J.-M. Privat (dir.), *À l'œuvre, l'ouvrier*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, coll. « EthnocritiqueS », 2017, p. 54.
- 44 Jacques Seebacher a montré qu'il existait chez Hugo une pensée pivotale procédant par la réflexion et la symétrie des parties : « Presque tous les romans de Victor Hugo sont descriptibles en termes de parabole par rapport à un axe, selon des calculs qui ne demandent aucune finesse particulière », dans J. SEEBACHER, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 208.
- 45 « Le drame est un miroir où se refléchit la nature. Mais si ce miroir est un miroir ordinaire, une surface plane et unie, il ne renverra des objets qu'une image terne et sans relief, fidèle, mais décolorée ; on sait ce que la couleur et la lumière perdent à la réflexion simple. Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art. » V. HUGO, « Préface » dans *Cromwell*, *op. cit.*, p. 436.
- 46 Je dirais, comme Nathalie Chouchan, qu'un diagramme « ne consiste pas dans la simple représentation spatiale d'une entité donnée dont il manifesterait les contours extérieurs. Il met bien plutôt en évidence les relations internes entre les parties ou déterminités d'un objet ». N. CHOCHAN, « Éditorial », *Cahiers philosophiques*, no 163 (« Penser par diagramme »), 2020, p. 5.
- 47 Ainsi, comme son homologue Gilliat, Gwynplaine est de ceux qui observent « la simultanéité cosmique en pleine apparition ». V. HUGO, *Les travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 238.
- 48 La polylogie se définit comme l'ensemble des « pratiques sociales et langagières qui combinent selon diverses configurations des traits caractéristiques de l'oralité et des marqueurs spécifiques à la culture écrite, soit des modes de coalescence du Logos de la raison graphique, et du logos de la parole vivante ». J.-M. PRIVAT, « "Le chapeau de l'arpenteur". Polylogie, dialogie, hétérophonie », *loc. cit.*, p. 63.
- 49 Il arrive, toujours dans la logique diagrammatique, à « passer directement des prémisses à la conclusion ». N. CHOCHAN, « Éditorial », *loc. cit.*, p. 6.
- 50 C'est pourquoi Krämer associe la *transmission* à la *transition* : « Something only becomes a trace when it occupies a well-defined place in relation to a plausible story that produces a connection between the visible and the invisible. The formation of traces is always due to a disruption of order, which is then integrated into a new narrative order by reconstructing the trace-forming event as a story. » S. KRÄMER, *Medium, Messenger, Transmission: An Approach to Media Philosophy*, *op. cit.*, p. 177.
- 51 Pensons à Pierre Gringoire, décrit comme un « esprit essentiellement mixte, indécis et complexe, tenant le bout de tous les extrêmes, incessamment suspendu entre toutes les propensions humaines, et les neutralisant l'une par l'autre. Il se comparait lui-même volontiers au tombeau de Mahomet, attiré en sens inverse par deux pierres d'aimant, et qui hésite éternellement entre le haut et le bas, entre la voûte et le pavé, entre la chute et l'ascension, entre le zénith et le nadir. » V. HUGO, *Notre-Dame de Paris*, éd. B. Andersson, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974 [1831], p. 113.
- 52 Le narrateur explique par exemple que « dans l'air il y a une force qui n'est pas le vent, et dans l'eau il y a une force qui n'est pas le flot. Cette force, la même dans l'air et dans l'eau, c'est l'effluve.

L'air et l'eau sont deux masses liquides, à peu près identiques, et rentrant l'une dans l'autre par la condensation et la dilatation, tellement que respirer c'est boire ; l'effluve seul est fluide. Le vent et le flot ne sont que des poussées ; l'effluve est un courant. Le vent est visible par les nuées, le flot est visible par l'écume ; l'effluve est invisible » (HQR : 133).

53 J. GAUDON, *Victor Hugo, op. cit.*, p. 380.

