



Hugo, ou le romantisme de l'obscur

COMMUNICATION DE ROLAND MORTIER

À LA SÉANCE MENSUELLE DU 10 JANVIER 1998

Le grand Hugo, celui des années 1850 et suivantes, est un poète que fascine l'énorme puissance interrogatrice des ténèbres. S'il voit la longue histoire de l'humanité comme une ascension vers la lumière, vers un avenir où Satan, redevenu Lucifer, sera réintégré dans l'élan divin, la méditation du solitaire de Guernesey ne cesse de buter sur le mystère de l'obscur : celui des fonds de l'Océan, celui des ténèbres cosmiques, celui des sortilèges de la nuit. Veut-il démêler les secrets de la nature ? C'est en écoutant *ce que dit la bouche d'ombre* (titre d'un poème célèbre), c'est-à-dire la voix de «l'être sombre et tranquille», qui l'emporta, par les cheveux, au sommet du rocher. Le grandiose rêve cosmique de *Magnitudo Parvi* commence au crépuscule, à l'heure où «les nuages rampaient le long des promontoires», le bord de mer — lieu de rencontre du solide, du fluide et de l'aérien — se prêtant idéalement à ces visions initiatiques. La poésie hugolienne des grands recueils visionnaires, à partir des *Contemplations*, abonde en vertigineux escaliers piranésiens, dont les spirales rattachent l'obscur au lumineux, le naturel au divin. Car il n'y a, chez Hugo, aucune prédilection morbide pour le ténébreux (celui du bas romantisme), mais une tentative de le réintégrer dans une totalité perçue comme binaire, une volonté de percevoir l'obscur moins comme une menace que comme une promesse, riche de tous les secrets du monde. Le fantastique, pour Hugo, n'est jamais un jeu littéraire ou un procédé gratuit. Il est la projection d'une expérience que le poète serait le seul à pouvoir réaliser.

Moi qu'on nomme le poète,
Je suis dans la nuit muette
L'escalier mystérieux;

Je suis l'escalier Ténèbres
(dans *Les quatre vents de l'Esprit*, 1854).

Et ailleurs encore :

L'abîme est un prêtre, et l'ombre est un poète
(*Ce que dit la bouche d'ombre*).

Cette double obsession de la lumière et de la nuit imprégnera tout naturellement son œuvre de dessinateur, activité d'une importance considérable, qu'on aurait tort de négliger si on veut comprendre l'art de Victor Hugo dans sa totalité¹.

Mais si le rève initiatique peut se perdre en tourbillons vertigineux, en dialogues prophétiques, en visions eschatologiques, le dessin exige un support plus matériel et moins mouvant. Ce support, Hugo va le découvrir en 1840 dans les *burgs* rhénans, à l'occasion du voyage qu'il entreprend pour s'initier au monde germanique. La conjonction de la ruine et de l'obscur va donner, dès lors, au dessin comme au poème, une sorte de dimension supplémentaire. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux évocations «ruinistes» hugoliennes antérieures à cette date².

Le jeune Hugo est encore prisonnier d'une rhétorique et d'un répertoire métaphorique hérités du dix-huitième siècle poétique³. Pourtant son originalité émerge très vite, de façon saisissante et quasi prémonitoire. On sait que, jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, il n'y eut, en France, de ruine vénérable que romaine, ou grecque, ou égyptienne⁴. L'intérêt pour la ruine nationale, c'est-à-dire médiévale si vif en Angleterre (qu'on pense à l'engouement pour Tintern Abbey) n'apparaît qu'à la veille de la Révolution, dans *Les Jardins* de Delille et dans

¹ Nous recommandons tout particulièrement le bel album *Victor Hugo dessinateur*, préfacé par Gaëtan Picon, avec notes et légendes de Roger Cornaille et Georges Herscher (Paris, Éd. du Minotaure, 1963).

² Voir à ce sujet notre livre sur *La poésie des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, au chapitre XV, p. 211-22.

³ On sait que les audaces, à cette époque, étaient plutôt du côté de la prose.

⁴ Cette tendance, favorisée par l'esthétique néo-classique des contemporains de Volney et de Canova, se perpétuera à l'époque romantique et les voyageurs continueront leurs pèlerinages d'art en Italie, en Grèce ou au Proche-Orient.

quelques textes de Bernardin de Saint-Pierre. Il est d'ailleurs favorisé par la vogue du «roman noir», où le château médiéval devient comme une allégorie de l'enfermement par les forces du mal. Il n'en est que plus intéressant de voir ce thème s'imposer au jeune Hugo, presque dès ses débuts, avec des connotations déjà très riches, annonciatrices de développements futurs. Victor n'a pas quinze ans lorsqu'il compose, de janvier à mars 1817, cette *Promenade nocturne* où l'on observe déjà la présence des éléments constitutifs de la thématique «ruiniste» du voyage sur le Rhin :

Que vois-je? quelles sont ces ruines antiques,
Ces vieux créneaux, ces vastes tours,
Et ces vitraux brisés, et ces porches gothiques,
Et ces murs dont la lune argente les contours?
Sous ces remparts détruits, sous ces sombres portiques,
L'aiglon en sifflant s'engouffre avec fureur,
Et l'orfraie, aux chants prophétiques.
Trouble de ces donjons la Ténébreuse horreur.

À vingt-cinq ans de distance, ces vers présagent l'atmosphère accablante et l'envoûtement nostalgique des vieux *burgs* qu'il dessinera à la gouache, à l'encre ou au sépia.

La voix interrogative enlève à la description tout caractère trop précis, trop positif et lui laisse l'indéfini du mystère, avec son poids de menace et de séduction. Il s'agit bien d'un château, puisqu'il y est question de «créneaux», de «remparts» et de «donjons». Le spectacle gagne en intensité parce qu'il est perçu de nuit, alors que «la lune argente les contours». Surtout le poète en souligne le côté terrifiant : sifflement de l'aiglon qui «s'engouffre avec fureur» dans ces formes vides, où rien ne lui résiste; cris de l'oiseau de nuit fatidique (l'orfraie) qui sont autant de présages de la destruction et de la mort. Tout, dans ce passage, converge vers la création de la «ténébreuse horreur» qu'inspire au poète cette plongée soudaine dans un monde hostile, emblème des puissances maléfiques que libère la nuit.

La ruine antique, de Du Bellay à Diderot, avait suscité l'admiration et la mélancolie. Se promener au clair de lune parmi les vestiges du Forum deviendra,

avec M^{me} de Staël, une forme particulièrement goûtée de communion avec les héros et avec la culture classique. Ici, le contexte sentimental a radicalement changé : Hugo renverse les canons de la «belle ruine». Avec lui, et dès les balbutiements de 1817, la tour médiévale évince la colonnade, le créneau se substitue à l'architrave, la terreur s'insinue dans l'admiration. La ruine s'associe au frisson. Elle mobilise à son profit les images funèbres de l'imagination en proie aux fantômes de la nuit :

À ces cris plaintifs et funèbres,
La chouette, au sein des ténèbres,
Mêle ses sinistres accents,
Et mon œil, qu'égare la crainte,
Sous cette voûte obscure où retentit sa plainte,
Croit voir errer encore des spectres menaçants.

Longtemps refoulé dans la sous-littérature du *roman noir*, le goût de la ruine macabre se conjugue ici avec l'attrait du passé national pour envahir le domaine, jalousement préservé, de la grande poésie.

Les circonstances sont d'ailleurs propices à cette intrusion. Liée à la religion (cloître, chapelle, église) ou au passé féodal (donjon, tour, château), la ruine nationale apparaît un peu comme le symbole des valeurs que privilégie la Restauration. Elle fait partie du patrimoine et du paysage autochtones; elle est l'image d'un passé chargé de prestige auquel on tend à revenir après le grand ébranlement de 1789, où l'on ne veut voir qu'une rupture sacrilège et un hiatus accidentel. On sait que, dès l'accalmie de Thermidor, la France s'était montrée très sensible à la perte de patrimoine national occasionnée par les dévastations de châteaux, d'églises et d'abbayes. C'est d'alors que date le premier essai de relevé des monuments français (par Aubin-Louis Millin) et le premier Musée d'Antiquités nationales de Lenoir. Cette prise de conscience avait favorisé l'apparition d'une nouvelle «mélancolie des ruines».

Au cosmopolitisme des «lumières» succède le repli sur les valeurs indigènes, l'apologie de la chevalerie, l'exaltation du terroir et des traditions religieuses. Ce

nationalisme rétrospectif et sentimental imprégnera le «style troubadour», auquel l'histoire de l'art semble commencer à manifester quelque intérêt⁵.

C'est pour préserver cet héritage de la France des rois que Victor Hugo va s'associer au grand combat mené par Charles Nodier et par ses amis contre le vandalisme de quelques spéculateurs, pressés de démolir les châteaux désaffectés et les abbayes abandonnées⁶. Pour stigmatiser leurs déprédations, il écrira *La Bande noire*⁷, où les considérations esthétiques se mêlent aux vues politiques et aux déclarations religieuses. L'épigraphe est un extrait de Charles Nodier.

Le poème s'ouvre sur l'évocation de la destination première de ces monuments :

Fiers châteaux! modestes couvents!
Cloîtres poudreux, salles antiques,
Où gémissaient les saints cantiques,
.....
Temples que gardait l'oriflamme,
Palais que protégeait la croix!

De tout cela, il ne reste maintenant que des ruines menacées par la cupidité :

Ô débris! ruines de France,
Que notre amour en vain défend,
Séjours de joie ou de souffrance,
Vieux monuments d'un peuple enfant!
.....
Arceaux tombés, voûtes brisées!
Vestiges de races passées!
Lit sacré d'un fleuve tari!

⁵ Voir Marie-Claude Chaudonneret *La peinture troubadour*, Paris, Athéna, 1980, Elizabeth Gilmore Holt, *The Triumph of Arts for the Public*, New York, Anchor Press, 1979, et Fr. Pupil, *Le style troubadour*, Nancy, 1985.

⁶ Sur le rôle important de Victor Hugo dans cette campagne, inaugurée par le baron Taylor et Charles Nodier, voir l'ouvrage définitif de Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, 1962.

⁷ *Odes*, II, III, ode datée de 1823 (Pléiade, I, 341-346).

Momentanément préservées, ces ruines permettent au poète de ressusciter un passé aboli, de se projeter en des temps lointains. Il se fait paladin, voyageur, soldat, pour chanter alternativement le manoir, la tour, le beffroi, et pour les restituer à la grandeur première.

En dépit de leur dégradation, ces ruines nous parlent et elles commandent le respect. Mémorial et symbole, elles sont une leçon en même temps qu'un rappel :

Ces débris, chers à la patrie,
Lui parlent de chevalerie;
La gloire habite leurs néants;
Les héros peuplent ces décombres;
Si ce ne sont plus que des ombres,
Ce sont des ombres de géants!

La ruine prend dès lors une valeur intangible, qui relève du *sacré* bien plus que de la curiosité archéologique et qui n'a plus rien de commun, dans son principe, avec la ruine terrifiante de la *Promenade nocturne* de 1817. Aède de la France monarchique, le jeune Hugo s'en prend avec une ironie amère aux Vandales criminels qui poursuivent l'œuvre de destruction entamée par la Terreur :

Voilà des ennemis dignes de leur vaillance :
Des ruines et des débris.

Il préfère, quant à lui, sauvegarder ces restes d'une grande époque et assurer la continuité d'une France chevaleresque et chrétienne. Il semble qu'une véritable passion archéologique s'empare alors du jeune Hugo. *Le Voyage* (ode XIX du livre V) est l'adieu d'un amoureux qui s'arrache à celle qu'il aime pour courir à la recherche des «ruines féodales» au «donjon moussu». Avec une satisfaction un peu naïve, il imagine le plaidoyer de son vieux père, excusant l'absent aux yeux de sa belle-fille :

Car vous le savez bien, ma fille, il aime encore
Ces créneaux, ces portails qu'un art naïf décore;
Il nous a dit souvent, assis à vos côtés,
L'ogive chez les Goths de l'Orient venue,
Et la flèche romane aiguisant dans la nue
Ses huit angles de pierre en écailles sculptés
(Pl., I, 478).

Le pittoresque l'emporte sur la fonction didactique ou démonstrative dans un autre poème du même recueil, l'ode XVIII du livre V, *Aux ruines de Montfort-l'Amaury*⁸ (Pl., I, 474-476). La ruine, ici, n'est plus médiatrice, mais l'objet même de la rêverie :

Je vous aime, ô débris! et surtout quand l'automne
Prolonge en vos échos sa plainte monotone...

Elle n'a plus à témoigner d'un passé chevaleresque, à servir une politique, à vérifier une doctrine ou à piquer la curiosité. Elle est belle par elle-même, grâce à son pouvoir d'évocation (secrètement lié à l'idée de destruction, de violence ou d'incendie) :

Je contemple longtemps vos créneaux meurtriers
Et la tour octogone et ses briques rougies...

Dans son désordre et son délabrement, la ruine offre un support commode aux jeux de l'imagination, que l'œuvre intacte tendrait plutôt à brider, ou à canaliser. Timidement apparaît ici la tendance au rêve fantasmagorique qui éclatera en 1842, dans *Le Rhin* :

Là souvent je m'assieds, aux jours passés fidèle,
Sur un débris qui fut un mur de citadelle.
Je médite longtemps, en mon cœur replié;

⁸ Composée en octobre 1825, éditée l'année suivante.

.....

Et je vois, dans le champ où la mort nous appelle,
Sous l'arcade de pierre et devant la chapelle,
Le sol immobile onduler.

Réintégrée à l'ordre naturel, la ruine est comme le chaînon privilégié entre le contemplateur et le mouvement des êtres et des choses :

Foulant créneaux, ogive, écussons, astragales,
M'attachant comme un lierre aux pierres inégales,
Au faite des grands murs je m'élève parfois.
Là je mêle des chants au sifflement des brises;
Et, dans les cieux profonds suivant ses ailes grises,
Jusqu'à l'aigle effrayé j'aime à lancer ma voix!

Les harmonies de la ruine, de l'automne et du vent ont enfin trouvé leur poète, que seule l'emprise de la vieille rhétorique retient encore dans ses élans. La mélancolie a découvert son décor adéquat, où les images de l'éternel retour s'opposent avec force à celles de la temporalité :

Et le vent qui se brise à l'angle des ruines
Gémit dans les hauts peupliers!

Du pittoresque au fantastique, de la mélancolie à la terreur, le passage est aisé et Hugo ne tarde pas à s'en apercevoir. Comme dans les romans noirs, la ruine est une ressource admirable dans un «conte à faire peur», et c'est avec une délectation évidente que le poète en fait usage dans cette *Légende de la Nonne* (ballade XIII), où l'on retrouve l'écho, un peu ironique, de la Nonne sanglante du *Moine* de Lewis (Pl., I, 535-540, daté d'avril 1828).

Du couvent espagnol témoin des amours sacrilèges de Padilla del Flor il ne subsiste que

Quelques tronçons de murs noircis,
Deux cloches que les ans crevassent.

Mais ils suffisent à nourrir l'imagination visionnaire qui les déforme à plaisir et leur confère ainsi une puissance fascinante.

Quand la nuit, du cloître gothique
Brunissant les portails béants,
Change à l'horizon fantastique
Les deux clochers en deux géants,

on voit surgir les fantômes des coupables, empêtrés dans leurs chaînes, et bientôt égarés dans «des escaliers fées», dont «les magiques spirales» rappellent irrésistiblement celles des *Carceri* du Piranèse. Le pittoresque, ici, est dépassé, pour s'intégrer dans une vision proprement fabuleuse où le poète devient magicien, créateur de formes prodigieuses, chantre de la nuit et de ses mystères. Au-delà de l'analogie, nous débouchons sur le fantastique à l'état pur.

Les recueils immédiatement postérieurs à 1839 marquent une régression sur ce plan. Hugo change de thématique et se jette dans l'action. «Le moment politique est grave», déclare-t-il en 1831 dans la Préface aux *Feuilles d'automne*, et l'art devra «verdoyer et florir entre la ruine d'une société qui n'est plus et l'ébauche d'une société qui n'est pas encore» (Pl., I, p. 712).

À peine trouve-t-on, dans le soliloque de la femme qui répondait tout bas *Dans l'église de^{***9}*, une brève assimilation de sa personne au statut déplorable de la ruine

Je pleure et je végète,
Oubliée au milieu des ruines de tout,
Comme ce qu'on rejette!

⁹ C'est-à-dire de Bièvres, où Hugo s'était rendu avec Juliette Drouet (*Chants du crépuscule*, XXXIII, Pl. I, 900), du 25 octobre 1834.

Le thème «ruiniste» reparaitra cependant en force dans *Les voix intérieures*. Et d'abord dans le poème *À l'Arc de triomphe* (février 1837), où le charme de la ruine s'oppose curieusement à l'inexpressivité du monument trop neuf. Le concept de la ruine plus belle que la chose neuve, imaginé par Diderot, puis par Mme de Staël, trouve ici son expression la plus complète et son développement le plus ample.

Hélas, d'un beau palais le débris est plus beau
(Pl., I, 937).

La ruine n'est plus ressentie comme une déchéance, comme un *après*, mais comme un achèvement. Toute œuvre vit, et s'accomplit en vieillissant.

La vieillesse couronne et la ruine achève.
Il faut à l'édifice un passé dont on rêve...

Le défaut capital de l'Arc de triomphe est d'être trop récent¹⁰ :

Non, tu n'es pas fini quoique tu sois superbe
.....
À ta beauté royale il manque quelque chose.
Les siècles vont venir pour ton apothéose
Qui te l'apporteront.
Il manque sur ta tête un sombre amas d'années
Qui pendent pêle-mêle et toutes ruinées
Aux brèches de ton front!
Il te manque la ride et l'antiquité fière.
.....
Il manque sous ta voûte où notre orgueil s'élance
Ce bruit mystérieux qui se mêle au silence.
Le sourd chuchotement des souvenirs confus.

¹⁰ Il avait été achevé quelques mois auparavant.

Pour expliciter son idée, le poète va imaginer une curieuse typologie du monument parfait, «dont l'âme idéalise la forme et la hauteur», c'est-à-dire de celui auquel le temps est venu apporter la touche finale,

Et laisse travailler à toutes les statues

Le temps, ce grand sculpteur!

L'imagerie comporte essentiellement des références à la vétusté («par qui tout l'art s'efface») : moisissure, rouille, lèpre dorée (le lichen), cendre; ronger, s'effeuiller, dévorer, et à la nuit (lune, nuit, sombre, dormir). La liaison de la pierre et du végétal chère à la grande peinture ruiniste est poussée ici jusqu'à l'absolu. Pour que la tour ou l'église se chargent de valeur poétique,

Attendez que de mousse elles soient revêtues.

Il serait difficile d'aller plus loin dans l'idéalisation de la ruine, dans le refus «des pierres neuves», dans l'apologie de l'œuvre démantelée, déchiquetée, rongée, génératrice d'incomplétude, et par là porte du rêve.

Déjà dans un poème de jeunesse, *Les Temps et les Cités* (avril 1817, Pl., I, 119-123), Hugo avait prophétisé la chute de la «vaste Lutèce» après celle de Palmyre, de Babylone et de Rome. L'idée n'était pas neuve, et lui-même en convenait modestement dans une note. Elle allait faire fortune à l'époque romantique, si riche en velléités épiques¹¹. Hugo, comme Lamartine, l'intègre ici dans une *Vision* :

Quand la Seine fuira de pierres obstruée

Usant quelque vieux dôme écroulé dans ses eaux,

alors seulement

Arche! alors tu seras éternelle et complète.

¹¹ Voir H.-J. Hunt. *The epic in nineteenth-century France*, Oxford, 1941, et Léon Cellier, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.

L'éloge de la ruine devient donc une forme particulière du temps.

Non, le temps n'ôte rien aux choses.
Plus d'un portique à tort vanté
Dans ses lentes métamorphoses
Arrive enfin à la beauté.

La ruine est le mémorial des morts («la mémoire des morts demeure / Dans les monuments ruinés»), mais aussi celui de l'histoire. Or cela même qui la valorisait aux yeux des voyageurs humanistes, depuis Du Bellay, tendrait plutôt selon Hugo, à la discréditer :

Bien souvent le passé couvre plus d'un secret
Dont sur un mur vieilli la tache reparaît!
Toute ancienne muraille est noire!

Autant les implications *esthétiques* de la ruine sont positives, autant ses implications *morales* sont négatives :

L'édifice déchu ressemble au roi tombé
.....
La ruine de tout commence par l'orgueil;
C'est le premier fronton qui croule.

Athènes est triste, Thèbes a des temples morts, Gur est sinistre, Palenque est morne, Jumièges «étouffe un triste écho» :

C'est que toujours les ans contiennent quelque affront.
Toute ruine, hélas! pleure et penche le front!

La ruine est donc le lieu privilégié de la contradiction entre la beauté des choses et leur pouvoir de rappel, entre l'action du temps et celle des hommes. Il y a, pour Hugo, une aporie de la ruine à laquelle l'Arc de triomphe sera seul à échapper :

Porte sainte! Jamais ton marbre véridique
Ne sera profané.

.....

C'est qu'aucun noir forfait, semé dans ta racine
Pour jeter quelque jour son ombre à ta ruine,
Ne mêle à tes lauriers son feuillage hideux!

D'une esthétique des ruines, Hugo est passé (dans les parties VI, VII et VIII) à une méditation morale sur la chute des empires, qui renoue avec une tradition solidement établie depuis l'Antiquité. Ce repli est déterminé par le mouvement général du poème, qui doit aboutir à une admiration sans réserve devant l'Arche.

Rêve en pierre ébauché, porte prodigieuse
D'un palais de géants qu'on se figurera.

Paris, un jour, se transformera en désert :

Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine

.....

Un arc, une colonne, et, là-bas, au milieu
De ce fleuve argenté dont on entend l'écume,
Une église échouée dans la brume!

mais l'Arc de triomphe, où survit la mémoire des soldats de 1793 et de 1811, ne sera jamais réduit à l'état de la ruine. Le monument qui n'était «pas fini» (vers 13), la pierre trop neuve trouvent leur accomplissement dans le rêve prophétique du poète. L'imagination les vieillit et les patine, sans pour autant les ruiner :

Quand d'un lierre poudreux, je couvre tes sculptures,

.....

Quand ma pensée ainsi, vieillissant ton attique,
Te fait de l'avenir un passé magnifique,

.....

Je ne regrette rien devant ton mur sublime,
Que Phidias absent et mon père oublié.¹²

À côté de la ville morte, de la cathédrale submergée dans la brume, et de la ruine gothique, Hugo invente, pour glorifier son pays et son armée, une sorte d'anti-ruine, imperméable aux effets du temps, matérialisation éternelle de la grandeur et de la pureté.

Plus qu'à Hugo poète, c'est à Hugo prosateur qu'il faudrait accorder la palme dans l'enrichissement de la «poétique des ruines». La révélation de l'Allemagne semble avoir joué, à cet égard, un rôle décisif. Est-ce l'effet du dépaysement? est-ce le caractère plus dramatique, plus torturé du paysage? est-ce l'écho de lectures allemandes et d'incursions dans le monde fantastique? Toujours est-il que le voyage de 1840 semble avoir éveillé, dans le génie de Victor Hugo, des virtualités encore latentes, des curiosités incomplètement formulées, et libéré des associations souvent réprimées ailleurs par la force des traditions.

Devant les sombres vestiges des vieux *burgs*, Hugo va lâcher la bride à la rêverie déformante, génératrice de visions fantastiques où grouille un univers de monstres. Dans la prose du *Rhin* comme dans les dessins à la plume inspirés par les voyages de Hugo en Allemagne et au Luxembourg, la formule de Goya se vérifie à la lettre, «el sueño de la razón produce monstruos».

Le Rhin est un des grands livres méconnus du dix-neuvième siècle. Tant sur le plan littéraire que sur le plan politique, il force l'admiration et on pourrait y voir, entre autres, un des classiques de l'idée européenne. Hugo a découvert l'Allemagne, il le confesse (I, 2), avec un instinct d'«antiquaire¹³» et de «songeur», et cette association se maintiendra à travers tout le récit. Le passé en ruines n'est pourtant pas l'objet d'une délectation morose, il ouvre des perspectives sur un avenir qui ne peut être, — Hugo l'a pressenti dès 1840 —, qu'une réconciliation de la France et de l'Allemagne. Mais telle n'est pas la perspective qui nous intéresse ici.

¹² Nos citations sont toutes empruntées à l'édition Hetzel-Quantin du *Rhin* dans les *Œuvres complètes* (1880-1885).

¹³ Se disait alors pour *archéologue*.

À Andernach, le voyageur éprouve à son tour le sentiment de déclin qu'avaient ressenti les humanistes devant la Rome du seizième siècle : « le châtelet formidable... n'est plus qu'une grande ruine ouvrant mélancoliquement à tous les rayons de soleil ou de lune les baies de ses croisées défoncées, et la cour d'armes de ce logis de guerre est envahie par un beau gazon vert où les femmes de la ville font blanchir, l'été, la toile qu'elles ont filée l'hiver» (I, 188).

Contraste du passé et du présent, retour de la ruine à la nature, ces impressions n'ont rien de neuf, si ce n'est l'aspect rassurant de leur fonction nouvelle.

Mais bientôt la rêverie hugolienne se libère du cadre concret. Elle anime la ruine, elle en adoucit les angles heurtés et les pierres branlantes : une présence invisible et tutélaire leur enlève ce qu'elles pourraient avoir d'inquiétant, et vient s'interposer entre le spectacle et son observateur. À en croire Hugo, la tour de la ville serait habitée par «cette douce fée invisible qui se loge dans toutes les ruines, qui les prend pour elle, et pour elle seule, qui en défonce tous les étages, tous les plafonds, tous les escaliers, afin que le pas de l'homme n'y trouble pas les nids des oiseaux» (I, 196).

Vision animiste, sécurisante et qui rejette son objet dans l'imaginaire. Car l'imagination du poète refuse le vide et l'absence. « Où se tait le bruit humain, la nature fait jaser les nids d'oiseaux... Où cesse la certitude historique, l'imagination fait vivre l'ombre, le rêve et l'apparence. Les fables végètent, croissent, s'entremêlent et fleurissent dans les lacunes de l'histoire écroulée comme les aubépines et les gentianes dans les crevasses d'un palais en ruines » (I, 204).

Nul mieux que Hugo lui-même n'a analysé le mécanisme de ce jeu où l'imaginaire se sert des ruines et de leurs crevasses pour y loger ses fantasmes. Jeu où la lecture joue un rôle primordial, en fournissant à l'esprit un tissu de références qui orientent le regard.

À Velmich, il contemple la ruine à travers le prisme des légendes, «entre le souvenir de Falkenstein et le souvenir du Géant» (I, 224). Plus loin il confesse (I, 226) : «J'ai regardé vers la muraille septentrionale avec je ne sais quel vague désir de voir se dresser entre les pierres les lutins qui sont partout au nord... ou les trois petites vieilles chantant la sinistre chanson des légendes.» Visitant *Die Mause*, il est resté là jusqu'au coucher du soleil, «qui est aussi une heure de spectres et de

fantômes», et il a tâché «d'irriter, pour les faire sortir de leur ombre, les habitants surnaturels». Mais la seule apparition sera celle d'un lézard, aussitôt transformé en «bête-génie, animal à la fois réel et fabuleux» (I, 230-231). Et il n'est pas jusqu'au rocher qui ne se mue, à cette heure avancée, en un monstre terrassé expirant dans un grand cri (I, 234).

Au Falkenburg, il a cru assister «à des spectacles hideux» où se font, dans les ténèbres, «des choses mauvaises et surnaturelles» (I, 306). Près de Bingen, il contemple la Maüsethurn à travers la légende et à travers ses souvenirs, celui du petit tableau accroché au-dessus de son lit quand il était enfant : «une ruine lugubre, semblable à la larve d'un édifice» qui se reflète «dans le miroitement fantastique de l'eau». «Je tenais donc mon rêve, et il restait rêve!» s'écrie-t-il (I, 325).

Il semble bien que Hugo soit allé rechercher sur les rives du vieux Rhin les images terribles et les frayeurs délicieuses qui avaient peuplé son imagination d'enfant : un peu comme si Proust avait pu assister, en chair et en os, à la chevauchée de Golo. La légende, ici, préexiste à la vision et la conditionne : dans la vallée du Rhin, les ruines des vieux *burgs* sont peuplées — il le savait depuis longtemps — de monstres et de géants, de lutins et d'ondines. La ruine sert, à posteriori, de fixateur ou de révélateur, puisque la vision répète une vision antérieure selon le schéma habituel aux romantiques, depuis Nerval jusqu'à Baudelaire.

Autre phénomène particulier à la ruine hugolienne : elle s'associe nécessairement à la proximité d'un fleuve. La rêverie surgit devant «la Roche-Morte sur le Rhône, le Château-Gaillard sur la Seine, le Rolandseck sur le Rhin, devant une ruine sur le fleuve, devant ce qui tombe sur ce qui passe» (I, 107). C'est donc lui-même qui relève consciemment le rôle capital de l'idée de labilité dans cette forme particulière de sensibilité.

La poétique des ruines, chez Hugo, diffère ainsi radicalement de celle des humanistes ou des «philosophes». L'imagination hugolienne déforme, transpose, anime ou grossit : c'est ainsi que, près de Heidelberg, au crépuscule, un simple feu de bois transforme et magnifie une tour en ruines : « Ainsi éclairée, ce n'était plus une tour, c'était la tête noire et monstrueuse d'un effrayant Pluton ouvrant sa gueule pleine de feu et regardant par-dessus la colline avec ses yeux de braise...

C'est le moment où les rochers ressemblent à des ruines et les ruines à des rochers. Quelquefois l'espèce de poète qui est en moi triomphe de l'espèce d'antiquaire qui y est aussi, et je me contente de ces visions » (II, 123).

Hugo n'a-t-il donc pas senti que «l'antiquaire» et le poète étaient indissociables en lui? Même quand il se veut journaliste, le visionnaire reparaît. La ruine, pour lui, n'est plus qu'accessoirement une occasion de méditer sur le temps et sur l'éternité : elle est surtout le prétexte rêvé, ou le lieu idéal, pour se livrer en toute impunité à ce jeu poétique qui consiste à remodeler le réel, à confondre les lignes, à retrouver les fantasmes et les délires qui dorment au tréfonds de la conscience, à réveiller les obsessions immémoriales de l'homme devant un monde qui l'inquiète et qui l'écrase.

Tant il est vrai qu'une sensibilité littéraire se définit moins par le simple choix de ses thèmes que par l'usage particulier qu'elle en fait, par la coloration qu'elle leur imprime.

Le même glissement des formes, la même obsession de l'obscur vont se retrouver dans les dessins ramenés du voyage rhénan. Comme le dit excellemment Gaëtan Picon : dans ces évocations inquiétantes, «le Burg est ruine. Et non pas ruine humaine : épave de la nuit». L'anecdote, le pittoresque disparaissent pour ne laisser place qu'à la manifestation de ces forces originelles, chaotiques, incoercibles qui émanent du mystère de la nuit ou des fantasmes de l'inconscient. Dans le dessin comme dans le poème, l'obscur est le point de rencontre du visible et de l'invisible, de la parole et de l'effroi, de la ligne et de l'informel.

Copyright © 1998 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Roland Mortier, *Hugo, ou le romantisme de l'obscur* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1998. Disponible sur :
<<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/mortier100198.pdf>>